

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Geografia i Història
Departament d'Història de l'Art
Estudios de doctorado: 230B Història de l'Art



LA IMAGEN GRABADA DE LA CIUDAD DE VALENCIA ENTRE 1499 Y 1695

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

Pablo Cisneros Álvarez

DIRIGIDA POR:

Dra. D^a. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano

Valencia, 2012

Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València,

CERTIFICA:

Que el trabajo *La imagen grabada de la ciudad de Valencia entre 1499 y 1695* presentado por el licenciado en Historia del Arte Pablo Cisneros Álvarez para optar al grado de Doctor, ha sido realizado bajo su dirección.

Valencia, marzo de 2012

Índice

1.	INTRODUCCIÓN.	
1.1.	Tema y contenido: la imagen grabada de la ciudad de Valencia entre 1499 y 1695.....	9
1.2.	Objetivos y metodología.....	23
1.2.1.	Imágenes, transcripciones y notas a pie.....	34
1.3.	La historiografía sobre la imagen de la ciudad de Valencia en la Edad Moderna: el estado de la cuestión.....	37
2.	LA XILOGRAFÍA DE LAS TORRES DE SERRANOS EN EL <i>REGIMENT DE LA COSA PÚBLICA</i> DE FRANCESC EIXIMENIS (1499). LA PRIMERA IMAGEN IMPRESA DE VALENCIA EN LA EDAD MODERNA.	
2.1.	La xilografía de las Torres de Serranos del <i>Regiment de la cosa pública</i> , de Francesc Eiximenis.....	63
2.2.	Las referencias historiográficas a la imagen de las Torres de Serranos del <i>Regiment de la cosa pública</i>	67
2.3.	La lectura de la imagen de las Torres de Serranos del <i>Regiment de la cosa pública</i> en el marco literario quinientista de la ciudad de Valencia.	73
2.3.1.	Los primeros años de la imprenta en Valencia y la presencia de la temática urbana.....	75
2.3.2.	La imagen del <i>Regiment de la cosa pública</i> y su lectura en la producción bibliográfica de Cristóbal Cofman. Apuntes sobre su autor.....	91

2.4.	La funcionalidad de las Torres de Serranos en la Edad Moderna y la interpretación de su imagen del <i>Regiment de la cosa pública</i> en el contexto de la representación urbana.....	103
2.4.1.	La portada del <i>Regiment de la cosa pública</i> como receptora de la función y uso real de las Torres de Serranos durante el siglo XV.....	104
2.4.2.	Reutilizaciones del taco xilográfico de las Torres de Serranos del <i>Regiment de la cosa pública</i> en otras obras de Cristóbal Cofman.....	107
2.4.3.	La representación de la Giralda sevillana como ejemplo paradigmático de las imágenes de arquitecturas peninsulares en torno al 1500: su parangón con las Torres de Serranos del <i>Regiment de la cosa pública</i>	115
2.4.4.	La imagen de las Torres de Serranos después del <i>Regiment de la cosa pública</i> de Francesc Eiximenis. Sus nuevos significados en representaciones posteriores.....	122
3.	LAS IMÁGENES IMPRESAS EN 1546 EN LA <i>PRIMERA PARTE DE LA CORONICA</i> DE PERE ANTONI BEUTER Y SUS POSTERIORES USOS Y REINTERPRETACIONES DURANTE EL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII.	
3.1.	Las ediciones de las crónicas de Pere Antoni Beuter y sus imágenes.....	139
3.2.	Notas a la biografía de Pere Antoni Beuter.....	159
3.3.	Las vistas icónicas de la <i>Primera part de la història de València</i> (1538): antecedentes de las representaciones difundidas a partir de 1546 en las crónicas de Pere Antoni Beuter.....	165
3.4.	La vista de conjunto de Valencia de la <i>Primera parte de la coronica</i> (1546), de Pere Antoni Beuter.....	171
3.4.1.	Las primeras representaciones icónicas de Valencia.....	173
3.4.2.	Los elementos morfológicos de la vista de Valencia de la <i>Primera parte de la coronica</i>	187
3.4.3.	El grabado de Valencia de la <i>Primera parte de la coronica</i> : su lectura en el contexto de las imágenes urbanas peninsulares impresas en torno al 1550.....	209

3.5.	La imagen de la conquista de Valencia de la <i>Primera parte de la coronica</i> como recreación moderna del sitio de la ciudad en 1238. La percepción mitificada de la escena de batalla en la Valencia del quinientos.....	235
3.6.	El grabado de la construcción de la muralla de Valencia de la <i>Primera parte de la coronica</i>	253
3.6.1.	El levantamiento arquitectónico y su imagen en la xilografía de la construcción de la muralla de la <i>Primera parte de la coronica</i>	259
3.7.	Jerónima de Gales, impresora valenciana y difusora de las imágenes urbanas de las crónicas de Pere Antoni Beuter.....	273
3.8.	Miguel de Vargas y su <i>Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia</i> (1592). Texto e imagen urbana de Valencia.....	293
4.	EL <i>NOBILIS AC REGIA CIVITAS VALENTIE IN HISPANIA</i> (1608), DE ANTONIO MANCELLI. EJEMPLO DE LOS PRIMEROS INTENTOS DE REPRESENTACIÓN TOPOGRÁFICA POR PARTE DE ARTISTAS.	
4.1.	La biografía de Antonio Mancelli. Aportaciones a su producción artística.....	311
4.1.1.	Antonio Mancelli en el contexto de la representación urbana.....	312
4.1.2.	La primera etapa documentada de Antonio Mancelli, su estancia en Valencia.....	334
4.1.3.	La etapa madrileña de Antonio Mancelli y su actividad en la villa de Madrid.....	349
4.1.4.	Nuevas aportaciones a la biográfica y producción artística de Antonio Mancelli.....	367
4.2.	El ejemplar del <i>Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania</i> de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Nuevas interpretaciones e hipótesis sobre el trabajo de Antonio Mancelli en Valencia.....	373

4.3.	La lectura del <i>Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania</i> de Antonio Mancelli en la historia de la arquitectura valenciana.....	385
4.4.	La cartela y leyenda del <i>Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania</i> , de Antonio Mancelli.....	397
4.5.	La realización del plano del <i>Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania</i> de Antonio Mancelli y la traza de sus construcciones más significativas.....	411
4.6.	El urbanismo del <i>Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania</i> . Lecturas e hipótesis.....	429
4.7.	La nula repercusión del <i>Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania</i> de Antonio Mancelli sobre otras imágenes de Valencia posteriores. Su parangón con otros casos peninsulares.....	447
5.	LA IMAGEN GRABADA DE VALENCIA DURANTE EL SIGLO XVII. UNA VISIÓN PLURAL E INTERDISCIPLINAR DE SUS USOS Y SIGNIFICADOS. SU INTERPRETACIÓN DESDE LA LITERATURA A LA CARTOGRAFÍA.	
5.1.	La imagen grabada de Valencia en el siglo XVII.....	457
5.2.	La vista icónica de Valencia de la <i>Historia del apóstol de Jesús Santiago</i> (1610), de Mauro Castellá Ferrer.....	459
5.3.	Las derivaciones de la vista de conjunto de Valencia de la <i>Primera parte de la coronica</i> , de Beuter: La <i>Lithología o explicación de las piedras</i> (1653), de José Vicente del Olmo y <i>De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls</i> (1675), de Joseph Llop.....	469
5.3.1.	La imagen de Valencia de la <i>Lithología o explicación de las piedras</i> (1653), de José Vicente del Olmo, y su reinterpretación del prototipo de la vista de Valencia de la <i>Primera parte de la coronica</i> , de Pere Antoni Beuter.....	470
5.3.2.	La herencia de la vista de Valencia de la <i>Primera parte de la coronica</i> de Pere Antoni Beuter en la calcografía de la obra <i>De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls</i> (1675), de Josep Llop.....	492

5.4. Los libros de fiestas y la imagen de la ciudad de Valencia en el siglo XVII.....	525
5.4.1. La primera representación verosímil de Valencia en el jeroglífico: su estampación en <i>Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva</i> (1620), de Jerónimo Martínez de la Vega.....	530
5.4.2. La representación de Valencia en el <i>Siglo quarto de la conquista de Valencia</i> (1640), de Marco Antonio Ortí.....	540
5.4.3. La representación de Valencia en los jeroglíficos de <i>Luzes de la aurora</i> (1665), de Francisco de la Torre y Sebil. La reutilización de la imagen de la ciudad sobre aguas.....	573
5.5. La imagen artística de Valencia en los proyectos cartográficos seiscentistas de Francisco Antonio Cassaus.....	595
5.5.1. Aspectos biográficos de Francisco Antonio Cassaus.....	596
5.5.2. La vista de Valencia desde el mediodía del mapa <i>El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos</i> (1693), de Francisco Antonio Cassaus.....	604
5.5.3. El mapa <i>Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia</i> (1695) de Francisco Antonio Cassaus y su imagen de Valencia.....	629
 6. CONCLUSIONES	
6.1. Conclusiones.....	655
 7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	
7.1. Fuentes.....	667
7.2. Bibliografía citada.....	675
7.2.1. Bibliografía digital.....	705
7.2.2. Webgrafía.....	705

Abreviaturas de archivos

AVM	Archivo de la Villa de Madrid
ACA	Archivo de la Corona de Aragón
AGI	Archivo General de Indias
AHMV	Archivo Histórico Municipal de Valencia
AHN	Archivo Histórico Nacional
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
APPV	Archivo de Protocolos [del Colegio] del Patriarca de Valencia
ARV	Archivo del Reino de Valencia
BAV	Biblioteca Apostólica Vaticana
BHUV	Biblioteca Histórica de la Universitat de València
BNE	Biblioteca Nacional de España

1

INTRODUCCIÓN

1.1

Tema y contenido: la imagen grabada de la ciudad de Valencia entre 1499 y 1695

El estudio de la imagen urbana generada en la Edad Moderna ha proliferado especialmente en las últimas dos décadas en el ámbito europeo. Gran cantidad de investigaciones han ayudado a valorar la representación artística de la ciudad como un género –a veces independiente– complicado de descifrar y perceptible desde un prisma plural y multidisciplinar. De hecho, en la Edad Moderna ya se era consciente de este problema. La representación de la ciudad, que hasta ese momento era básicamente territorio para ser cartografiado, empezó a verse abordado desde la pintura. El conocimiento de la *Cosmografía* de Ptolomeo, traducida al latín por primera vez en 1406, dio a conocer que podían existir diferencias entre la geografía y un género llamado corográfico que no era otra cosa que describir “casi todos los detalles, incluso los mínimos, de los lugares” y se ocupaba “solamente de la similitud del dibujo, sin preocuparse en absoluto de la situación ni de las proporciones”. Ptolomeo apuntaba que “la corografía necesita del dibujo y nadie puede desarrollarla correctamente sino el pintor”.¹ Estas ideas reflotarían más adelante con Pedro Apiano quien en su *Libro de*

¹ PTOLOMEO, Claudio: *Cosmografía. Códice Latino. Biblioteca Universitaria de Valencia (siglo XV)*. Valencia, Vicent García Editores, 1983, vol. II, p. 59.

1. INTRODUCCIÓN

cosmografía expuso que “el fin de la chorografía es pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre”,² reflexión ya recogida antes también por Ptolomeo. Esto más allá de diferenciar y separar dos géneros, el corográfico del geográfico –o incluso el cosmográfico, como puntualizó de la misma forma Ptolomeo– levantaría a los geógrafos en contra de los pintores a quienes consideraban que se habían entrometido en su trabajo. La ira de aquéllos no fue suficiente para que los pintores dejaran de ver, a partir de ese momento, a la ciudad como algo capaz de inspirar e incluso protagonizar sus obras. Estas nuevas imágenes urbanas, interpretadas artísticamente y auspiciadas por los descubrimientos perspectivos renacentistas, descubrieron multitud de mecanismos de visión que revelaban diferentes formas de mirar, entender y representar a la ciudad.³

Junto a esta nueva sensibilidad para con las ciudades, habría que recordar la importancia que tuvo en la difusión de la imagen urbana la aparición de la imprenta. Desde un primer momento, la representación de la ciudad estuvo presente –ya grabada– en los libros y, además, en algunos de ellos tuvo un papel muy destacado. Es imprescindible citar, entre otras muchas, obras como la *Peregrinatio in terram sanctam* (1486),⁴ de Bernhard von Breydenbach, el famoso *Liber chronicarum* (1493)⁵ de Hartmann Schedel, la *Cosmographia universalis* de Sebastian Münster especialmente las ediciones latina y

Véase igualmente al respecto KAGAN, Richard L.: “Felipe II y los Geógrafos”, en ——— (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1986, pp. 40 y ss. y ——— (con la colaboración de MARÍAS, Fernando): *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid, El Viso, 1998, pp. 33 y ss.

² De la misma forma, véase APIANUS, Petrus: *Libro de la cosmographía de Pedro Apiano el qual trata la descripción del mundo y sus partes [...] augmetado por [...] Gemma Frisio [...] con otros dos libros del dicho Gemma de la materia mesma agora nueuamete traduzidos en romace castellano*. Véndese en Enveres, en casa de Gregorio Bontio, 1548, f. 2.

³ Véase al respecto MARÍAS, Fernando: “Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana”, en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 111-113.

⁴ VON BREYDENBACH, Bernhard: *Peregrinatio in terram sanctam*. Mainz, Erhard Reuwich, 1486.

⁵ SCHEDEL, Hartmann: *Liber chronicarum*. Nuremberg, Anton Koberger, 1486.

alemana de 1550⁶ o la auténtica revolución que supuso la aparición de los seis volúmenes –entre 1572 y 1617– del *Civitatis orbis terrarum*,⁷ editada por Georg Braun y grabada por Franz Hogenberg. Todos ellos difundirían la nueva manera de concebir la ciudad desde los conocimientos artísticos.

Cuando se empieza una investigación, plantear en un primer momento un tema concreto puede resultar a veces complicado, y más si se trata de la representación de la ciudad. El camino recorrido en el aprendizaje debe ayudar a delimitar el campo de estudio y su cronología. Éstos deben ser lo suficientemente suculentos como para ofrecer al investigador la posibilidad de conocer los condicionantes, funciones e interpretaciones que se dieron en su momento a los documentos artísticos. En este sentido, el tema inicial de la tesis iba a ser las imágenes modernas de la ciudad en el antiguo Reino de Valencia. Un tema muy amplio e inabarcable que incluso pensaba entrometerse en el siglo XIX. Ahora, ya se ha recorrido el camino antes citado y se ha llegado a concretar un tema. Éste creemos que condensa todo lo expuesto arriba. De este modo, la presente investigación estudia la imagen grabada de la ciudad de Valencia en la Edad Moderna, desde 1499 a 1695, sin que ello excluya a representaciones en las que monumentos o edificios sean el tema principal.

La elección de Valencia como ciudad sobre la que realizar la investigación responde a varios intereses. Su papel en el ámbito peninsular fue significativo durante la Edad Moderna, especialmente en el siglo XV momento en el que fue una de las ciudades más importantes. En este siglo, y también avanzado el siglo XVI, el arte tipográfico en

⁶ A pesar de existir una edición anterior de esta obra, de 1544, en ella aparecerían muy pocas vistas reales. Éstas fueron aquellas ciudades que Münster conocía bien. Una mayor renovación iconográfica urbana se dio, después, con las ediciones latina y alemana de 1550. Véase en este sentido MÜNSTER, Sebastian: *Cosmographiae universalis*. Basel, H. Petri, 1550, y la edición alemana, ———: *Cosmographiei, oder, Beschreibung aller Laender, Herrschafften, fuernem sten Stetten, Geschichten*. Basel, H. Petri, 1550.

⁷ Se remite a dos de las últimas obras que han tratado el tema de este atlas de ciudades. Véase FÜSSEL, Stephan (ed.): *Civitatis Orbis Terrarum. Cities of the World. 363 Engravings revolutionize the view of the world complete edition of the colour plates of 1572-1617*. Köln, Taschen, 2008 y SWIFT, Michael / KONSTAM, Angus: *Ciudades del Renacimiento. Civitatis orbis terrarum*. China, Ullman, 2008.

1. INTRODUCCIÓN

Valencia fue muy relevante, siendo los libros el lugar idóneo para que se difundiese la imagen grabada de la ciudad. Junto a esto, hay que subrayar que en Valencia confluyeron muchos artistas, de diferentes formaciones y disciplinas, que emprendieron la representación de la ciudad. Además, es significativo igualmente el que Valencia proyectara durante la Edad Moderna una imagen particular y nada coincidente con las del resto de ciudades peninsulares. Valencia tenía unas características morfológicas propias diferenciadoras.

Por otro lado, al estudiar la imagen grabada de Valencia fuera de su propio marco geográfico, su representación se desvela como enigmática. Resulta especialmente paradójico que una ciudad de la importancia de Valencia en el siglo XV no aparezca en ninguno de los grandes atlas de ciudades del cuatrocientos, como lo es por ejemplo el *Liber chronicarum* (1493) de Hartmann Schedel y más teniendo en cuenta que el alemán Jerónimo Münzer, que fue coautor de la obra, estuvo en Valencia entre el 5 y el 9 de octubre de 1494. Si bien su estancia fue posterior a la publicación de la primera edición del *Liber chronicarum*, sus sensaciones vividas en la ciudad podrían haber servido para las ediciones siguientes, pues volvió a editarse en 1496 y en 1497 y, en una edición de tamaño menor, en 1500.⁸

El interés por la ciudad, edificios y construcciones que desprenden los estudios de Valencia de Wijngaerde previos a su vista definitiva, una de las más destacadas de todas las que emprendió el flamenco de las ciudades peninsulares, contrasta con el mostrado por obras tan importantes como el *Civitatis orbis terrarum*, sin duda el verdadero atlas urbano de las ciudades europeas. Esta magna obra consistió, desde 1572 hasta 1617, en seis volúmenes con un total de 363 láminas que representaban 531 poblaciones. Joris Hoefnagel (1542-1600) fue el artista encargado de dibujar para el *Civitatis orbis terrarum* las vistas de las ciudades españolas. Permaneció en España desde 1563 a 1567 y el resultado de su estancia fueron 43 imágenes de ciudades españolas –ocho de ellas están

⁸ DE SETA, Cesare: *La ciudad europea. Del siglo XV al XX. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*. Madrid, Istmo, 2002, p. 136.

sin firmar y son de dudosa autoría—. Entre ellas, paradójicamente, no se encuentra ninguna de Valencia y sí, por ejemplo, 32 de Andalucía, en donde permaneció más de dos años. Cronológicamente, la estancia de Joris Hoefnagel en España se solapa con la de Anton Van den Wijngaerde con quien es probable que llegase a coincidir, como se ha llegado a apuntar.⁹ Sin embargo, y a pesar del interés que tuvo Wijngaerde en representar Valencia, ésta no levantó la atención de otro flamenco como fue Hoefnagel quien sí se detuvo en ciudades como Sevilla, Cádiz, Málaga, Barcelona o Toledo, entre otras.

Pedro Texeira concluye en 1634 su *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos*. Su autor –más conocido quizás como corógrafo urbano que como cosmógrafo debido a su famoso plano de Madrid (1656)– realiza aquí un mapa del Reino de Valencia así como también las vistas de las ciudades de Alicante, Denia, Peñíscola y una enigmática titulada *Grau* que debe de hacer referencia al puerto de Valencia, aunque no parece corresponderse con la realidad valenciana del momento. Como se ha apuntado, en esta imagen “caldria veure’s la ciutat [Valencia]” siendo “el fons muntanyós i boscat [...] arbitrari”.¹⁰ Habría que entender esta supuesta vista de Valencia dentro de la tónica general de las imágenes urbanas de la obra de Texeira. José Ortega Valcárcel dice de ellas que “[...] carecen de los caracteres cartográficos en sentido estricto: son imágenes en perspectiva oblicua, a modo de vistas aéreas simuladas. Falsas perspectivas caballerías que no llegan a ser planos de ciudades ni topografías”. Continúa y expone que “por primera vez tenemos una imagen directa de la costa ibérica realizada a partir de la observación y

⁹ HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert: “Las vistas de España de Anton Van den Wyngaerde”, en KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 65-67.

¹⁰ ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria: *Cartografía Històrica dels Països Catalans*. València, Universitat de València / Institut D’Estudis Catalans, 2008, p. 229.

1. INTRODUCCIÓN

no del cálculo o elucubración, sin más mediación que la de la técnica de la representación: una “pintura” del litoral”.¹¹

El escaso interés por la imagen de Valencia en esta obra de Texeira difiere de la pintura de Valencia de Pere Oromig de la serie de la expulsión de los moriscos.¹² En ella se describe pictóricamente este acontecimiento histórico tomando como fondo urbano el mismo que se supone dibujado por Texeira en su *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos*.

Podrían citarse otras muchas obras o atlas de ciudades para los que la imagen que proyectaba Valencia en la Edad Moderna no generó ningún interés¹³ —en el ámbito valenciano muy significativa es la ausencia de la vista de Valencia en una obra como el libro tercero de la *Chrónyca de la ínclita y coronada ciudad de Valencia* de 1563,¹⁴ titulado *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón*—.¹⁵ Sin embargo, más allá de emprender una enumeración, que quizás resultaría un tanto anecdótica y no aportaría nada a lo ya conocido, hay que ser conscientes de la problemática de la representación de Valencia en el periodo que se estudia.

¹¹ ORTEGA VALCÁRCCEL, José: “Descripción de España y de las costas y puertos de sus Reynos”, en A.A.V.V.: *Atlas de Pedro Texeira. Descripción de España y de las costas y puertos de sus Reynos (siglo XVII). Estudios y transcripción*. Burgos, Siloé arte y bibliofilia / Österreichische Nationalbibliothek, 2008, p. 20.

Este autor dice sobre la vista de Valencia de la *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos* de Texeira que “la simplicidad es también el rasgo distintivo de la imagen o vista del Grau de Valencia”. En ella se ve “la playa y el esbozo de ensenada, con una simple vista frontal o perfil de la población, con las casas abiertas a la playa, sin fortificaciones, aunque se aprecia una torre tierra adentro, y la actividad de barcos de pesca y pequeños bajeles inmediatos al arenal. Y una doble escena sobre el fondeadero y más adentro”.

ORTEGA VALCÁRCCEL, José: “Descripción de España y de las costas...”, pp. 67-68.

¹² A.A.V.V.: *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia*. Valencia, Bancaja, 1997.

¹³ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el Grabado. 1499-1899*. Valencia, Ajuntament de València, 1998, p. 17.

¹⁴ DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón. Libro tercero de la Chrónyca de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno copilada por Martín de Viciana [...]*. Valencia, Joan Navarro, 1563.

¹⁵ A partir de este momento, se utilizará esta denominación para hacer referencia a esta obra de Rafael Martí de Viciana.

La imagen de la ciudad en la Edad Moderna se ha realizado en taraceas, maquetas, pinturas, dibujos, tapices, frescos, grabados, etc. La elección de esta última técnica artística como la adecuada para la presente investigación responde a varios intereses. El primero de ellos estaría en función de la historiografía valenciana publicada hasta hoy. Tan sólo se ha realizado una aproximación al tema de la representación de Valencia en el grabado, la de Catalá.¹⁶ En segundo lugar, la imagen de la ciudad pintada ha sido analizada en diferentes estudios, al igual que las vistas manuscritas de Wijngaerde, aspectos éstos sobre los que se ahondará en el estado de la cuestión.

Además, la técnica del grabado condiciona el uso de las representaciones urbanas en la Edad Moderna. El propio grabado evolucionó en este periodo desde la xilografía a la calcografía. La xilografía consistía en entallar en tacos de madera los trazos del dibujo de la imagen. Esta técnica tenía que dejar en relieve las líneas y formas que posteriormente el taco debía marcar en el papel. El artesano, por tanto, no incidía trabajando en lo que se iba a grabar, sino en lo que no se iba a grabar. Actuaba directamente en el hueco, algo que, sin duda, requería una gran destreza manual. Por otra parte, la técnica calcográfica consistía en la incisión sobre una plancha, generalmente de cobre, de la imagen en negativo. En ella se realizaban unos huecos –a base de buriles, puntas de acero, etc.– en los que tenía que depositarse la tinta que iba a ser estampada en el papel. De esta última técnica serán gran parte de los grabados estudiados en esta investigación. Las particularidades de cada una de las técnicas de grabados empleadas en las imágenes urbanas de Valencia entre las fechas planteadas, es decir de 1499 a 1695, y recopiladas aquí, condicionarán, en muchos aspectos, las diferentes sistemáticas empleadas para sus estudios.

La cronología de esta investigación, como se ha dicho arriba, arranca en 1499 y termina en 1695. En estos escasos dos siglos la imagen grabada de Valencia en absoluto se muestra homogénea. Sus elementos causales, valores iconográficos, funciones y

¹⁶ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el Grabado. 1499-1899...*

1. INTRODUCCIÓN

significados cambian constantemente a lo largo de este periodo, multiplicando el interés del tema y complicando sus interpretaciones. El punto de partida de esta tesis lo marca la portada con las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública*, estampado en Valencia por el alemán Cristóbal Cofman en 1499. Además de por la propia importancia de la imagen, este inicio está justificado por no existir grabados de Valencia anteriores. La fecha de 1695 remite a la vista icónica del mapa *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, del jesuita Francisco Antonio Cassaus. Posteriormente a esta fecha, la imagen de Valencia continuó teniendo mucho protagonismo en el grabado. Sin embargo, conforme se iba avanzando en la investigación, se fueron encontrando barreras e impedimentos para continuar más allá de 1695.

Se podía haber concluido la investigación en 1738, fecha en la que José Fortea graba el plano de Tosca tras ser actualizado por Antonio Bordázar. Este hecho más que cerrar una investigación coherente y cohesionada podía suponer un problema. El hilo conductor de la tesis es el grabado. Ciertamente es que el plano de Tosca se graba en 1738 pero su origen necesariamente debe considerarse el año 1704, fecha en la que el oratoriano realiza el manuscrito que revisa luego Bordázar. Además, recientemente se le ha dedicado una monografía.¹⁷ Otro inconveniente serio aparece en la propia concepción del plano de Valencia de Tosca. Sus intereses son más estrictamente topográficos que artísticos, aspecto éste último que resulta fundamental para descartar su inclusión. Evidentemente era impensable estudiar la imagen grabada de Valencia del siglo XVIII ignorando un documento de tal importancia.

Tras considerar el plano grabado de Tosca competencia de otras disciplinas alejadas –en gran parte– de las artísticas, se podían haber estudiado las imágenes grabadas de Valencia hasta 1733. En este grupo de representaciones hubieran entrado la vista de *Las tres*

¹⁷ GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.

púrpuras de Alcira (1707), en donde Hipólito Rovira asimila las características de Valencia con Alzira,¹⁸ la vista de perfil de Valencia de las *Patentes de sanidad*, de 1723, y, del mismo Rovira, la imagen de Valencia de la portada de las *Constituciones de la insigne Universidad*, de 1733. Con esto, a nuestro modo de ver, se hubiera perdido la coherencia de la investigación. La relativa poca importancia de las imágenes no aportaría nada a lo dicho hasta ese momento y su inclusión no hubiera ofrecido una visión global de la problemática de la representación grabada de Valencia en el setecientos. Por tanto, la cronología adecuada para estudiar la imagen grabada de la ciudad de Valencia en la Edad Moderna, acorde a nuestros intereses, se considera que debe ser desde 1499 a 1695.

Conocido el tema de investigación, su ámbito geográfico y su cronología, es necesario plantearse cuál es el contenido y los grabados que entran dentro de estas delimitaciones, simplemente a modo de presentación, sin ni siquiera insinuar algunos de los aspectos detallados más adelante en los estudios particulares de las imágenes.

La primera imagen de Valencia que se estudiará será la portada del *Regiment de la cosa pública* de Eiximenis, de 1499. La aparición de esta xilografía en una obra de contenido básicamente político que marcaba los pasos a seguir para el buen gobierno de las ciudades y que estaba dedicada a los Jurados de la ciudad, no hace sino inaugurar los dispares ámbitos literarios en los que la imagen de Valencia estuvo presente en la Edad Moderna. De hecho, esta relación entre la xilografía y la propia obra –debido a la posibilidad de reutilización que daban sus matrices en los primeros tiempos del incunable– se perderá en otros libros posteriores de temática diferente como el tratado médico *Probadas flores romanas*, traducido del italiano por Juan Remón de Trasmiera, o en una edición de las *Fábulas* de Esopo, ambas salidas a comienzos del XVI de las prensas de Cofman, mismo impresor del *Regiment de la cosa pública*.

¹⁸ A pesar de que se haya identificado la vista de las *Tres púrpuras* con Alzira, es una asimilación muy esquemática de la imagen que proyectaba Valencia en el siglo XVIII. Véase FERRÁN SALVADOR, Vicente: “Los Roviras. Notas biográficas artísticas”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XL, 1959, p. 50.

1. INTRODUCCIÓN

Tempranos son los intereses presentes en Valencia por la propia historia de la ciudad. Significativo es que, tras la *Barcino* (1491) de Jerónimo Pau, fuese Alonso de Proaza el siguiente en emprender en el ámbito peninsular una obra literaria de claro signo corográfico como lo fue la *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* en 1505, dedicada a la ciudad de Valencia. Estos intereses históricos se verían pronto reafirmados con la publicación en 1538 de la *Primera part de la història de València* de Pere Antoni Beuter. Ésta no sólo está empezando el largo camino que recorrerá su autor para conocer el pasado –a veces muy mitificado– de la ciudad de Valencia y que se materializará en sus crónicas posteriores, sino que en ella ya estará presente la estampación xilográfica de vistas urbanas icónicas. La publicación en 1546 de la *Primera parte de la coronica* de Beuter supone la configuración de la imagen de conjunto de Valencia ya con una clara intencionalidad de verosimilitud. Paralelamente, se recrean en otras imágenes procesos históricos de la ciudad. La narratividad visual de la conquista de la ciudad de Valencia así como la construcción de la muralla de la ciudad presentes en la *Primera parte de la coronica* son claros ejemplos de la multitud de intereses de la imagen de Valencia a mediados del XVI. La reutilización de estos tacos en el XVI y hasta los primeros años del XVII hará necesario el estudio de los nuevos usos que a estas imágenes les dieron impresores como Joan Mey, Jerónima de Gales o Gabriel Ribas. De la misma forma, es fundamental el estudio de la portada de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* (1592), de Miguel de Vargas.

En el siglo XVII la imagen grabada de Valencia aparece en libros de temática tan dispar como en la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* de Mauro Castellá Ferrer, publicado en 1610 en Madrid, en *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* (1620), de Jerónimo Martínez de la Vega, en el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí, en *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo, en *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre o en *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop. Junto a la variedad de las imágenes de Valencia de estas obras, ya sean icónicas,

verosímiles, derivaciones de otras anteriores o presentes en jeroglíficos, entre otras, paralelamente coexisten grabados en los que la percepción particularizada de un edificio de Valencia centra el interés de la imagen, como es el caso de la calcografía de *Misceláneas predicables* de Melchor Fuster, de 1675.

Por tanto, la imagen grabada de la ciudad de Valencia entre 1499 y 1695 está presente en obras literarias muy heterogéneas. Se encuentra en publicaciones de temática política, moral, médica, fantástica –como cuentos o fábulas–, histórica, arqueológica, corográfica, religiosa o que narren crónicas o historias de ciudades, entre otras. Además, en ellas las diferentes percepciones y funciones de las imágenes de Valencia estarán condicionadas por la propia importancia que en estas publicaciones se les dieron. No es lo mismo, por tanto, una imagen que figura en una página intermedia y de un tamaño pequeño que otra que se inserta en un programa iconográfico muy elaborado y que forma parte de la portada.

Hito visual complejo de analizar es el plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) del italiano Antonio Mancelli. Éste supone un documento extraordinario en el *corpus* de las imágenes de Valencia que, de alguna manera, obliga a estudiarlo independientemente. Un grabado como éste reafirma la complicación y la multidisciplinariedad del tema.

En documentos cartográficos se encuentran las dos vistas de Valencia que cierran esta tesis doctoral. Tanto la meridional de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos que son Valencia y Orihuela y dos tenencias, que son Xàtiva y Castellón*,¹⁹ de 1693, como la vista icónica de Valencia –con escasos acentos visuales verosímiles– de la *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, de 1695, ambas obras del jesuita Francisco Antonio Cassaus, multiplican la disparidad de ambientes culturales en los que la imagen grabada de Valencia se desarrolló en la Edad Moderna.

¹⁹ A partir de aquí, para agilizar el discurso, se referirá a la obra como *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*.

1. INTRODUCCIÓN

Con esto queda claro que el reducido campo geográfico de estudio que es la ciudad de Valencia y los escasos dos siglos que condensan la presente investigación, en absoluto implican grabados urbanos homogéneos. Además, la pluralidad de los documentos amplían los ambientes en los que se generaron, los artífices que las realizaron, los códigos que las descifran, las personas que directa o indirectamente las respaldaron, etc. complicando sobremanera el camino que recorrer con el fin de lograr una investigación de conjunto que exponga el a veces enrevesado tema de la imagen grabada de Valencia entre 1499 y 1695.

Dentro de los parámetros que delimitan la temática planteada para esta investigación, hay otras imágenes que podían haberse incluido. En este sentido, se han descartado dos grabados. En primer lugar no se ha abordado directamente –sí indirectamente pues es fundamental para conocer otras imágenes de Valencia– la xilografía que remite a Valencia del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* (1549), de Pedro de Medina. La exclusión de este grabado no se debe al hecho de no representar la morfología o imagen real de Valencia, pues dentro de estas intenciones se hubieran dejado de analizar otras muchas. Su descarte responde a que su taco xilográfico fue reutilizado, de manera casi insistente, en esta obra y en sus ediciones posteriores para remitir a otras ciudades peninsulares. Por tanto, su pretensión era más la de recordar al concepto de ciudad que la de representar a una urbe particular. La segunda imagen que se ha desestimado, y que sin embargo se ha incluido en publicaciones que estudiaban la imagen grabada de Valencia,²⁰ es la calcografía realizada por Crisóstomo Martínez para la *Descripción del muelle*, de 1686.²¹ Las razones para no incluir esta imagen han sido en primer lugar por ser un proyecto de remodelación del puerto, por tanto en principio no

²⁰ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el Grabado. 1499-1899...*, pp. 34-35.

²¹ GÜELDA, Tomás: *Descripción del muelle que la muy illustre ciudad de Valencia ha mandado fabricar en su playa*. Valencia, Vicente Cabrera, 1686. Se remite a una de las últimas publicaciones al respecto en donde se estudia el proyecto en su contexto. En este sentido, véase HERNÁNDEZ SEMPERE, Telesforo Marcial: “Diseños y proyectos del puerto de Valencia en los siglos XVII y XVIII”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.): *Historia del puerto de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 169-184

hay en ella interés manifiesto por representar la ciudad o algunos de los edificios o construcciones más significativas. Y, en segundo término, por no reflejar en absoluto la realidad de Valencia. Aquí se pretende transmitir la prosperidad del puerto de Valencia, en donde atracan numerosas embarcaciones, desde comerciales a bélicas. Como se sabe, el estado en el que se encontraba el puerto de Valencia en aquel momento era de ruina absoluta. De hecho, el proyecto propuesto por Thomas Güelda fue un fracaso total. Por estos motivos, estos dos grabados no serán estudiados en esta investigación.

Con todo, básicamente, el grueso de esta investigación consistirá en el estudio detallado de los grabados que representan a Valencia –ya sea de forma icónica, metonímica, simbólica, verosímil, etc.– realizados entre 1499 y 1695. De la misma forma, para ello se recurrirá a otras muchas imágenes que ayuden a conocer mejor el tema planteado aquí.

Por otra parte, este trabajo no se hubiera llevado a cabo sin la concesión de la beca de investigación predoctoral Cinc Segles (F.P.I.) otorgada por la Universitat de València en junio de 2004 y hasta 2008. Durante este periodo, los profesores y personal de secretaría del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València me hicieron sentir como un compañero más. Por tanto, mi agradecimiento tanto a la Universitat de València como al Departament d'Història de l'Art.

Me gustaría agradecer también a todas las personas que, de una manera u otra, han posibilitado que este trabajo haya salido adelante. En primer lugar, a mi familia y principalmente a mis padres y a mi hermano Carlos que me han apoyado incondicionalmente desde siempre. A todos los empleados de museos, bibliotecas y archivos que han hecho con su trabajo que esta investigación haya resultado más llevadera. Al doctor Joan Carles Gomis Corell por estar siempre ahí cuando se le ha necesitado. Al doctor Francisco Antonio Chacón Gómez-Monedero por ayudarme en las transcripciones de textos latinos. A Desirée Torralba Mesas por el aliento y el interés personal durante estos años.

1. INTRODUCCIÓN

Por último, quiero agradecer, muy especialmente, el continuo apoyo de los doctores Joaquín Bérchez Gómez y Mercedes Gómez-Ferrer Lozano. El doctor Joaquín Bérchez fue el director de la tesis doctoral en el primer periodo. En esos años, me sugirió el tema de investigación y me guió en los primeros pasos de este trabajo, me ayudó a mirar y a aprender de las imágenes urbanas y me marcó las pautas a seguir en los años sucesivos. De la misma forma, agradecerle la confianza que siempre me mostró, el trato y la deferencia personal que tuvo conmigo en estos años. Por otra parte, la doctora Mercedes Gómez-Ferrer ha sido la directora de la tesis doctoral durante los últimos años. A ella quiero agradecerle el siempre incansable esfuerzo desarrollado en este tiempo y la constante implicación que ha tenido en este trabajo superando, en numerosas ocasiones, su labor de directora para convertirse en un apoyo fundamental para este trabajo. A ellos dos, por tanto, va mi más sentido agradecimiento.

1.2

Objetivos y metodología

El objetivo de esta tesis doctoral es el de reconstruir los múltiples intereses y funciones que tuvieron las imágenes grabadas de Valencia entre 1499 y 1695. Para ello es necesario comprenderlas en su propia cultura material, social y artística pero siempre teniendo en cuenta el punto de vista histórico buscando, por tanto, interpretar estas representaciones desde una perspectiva muy alejada a la de nuestra actualidad. Para restablecer sus significados particulares, se recurrirá al estudio de todos aquellos temas que, de alguna manera, condicionaron su propia realidad. Así, son múltiples los puntos de vista que pueden ayudar a conocer mejor la imagen grabada de Valencia ya que sus intencionalidades, usos, valores, ejecución, artífices, etc. son, en muchos casos, muy diferentes, como se ha visto al presentar la temática y el contenido de la investigación. Conscientes de esta divergencia, habría que citar algunos de los campos desde los que se va a realizar la investigación así como su metodología.

A la hora de empezar a estudiar la imagen grabada de Valencia realizada entre 1499 y 1695 es necesario enfrentarse con la problemática del propio tema, como ya se ha explicado anteriormente. El hecho de que sólo sea una ciudad la estudiada, Valencia, y un periodo cronológico de escasos dos siglos, no implica que se encuentren grabados

1. INTRODUCCIÓN

homogéneos y que, de alguna manera, sigan una evolución lógica de unos documentos a otros. En absoluto. Es un tema de una complicación importante y que, por tanto, no permite seguir una metodología o sistemática de investigación similar en cada uno de los grabados a analizar. Cada imagen deberá interpretarse dentro de sus propios intereses, valores visuales, funciones y especificidad. Es decir, la gran disparidad de grabados –que además vendrán marcados por las diferentes técnicas de ejecución, desde los xilográficos a los calcográficos– incluidos en esta investigación y su procedencia de disciplinas o campos diferentes obliga a tomar varios caminos a la hora de analizarlos. No obstante, la percepción de conjunto estará por encima de los intereses particulares de cada una de las imágenes.

El principal objetivo de esta investigación serán los propios documentos. La imagen será siempre la que dictará la sistemática que se tenga que seguir. No obstante, hay que ser prudentes. De esta complicación hablan por ejemplo grabados aparecidos incluso en las mismas obras y que no pueden ser analizados desde un único punto de vista. Así, entre otros, los aparecidos en la *Primera parte de la coronica* (1546) de Pere Antoni Beuter –es decir, la vista de conjunto de Valencia, la xilografía de la conquista de la ciudad y la imagen de la construcción de la muralla de Valencia– no coinciden en sus pretensiones –en gran parte de ellas– y, por este motivo, deben ser estudiados de forma diferente.

Sin embargo, y esto sí que será un rasgo común en la metodología seguida en todos los grabados, se intentará descubrir cuáles fueron los elementos morfológicos reales –ya sean geográficos, arquitectónicos, etc.– que configuran la imagen de la ciudad de Valencia en cada momento y situación. Una vez conocidos, se leerán en su contexto cultural. La propia multidisciplinariedad del tema, las plurales miradas intencionadas, las particulares reflexiones entre el entorno y la propia ciudad, los valores patrios y afectivos entre los propios habitantes de la ciudad y sus monumentos, las distintas sensibilidades descriptivas, la multitud de adjetivos visuales necesarios presentes en cada una de las imágenes, los diferentes niveles de ejecución de las obras, etc. logran objetivos muy

divergentes. Esto hace, como se insistía ya atrás, que no se pueda plantear la investigación de los grabados de Valencia realizados entre 1499 y 1695 desde una perspectiva estrictamente unitaria, sí en ciertos aspectos coincidentes.

Al plantear una investigación histórico-artística es necesario hacer una puesta en valor. Esto, de alguna forma, resulta incluso más necesario en un estudio como el presente que se centra en un tema tan particular como lo es la imagen grabada de la ciudad de Valencia. Se debe conocer, por tanto, qué está ocurriendo en otras ciudades peninsulares como por ejemplo Sevilla, Madrid o Barcelona y comparar las imágenes de éstas con las valencianas. De esta manera, se verá si el caso valenciano es excepcional en ciertos aspectos o si, por el contrario, la imagen grabada de Valencia ha de entenderse bajo los mismos o parecidos condicionantes culturales vividos en otras ciudades.

Paralelo a los propios grabados y al contexto geográfico en el que se generan las imágenes, es fundamental analizar a las personas que posibilitaron que esas representaciones se llevaran a cabo y qué intereses pudieron tener éstas en que se confeccionaran. Al igual que en los aspectos mencionados anteriormente, éste es un tema complicado pues las personas que estuvieron detrás de las realizaciones de los grabados son muy diferentes y, a veces, difíciles de conocer desde el punto de vista actual. En este sentido, es necesario ahondar especialmente en figuras tan dispares como Pere Antoni Beuter, Antonio Mancelli o Francisco Antonio Cassaus, entre otras muchas. Se tendrá que juzgar por tanto cómo influyeron en la impresión de las imágenes urbanas de Valencia, ya sea directamente como Mancelli o Cassaus o indirectamente como algunos impresores, entre los más interesantes Cristóbal Cofman, Jerónima de Gales, Gabriel Ribas o Jerónimo Vilagrasa. Otras figuras como el hasta hoy desconocido Ascensio Duarte serán investigados.

De la misma forma que se analizan a las personas responsables de los grabados, es necesario conocer a quién o a quiénes iban dirigidas estas imágenes y si el receptor o receptores pudieron o no condicionar, en algunos aspectos, su realización. Así, será

1. INTRODUCCIÓN

imprescindible remitir desde los lectores o consumidores de las primeras obras tipográficas que contenían imágenes de Valencia hasta el marqués de Caracena o el de Castel Rodrigo, virreyes de Valencia. Algunos de los receptores de estos grabados se presentarán con más detenimiento debido a su importancia o a su vinculación directa con los diferentes documentos urbanos.

No sólo se tiene que considerar a la imagen grabada de la ciudad de Valencia como dirigida a una persona determinada o a un público especializado. En los grabados de Valencia de entre 1499 y 1695 se encuentran documentos que están destinados a toda la ciudad. En ellos la población se siente claramente identificada con la imagen y los vínculos afectivos para con la ciudad quedan materializados en los monumentos más significativos de Valencia representados. Así, los libros de temática festiva son un campo imprescindible para conocer la representación urbana de Valencia pues, a partir de ellos, se deberá descodificar este tipo de grabados urbanos dirigidos a un colectivo, la población de Valencia.

La necesidad de conocer el papel que desempeñaron las imágenes urbanas en los libros de fiestas obliga a aproximarse a los ambientes culturales en los que se gestaron. Así, deben analizarse los autores de las obras, la importancia de los acontecimientos festivos y, sobre todo, dónde se encuentra la imagen, ya sea en altares conmemorativos, jeroglíficos, etc. Por tanto, cada una de estas representaciones de Valencia es muy diferente a las otras.

Esta investigación parte, como ya se ha dicho, de la portada con las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* (1499), de Eiximenis. Su análisis empezará con la presentación de algunas obras historiográficas actuales que, de alguna manera, y básicamente desde la disciplina literaria, han tratado el frontispicio de la obra del franciscano. Será necesaria para comprender la imagen una lectura de los primeros años del desarrollo de la imprenta en Valencia y rastrear en este contexto la presencia de la temática urbana así como la de los grabados de ciudades. El hecho que la obra del

Regiment de la cosa pública fuese escrita por Eiximenis en 1383 y publicada 90 años después de la muerte del franciscano, obliga a que se estudie a la figura de su impresor, el alemán Cristóbal Cofman. De la misma forma, la imagen de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* debe ser leída dentro de la producción del impresor. Hay que compararla además con xilografías de otras obras de Cofman. Paralelamente, al ser sólo un edificio de la ciudad representado en la portada –las Torres de Serranos– es necesario conocer la función que éste tenía en la vida diaria de la ciudad e intentar ver históricamente la que desempeñaba en la portada del *Regiment de la cosa pública*.

La imagen de las Torres de Serranos aparece grabada en otros libros publicados entre 1499 y 1695. El taco xilográfico del *Regiment de la cosa pública* se volverá a emplear en otras obras tipográficas muy diferentes a la de Eiximenis. Así, es interesante ahondar en el empleo que hicieron los impresores de los tacos xilográficos e intentar ver cómo esto afectó a la imagen, especialmente a principios del siglo XVI. Posteriormente, en *Misceláneas predicables* (1675) de Melchor Fuster, la representación de las torres vuelve a aparecer pero ahora marcando su uso carcelario, asumido desde 1586. A partir de aquí, se hará necesario un estudio de la evolución del edificio en su propia historia y ver cómo ésta se transmite a sus imágenes.

Uno de los aspectos en los que más se incidirá en esta investigación es en la puesta en valor de las imágenes. El que se estampen tan pronto –1499– las Torres de Serranos en el *Regiment de la cosa pública* de Eiximenis necesita de su comparación con imágenes de otras ciudades peninsulares en las que puedan verse códigos similares de representación. En este sentido, la ciudad de Sevilla con la Giralda como emblema arquitectónico y metonímico de la ciudad supone un fenómeno cultural y perceptivo paralelo al vivido en Valencia con las Torres de Serranos.

Conforme avanza el interés por la literatura corográfica local, se van estableciendo los signos visuales que conformarán la imagen estereotipada de Valencia. En este contexto es indispensable el estudio de las crónicas de Pere Antoni Beuter. En ellas la imagen de

1. INTRODUCCIÓN

Valencia quedará fijada desde el punto de vista más característico para ver y representar a la ciudad –el septentrional–, repitiéndose éste prácticamente hasta el intento meridional de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693) de Cassaus. Es necesaria, además de un inventario de las crónicas de Beuter, la relación de las imágenes aparecidas en ellas, así como también conocer la biografía de Pere Antoni Beuter.

La imagen grabada de Valencia no se difunde en la edición de *Primera part de la història de València* de 1538, de Pere Antoni Beuter. No obstante, aquí se incluyeron algunas xilografías que deben ser leídas en el contexto impresor para ayudar a comprender mejor las posteriores de la edición castellana. Ésta crónica de Beuter se publica en 1546 bajo el título de *Primera parte de la coronica*. En ella aparecen tres imágenes fundamentales para esta investigación: la vista de conjunto de Valencia, la de la construcción de la muralla de Valencia y la de la conquista de Valencia por Jaime I.

Se ha dicho arriba que la vista de conjunto de Valencia aparecida en la *Primera parte de la coronica* de Beuter configura el punto de vista más característico para representar la ciudad. Ésta debe compararse con las primeras representaciones de conjunto vinculadas con Valencia, esto es el escudo empleado en el trescientos por Valencia. Éste consistía en una ciudad sobre aguas. Junto a esto, se estudiará el término de *hidropolis*, muy vinculado a esta primitiva imagen icónica oficial de la ciudad.

En la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter se condensan multitud de elementos morfológicos reales que serán analizados. De la misma forma, hay que buscar las intenciones que tuvo el dibujante de la vista al querer que éstos aparecieran en ella. La vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter se comparará también con otras imágenes urbanas coetáneas.

Las imágenes de la conquista de la ciudad y la de la construcción de la muralla aparecidas en la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter resultan, *a priori*, algo más enigmáticas que la anterior vista de conjunto de Valencia. Sus pretensiones evidentemente son las de remitir a Valencia pero sus sistemáticas visuales distan mucho

de la empleada en la xilografía de conjunto. Para interpretar el grabado de la conquista de la ciudad será necesaria, entre otros, ver qué dice Beuter en sus crónicas, qué relación puede tener con la propia historia de la ciudad y a la vez leerla en el *corpus* de imágenes bélicas contemporáneas. Más complicado resulta, tal vez, la xilografía de la construcción de la muralla. Al igual que en la imagen anterior, sus adjetivos visuales no remiten inequívocamente a Valencia. Sin embargo, no hay duda de que esa era su intención. No obstante, la complicación de la xilografía obligará a interpretarla junto a la propia concepción de los procesos constructivos –siendo indispensable su vinculación con las palabras del propio Beuter en sus crónicas–, entre otros campos a analizar. Por último, la herencia de las imágenes aparecidas en las crónicas de Beuter debe seguirse hasta la impresora Jerónima de Gales y la obra *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* de Miguel de Vargas, editada por Gabriel Ribas.

El *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de Antonio Mancelli supone un cambio radical en la representación de Valencia. Esto evidentemente impide coincidir con algunos de los procedimientos empleados para conocer las imágenes valencianas precedentes. La todavía enigmática figura de Antonio Mancelli debe ser abordada con profundidad. Su procedencia italiana –en relación a la cultura de la representación de la ciudad–, su primera etapa documentada en Valencia –en la que se prestará un especial interés al virrey del momento, el marqués de Caracena, a quien Mancelli dedica su plano– y su segunda estancia conocida en Madrid, deberán entenderse junto a aportaciones que se hacen aquí a su biografía y producción artística. El haber localizado –gracias al Dr. Joaquín Bérchez– un nuevo ejemplar del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli en la Biblioteca Apostólica del Vaticano, hará necesario terminar con algunas hipótesis planteadas por la historiografía y poder emitir otras sobre el trabajo del italiano en Valencia.

La interpretación del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli se hará desde múltiples puntos de vista. El primero será el intentar precisar la fecha de

1. INTRODUCCIÓN

realización del plano de Mancelli de acuerdo con la historia de la arquitectura valenciana. La cartela y la leyenda formarán parte del estudio de la obra del italiano. El análisis de la realización del plano constituirá un epígrafe. De la misma forma, el enigmático urbanismo del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli será estudiado.

La manifiesta importancia del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli en relación a todas las vistas de Valencia anteriores, hace necesaria la lectura en el ambiente peninsular. Por tanto, su parangón con obras seiscentista como la plataforma de Granada de Ambrosio de Vico (ca. 1612-1613), el plano de Mallorca de Antoni Garau (ca. 1644) o el de Madrid de Texeira (1656), entre otros, será necesario para entender el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli. Además, la excepcionalidad de este documento en el ámbito valenciano quedará más al descubierto teniendo en cuenta que no deja rastro en otras imágenes posteriores. Esto se valorará confrontándolo con planos similares realizados en ciudades como Sevilla –con la vista perspectiva de la ciudad de Ambrosio Brambilla, de 1585– o especialmente Madrid, en donde prototipos como el de “De Witt” o el de Texeira generaron gran cantidad de derivados y tuvieron una repercusión posterior importante.

Testigo de los múltiples caminos que sigue la representación de Valencia en los grabados seiscentistas de libros es el aparecido en la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* de Mauro Castellá Ferrer, publicado en Madrid en 1610. Aquí la imagen de Valencia vuelve a reconstruirse recordando a las vistas icónicas presentes en gran parte de la literatura urbana de finales del XV y principios del XVI. Teniendo en cuenta esto, tendrá que ser interpretada esta imagen.

De la misma forma, se encuentran derivados de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter en obras como *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo y en *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop. La primera de ellas se desenvuelve en un

programa iconográfico muy complicado. La arqueología, el pasado romano y algo mitificado de la ciudad, la personalidad plural de José Vicente del Olmo y la vista conjunto de Valencia aparecida en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* –en evidente conexión con la estampada anteriormente en la *Primera parte de la coronica* (1546) de Beuter– serán, entre otros, algunos de los temas que se tendrán que tratar. Por otra parte, la vista de Valencia de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675) debe analizarse igualmente desde otra perspectiva plural. La figura del jurista y autor Joseph Llop, los intereses de organismos municipales como las Fàbrica Vella y Nova de Murs e Valls así como sus obras arquitectónicas emprendidas, el ambiente impresor del momento –particularizado especialmente en la figura de Jerónimo Vilagrasa, tipógrafo de la obra–, las imágenes colectivas con acentos religiosos o, entre otros muchos temas, las propias palabras de Llop en *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*, serán estudiados aquí.

El tema de la imagen grabada de Valencia aparecida en los libros de fiestas se verá básicamente –si bien será necesario recurrir a otras crónicas festivas en momentos puntuales del discurso– desde tres relaciones festivas valencianas: *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* (1620), de Jerónimo Martínez de la Vega, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí y *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil. Éstas, necesariamente, tienen que ser interpretadas dentro de un lenguaje visual particular en el que todavía la imagen de Valencia no había estado presente: el jeroglífico.

La imagen de Valencia de *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* está en uno de los jeroglíficos realizados por los estudiantes universitarios con motivo de los festejos. Además de estudiar la propia imagen, es importante conocer las reflexiones de Jerónimo Martínez de la Vega sobre la ciudad y su arquitectura así como sus referencias a otras imágenes realizadas para los festejos y que no llegaron a publicarse en esta obra.

1. INTRODUCCIÓN

La gran cantidad de grabados que remiten a Valencia en el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí, obliga a su análisis desde perspectivas diferentes. La disparidad de los intereses de las imágenes de esta obra así como sus niveles de ejecución e hitos urbanos representados suponen un problema que impide leerlos conjuntamente. Además, será esencial el conocimiento de su propio autor, Marco Antonio Ortí, así como también sus palabras sobre Valencia y la propia celebración, en donde se deben buscar algunas otras representaciones de Valencia realizadas *ex profeso* para los festejos. Las palabras del cronista descodificando algunas de las imágenes urbanas impresas, los intereses colectivos de los festejos o las múltiples particularidades de cada uno de los grabados serán tratados en el estudio de esta obra.

El último libro de temática festiva a analizar será *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil. Se volverá a incidir en la figura del autor de la obra y sus palabras sobre los festejos para intentar discernir el papel de la imagen de Valencia en ellos, así como sus reflexiones y conocimientos de la ciudad. Paralelamente, se insertarán los jeroglíficos en los que aparece la imagen de Valencia en su contexto cultural y festivo. De la misma forma, se analizará la figura de José Vicente del Olmo como autor del primero de los jeroglíficos concursantes en estos festejos inmaculistas y su relación con la portada de *Lithología o explicación de las piedras*. El análisis de cada uno de los jeroglíficos hará necesario buscar su interpretación incluso en el recuerdo de la imagen histórica de Valencia: la ciudad sobre aguas. Esta reminiscencia obligará a encontrar las nuevas funciones que ahora tiene esta imagen en estas celebraciones inmaculistas.

La investigación se cierra con el análisis de las imágenes grabadas de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*, de 1693 y *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, de 1695, ambos del jesuita Francisco Antonio Cassaus. El aparecer vistas artísticas de Valencia en proyectos cartográficos multiplica el ámbito de desarrollo de éstas, a la par que lo complica. El hecho de que coexistan vistas urbanas de Valencia con intenciones científicas de conocimiento del territorio habla mucho de la

multidisciplinariedad de la temática planteada, algo en lo que se ha insistido ya. Sin embargo, las miras de este último apartado serán las de indagar en la imagen de la ciudad de Valencia y en sus propios acentos visuales –profundizando en la arquitectura representada–, en las reasignaciones de nuevas percepciones y funciones, así como en sus interpretaciones. En este sentido, el hecho de que la vista de Valencia incluida en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* se conciba desde mediodía, hasta este momento todas las grabadas eran septentrionales, hará necesario que se valore qué aporta esta nueva percepción en relación a las anteriores, cuáles son los nuevos elementos morfológicos significantes en ella, así como su repercusión posterior, entre otros aspectos a analizar.

A pesar de ser complicado, y más después de la dificultad del tema planteado y de las diferentes sistemáticas necesarias para conocer la heterogeneidad de las representaciones, se pretenderá dar una visión de conjunto de las imágenes grabadas de Valencia de entre 1499 y 1695. La interpretación global del tema estará siempre por encima de las particularidades de cada imagen. En este sentido, el grabado de Valencia no puede entenderse sólo en su especificidad técnica. Es fundamental leer las xilografías y calcografías de la ciudad junto a la pintura. De este modo, artistas como Pedro Juan Tapia, Pedro Oromig, Jerónimo Jacinto de Espinosa o Bartolomé Matarana, entre otros, son esenciales para poder dar una valoración de conjunto. De la misma forma, tampoco hay que olvidar a vistas manuscritas como las de Wijngaerde, o la esquemática de Texeira –si es que se quiso representar en ella a Valencia–, entre otras. Por tanto, la imagen grabada de Valencia debe ser analizada dentro de un conjunto mucho más amplio, en el que la representación de la ciudad es tratada desde diferentes técnicas y percepciones.

Completando todo lo expuesto anteriormente, es fundamental el trabajo de archivo. Éste consistirá en buscar documentación de las personas que intervienen en las imágenes así como noticias sobre las propias representaciones. Esta investigación se centrará

especialmente en el Archivo Histórico Municipal de Valencia así como en el Archivo del Reino de Valencia. La sistemática que se seguirá en este trabajo de campo hará que se indague en la documentación de fechas cercanas a las imágenes.

1.2.1

Imágenes, transcripciones y notas a pie

Las imágenes son muy importantes para la presente investigación. Éstas, en todo momento, estarán relacionadas con el texto buscando una ágil lectura. Por tanto, las representaciones incluidas se encontrarán muy cercanas a sus referencias en el texto y se remitirán a ellas mediante fig. o figs. [figura / figuras] junto al número de la imagen –para hacer más sencilla la lectura, se dará únicamente una vez referencia a cada imagen, salvo excepciones–. Se emplea la negrita para que la identificación entre la imagen y su referencia en el texto sea lo más rápido posible. Ya en el texto, las referencias a las imágenes quedarán de la siguiente manera:

En esta portada, de gran valor documental para el estudio de la heráldica, el escudo de Valencia **[fig. 7]** como ciudad sobre aguas está debajo del de Cataluña y encima del de Nápoles.

Las numeraciones de las imágenes empezarán al iniciarse cada uno de los capítulos. Igualmente, los títulos de las figuras serán lo más esquemáticos posible –a excepción de algunos casos, en los que ha sido necesario una mayor extensión– y los datos de la imagen serán completados bien en el desarrollo del texto o bien a pié de página.

Las transcripciones de textos antiguos o de títulos de obras de siglos pasados han sido actualizadas de acuerdo a las normas paleográficas actuales. Salvo excepciones que se han marcado –como puede ser la leyenda del plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentia in Hispania*, de Mancelli–, se ha puntuado, acentuado y empleado mayúsculas tal y como

se hace hoy en día. No obstante, se han mantenido las grafías que emplearon cuando se escribieron, a pesar de que hoy ya no se escriba de la misma forma.

Los títulos de las obras citadas en el texto generalmente se han reducido para agilizar la lectura. En este sentido, se conservan las palabras que se han considerado necesarias para remitir a las obras y para que éstas no se puedan identificar erróneamente con otras publicaciones. Esto, básicamente, ha afectado a publicaciones referidas muchas veces, como por ejemplo la *Primera parte de la coronica, Lithología o explicación de las piedras o De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*, entre otras muchas.

En las notas a pie de página se ha buscado la mayor brevedad posible. Es decir, la obra sólo se cita completa la primera vez –salvo excepciones totalmente necesarias, que se han especificado– y, cuando esa misma referencia se vuelve a dar, se hace de forma reducida. Por tanto, se remite bien a la primera vez que se citó o a la bibliografía final para conocer todos los datos de su publicación.

Se han empleado algunas abreviaturas al citar o dar las referencias completas de las obras. A continuación, se exponen las que se han usado así como su significado:

[s. a.], sin autor

[s. f.], sin fecha

[s. i.], sin imprenta

[s. l.], sin lugar de edición

[s. p.], sin paginar¹

Para quitar peso visual a las citas a pie de página, cuando la relación de obras sea del mismo autor, considerando que queda más limpio y claro, se empleará el siguiente símbolo para remitir al autor: “———:”. Éste siempre remitirá al primero de los autores citados en la anterior referencia. Ejemplo práctico:

¹ Cuando sí que están numeradas las páginas, se emplea “p.” para dar la referencia sólo a una página, o “pp.” para remitir a más de una. De la misma forma, para los folios, se usará “f.”, si es uno el referido, y “ff.” si son más de uno.

1. INTRODUCCIÓN

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “Anton Van den Wyngaerde y la Vista de Cuenca desde el oeste”, en *Boletín del Museo e Institución Camón Aznar*, LXXXI, 2000, pp. 41-59; ———: “La vista de Cuenca desde el Este (1565), de Van den Wyngaerde”, en *Goya. Revista de Arte*, 276, 2000, pp. 145-152; ———: *La vista de Cuenca desde el oeste (1565), de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2003 y ———: *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2006.

En el caso de que la obra tenga dos o más autores, se empleará “——— /”. Nuevamente éste sustituye al primero de los autores citados, siendo necesaria la inclusión del resto de los autores de la publicación. Ejemplo práctico:

BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad...”, pp. 105-106 y ——— / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y sentir la ciudad...”, p. 19.²

Cuando se da a pie de página una relación de muchas referencias, éstas siempre estarán ordenadas, al igual que se hace en la bibliografía final, por orden alfabético según el primer apellido de los autores. En el caso de que en la relación de obras aparezcan más de una referencia de un autor, éstas se ordenarán según fecha de publicación.

Por último, indicar que se ha creído conveniente que las numeraciones de las notas a pie de página no sean consecutivas. Para evitar cifras excesivamente extensas en los números volados de los pies de página, se empieza la numeración cada vez que se inicia un capítulo siguiendo, por tanto, el mismo criterio empleado con las imágenes.

² Esto se empleará siempre y cuando los autores no sean varios. En este caso se repetirá A.A.V.V. [autores varios]. Como ejemplo:

Véanse como obras que abordan las relaciones desde multitud de puntos de vista, entre otras, A.A.V.V.: *Actas del I Congreso Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996 y A.A.V.V.: *Actas del II Seminario de Relaciones de sucesos. La fiesta*. Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.

1.3

La historiografía sobre la imagen de la ciudad de Valencia en la Edad Moderna: el estado de la cuestión

La historiografía contemporánea sobre las vistas de ciudades es muy extensa. Desde especialmente las últimas dos décadas, la representación urbana ha conseguido generar un gran número de publicaciones especializadas. Se debe ser consciente que los libros, artículos, catálogos de exposiciones o publicaciones de cualquier otra índole que se han realizado son, muchas veces, inabarcables. La multidisciplinariedad del tema ha llevado a que se consulten obras escritas por investigadores procedentes de especialidades tan aparentemente dispares como la geografía, el urbanismo, la arquitectura, la emblemática, la historia o la historia del arte, entre otras. Por este motivo, la bibliografía consultada no responde sólo a la especificidad de la imagen de la ciudad en el grabado.¹

A pesar de ser un tema analizado desde muchas perspectivas, la imagen de Valencia grabada únicamente ha sido estudiada como conjunto por Miguel Ángel Catalá en su

¹ Aquí se presentan algunas de las investigaciones más relevantes sobre el tema planteado, bien sea por el enfoque que dieron cuando se publicaron, por la relevancia de sus contenidos o por las aportaciones realizadas. También, se debe ser consciente que hay otras muchas obras que tratan el tema superficialmente, y que, por tanto, podrían aparecer aquí. Sin embargo, las aquí presentes se consideran que son las esenciales para intentar analizar en qué momento se encuentran actualmente las investigaciones sobre la imagen de la ciudad de Valencia en la Edad Moderna.

1. INTRODUCCIÓN

obra *Valencia en el grabado 1499-1899*² que constituye la primera catalogación sistemática y razonada de algunas de las imágenes generadas dentro de los límites establecidos por el autor. Es un ensayo del repertorio de grabados y litografías de Valencia, ya sean vistas urbanas de conjunto, parciales o de algún monumento determinado. Ofrece una amplia visión de 400 años que permite acercarse a la imagen de Valencia y a su materialización en el grabado. Es, por tanto, una interesante publicación que recoge la evolución de la representación grabada de la ciudad de Valencia. Sin embargo, en lo que respecta a la cronología planteada en esta investigación, 1499-1695, Catalá deja muchos grabados por recopilar, entre otros, la portada de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* (1592), de Miguel de Vargas, la vista icónica de Valencia de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* (1610) de Mauro Castella Ferrer, así como los aparecidos en *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* (1620), de Jerónimo Martínez de la Vega o en el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí. Además, parcialmente trata los de *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre, ya que sí que recoge el realizado por Juan Bautista Soler pero deja fuera de su recopilación el de José Vicente del Olmo y el de Miguel Vilar. De la misma forma, no ahonda en el estudio de las imágenes pues tan sólo hace una ficha catalográfica de cada una de ellas.

Anterior a la obra de Catalá, en 1971, se celebra una muestra en Valencia titulada *Exposición de grabados valencianos. Originales y reproducciones de monumentos, tipos y paisajes de la ciudad, siglos XV-XIX*.³ Esta exposición se encargó de exhibir grabados que representaban a Valencia, la mayoría de ellos decimonónicos. Sin embargo, también estuvieron presentes otros que se estudiarán en esta investigación como la portada de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* (1499) de Francesc Eiximenis o la calcografía de san Vicente sobrevolando Valencia de *De la institució, govern polítich* [...]

² CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el Grabado. 1499-1899...*

³ [s. a.]: *Exposición de grabados valencianos: originales y reproducciones de monumentos, tipos y paisajes de la ciudad, siglos XV-XIX*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1971.

dita de Murs e Valls (1675), de Joseph Llop. No obstante, en 1971 el tema de la imagen grabada de Valencia todavía no había suscitado interés para la historiografía. Muy clarificadoras resultan las palabras empleadas para presentar a los grabados de Valencia que formaron parte de esta exposición:

Paisajes urbanos. En ellas aparece la ciudad en diversas perspectivas, la mayor parte de ellas, con sus más bellos monumentos en primer término. Proceden, casi todos, de las ilustraciones de los libros de viajes nacionales y extranjeros.

En parte, esta exposición recogería los conocimientos que en aquel entonces se tenían del grabado urbano valenciano. Del interés que habían suscitado los grabados de Valencia hasta ese momento son significativas las palabras que en 1954 pronuncia Almela y Vives sobre la xilografía de conjunto de la ciudad de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Beuter. Además de dar como única referencia su aparición en la edición de 1604, califica a la imagen de “grabadito” y tan sólo le llama la atención “el río en primer término y el mar al fondo con varios barcos”.⁴

El abordar la investigación de un tema como la imagen grabada de Valencia desde 1499 a 1695 atendiendo exclusivamente a la especificidad de su propia materialización hubiera sido un grave error. La representación urbana es un campo que debe ser conocido gracias a la gran diversidad de publicaciones que se generan desde muchos campos y dirigidas a múltiples objetivos. Evidentemente, tal y como se ha expuesto atrás, el tema principal de la investigación será el grabado, pero, éste no se puede comprender sin insertarlo en su cultura histórico-artística y desde un prisma ampliamente plural. Por tanto, es imprescindible recurrir a numerosos estudios que han trabajado la imagen urbana en pintura, dibujo, cartografía, etc. De la misma forma, es impensable intentar conocer la problemática de la representación de la ciudad de Valencia en el grabado de 1499 a 1695 quedándose estrictamente dentro de estas limitaciones. Al pretenderse dar una visión de conjunto, es preciso recurrir a obras historiográficas que aporten información sobre las

1. INTRODUCCIÓN

imágenes icónicas anteriores a 1499 –como puede ser especialmente, y entre otras, el escudo de la ciudad sobre aguas usado por la ciudad entre *ca.* 1312 y 1377– así como también ir más allá de 1695.

Con esto, es necesario hacer una exposición de gran parte de la bibliografía escrita anteriormente sobre este tema. La presentación de la historiografía se hace por orden cronológico. Se ha optado por esta opción ya que muestra claramente cómo el conocimiento sobre el tema de la representación urbana va avanzando progresivamente hasta llegar al momento en el que hoy se encuentra y, además, porque se constata que, con el paso del tiempo, este tema ha ido suscitando interés para varias disciplinas.

Uno de los primeros textos que estudian la imagen grabada de Valencia como documento histórico es el artículo de 1921 sobre el plano de Tosca escrito por Elías Tormo⁵ quien, a pesar de que la estampa tuviera la fecha de 1705 y de que ésta fuese mantenida por contemporáneos como Orellana,⁶ ya retrasó el momento de su estampación por lo menos hasta 1714. Esto se debe a que aparecen en el plano las torres de la Alameda que se construyeron, por orden de don Rodrigo Caballero y Llano, en 1714.

Investigación destacada en el panorama nacional e internacional es, sin duda, el famoso ensayo de Haverkamp-Begemann. Este texto, publicado originariamente en 1969,⁷ es uno de los pilares sobre los que se asientan las posteriores investigaciones de las vistas españolas de Wijngaerde. Es interesante por referir algunos aspectos sobre la Valencia dibujada por Wijngaerde así como por sus estudios previos a la vista definitiva

⁴ ALMELA y VIVES, Francisco: “Los temas del mar en el grabado valenciano”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 1954, 25, p. 91.

⁵ TORMO, Elías: “El padre Tosca y la historia de la arquitectura valenciana”, en *Almanaque de Las Provincias*, 1921, pp. 201-204.

⁶ Véase DE ORELLANA, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Madrid, 1930, ed. Xavier de Salas. [Valencia, Librerías París-Valencia, 1995], p. 534.

leyéndolas dentro del grueso de vistas españolas realizadas por el flamenco. Además, se insertan las imágenes en un contexto urbano más amplio, poniendo las representaciones de Wijngaerde en su valoración histórica. A la par, se barajan las hipótesis sobre las funciones de las imágenes así como los procesos que pudieron seguirse para su frustrada impresión.

Volviendo al ámbito valenciano, el interés por la imagen de la ciudad de Valencia fue continuado por la Exposición Cartográfica. Ésta se celebró en abril de 1971 en el Gran Salón del Ayuntamiento de Valencia y coincidió cronológicamente con la celebración del I Congreso de Historia del País Valenciano. La reseña de la muestra fue publicada años después por José Costa Más en las actas de dicho congreso.⁸ En esta exposición, que abarcó hasta el año 1840, se contó con grabados tan importantes como el mapa de Cassaus *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*, de 1693. Igualmente tuvo un papel destacado en la muestra el plano procedente del Archivo del Ayuntamiento de Valencia *Valentia edetanorum* del P. Tomás Vicente Tosca.

Un año después de esta exposición, en 1972, sale a la luz la obra de Manuel Sanchis Guarner *La ciutat de València. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*. Aquí su autor muestra un gran interés por complementar el texto con representaciones históricas de la ciudad. Sin embargo, a pesar de este interés casi inusitado hasta el momento si no fuera por el precedente de José Martínez Aloy con su volumen dedicado a Valencia en la *Geografía General del Reino de Valencia*,⁹ Sanchis Guarner deja constancia del conocimiento de los grabados urbanos en 1972 pues considera como las vistas más realistas y antiguas de la ciudad las de *Lithología o explicación de las piedras* (1653) de

⁷ HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert: "The Spanish Views of Anton Van den Wyngaerde", en *Master Drawings*, 7, 1969, pp. 375-399.

⁸ COSTA MAS, José: "La exposición cartográfica", en A.A.V.V.: *I Congreso de Historia del País Valenciano*. Valencia, Universitat de València, 1973, pp. 47-58.

⁹ MARTÍNEZ ALOY, José: *Geografía General de Reino de Valencia. Provincia de Valencia Tomo I* de CARRERES y CANDI, Francisco (dir.): *Geografía General del Reino de Valencia*. Barcelona, Casa editorial Alberto Martín, [s. f.], [1918-1922].

1. INTRODUCCIÓ

José Vicente del Olmo, la de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Llop y la de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693) de Cassaus.¹⁰ Ignora paradójicamente la xilografía de conjunto de la *Primera parte de la coronica* de Beuter a pesar de citar incluso la imagen de la construcción de la muralla de la edición de la crónica de 1546. Sin embargo, el tratar aquí a las imágenes como documentos históricos supone un paso adelante en relación a todo lo anterior. Un año después nuevamente Sanchis Guarner consideraría a la vista de Valencia del mapa de Cassaus como una imagen “bella” y “detallada” captada desde el sur y cuya importancia residía en ser la “representación panorámica realista más antigua de la ciudad”.¹¹

En 1975 Manuel Sanchis Guarner publica su estudio “Sobre la cartografía valenciana anterior al segle XIX”.¹² En este texto se destaca como obra clave de la cartografía barroca el mapa grabado de Cassaus *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* en el que se incluyen, según su autor, “valuosos dibuixos amb les vistes panoràmiques de les ciutats d’Alacant, Dénia, València i Peníscola”.¹³ La obra condensa y resume, partiendo de la romana *Tabula Peutingeriana*,¹⁴ la producción cartográfica valenciana anterior a 1818.

El inicio del interés de la historiografía moderna hacia las ciudades valencianas pintadas arranca en 1977 con el estudio de Juan Tormo Cervino sobre la serie de la expulsión de

¹⁰ SANCHIS GUARNER, Manuel: *La ciutat de València. Síntesi d’Història i de Geografia urbana*. [s. l.][Valencia], Ayuntamiento de Valencia, Publicacions de l’Ajuntament de València, 1972. Se ha empleado SANCHIS GUARNER, Manuel: *La ciutat de València. Síntesi d’Història i de Geografia urbana*. València, Ajuntament de València / Universitat de València / Generalitat Valenciana, 1997, p. 325.

¹¹ SANCHIS GUARNER, Manuel: “Estudio introductorio”, en LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich y jurídic, observàncies, costums, rentes y obligacions dels oficials de les il·lustres fàbriques Vella dita de Murs i Valls y Nova, dita del Riu, de la insigne y coronada ciutat de València*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1675 [Valencia, Federico Doménech, 1973], [s. p.] [15 pp.].

¹² SANCHIS GUARNER, Manuel: “Sobre la cartografía valenciana anterior al segle XIX”, en A.A.V.V.: *Homenaje al Dr. D. Juan Reglà Campistol*. Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valencia, 1975 pp. 479-495.

¹³ SANCHIS GUARNER, Manuel: “Sobre la cartografía valenciana anterior al segle XIX...”, p. 485.

¹⁴ Es una obra del siglo I que representa un itinerario ilustrado de las calzadas romanas y su nombre se debe a que perteneció en el siglo XVI a la colección del humanista Conrad Peutinger.

los moriscos.¹⁵ En este artículo se analizan las pinturas¹⁶ –actualmente casi la totalidad en propiedad de Bancaja– desde un punto de vista histórico y con un criterio estético meramente descriptivo –posteriormente Asunción Alejos retomaría el tema centrándose en su estilo pictórico–,¹⁷ a pesar de que en España existían estudios muy interesantes en los que ya se había introducido el tema de la pintura corográfica.¹⁸

En 1979 se publica *Cartografia Històrica Valenciana* de Ismael Vallés.¹⁹ El autor presenta sistemáticamente la cartografía histórica valenciana que, por aquel entonces, como reconoce Vallés, sus investigaciones todavía “es troben en els inicis”.²⁰ En este inventario cartográfico valenciano se incluye el mapa de Cassaus *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* del que tan sólo se citan sus imágenes urbanas, sin entrar en más detalles.²¹

¹⁵ TORMO CERVINO, Juan: “Siete grandes lienzos de la expulsión de los moriscos valencianos”, en *Valencia Atracción*, 105, febrero de 1977, pp. 8 y ss.

¹⁶ De la misma forma, poco tiempo después, se publicaría BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Federico Doménech, 1980. También, 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, Daniel: “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.

¹⁷ ALEJOS MORÁN, Asunción: “Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos”, en *Cimal*, 16, 1982, pp. 50-59.

Esta investigadora vuelve a hacer una lectura de las obras desde una metodología atribucionista. Relaciona estas pinturas de la expulsión de los moriscos con otras del primer tercio del siglo XVII español salidas de pinceles como los de Carducho, Félix Castelo, Eugenio Cajés, Juan Bautista Maino, Juan de la Corte, Orrente o Sánchez Cotán, entre otros muchos. Esta publicación constata que todavía, en ese momento, se estaba lejos del análisis de estas obras desde el punto de vista corográfico.

¹⁸ MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1960 [Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002], pp. 20-34.

¹⁹ VALLÉS, Ismael: *Cartografia històrica valenciana*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1979.

²⁰ VALLÉS, Ismael: *Cartografia històrica valenciana...*, p. 9.

²¹ Más interés suscitan los comentarios de Vallés sobre el plano de Tosca. Del manuscrito de 1704 dice que su representación es “planimètrica, amb reproducció d’edificis per falsa perspectiva”. Del mismo modo, reseña la “espliació amb 101 números, amb inclusió de carrers, places, ponts, esglésies, parròquies, espitals y altres edificis públics”. De la lámina grabada por José Fortea, expone que es “planimètrica, amb representació d’edificis llurs formes vertaderes o falsa perspectiva”.

VALLÉS, Ismael: *Cartografia històrica valenciana...*, pp. 17-20 y 123-124.

1. INTRODUCCIÓN

A partir de estos momentos, la historiografía sobre la representación de la ciudad parece que comienza a tomar un nuevo camino, publicándose de este modo monografías, estudios particulares o investigaciones que centran su atención en aspectos determinados de la imagen. El artículo de 1984²² de Francisco Taberner²³ vuelve a matizar la fecha del plano de Valencia del Padre Tosca, grabado por José Fortea, y la retrasa a en torno 1738. Es destacable el enfoque que se da ya en este artículo pues se analiza como un documento histórico que contiene una gran cantidad de datos sobre la Valencia del siglo XVIII.²⁴

Mención aparte tiene sin duda la lujosa edición de la obra *Ciudades del siglo de Oro* coordinada por el profesor Richard L. Kagan en 1986.²⁵ Ésta contaba con estudios de diferentes investigadores que ayudan en mucho a un mejor conocimiento de las representaciones urbanas de Wijngaerde, constituyendo un antes y un después en el estudio de la imagen de la ciudad en el ámbito peninsular. De todos ellos interesan especialmente para esta investigación los de Richard L. Kagan titulados “Felipe II y los

²² Un año antes, en 1983, con la publicación del *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana* salen a la luz dos textos, entre otros de interés, que tratan de una u otra manera el tema de la representación de la ciudad de Valencia, si bien todavía de una forma muy alejada a la actual. El texto de María José Teixidor titulado “Valencia: conjunto histórico-artístico a favor de seis zonas de la ciudad” estudia la evolución del paisaje urbano de Valencia y lo compara con imágenes cartográficas y grabados de la ciudad. Su autora otorga mucho protagonismo al plano grabado de Tomás Vicente Tosca pues la morfología de la Valencia barroca aparece “fielmente reflejada”. Es interesante, igualmente, por hacer una lectura de la ciudad desde la propia historia de los monumentos.

TEIXIDOR, María José: “Valencia: conjunto histórico-artístico a favor de seis zonas de la ciudad” en BÉRCHEZ, Joaquín (coord.): *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1983, t. II, pp. 225-242.

²³ TABERNER, Francisco: “El plano del Padre Tosca grabado por J. Fortea. Consideraciones en torno a la fecha de su impresión”, en *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Valencia*, 3, 1984, pp. 18-20. Igualmente, véase PERALES del RÍO, Isabel: *Catálogo de estampas valencianas del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2004, pp. 280-281.

²⁴ Partiendo de esta consideración, y viendo los edificios representados en el grabado, el autor llega a la conclusión de su datación. Taberner remarca la inclusión del edificio de las Escuelas Pías, cuya fábrica no fue empleada para la docencia hasta diciembre de 1737. Además, su autor incide en el hecho de que este edificio aparezca detallado en la lista en el último número de la leyenda y no en el lugar que ocupan en ella los colegios, que es entre los números 57 y 63.

²⁵ KAGAN Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*

Geógrafos” y “Ciudades del Siglo de Oro”.²⁶ La monografía recoge traducido también el ya referido artículo de Haverkamp-Begemann sobre las vistas españolas de Wijngaerde, publicado por primera vez en 1969 y ahora con el nombre de “Las Vistas de España de Anton Van den Wyngaerde”.²⁷ Es interesante igualmente el estudio de Fernando Marías “Las ciudades del Siglo XVI y el Urbanismo Renacentista”.²⁸ La obra continúa con estudios de todas las vistas españolas –conocidas en 1986– realizadas por Anton Van den Wijngaerde así como los dibujos previos de las mismas. En el texto de la vista de la ciudad de Valencia –escrito por Fernando Marías– ya se estaba remarcando el interés arquitectónico de la imagen, la metodología constructiva y su validez documental, entre otros.²⁹ Recientemente, en la reedición de esta obra, Kagan y Marías han dirigido una mirada retrospectiva valorando el momento en que se publicó originariamente la obra *Ciudades del siglo de Oro*. En 1986 consideran que “el estudio de las vistas urbanas era todavía en España un área de estudio e investigación relativamente poco desarrollado. Los historiadores de la cartografía se mostraban mucho más interesados por las cartas marítimas y los mapas territoriales que por las imágenes de ciudades, género pictórico que tradicionalmente había estado relegado al ámbito de la historia del arte. Incluso entonces los historiadores del arte se interesaron muy poco por las magníficas vistas del artista flamenco Anton Van den Wyngaerde”.³⁰

²⁶ KAGAN Richard L.: “Felipe II y los Geógrafos”, en ——— (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 40-53 y ———: “Ciudades del Siglo de Oro”, en ——— (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, 68-83.

²⁷ La referencia de la edición castellana es HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert: “Las vistas de España de Antón Van den Wyngaerde”, en KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 54-67.

²⁸ MARÍAS, Fernando: “Las Ciudades del Siglo XVI y el Urbanismo Renacentista”, en KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 84-105.

²⁹ F. M. [MARÍAS, Fernando]: “Valencia”, en KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 200-207

³⁰ KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 2008, p. 10.

1. INTRODUCCIÓN

Posteriormente, en 1987 –y partiendo de la importante monografía anterior– Salvador Aldana retoma la imagen de Valencia dibujada por Wijngaerde y publica el artículo titulado “La Valencia del Humanismo en la obra de Anton Van den Wyngaerde”.³¹

Un texto destacado sería el artículo monográfico que el profesor Rosselló dedica en 1988 al mapa grabado de Cassaus *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* en el cual, además de estudiarlo, ofrece una lectura de los posibles antecedentes, de su finalidad estratégica y su derivación en otras obras.³² Junto a esto, se presentó, con un mayor acercamiento, a Francisco Antonio Cassaus.

Rosselló es también la persona encargada de coordinar en 1990 una obra fundamental para la historiografía de la imagen urbana de Valencia como lo es *Les vistes valencianes d'Anthoine Van den Wijngaerde*.³³ Ésta supuso el primer intento sistemático de estudio de las vistas valencianas dibujadas por el flamenco. Es decir, de las de Valencia, Sagunto y Játiva. En el panorama historiográfico sobre las vistas urbanas de Wijngaerde ya se contaba con la monografía coordinada por Kagan en 1986, sin embargo, no existía en el ámbito valenciano una publicación que ahondase en la validez que tienen las vistas como documentos históricos, los empleos de los bocetos en la configuración de las imágenes definitivas, los aspectos toponímicos, etc. así como su comparación con otras imágenes de ciudades, constituyendo una obra de conjunto muy relevante. Además, en ella se daría a conocer el plano de Valencia *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de Mancelli.³⁴ En definitiva, *Les vistes valencianes d'Anthoine Van den Wyngaerde* supuso

³¹ ALDANA, Salvador: “La Valencia del Humanismo en la obra de Anton Van den Wyngaerde”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXVIII, 1987, pp. 26-37.

³² ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria: “El mapa del Regne de València de Cassaus (1693). La seua filiació i descendència” en A.A.V.V.: *Homenatge al Doctor Sebastià García Martínez*. València, Generalitat Valenciana, 1988, vol. II, pp. 177-200.

³³ ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990.

³⁴ ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 102-103.

una aproximación monográfica que profundizaba en la representación de las ciudades valencianas realizadas por Wijngaerde.³⁵

Tempranamente, en 1991, Víctor Mínguez desde la emblemática empieza a estudiar la imagen grabada de la ciudad de Valencia. En su artículo “Un género emblemático: El

³⁵ En esta obra intervienen varios investigadores. Tras el preámbulo del profesor Rosselló sobre las imágenes, María J. Teixidor de Otto escribe “Les vistes de la ciutat de València” en donde estudia las vistas de Valencia centrándose en aspectos de su morfología urbana como las murallas, las plazas, las calles, las casas o los pueblos marcados por el flamenco. Junto a esto, dedica un apartado a la arquitectura religiosa y civil, así como también a los caminos y arquitecturas de extramuros, la población y el río, las acequias y los molinos, aspecto éste último que ha llamado la atención a otros investigadores [Véase LÓPEZ GÓMEZ, Antonio: “Molinos de viento y de agua en las vistas de Wyngaerde (1562-70)”, en *Estudios Geográficos*, 235, 1999, pp. 303-324]. Julià Esteban Chapapría y Ricard Sicluna destacan en “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563” la importancia que tuvieron los estudios previos para la configuración de la vista definitiva de Valencia. Igualmente, se cotejan documentos cartográficos urbanos con el fin de comprender mejor la personal perspectiva creativa de Wijngaerde. Joan F. Mateu Bellés y Josep M. Palomar Abascal estudian la vista de Morvedre de Wijngaerde, Juan Piqueras, Julià Esteban Chapapría y Ricard Sicluna hacen lo propio con la vista de Játiva. Ambos textos están siguiendo la misma metodología planteada en los estudios anteriores de esta monografía. Se vuelve a incidir en la importancia de los bocetos previos como verdaderos puntos de partida de la imagen definitiva, se ahonda en la arquitectura configuradora de la imagen más características de las ciudades y la deliberada ubicación que hace el flamenco de ellas, se estudia la metodología constructiva del flamenco, etc. Joan J. Gregori Berenguer y Floreal Minué estudian la vista de Valencia Wijngaerde desde una perspectiva etnohistórica, algo no muy habitual por aquéllas fechas. En este texto se leen las imágenes urbanas del flamenco desde el punto de vista etnológico, considerándolas como documentos históricos válidos para estudiar la población y modos de vida de los habitantes de las ciudades del siglo XVI. Además, incluso se acopian algunos instrumentos agrícolas que el flamenco detalló en sus dibujos. La monografía concluye con dos estudios sobre las imágenes de Wijngaerde del Grao de la mar de Valencia y la Albufera de Valencia, ambos escritos por Vicenç M. Rosselló.

Véanse, conforme se han citando en este texto, TEIXIDOR de OTTO, María José: “Les vistes de la ciutat de València” en ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 43-98; ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563” en ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 99-148; MATEU BELLÉS, Joan F. / PALOMAR ABASCAL, Josep M.: “Morvedre en una imatge del 1563”, en ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 149-220; PIQUERAS, Juan: “Xàtiva en el segle XVI. Assaig de geografia històrica a partir dels escrits de Martí de Viciano i els dibuixos d'Anthoine van den Wijngaerde”, en ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 221-258; ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de Xàtiva i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde”, en ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria: (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 259- 302; GREGORI BERENGUER, Joan J. / PALANCA VINUÉ, Floreal: “Un pretext etnohistòric en les pintures d'Anthoine Van den Wijngaerde”, en ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 303-328 y ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria: “El Grau de la mar de València” y “L'Albufera de València”, en ——— (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 329-357.

jeroglífico barroco festivo”³⁶ interpreta, entre otros, los múltiples significados de la imagen de Valencia en el jeroglífico, en el que es un ingrediente más de la complicada trama iconográfica. De todo este estudio, interesa el análisis del jeroglífico concursante de Juan Bautista Soler de *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil.

En el año 1992 la historiografía moderna sobre el estudio de la imagen de ciudad de Valencia tiene importantes aportaciones con tres publicaciones procedentes de campos diferentes. Uno de esos tres estudios sería el de Fernando Benito sobre el plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli.³⁷ Este artículo emprende nuevos planteamientos sin ceñirse estrictamente a los meros aspectos formales. Así, relaciona el grabado con el marqués de Caracena, virrey del momento y a quien Mancelli dedica su obra. Además, al leerlo en su contexto, Benito creía atisbar cierta relación con las pinturas de la expulsión de los moriscos, emprendidas por orden del citado virrey.³⁸

³⁶ MÍNGUEZ, Víctor: “Un género emblemático: El jeroglífico barroco festivo. A propósito de unas series valencianas”, en *Goya Revista de Arte*, 222, mayo-junio 1991, pp. 331-338.

³⁷ BENITO, Fernando: “Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Mancelli el 1608”, en *Ars Longa*, 3, 1992, pp. 29-38.

Posteriormente, este mismo artículo aparecería con el mismo nombre publicado en A.A.V.V.: *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. 1, pp. 231-246.

³⁸ De la misma forma, hay otras publicaciones recientes que, si bien no tratan directamente el plano de Valencia de Mancelli, son fundamentales para conocer la obra del italiano. Véanse especialmente ESCOBAR, Jesús R.: “Antonio Mancelli. An early View of Madrid (c. 1623) in The British Library”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVII, 2005, pp. 33-38; MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)”, en *Torre de los Lujanes*, 57, 2005, pp. 45-83; ———: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)”, en *Torre de los Lujanes*, 58, 2006, pp.165-219; ———: “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (I)”, en *Torre de los Lujanes*, 60, 2007, pp. 127-181 y ———: “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (II)”, en *Torre de los Lujanes*, 61, 2007, pp. 141-190 y PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia”, en *Espacio Tiempo y Forma*, 11, serie VII, 1998, pp. 103-134.

Isabel Oliver publica también en 1992 la obra *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*.³⁹ Ésta hace una lectura del ambiente impresor vivido en la ciudad de Valencia en el XVI ahondando en los tipógrafos, en las obras salidas de sus prensas y, sobre todo, en los grabados incluidos en ellas. Aquí se estudian, si bien tímidamente, xilografías como la vista de conjunto de Valencia, la de la conquista de Valencia y la de la construcción de la muralla, todas pertenecientes a la primera edición de la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter, de 1546.⁴⁰

La última obra significativa de 1992, y que constituye parte de la tesis doctoral del autor, es *La ciudad de Valencia y su imagen pública* del geógrafo Josep Vicent Boira Maiques.⁴¹ Ésta estudia el urbanismo de la ciudad. Trata especialmente la construcción de los barrios actuales y su análisis sociodemográficos, las delimitaciones de los espacios, tanto céntricos como periféricos, así como los componentes físicos y elementos espaciales asociados a la idea de ciudad y la opinión que los habitantes tienen de su ciudad. Es interesante el capítulo titulado “La imagen de la ciudad de Valencia a través de las fuentes literarias”⁴² porque se centra en la imagen de Valencia presente en la literatura desde el XI al XIX. Sin embargo, no analiza la representación grabada de la ciudad, estudia exclusivamente las referencias bibliográficas históricas sobre Valencia.

Otro artículo reseñable es el de Vicens Maria Rosselló titulado “Notas sobre el plano de Valencia de T. V. Tosca”, publicado en 1994.⁴³ En él se trata, entre otras, las

³⁹ OLIVER, Isabel: *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1992.

⁴⁰ Junto a éstos, habría que insistir en el análisis que aquí se hace de otras xilografías urbanas como las del *Supplementum chronicarum* de Jacobo Foresti, del cual Jorge Costilla imprime una edición valenciana en 1510.

⁴¹ BOIRA MAIQUES, Josep Vicent: *La ciudad de Valencia y su imagen pública*. Valencia, Universitat de València, 1992.

⁴² BOIRA MAIQUES, Josep Vicent: “La imagen de la ciudad de Valencia a través de las fuentes literarias”, en ———: *La ciudad de Valencia y su imagen pública...*, pp. 55-77.

⁴³ ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria: “Notas sobre el plano de Valencia de T. V. Tosca (1704-1738 ca.)”, en *Mainzer Geographische Studien*, 40, 1994, pp. 73-82.

1. INTRODUCCIÓN

características de la representación axonométrica, el contenido toponímico⁴⁴ y arquitectónico así como también los precedentes, como puede ser el plano grabado de Antonio Mancelli. Aquí, de alguna manera, ya se empiezan a considerar a ambas obras, la de Mancelli y Tosca, como realizadas independientemente.

En el año 1997 se celebraron dos exposiciones que trataban –desde puntos de vista muy diferentes– la representación de Valencia. La primera de ellas es la dedicada a la cartografía valenciana de los siglos XVI al XIX.⁴⁵ Aquí se exhibieron obras tan importantes como el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Antonio Mancelli o el mapa de Cassaus *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* y supuso una puesta al día del tema. Paralelamente, en el catálogo de esta muestra se tratan temas interesantes para la presente investigación como, especialmente, el texto de Antonio Mestre sobre la edición del mapa de Cassaus.⁴⁶

La otra muestra de 1997 se dedicó en Valencia a las pinturas de la expulsión de los moriscos. En esta exposición, así como en la publicación del catálogo,⁴⁷ se pone de manifiesto la importancia de los comitentes –en este caso el propio Felipe III y Luís Carrillo de Toledo, marqués de Caracena y virrey– en obras del género corográfico. Igualmente, se dan a conocer unos documentos a partir de los cuales se permitió datar correctamente las pinturas y conocer a sus autores. Además, se reconstruyen las biografías de los pintores que las realizaron –Oromig, responsable del proyecto y autor

⁴⁴ Antes, el profesor Rosselló ya había estudiado la toponimia de este plano en ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria: La toponímia urbana de la Valencia de 1704 segons el plànol de Tomàs Vicent Tosca”, en A.A.V.V.: *Actes Congrés d’Onomàstica (XVII Col·loqui General de la Societat d’Onomàstica)*. Barcelona, 27 de febrero de 1992. Barcelona, Universitat de Barcelona / Societat d’Onomàstica, 1994, pp. 37-69.

⁴⁵ Véase A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (coord.)]: *Cartografía valenciana. (siglos XVI-XIX)*. Valencia, Diputació valenciana, 1997.

⁴⁶ MESTRE SANCHIS, Antonio: “Cómo se editó el Mapa del Reino de Valencia del P. Cassaus”, en A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (coord.)]: *Cartografía valenciana...*, pp. 103-120.

⁴⁷ A.A.V.V.: *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia...*

de la *Embarcación de los moriscos en el Grau de Valencia*, Peralta, Espinosa y Mestre–, casi desconocidas hasta ese momento.

También en 1997 Víctor Mínguez con su obra *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca* vuelve a retomar la interpretación de la imagen grabada de Valencia en el jeroglífico, dejando patente las múltiples funciones que en ellos adquiere.⁴⁸ Sin embargo, en relación al anterior estudio citado, profundiza mucho más al analizar obras fundamentales como *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* (1620), de Jerónimo Martínez de la Vega,⁴⁹ el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí o *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre.

Del año 1998 hay que destacar *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*,⁵⁰ escrita por Richard L. Kagan en colaboración con Fernando Marías. En ella Kagan y Marías estudian la *urbs* y la *civitas*, la piedad y policía, los atlas y libros de viajes, la funcionalidad de las imágenes, las particularidades de los casos español y americano, etc. siendo, de este modo, una publicación necesaria para conocer las imágenes urbanas americanas en la Edad Moderna. Además, a parte de analizar imágenes urbanas del Nuevo Mundo, en la introducción que versa sobre la temática –más general– de la representación urbana se pone como ejemplo paradigmático la vista de Valencia realizada por Wijngaerde en 1563, de la que se destaca el método constructivo de la imagen a partir de los estudios previos.⁵¹

⁴⁸ MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (Jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1997.

⁴⁹ Anteriormente, el mismo autor ya lo había estudiado en MÍNGUEZ, Víctor: “Reflexiones sobre emblemática festiva: jeroglíficos valencianos por la beatificación de Tomás de Villanueva en 1619”, en *Aphialte, Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, pp. 332-337.

⁵⁰ KAGAN, Richard L. (con la colaboración de MARÍAS, Fernando): *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780...*

⁵¹ KAGAN, Richard L. (con la colaboración de MARÍAS, Fernando): *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780...*, pp. 35-39.

En el 2000, en *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia*, Vicens Maria Rosselló y Julià Esteban Chapapría⁵² recopilan y estudian un gran número de imágenes de Valencia que muestran la visión más característica de la ciudad, en la cual su morfología urbana, su entorno natural y sus construcciones y monumentos más significativos son perfectamente visibles. Se hace un recorrido y análisis de las vistas de conjunto como las de Wijngaerde, o planos como el de Mancelli o Tosca así como también de las representaciones parciales. Importante es el capítulo 3 de la obra por analizar las “claves temáticas” que han posibilitado que la mayoría de las imágenes que se conservan de la ciudad hayan sido realizadas desde el punto de vista septentrional. Así, serán necesarios en esta percepción elementos como el cauce del Turia, los puentes, las murallas, las torres, etc. Esta obra, además, da mucha importancia a los grabados de Valencia. Así, destacan las reflexiones que se hacen aquí sobre la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* de Beuter, de 1546, de la portada de *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo, de la imagen de Valencia con san Vicente sobrevolándola de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop, o del plano grabado *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Antonio Mancelli, entre otros. Por todo ello, es un estudio fundamental.

También en el año 2000 aparece un artículo que aporta nuevas interpretaciones y abre numerosos caminos para futuras investigaciones. El texto de Fernando Marías, titulado “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano”,⁵³ se centra en la corografía urbana de Valencia –tanto en la

En ese mismo año de 1998 se realizaría también la catalogación completa de la obra del flamenco, incluyéndose sus estudios previos y vista definitiva de Valencia. Véase GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*. Madrid / Barcelona, Fundación Carlos de Amberes / Institut Cartogràfic de Catalunya, 1998.

⁵² ROSSELLÓ, Vicens Maria / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia*. Valencia, Bancaja, 2000.

⁵³ MARÍAS, Fernando: “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, 2000, pp. 25-38.

literaria como en la gráfica– así como en las imágenes grabadas y pintadas que permiten acercarse al tema de la percepción histórica de las arquitecturas medieval y moderna de la ciudad de Valencia. El estudio de la arquitectura desde las imágenes permite a Marías dar nuevas perspectivas y enfoques a las representaciones de la ciudad de Valencia.⁵⁴ Es muy relevante el artículo por empezar a sistematizar una taxonomía de las representaciones de la ciudad de Valencia, ya sean icónicas, como el escudo de la ciudad sobre aguas, metonímicas como la portada con las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* (1499) de Eiximenis o un *typus* como califica a la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* (1546) de Pere Antoni Beuter, entre otras. De la misma forma, descodifica el a veces complicado ambiente vivido en torno a las representaciones urbanas, así como su vinculación con obras literarias, de las que generalmente no se pueden separar.

En el 2002 se publica una de las joyas cartográficas barrocas europeas como lo es la *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos* del portugués Pedro Texeira, obra que había permanecido oculta hasta entonces en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena.⁵⁵ En ella se dan a conocer imágenes inéditas de ciudades valencianas como las de Alicante, Denia, Peñíscola o la que se ha identificado con Valencia. Igualmente la publicación cuenta con artículos de gran valía.⁵⁶ Desde nuestro

⁵⁴ De este modo, Marías resalta un “tipo de imágenes, excepcionales en el marco de nuestra península, consistentes en fragmentos de arquitecturas de los que podía deducirse una localización de escenas o historias en el propio espacio valenciano”.

MARÍAS, Fernando: “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV...”, pp. 31-32.

⁵⁵ PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*

⁵⁶ Pereda y Marías, los editores de la obra, realizan un análisis exhaustivo del atlas. Richard L. Kagan en “Arcana imperii: Mapas, ciencia y poder en la corte de Felipe IV” se centra en los testimonios cartográficos del siglo XVII y trata temas como la ciencia, el poder y el uso que los dignatarios daban a este tipo de obras, texto, por tanto, necesario para conocer las funciones que estos documentos tenían en el seiscientos. Agustín Hernando en “Poder, cartografía y política de sigilo en la España del siglo XVII” expone las relaciones entre las autoridades y obras cartográficas, como puede ser la de Texeira, y reflexiona sobre la importancia informativa que contenía la cartografía del XVII.

punto de vista, el artículo más interesante es el de Fernando Marías titulado “Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana”.⁵⁷ En él se aborda una clasificación de la diversidad de las imágenes urbanas, se analiza el contexto en el cual fueron producidas y necesario para la comprensión histórica de las imágenes, se hace una presentación sobre los prototipos y derivaciones, aparece un epígrafe sobre la validez topográfica y sobre las disputas que hubo entre ingenieros y pintores, entre otros temas. Además, se analiza la vista de Valencia de Wijngaerde considerándola un ejemplo paradigmático de la metodología constructiva de una imagen coherente y creíble de la ciudad en la Edad Moderna. Gran parte de los textos de esta monografía son esenciales para conocer el ambiente en el que se generaron las imágenes urbanas, constituyendo, por tanto, y debido a analizar multitud de factores que intervienen en la elaboración de las representaciones de ciudades, un claro ejemplo de la historiografía peninsular que constata los múltiples puntos de vista desde los que deben ser analizadas las imágenes urbanas actualmente.

En el año 2003, y tras la restauración del manuscrito *Valentia edetanorum* de Tosca, Joan J. Gavara coordina la publicación de una monografía titulada *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*.⁵⁸ El libro contiene varios artículos.⁵⁹ En esta obra se debe

Véase MARÍAS, Fernando: “El atlas del rey planeta: Felipe IV y Pedro Texeira”, en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, pp. 8-28; KAGAN, Richard L.: “Arcana imperii: Mapas, ciencia y poder en la corte de Felipe IV”, en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, pp. 49-70 y HERNANDO, Agustín: “Poder, cartografía y política de sigilo en la España del siglo XVII”, en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, pp. 72-97.

⁵⁷ MARÍAS, Fernando: “Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana”, en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, pp. 108-113.

⁵⁸ GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*...

⁵⁹ Miguel Ángel Catalá escribe “El plano de Valencia del Padre Tosca, imagen histórica de una gran ciudad” en el que se estudia la imagen que da Valencia en el manuscrito. Francisco Fuster Pellicer incluye un extenso texto titulado “Tomás Vicente Tosca y el plano de la ciudad de Valencia” que indaga en todo aquello que pudo condicionar la vida del presbítero, desde su entorno familiar, los amigos, su formación académica, hasta sus relaciones con el mundo de la cultura y otros matemáticos, etc. Rosselló publica un artículo que versa sobre la toponimia de la ciudad de Valencia en 1704 según aparecía en el plano de Tosca, temática ya estudiada, anteriormente, por el autor. Taberner Pastor presenta los grabados derivados

destacar la importancia que se da ya al apartado gráfico, detallándose en reproducciones ampliadas de cada una de las secciones del plano. Además, es una obra fundamental para conocer desde un punto de vista plural qué ocurre con la imagen de Valencia después de la fecha establecida como punto final de esta investigación.

Del mismo año de 2003 es el estudio de Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer sobre las imágenes del Palacio Real de Valencia.⁶⁰ De Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer sería también el estudio “Mirar y pintar la ciudad. Notas sobre la Valencia *al viu* en el siglo XVII”⁶¹ en el que se descubren los valores patrios y afectivos de los habitantes para con su ciudad, la mirada intencionada de los viajeros y las distintas formas de representar la ciudad, entre otros, destacándose la lectura de las imágenes de la ciudad en el ambiente corográfico vivido en la Valencia del XVII.

del plano de Tosca así como su validez cartográfica hasta el año 1761. José Vicente Vergara Peris, por otra parte, escribe un artículo que cuenta el proceso de restauración de la obra.

Respectivamente véase CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: “El plano de Valencia del Padre Tosca, imagen histórica de una gran ciudad”, en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*..., pp. 23-34; FUSTER PELLICER, Francisco: “Tomás Vicente Tosca y el plano de la ciudad de Valencia” en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*..., pp. 35-130; ROSSELLÓ, Vicenç Maria: “La toponimia urbana de la Valencia de 1704 según el plano de Tomás Vicente Tosca”, en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*..., pp. 131-158 –éste se incluye también en la obra del mismo autor *Toponímia, geografia i cartografia*. València, Universitat de València, 2004, pp. 213-250–; TABERNER PASTOR, Francisco: “Los grabados del Plano de Tosca: su difusión y permanencia en las cartografías de la ciudad de Valencia (1738-1761)”, en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*..., pp. 159-169 y VERGARA PERIS, José Vicente: “La restauración del Plano de Valencia del Padre Tomás Vicente Tosca (1704)”, en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*..., pp. 171-182.

⁶⁰ BÉRCHEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “El Real de Valencia y sus imágenes arquitectónicas”, en *Reales Sitios*, 158, 4º trimestre, año XL, 2003, pp. 33-47. Posteriormente, aparece otro estudio en la monografía dedicada al Palacio Real de Valencia. Véase GÓMEZ-FERRER, Mercedes / BÉRCHEZ, Joaquín: “Historia del Palacio Real de Valencia”, en BOIRA MAIQUES, Josep Vicent (coord.): *El palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802)*. Valencia, Ajuntament de València, 2006, pp. 61-73.

⁶¹ BÉRCHEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “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, pp. 102-115.

1. INTRODUCCIÓN

De también 2003 es el libro *Mapas del Reino de Valencia de los siglos XVI a XIX*, escrito por Vicente García Edo.⁶² A pesar de ser una obra que realiza un acopio exhaustivo de la cartografía valenciana entre el XVI y el XIX, en ella se estudian las vistas artísticas de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*, de Cassaus. Asimismo, Federico Arévalo publica en 2003 *La representación de la ciudad en el Renacimiento*. Aquí, es interesante cómo inserta dentro de lo que el autor llama perspectivas militares al plano de Mancelli de Valencia y al de Tosca, leyéndolos en el contexto peninsular en el que se generaron. Los valora en relación a planos como el de Ambrosio de Vico de Granada, el de Frederick de Witt o el de Pedro Texeira de Madrid.⁶³

En el 2004, y en edición digital, ve la luz *Cartografía histórica valenciana entre 1608 y 1929*.⁶⁴ Ésta parte de la ya publicada en 1985⁶⁵ y amplía el periodo de estudio. Ahora se inicia con el plano de Mancelli *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. Esta obra es una catalogación de las imágenes cartográficas realizadas entre el periodo indicado. Igualmente, de ese año de 2004, habría que destacar el estudio de Rosselló titulado “Tomàs V. Tosca y su entorno ilustrado en Valencia. Obra autógrafa y atribuciones”.⁶⁶

⁶² GARCÍA EDO, Vicente: *Mapas del Reino de Valencia. De los siglos XVI a XIX*. Valencia, Levante El Mercantil Valenciano, 2004.

⁶³ ARÉVALO, Federico: *La representación de la ciudad en el Renacimiento. Levantamiento urbano y territorial*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2003, pp. 211-217.

⁶⁴ LLOPIS, Armando / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia. Volumen I (1608-1929)*. Valencia, Faxímil Edicions Digitals, 2004.

⁶⁵ HERRERA, José María / LLOPIS, Armando / MARTINEZ, Rafael / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía històrica de la ciutat de València, 1704-1910*. València, Ajuntament de València, 1985. Salió igualmente en inglés, véase HERRERA, José María / LLOPIS, Armando / MARTINEZ, Rafael / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Historical maps of the town of Valencia 1704-1910*. Valencia, Valencia City Council, 1985 y en castellano ——— / LLOPIS, Armando / MARTINEZ, Rafael / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia, 1704-1910*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1985.

⁶⁶ ROSSELLÓ i VERGER, Vicens María: “Tomàs V. Tosca y su entorno ilustrado en Valencia. Obra autógrafa y atribuciones”, en *Eria*, 64-65, 2004, pp. 159-176.

Volverá a insistir en aspectos similares más adelante, en 2007, en ROSSELLÓ i VERGER, Vicens María: “Tomàs V. Tosca. El realisme urbà d'un il·lustrat”, en *Mètode*, 53, 2007, pp. 89-95.

A pesar de tratar otros muchos aspectos,⁶⁷ sin embargo, lo que más despierta nuestra atención es la comparación –valiéndose de procedimientos topográficos– que hace entre el plano de Mancelli y el de Tosca así como la correspondencia de ambos con la realidad de Valencia. Al compararlos, concluye que no tuvo que haber influencia del plano de Mancelli sobre el del oratoriano.

En 2005 se celebra en la Sala Estudi General-La Nau de la Universitat de València la exposición *Representar la ciutat: València entre 1563 i 1929*.⁶⁸ Esta exposición partía desde la vista de Valencia de Wijngaerde y ahora ésta se incluye junto a otros documentos estrictamente topográficos. Por tanto, las fronteras entre lo artístico y lo científico, incluso hoy en día, continúan difuminadas.

En el 2007 Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer publican “Mirar y sentir la ciudad: la Valencia *al viu* en el siglo XVII”.⁶⁹ Este trabajo retoma los temas ya tratados por estos investigadores en su anterior publicación aparecida en la obra *Historia de la ciudad III*.⁷⁰ No obstante, recoge nuevas noticias referentes a las pinturas de la expulsión de los moriscos pues se documenta que el marqués de Caracena poseyó en su casa de Pinto (Madrid) al menos 4 copias de los cuadros que él mismo había encargado a instancia de Felipe III a un grupo de pintores, encabezados por Pere Oromig. Esto constata el interés personal del virrey por las pinturas de signo corográfico.⁷¹

⁶⁷ Este artículo analiza el contexto que propició la realización del plano de Valencia de Tosca. En él se tratan, además, temas como el círculo cultural *novator*, su relación con el plano del oratoriano impreso después por Bordázar en 1738, así como un acercamiento a algunos planos valencianos de la época levantados mediante la perspectiva axonométrica, entre otros.

⁶⁸ El punto de partida son otros estudios precedentes. Véase HERRERA, José María / LLOPIS, Armando / MARTÍNEZ, Rafael / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía històrica de la ciutat de València, 1704-1910...* y LLOPIS, Armando / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía històrica de la ciudad de Valencia. Volumen 1 (1608-1929)*...

⁶⁹ BÉRCHEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y sentir la ciudad: la Valencia *al viu* en el siglo XVII”, en DE LA PEÑA VELASCO, Concepción (coord.): *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 13-27.

⁷⁰ BÉRCHEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad...”

⁷¹ Véase BÉRCHEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y sentir la ciudad...”, p. 22.

1. INTRODUCCIÓN

En el 2008 Vicens Maria Rosselló vuelve a sacar a la luz una obra fundamental: *Cartografia Històrica dels Països Catalans*.⁷² El contenido de la obra es básicamente cartográfico, pero, en ella hay espacio reservado para imágenes urbanas como las del atlas de las costas de Texeira de 1634 o las del *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693) de Cassaus, procedentes de obras más cartográficas, u otras más artísticas como la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* (1546) de Pere Antoni Beuter, la imagen de Valencia de Anton Van den Wijngaerde (1563), las xilografías icónicas del libro tercero de la *Chrónyca de la ínclita y coronada ciudad de Valencia* (1563) de Viciano o el plano de Mancelli (1608), entre otras muchas.

También en el 2008 se reedita *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. A pesar de mantenerse su edición original, se han actualizado algunas vistas de Wijngaerde y añadido en dos apéndices nuevas imágenes a las publicadas en la primera edición de 1986.⁷³

En *Cuadernos de Geografía* aparece en 2009 el artículo de Alfredo Faus Prieto “El plano de la particular contribución de Valencia de Francisco Antonio Cassaus (1695) y sus corolarios del siglo XVIII”.⁷⁴ Éste versa sobre el mapa *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* (1695), de Francisco Antonio Cassaus. Aquí se aportan datos de archivo de la estampación del grabado y de su editor, Ascensio Duarte. Además, presenta algunos de los elementos significantes que aparecen en la imagen esquemática de Valencia de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*.

⁷² ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria: *Cartografia Històrica dels Països...*

⁷³ KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 400-401 y 402-407.

⁷⁴ FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia de Francisco Antonio Cassaus (1695) y sus corolarios del siglo XVIII”, en *Cuadernos de Geografía*, 86, 2009, pp. 219-240.

La publicación de *La ciudad de Valencia* dirigida y coordinada por Jorge Hermosilla en 2009 contiene textos interesantes.⁷⁵ De entre todos ellos, Joaquín Bérchez remarca la recepción del salomonismo arquitectónico en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* (1653) de José Vicente del Olmo.⁷⁶ También Josep Montesinos reflexiona sobre la imagen que ha proyectado Valencia a quienes la vieron o vivieron así como su representación desde el periodo romano hasta el siglo XX.⁷⁷

En el 2010 Armando Llopis y Luís Perdigón publican *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)*,⁷⁸ una obra cartográfica que sigue el mismo camino iniciado por los autores a mediados de los 80. En ella se da referencia a la xilografía de Valencia de Beuter, datada erróneamente en 1538,⁷⁹ se menciona a la vista de Wijngaerde y se analiza, mediante un ficha catalográfica, el plano de Mancelli.⁸⁰ No obstante, hay que insistir que continúa, al igual que los estudios anteriores de los mismos autores, siendo una obra de cariz cartográfico.

En el 2011 Boira Maiques publica *Valencia. La ciudad*. Aquí se recogen, entre otros muchos, la validez arqueológica de la *Lithología o explicación de las piedras* de José Vicente del Olmo, una presentación de las crónicas de Beuter, una reseña a la vista de Valencia de Wijngaerde o un apartado sobre los planos de Mancelli y Tosca. No

⁷⁵ HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2009, 2 tomos [el primero dedicado a la historia de la ciudad, el segundo a la geografía y el arte de Valencia].

⁷⁶ BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín: “La arquitectura barroca”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia...*, tomo 2, p. 324.

⁷⁷ MONTESINOS i MARTÍNEZ, Josep: “La ciudad como imagen. La imagen de la ciudad”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia...* tomo 2, pp. 491-499.

⁷⁸ LLOPIS ALONSO, Armando / PERDIGÓN FERNÁNDEZ, Luís: *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)*. Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2010.

⁷⁹ LLOPIS ALONSO, Armando / PERDIGÓN FERNÁNDEZ, Luís: *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)...*, pp. 12-13.

⁸⁰ LLOPIS ALONSO, Armando / PERDIGÓN FERNÁNDEZ, Luís: *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)...*, pp. 64-65.

1. INTRODUCCIÓN

obstante, a pesar de ser una obra muy interesante por compilar toda la historia de Valencia, no ahonda en el estudio de sus imágenes.⁸¹

Paralelo a toda esta bibliografía sobre la representación de la ciudad de Valencia, de la que se ha citado básicamente la generada en los campos artísticos, estarían otras muchas publicaciones que se han encargado de analizar las imágenes urbanas de otras ciudades, ya sean peninsulares, europeas o americanas. La visión global de las representaciones urbanas de fuera de Valencia es fundamental. Así, textos de Cesare de Seta, Giovanni Ricci, David Buisseret, Lucia Nuti, Daniela Stroffolino o David Woodward, entre una multitud interminables de nombres, contribuyen a un mayor conocimiento de la imagen de la ciudad en la Edad Moderna, siendo imprescindible la consulta de sus trabajos para la realización de esta investigación.

Los destacados estudios publicados de la representación de la ciudad de Valencia dejan clara la multidisciplinariedad del tema que ha sido tratado por historiadores, historiadores del arte, geógrafos, urbanistas, arquitectos, etc. Partiendo de toda esta plural e importante bibliografía, se pretenderá cubrir una laguna que a día de hoy todavía existe en el ámbito valenciano como es un estudio de conjunto que agrupe las representaciones grabadas de la ciudad de Valencia realizadas entre 1499 y 1695. El conocimiento de la imagen grabada de Valencia está disperso en la historiografía actual, no encontrándose, salvo la aproximación catalográfica de Catalá, un estudio global que investigue las particularidades de su propia materialización en un contexto amplio –social, cultural, artístico, histórico, etc.–.

⁸¹ Véase BOIRA MAIQUES, Josep Vicent: *Valencia. La ciudad*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2011, pp. 21-24, 164-168 y 178-183.

2

*LA XILOGRAFÍA DE LAS TORRES DE SERRANOS EN
EL REGIMENT DE LA COSA PÚBLICA
DE FRANCESC EIXIMENIS (1499)*

LA PRIMERA IMAGEN IMPRESA DE VALENCIA
EN LA EDAD MODERNA

2.1

La xilografía de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública*, de Francesc Eiximenis

El acercamiento a la imagen de las Torres de Serranos –primera representación individualizada de un edificio de Valencia en la Edad Moderna– que aparece como portada de la obra del *Regiment de la cosa pública*¹ de Francesc Eiximenis (Girona, 1330-Perpiñán, 1409) es complicado [fig. 1]. Esta obra fue escrita por el franciscano en 1383 y dedicada a los Jurados de Valencia. Es un tratado que aconseja sobre cómo hay que gobernar una ciudad. De la misma forma, se marcan las pautas a seguir para que una urbe sea lo más idónea posible para sus habitantes, recogiendo estos pensamientos de la tradición medieval. Se debe tener en cuenta, por tanto, que la fecha en la que Eiximenis redacta el *Regiment de la cosa pública* está bastante alejada de la de su publicación por Cristóbal Cofman en 1499.

La portada del *Regiment de la cosa pública* –150 x 115 mm.– representa el recibimiento de los Jurados de Valencia –vestidos honorablemente para la ocasión– a Francesc Eiximenis quien, a la derecha de la composición, les hace entrega del libro. Junto a

¹ EIXIMENIS, Francesc: *Regiment de la cosa pública*. València, per Cristófol Cofman, 1499.

éstos, aparecen el Ángel Custodio y, detrás, los maceros. La escena ocurre delante del portal de Serranos que remite a Valencia. Justo arriba de la clave del arco que da acceso a la ciudad está el escudo de Valencia, uno de los pocos elementos iconográficos que está policromado. Este último detalle habla del empeño impresor de esta obra, pues en 1499 no era habitual realizar un grabado xilográfico a dos tintas. El conjunto de elementos de la imagen ha sido modificado en escala con el fin de que estén dentro de los límites establecidos por los bordes, recurriéndose a la perspectiva jerárquica. Así, se otorga el mayor protagonismo al Ángel Custodio y a la figura de Francesc Eiximenis.

Uno de los aspectos más destacados del *Regiment de la cosa pública* es la edición de la obra en Valencia y en fecha tan temprana para la imprenta como es la de 1499. La inclusión de las Torres de Serranos en ella se tiene que valorar en función del protagonismo que pudieron tener otras xilografías en los libros de la época.

Igualmente, habrá que indagar en quién fue Cofman. Éste fue uno de los primeros impresores asentados en Valencia a finales del XV, coincidiendo con el momento en el que el arte tipográfico empezaba a funcionar en la ciudad. Junto a esto, tampoco se pueden olvidar las pretensiones que se podían tener con la publicación de esta imagen, ni el comercio o el público al que iba dirigida.

Más allá de las particularidades propias de la imagen, hay que hacer un estudio panorámico del contexto que vivió Valencia a finales del cuatrocientos, no sólo en lo que respecta al ámbito literario, sino también en cuanto a la representación de la ciudad. A la par, será obligatorio entender la portada del *Regiment de la cosa pública* junto a otras imágenes urbanas peninsulares coetáneas.



Fig. 1. Portada del *Regiment de la cosa pública* (1499),
de Francesc Eiximenis.

2.2

Las referencias historiográficas a la imagen de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública*¹

A pesar de ser la xilografía de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* una imagen reproducida en multitud de publicaciones, son pocas las investigaciones que se han referido a ella desde un punto de vista particular y que hayan realizado una lectura en profundidad. Gran parte de los estudios precedentes son literarios, bien examinando la propia obra del *Regiment de la cosa pública*, bien analizando la ilustración del incunable en España o Valencia o, por último, haciendo una lectura del complicado periodo en el que se desarrolla el incunable. Muchos de ellos no han hecho más que describir la imagen y otros, sin embargo, han aportado algunas ideas más interesantes.

¹ Se han recopilado las referencias que se han considerado necesarias –de entre otras muchas que hay– para ver cómo ha ido avanzando el interés que la portada con las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* ha suscitado en la historiografía moderna. El hecho de no encontrarse un capítulo similar en el resto de grabados urbanos de libros incluidos en esta investigación se debe a que éstos no han levantado el mismo atractivo que esta imagen e imposibilita, de alguna forma, emplear una misma sistemática. Además, el que gran parte de las citas recopiladas en este apartado provengan de estudios literarios ofrece nuevas perspectivas y opiniones sobre este grabado desde disciplinas, en principio, alejadas de los conocimientos artísticos.

No obstante, esta imagen no ha pasado desapercibida para las investigaciones cuyo tema sea la representación urbana de la ciudad de Valencia en la Edad Moderna.

Su interés se pone de manifiesto por primera vez en el siglo XIX en la obra de Serrano y Morales –Rodríguez en el siglo XVIII no la incluye en su *Biblioteca Valentina*–.² Sin embargo, éste se dedicó a describirla en 1868.³ Poco después, en 1882, Puig Torralva y Martí Grajales en su texto sobre el origen del grabado en Valencia realizan un estudio de las imágenes publicadas en los primeros incunables editados en la ciudad. No obstante, en su inventario, ordenado cronológicamente, se olvidaron de la portada del *Regiment de la cosa pública*.⁴

En 1902 Conrado Haebler cita la edición de Cofman del *Regiment de la cosa pública* de Eiximenis pero no dice nada de la portada. Esto quizás se tenga que entender por el desprecio que Haebler mostró en su *Tipografía ibérica del siglo XV* hacia las imágenes salidas de las prensas de Cofman.⁵

² RODRÍGUEZ, José: *Biblioteca valentina. Compuesta por [...] fray Josef Rodríguez [...] del orden de la santísima Trinidad [...] por su muerte, interrumpida su impresión [...]; Juntase la continuación de la misma obra hecha por [...] fray Ignacio Savalls, del mismo orden [...]*. En la misma [Valencia], por Joseph Thomas Lucas, 1747.

³ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores por José Enrique Serrano y Morales*. Valencia, imprenta de F. Domenech, 1898-1899 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1987], p. 73. Anterior a ésta, se publicó una obra que debería de haber recogido en sus páginas el *Regiment de la cosa pública*, sin embargo, no lo hace. Véase VILLARROYA, Joseph: *Disertación sobre el origen del nobilísimo arte tipográfico y su introducción y uso en la ciudad de Valencia de los edetanos*. Valencia, Benito Monfort, 1796 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1994].

⁴ Véase PUIG TORRALVA, Joseph M^a. / MARTÍ GRAJALES, Francesch: *Origens del grabat en València*. Valencia, imprenta viuda Ayoldi, 1882 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1980], pp. 18-25.

⁵ Al respecto, Haebler dijo que “hay sin embargo, entre los pequeños talleres algunos que hicieron grabados muy notables: tal es el Cavalca, acabado por Antonio Martínez en 1485 que está adornado de una docena de hermosísimas y grandes xilografías del tamaño de toda la hoja; y acaso no las haya más bonitas no siendo las que encontramos en algunas producciones de Cristóbal Cofman, impresor de Valencia”.

En 1911 en el *Catàlech descriptiu de les obres impreses* de Eduardo Genovés se vuelve a dar referencia a la imagen de la portada del *Regiment de la cosa pública*.⁶ Sin embargo, su discurso continúa en la tónica meramente descriptiva inaugurada por Serrano y Morales en el XIX. Poco después, en 1915, Ribelles Comín insiste en el mismo planteamiento de las obras precedentes.⁷ También de 1915 es el estudio de Tramoyeres Blasco sobre la ilustración del libro en la Valencia de los siglos XV y XVI. En él no aparece el grabado de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* pero se remite a otro artículo anterior que se publicó en *Archivo de Arte Valenciano* que sí que la incluye.⁸ A pesar de no recoger la xilografía de la obra de Eiximenis y no aportar nada a lo dicho en los textos precedentes, valora el empuje que al grabado del incunable otorgó Cofman y al hecho de ser “el primero que publicó el grabado de carácter local”.⁹

En 1930 aparece la imagen del *Regiment de la cosa pública* en la obra monográfica de Almela y Vives sobre las Torres de Serranos pero ni se especifica su procedencia, ni se estudia.¹⁰ En el trabajo de 1943 de Vicente Ferrán Salvador titulado *Historia del grabado en Valencia* se cita a la portada del *Regiment de la cosa pública* como uno de los grabados

HAEBLER, Conrado: *Tipografía ibérica del siglo XV. Reproducción en facsímil de todos los caracteres tipográficos empleados en España y Portugal hasta el año de 1500*. La Haya, Martinus Nijhoff / Karl W. Hiersemann, 1902, tomo III, pp. 4 y 82.

⁶ GENOVÉS y OLMOS, Eduardo: *Catàlech descriptiu de les obres impreses en llengua valenciana desde 1474 fins 1700*. Valencia, imprenta de Manuel Pau, 1911, vol. 1, p. 61.

⁷ RIBELLES COMÍN, José: *Bibliografía de la lengua valenciana o sea catálogo razonado por orden alfabético de autores, de los libros, folletos, obras dramáticas, periódicos, coloquios, coplas, chistes, discursos, romances, alocuciones, cantares, gozos, etc., que escritos en lengua valenciana y bilingüe, han visto la luz pública desde el establecimiento de la imprenta en España hasta nuestros días*. Nendeln / Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969 [Mendeln / Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969], p. 217.

⁸ DORDA, Juan: “Las Torres de Serranos. Documentos Académicos (1392-1871)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, I, 1915, p. 3.

⁹ T.B. [TRAMOYERES BLASCO, Luís]: “La ilustración del libro en Valencia durante los siglos XV y XVI”, en *Archivo de Arte Valenciano*, II, 1915, p. 74.

¹⁰ ALMELA y VIVES, Francisco: *Las Torres de Serranos*. Valencia, La semana gráfica, 1930. La imagen de *Regiment de la cosa pública* se encuentra en un apéndice final, sin foliar.

destacados del siglo XV. Pese a esta consideración, no va más allá de la descripción formal aunque la define como “perfecta”.¹¹

Poco después, en 1946, Francisco Vindel en *El arte tipográfico en España* no estudia la imagen, aunque la publica.¹² En 1971, la portada con las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* forma parte de la muestra *Exposición de grabados valencianos. Originales y reproducciones de monumentos, tipos y paisajes de la ciudad, siglos XV-XIX*. En ella figuró en la sala IV.¹³

En 1979 Antonio Gallego en la *Historia del grabado en España* hace referencia a la ilustración del *Regiment de la cosa pública* pero desde un punto de vista exclusivamente técnico. Dice que Cofman consigue un pequeño alarde: “imprime a dos tintas la famosa ilustración”. No entra en más detalles.¹⁴

En la *Historia del Arte Valenciano* de 1987, a pesar de reproducirse y darle importancia en el capítulo dedicado a la ilustración del libro valenciano del Renacimiento, se sigue sin profundizar en su estudio. Se continúa, por tanto, con la tónica de las publicaciones anteriores.¹⁵

Con *Valencia en el grabado. 1499-1899* Miguel Ángel Catalá da en 1999 un cambio a la manera de analizar la portada del *Regiment de la cosa pública*. Precisamente parte de esta representación para hacer una catalogación razonada de los grabados en los que aparece

¹¹ FERRÁN SALVADOR, Vicente: *Historia del grabado en Valencia*. Valencia, imprenta Jesús Bernés, 1943, p. 18.

¹² VINDEL, Francisco: *El Arte tipográfico en Valencia, Mallorca y Murcia durante el siglo XV*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1946, tomo III, pp. 165-166.

¹³ Véase [s. a.]: *Exposición de grabados valencianos. Originales y reproducciones...*, [s. p.].

¹⁴ GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 40. La primera edición fue en 1979.

¹⁵ ALEIXANDRE TENA, Francisca: “La ilustración del libro valenciano en el Renacimiento”, en AGUILERA CERNI, Vicente (coord.): *Historia del Arte valenciano*. Valencia, Biblioteca valenciana / Consorci d'editors valencians, 3, 1987, p. 317.

Valencia, ya sea de forma parcial o de conjunto. De la xilografía de la obra de Eiximenis valora que es “la primera imagen impresa de interés para la iconografía de la ciudad de Valencia” y, además de describirla, entra en aspectos técnicos y estilísticos. Considera su trazo “rotundo y seguro” y con “regusto italianizante”.¹⁶ Catalá destaca los valores que debió de tener el edificio en la Valencia de finales del siglo XV como son “el aire de fortaleza” y su carácter de “arco triunfal”.¹⁷

Recientemente, Fernando Marías dice que con la portada del *Regiment de la cosa pública*, y tras las anteriores imágenes icónicas de la ciudad, “la representación metonímica de la ciudad de Valencia quedaba materializada”.¹⁸ Rosselló y Esteban Chapapría vuelven a insistir en esta idea. Para estos últimos autores, las Torres de Serranos en el frontispicio del *Regiment de la cosa pública* “son elegidas como emblema ciudadano en una obra que habla con entusiasmo de las formas de vida urbana”. Paralelamente, estos investigadores también valoran su rigor compositivo en una “triple escala”.¹⁹ Además de exponer los aspectos compositivos de la imagen, Rosselló y Esteban Chapapría analizan la xilografía desde un punto de vista artístico pues “se observa un cierto arcaísmo expresivo, una tradición medieval flamenca en la manera de dibujar el portal en un momento que la perspectiva lineal, al principio de origen empírico y después apoyada en técnicas auxiliares como la cuadrícula y la proyección, hacía años que había irrumpido en Italia [...]”.²⁰

¹⁶ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 22.

¹⁷ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 22.

¹⁸ MARÍAS, Fernando: “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV...”, p. 31.

¹⁹ ROSSELLÓ, Vicens Maria / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia...*, p. 112.

²⁰ ROSSELLÓ, Vicens Maria / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia...*, p. 112.

La historiografía moderna y el tratamiento que hoy en día se está dando a las imágenes urbanas han cambiado completamente su percepción. A pesar de que muchas publicaciones continúan recogiendo estas representaciones sin más función que la de ilustrar las obras, otras han encontrado en ellas el principal objetivo de su investigación. Así, es sustancial el cambio que se muestra ya en publicaciones recientes como, entre otras, el *Arte en Valencia* de Miguel Falomir²¹ o “El portal de los Serranos en los siglos XIV y XV”, de Amadeo Serra. En ambas la portada de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* además de ilustrar y acompañar al texto, es tratada como un documento histórico necesario y fundamental para conocer la historia del propio edificio, ya también estudiada desde las imágenes que éste generó.²²

²¹ FALOMIR FAUS, Miguel: *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 400-401.

²² SERRA DESFILIS, Amadeo: “El portal de los Serranos en los siglos XIV y XV”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*. Valencia, Ajuntament de València, 2003, pp. 11-26.

2.3

La lectura de la imagen de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* en el marco literario quinientista de la ciudad de Valencia

Teniendo en cuenta que Francesc Eiximenis falleció en 1409 y que la publicación de su *Regiment de la cosa pública* fue en 1499, es muy probable, casi con toda seguridad, que el encargado, o en cierto modo el responsable, de la aparición de una imagen en la portada del incunable no fuese otro que su impresor, el alemán, nacido en Basilea,¹ Cristóbal

¹ En el *Cancionero general*, salido de las prensas de Cofman en 1511, se especifica su ascendencia:

E impresso en la muy insigne cibdad de Valencia de Aragón por Xpofal Cofman, alemán de Basilea
[...]

DEL CASTILLO, Hernando: *Cancionero general*. Valencia, Koffman, 1511 [Madrid, Real Academia Española, 1958], f. CCXXIII.

Es interesante la imagen de Valencia que se desprende del *Cancionero general*. Recientemente, esto ha sido estudiado en PEREA RODRÍGUEZ, Óscar: “Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, 2003, pp. 227-251.

Antes, Cofman, en su edición de 1499 de la *Vida de santa Catalina de Siena* hizo también mención a su condición de alemán:

Cofman.² Pero, hay que tener en cuenta, que la labor del impresor en estos momentos no estaría tan definida y su implicación con la publicación de imágenes urbanas no está tan clara como en el siglo venidero valenciano, en el que Mey, Ribas, Navarro o Jerónima de Gales, entre otros, tuvieron una labor significativa.

En este apartado se va a leer la xilografía de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* en su contexto. Se estudiarán, por tanto, los primeros años de la imprenta en Valencia así como los tipógrafos que trabajaron en ella.³ Además, esta portada debe compararse con otras muchas que, coetáneamente, se estamparon en Valencia. Junto a esto, hay que valorar la presencia de los libros con imágenes urbanas en la Valencia de finales del XV y principios del XVI.

[...] ab lletres d'empremta en la judita ciutat de València feta effigiar la present obra per l'expert mestre Cristófol Cofman alemany [...]

PEREÇ, Miquel: *La vida de sancta Catherina de Sena*. València, feta effigiar la present obra per [...] Cristófol Cofman alamaney, 1499, [s. p.].

² Esto es bastante factible debido a la falta de especificación laboral que todavía existía en los primeros tiempos de la imprenta. De hecho, algunos investigadores se llegan a plantear que los primitivos impresores que trabajaron en Valencia deberían de ser también grabadores. En este sentido, son interesantes las palabras de Ricard Blasco en las que dice que “hi ha raons per a creure que, entre els primitius impressors, n’hi hagué que eren també gravadors. Potser per això moltes edicions del Quatre-cents estan enriquides amb belles il·lustracions xilogràfiques, com la que representa els poetes Fenollar, Vinyoles, Moreno, Gassull y Portell a l’entorn d’un llorer, al Procés de les olives, imprès per Lope de la Roca el 1497; o la vista del Portal dels Serrans, amb l’Àngel Custodi i els Jurats, inclosa dins el Regiment de la cosa pública, estampat per Cristòfol Cofman el 1499”.

BLASCO, Ricard: “Síntesi històrica de la impremta valenciana”, en A.A.V.V.: *La impremta valenciana*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, p. 63.

³ Recientemente, se han planteado el momento en el que se encuentran las investigaciones sobre el libro y la imprenta en la Valencia moderna, en este sentido véase LAMARCA LANGA, Genaro: “El libro y las lecturas en Valencia en la Edad Moderna. Bibliografía y estado de la cuestión”, en *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 25, 1999, pp. 245-255.

2.3.1

Los primeros años de la imprenta en Valencia y la presencia de la temática urbana

La imprenta se establece en Valencia de la mano de Lambert Palmart que, al igual que Cofman, venía probablemente de Alemania. Palmart tuvo que estar ya en Valencia antes de estampar su *Tertia pars summe sancti Tome* en 1477. Sin embargo, según hipótesis de Serrano y Morales, se debe adelantar su presencia en Valencia. Éste considera que en torno a 1475 se publicarían dos obras suyas: *Comprehensorium* y *Salustio*.⁴

La producción de Cofman hay que relacionarla con los tipógrafos –la mayoría de ellos extranjeros– que a finales del siglo XV trabajaron en Valencia. Nicolás Spindeler (1489), Martín Pasquasi (1489), Juan Rosenbach (1491), Francisco de Padua (1493), Pedro Rosenbach (1491), Leonardo Hutz (1493), Juan de Orlanda (1494), Gaspar Grez (1494), Pedro Trincher (1495), Lope de la Roca (1495) o Joan Jofre (1498),⁵ entre otros, vieron en Valencia un lugar atractivo para desempeñar su labor. Sin embargo, esto también se debe entender por la movilidad que tuvieron gran parte de los impresores a finales del siglo XV, pues algunos se marcharon de Valencia a otras ciudades como Juan Rosenbach que fue a Barcelona, Leonardo Hutz a Salamanca o Pedro Hagenbach a Toledo.

Cristóbal Cofman aparece documentalmente por primera vez en Valencia en el año 1494 trabajando para Miquel Albert junto a otros impresores.⁶ Sin embargo, la figura de Cofman difiere del carácter generalmente itinerante de los impresores coetáneos. La

⁴ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 432.

⁵ Véase, respectivamente, SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 528, 457, 504, 431, 210, 222, 429, 204, 559, 498 y 226.

⁶ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 6.

última noticia que se conoce del tipógrafo es su testamento –firmado en Valencia ante el notario Luís Valero el 7 de julio de 1530– en el que se le refiere como “vehí de la ciutat de València”. Esto demuestra que estuvo afincado en la ciudad –salvo las posibles visitas o estancias en otras ciudades– desde el año 1494 hasta 1530, fecha de su muerte. A pesar de las lagunas bibliográficas en su producción conocida,⁷ fue un impresor próspero pues pagó impuestos elevados para el momento. Además, debió de permanecer en activo hasta fechas inmediatas a su fallecimiento ya que en su testamento todavía se hace mención a las “aynes de la mia imprenta”.⁸ Más allá de querer hacer una relectura de la biografía de Cofman, se insertará su figura en su contexto para conocer el ambiente que generó la portada de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública*.

La ciudad de Valencia tuvo unos condicionantes culturales, económicos y sociales en el siglo XV que la hicieron apetecible a los impresores. Al igual que ocurre con ciudades como Segovia, Zaragoza o Barcelona, en Valencia fue significativa la presencia de tipógrafos de origen germano.⁹ También fueron importantes las compañías comerciales.

⁷ De las lagunas existentes en su producción, las más prolongadas son las que hay entre la publicación de *Ave Maria* (1505) y *Probadas flores romanas* (1510) y entre el *Floretus* del pseudo san Bernardo (1517) y la última obra que se ha atribuido a Cofman que son los *Goigs de la Verge Maria*, de Pere Vilaspinoso (1525). Véase al respecto ROMERO LUCAS, Diego: *Catálogo gráfico-descriptivo de los inicios de la imprenta en Valencia (1473-1530)*. València, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, tesis doctoral dirigida por el doctor José Luís Canet Vallés, 2004, vol. I, pp. 487, 521-523, 1517, 1118 y 1119.

⁸ APPV: protocolos de Luís Valero, sig. 1966. Véase BERGER, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987, vol. 2, p. 519.

⁹ Véase BAS MARTÍN, Nicolás: “Impressors alemanys a la València del segle XV”, en A.A.V.V.: *Viatjar per saber. Mobilitat i comunicació a les universitats europees*. València, Universitat de València, 2004, pp. 133-157; RUBIO BALAGUER, José: “Integración de los impresores alemanes en la vida social y económica de Cataluña y Valencia en los siglos XV-XVI”, en *Spanische forschungen der Görresgesellschaft*, XX, 1962, pp. 103-122 y ———: “Integración de los impresores alemanes en la vida social y económica de Cataluña y Valencia en los siglos XV-XVI”, en ———: *Llibreters i impressors a la Corona d'Aragó*. Barcelona, publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1993, pp. 215-243. Igualmente, para un alcance mayor, véase DELGADO CASADO, Juan: *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVI)*. Madrid, Arco / Libros, 1996, 2 vols. y HAEBLER, Conrado: *Bibliografía ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*. La Haya, Martinus Nijhoff / Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1903.

Éstas, debido al constante trasiego de mercaderes e intelectuales, fomentarían la imprenta en Valencia. En este sentido, habría que citar la compañía comercial de Ravensburgo.

Además de este intercambio cultural, hay que considerar a Valencia como un centro literario de vital importancia en el ámbito peninsular con escritores como Ausias March, Joanot Martorell, Narcís Vinyoles, Furió Ceriol, sor Isabel de Villena o Juan Roig de Corella. Junto a esto, habría que reseñar la pervivencia del interés por Francesc Eiximenis cuyas ideas tuvieron un gran predicamento en la sociedad cultural valenciana.¹⁰ De la misma forma, no hay que olvidar la presencia en Valencia de humanistas de la talla de Lluís Vives, entre otros, quien debido a sus viajes europeos establecería contactos con imprentas de otros países.¹¹

Tras la subida al papado de Rodrigo de Borja en 1492, se crea en 1499 el Estudio General en Valencia.¹² Éste pronto se convirtió en una de las universidades más dinámicas de toda la Corona de Aragón. Tempranamente, la universidad llegaría a ser uno de los principales clientes de la imprenta.¹³ Fruto de la colaboración entre universidad e imprenta sería, entre otros,¹⁴ un texto laudatorio dedicado a la ciudad de

¹⁰ De este interés son testigo los ejemplares del franciscano existentes en las bibliotecas privadas de finales del XV y principios del XVI. Véase BERGER, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento (1)*,..., pp. 380-381.

¹¹ Véase BERGER, Philippe: "Humanismo e imprenta en la Valencia de finales del siglo XV y principios del XVI", en A.A.V.V.: *1490. En el umbral de la modernidad. El Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, vol. I, pp. 543-551.

¹² Sobre los primeros tiempos del Estudio General en Valencia, véase FELIPO ORTS, Amparo: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI (1499-1611)*. Valencia, Departamento de Historia Moderna, Universidad de Valencia, 1993.

¹³ Para las relaciones entre el incipiente arte tipográfico en Valencia y la cultura universitaria es muy importante la consulta de RAUSSELL GUILLOT, Helena: "Tiempo de cortes, de letras y de herejía. La cultura valenciana en los inicios de la época moderna", en *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 34, 2008, pp. 151-172.

¹⁴ Para ver cómo pudo influir la imprenta en los primeros años del Estudi General véase VELASCO y SANTOS, Miguel: *Reseña histórica de la Universidad de Valencia. Su origen y fundación, sus progresos y*

Valencia titulado *Oratio luculenta de laudibus Valentiae*. Éste lo escribió Alonso de Proaza al ocupar la plaza de catedrático de retórica en la universidad y fue publicado por el alemán Hutz en 1505.¹⁵

No hay que olvidar tampoco que, si bien algo posterior a la edición del *Regiment de la cosa pública*, Valencia contó con una gran parte de la biblioteca desmembrada que Alfonso V de Aragón había formado en Nápoles. Ésta la heredaría su hijo don Fernando de Aragón, duque de Calabria, quien la ubicó en el Palacio Real. A partir de entonces, éste sería un lugar de consulta y centro de reunión de humanistas e intelectuales.¹⁶ Una de las primeras noticias de esta biblioteca la da Claude Bronseval en 1532 al advertir que “qui vicerex eum recepit cum urbanitate in suo studio tunc exstans. In quo erant plusquam ducenta librorum volumina. Erat enim sacrarum literarum amator summus”.¹⁷ Sin embargo, son muchos más los volúmenes que contenía pues fue la mayor de las aportaciones para la creación de la biblioteca universitaria en Valencia.¹⁸ A pesar de estas impresiones de Bronseval, sus fondos no constaban exclusivamente de libros religiosos, pues entre los ejemplares que la conformaban se encontraban también obras manuscritas e iluminadas de geografía como la *Cosmographiae* de Ptomoleo o la *De*

vicisitudes, influjo que ha ejercido en el movimiento general científico y literario de España hasta el año de 1845. Valencia, imprenta de José Doménech, 1868 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1993], pp. 24-25.

¹⁵ DE PROAZA, Alonso: *Oratio luculenta de laudibus Valentie*. Valentia, per Leonardo Hutz alemanum, 1505. Véase, especialmente, BERGER, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento (I)*,..., pp.165-175 y MCPHEETERS, Dean William: *El humanista español Alonso de Proaza*. Valencia, Castalia, 1961.

¹⁶ Sobre esta biblioteca véanse ALCINA FRANCH, José (con la colaboración de MAS CARBONELL, Manuel): *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles. Catálogo descriptivo: fondos valencianos*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000 y ——— / (con la colaboración de MAS CARBONELL, Manuel): *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles. Fondos Valencianos*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000.

¹⁷ “El virrey, que estaba en su estudio, lo recibió con cortesía. Había allí más de doscientos volúmenes, pues era amante de la literatura sagrada”. DE BRONSEVAL, Claude: *Viaje por la Valencia del siglo XVI* (ed. CALERO, Francisco / SALA, Daniel). Valencia, Ajuntament de València, 1993, p. 62.

¹⁸ PALANCA PONS, Abelardo / GÓMEZ GÓMEZ, María del Pilar: *Catálogo de los incunables de la biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 1981, p. 11.

situ orbis terrarum, de Caius Julius Solinus y de arquitectura como *De architectura*, de Vitruvio o *D'Architectura*, de Filarete.¹⁹

Algo más avanzado en el siglo, junto al interés cultural del duque de Calabria, estaba el de la marquesa de Cenete, doña Mencía de Mendoza, con quien se casó en 1541 don Fernando de Aragón en segundas nupcias. Ésta fue una mujer de gran cultura y preparación. Leía a Virgilio y Lucano y tomaba clases de griego con el erasmista Nicolaus Olah. Además mantuvo correspondencia con Juan Luís Vives y Guillermo Budé, entre otros humanistas.²⁰

En la Valencia cuatrocentista hubo otras personas que dedicaron sus esfuerzos a levantar el arte tipográfico en la ciudad y que ayudaron a que la imprenta alcanzara las cotas de producción que llegó a tener. Dentro de este grupo de personas habría que citar especialmente a los libreros, a partir de los cuales se puede conocer el comercio de libros en Valencia.²¹ De todos ellos destacaría Miquel Albert. Éste trabajó con un amplio elenco de impresores como el húngaro Gerardo Bruch, Francisco de Padua, Juan de Orlanda, Gaspar Grez, Pere Trincher, Lope de la Roca o Cristóbal Cofman, entre otros. Además, Albert también fue juez de apelaciones en 1475 y en 1495 y asesor de justicia criminal. Junto al librero Miquel Albert, tampoco se tienen que olvidar figuras como por ejemplo Gabriel Luís de Arifión o Jacobo Vila, entre otros.

Por otra parte, habría que insistir principalmente en la labor del librero alemán Juan Ris de Chur –Juan Rix de Cura–.²² De él dice Serrano y Morales que llegó a tener el

¹⁹ Véase ALCINA FRANCH, José (con la colaboración de MAS CARBONELL, Manuel): *La biblioteca de Alfonso V de Aragón... fondos valencianos...*, pp. 411-412, 423-424 y 467-477.

²⁰ ALCINA FRANCH, José (con la colaboración de MAS CARBONELL, Manuel): *La biblioteca de Alfonso V de Aragón... fondos valencianos...*, p. 217.

²¹ Sobre los libreros valencianos, véase el amplio capítulo dedicado a ellos en BERGER, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento (I)...*, pp.209-302.

²² Sobre este librero véase HAEBLER, Conrado: “Juan Ris de Chur. Un librero alemán en Valencia en el siglo XV”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX, 1905, pp. 383-401 y ———: “Juan Ris de

“establecimiento quizás mejor surtido que hubo en esta ciudad durante el siglo XV”.²³ Se conoce el inventario de los libros que tenía en su comercio. Éste constata lo temprano y arrollador de la invasión editorial extranjera.²⁴ Además, en la relación de libros se encuentran volúmenes de temática urbana. A pesar de ser su número inferior al de otras materias, éstos manifiestan una tímida demanda de este tipo de obras en la Valencia del último tercio del XV. El librero Juan Rix de Cura se debe valorar como una figura humanista y renacentista pues entre sus bienes aparecían “ítem dos volums de johanne baptista de reedicatoris”, lo que supone, según Falomir “la más temprana referencia al tratado de Alberti –apenas cinco años después de su primera edición– de todo el Renacimiento español”.²⁵

Vinculado al establecimiento de Juan Rix de Cura estuvo, desde el contrato firmado el 4 de febrero de 1489,²⁶ Martín Pasquasi. Éste fue el representante de Rix en la imprenta veneciana de Paganino de Paganini.²⁷ Pasquasi, por tanto, posibilitaría el intercambio comercial e intelectual entre Valencia y Venecia. También, en la misma fecha, Juan Ferrer entraría a trabajar con Rix. Éste desempeñó, sin embargo, las funciones de impresor y comercial de manera más independiente.

Chur. Un librero alemán en Valencia en el siglo XV. Continuación”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X, 1906, pp. 42-64.

²³ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 478. Véanse igualmente en esta obra las páginas de la 478 a la 498.

²⁴ BERGER, Philippe: “La crisis de 1506-1509. Crónica de una quiebra anunciada”, en A.A.V.V.: *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Madrid, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, vol. I, p. 400.

²⁵ FALOMIR FAUS, Miguel: *Actividad artística en la ciudad de Valencia...*, p. 479.

²⁶ HAEBLER, Conrado: “Juan Ris de Chur. Un librero alemán en Valencia en el siglo XV...”, 1905, p. 393 y SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 489-498, quien publica el documento escriturado ante el notario Juan Casanova, sin especificar su procedencia.

²⁷ No se debe olvidar que la imprenta en la ciudad italiana estaba mejor preparada que la peninsular y ofrecía resultados de mayor calidad. Esto favorecía la publicación de obras en Venecia para exportarlas a otros lugares.

Tras la muerte de Juan Rix el 24 de septiembre de 1490, se procede al inventario de sus bienes, teniendo especial interés para nuestra investigación el de su tienda. Tuvo que ser muy laborioso hacer el inventario pues éste dura tres días, el 1, 5 y 21 de octubre de ese mismo año. Se inventariaron, procedentes del almacén de su negocio, un total de 5261 volúmenes algo que atestigua que el comercio de libros a finales del siglo XV llegó a tener mucha importancia en Valencia.²⁸ Entre los ejemplares citados se encontraban libros de diferentes disciplinas y temáticas. Además, la mayoría de los volúmenes inventariados eran de origen veneciano. Esto indica varias cosas. En un primer lugar, que todavía la imprenta valenciana –y más teniendo en cuenta que era de las más avanzadas de la península– no podía satisfacer las necesidades del público de la ciudad que, a tenor de las publicaciones inventariadas, estaba interesado por multitud de materias, entre ellas, las crónicas históricas o urbanas. Junto a esto, se debe apuntar que el intercambio cultural entre Venecia y Valencia, propiciado básicamente por la figura de Martín Pasquasi, fue habitual y, por tanto, nutriría el ambiente intelectual de la ciudad.

Es fundamental hacer una incursión en el inventario de los libros de la tienda de Juan Rix para saber qué libros eran los que se leían o demandaban en la Valencia del XV. De la relación de volúmenes de la tienda de Juan Rix se desprende que en Valencia hubo interés por textos de temática clásica, jurídica, filosófica, astronómica, hagiográfica, litúrgica o, especialmente, la teológica. Sin embargo, hay que apuntar que entre ellos también se encuentra un grupo de libros bien de geografía o de historia de las ciudades que advierten de la existencia de lectores en Valencia que demandan este tipo de temáticas.

²⁸ HAEBLER, Conrado: "Juan Ris de Chur. Un librero alemán en Valencia en el siglo XV...", 1906, p. 42.

Habría que citar en un primer momento la obra *Cosmografía* de Ptolomeo²⁹ de la que se contabilizaron 12 ejemplares. Es muy probable que, casi con toda seguridad, fuese la edición latina traducida del griego, precisamente la que marcaría algunos proyectos geográficos de la corte de Felipe II.³⁰ La traducción la empezaría Manuel Crisoras terminándola Jacopo d'Angelo de Scarperia en 1406.³¹ Éste la dedicó primero a Gregorio XII y después a Alejandro V, elegido en el concilio de Pisa en 1409 y muerto en 1410.³² Esta obra también estuvo presente en la biblioteca del duque de Calabria,³³ por tanto, al menos desde el último tercio del siglo XV, esta obra se difundió en Valencia.³⁴ Esto constataría que en el ambiente culto de la época se tuvo que conocer qué fue la corografía y qué diferencias tenía con respecto a la geografía y la cosmografía.³⁵

²⁹ En la Valencia del siglo XV esta obra tuvo que ser codiciada por las mejores bibliotecas pues era de los más caros que tenía Joan de Ferragut en 1500. Así, la *Natura angélica* de Eiximenis costaba 5 sueldos y dos dineros o el *Tirant lo Blanc* cinco sueldos y seis dineros, frente a los 40 sueldos que costaba la *Geografía* de Ptolomeo. Véase CORBALÁN de CELIS y DURÁN, Juan / BORJA CORTIJO, Helios: "Las bibliotecas y la difusión del libro en la Valencia del siglo XV", en A.A.V.V.: *II Jornades sobre la cultura en la Comunitat Valenciana. Biblioteques, Arxius i Centres de Documentació*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, vol. I, p. 103.

³⁰ KAGAN, Richard L.: "Felipe II y los Geógrafos", en ——— (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, p. 42.

³¹ Hasta 1475, esta obra se conoció a través de códices. Por tanto, hay que suponer que los doce ejemplares inventariados en la tienda de Juan Rix de Cura pertenecieran a alguna de las ediciones incunables que se realizaron, es decir, la de Vicenza de 1475, la de Bolonia de 1477, la de Roma de 1478, la de Ulm de 1482 o la de Roma de 1490.

Véase en este sentido MANSO PORTO, Carmen: "La cartografía ptolemaica, precedente científico de la llegada a Tierra Firme", en *Revista de Estudios Colombinos*, 7, junio de 2011, p. 12.

³² NAVARRO BRONTOS, Víctor: "Introducción", en PTOLOMEO, Claudio: *Cosmografía...*, vol. II, p. 42.

³³ ALCINA FRANCH, José (con la colaboración de MAS CARBONELL, Manuel): *La biblioteca de Alfonso V de Aragón... catálogo descriptivo: fondos valencianos...*, pp. 411-412.

³⁴ Se cree que este último ejemplar es el que, después, pasaría a formar parte de la biblioteca de la Universitat de València. Si realmente el de la universidad perteneció a Fernando de Aragón, éste no debe de ser posterior a 1485, fecha en que muere. NAVARRO BRONTOS, Víctor: "Introducción", en PTOLOMEO, Claudio: *Cosmografía...*, vol. II, p. 48.

³⁵ Véase en este sentido PTOLOMEO, Claudio: *Cosmografía...*, vol. II, p. 59.

De los ejemplares inventariados en la tienda de Juan Rix, a pesar de que sea sólo una mínima parte de los 5261 volúmenes, son relevantes las obras que versan sobre la historia de ciudades. En la relación de libros aparecen dos volúmenes de la obra *Roma instaurata* de Flavio Biondo, tomos aislados de la *Crónica* de Antonio de Florencia o una crónica de Venecia. Pero, sin embargo, lo que más llama la atención de este inventario es una *Historia de Rodas* de la que se contabilizan un total de 58 ejemplares y el famoso *Supplementum chonicarum* de Jacopo Foresti. Esta última es significativa por ser una obra de la que, desde 1483 fecha en la que se estampó, se realizaron continuas ediciones. Además, el *Supplementum chonicarum* tuvo que tener una aceptación más que notable por parte del lector de Valencia pues no sólo está presente en el inventario de la tienda de Juan Rix de 1490, sino que, posteriormente, en 1510 sería estampada en Valencia por Jorge Costilla con una gran cantidad de imágenes urbanas, hecho éste que la hace especialmente relevante.³⁶ La edición que se citaría en el inventario de la librería de Juan Rix podía ser tanto la *editio princeps* de 1483 –sin imágenes– como la primera ilustrada de 1486.³⁷ Se debe insistir en la prontitud con que esta obra se encuentra en Valencia. Por otra parte, se ha apuntado que la *Historia de Rodas* citada en el inventario sería la *Obsidionis Rodiae descriptio* de Caorsis.³⁸ Este ejemplar de extraña rareza, y del que tan sólo se conoce un ejemplar actualmente en España, en el Palacio Real de Madrid, sería la edición de Zaragoza de Pablo Hurus de 1481.³⁹

³⁶ BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Suma de todas las crónicas del mundo llamado en latín Supplementum cronicarum traducido de lengua latina y toscana en esta castellana, por Narcis Viñoles*. Fue empretado [...] en la metropolitana cibdad de Valencia por Gorge Costilla [...], 1510.

³⁷ Véase D'ESSLING, Prince: *Étude sur l'art de la gravure sur bois a Venise: Les livres a figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVI*. Mansfield (CT), Mauricio Martino Publisher, [1994], vol. I, pp. 300-316 y FONTANA, Vincenzo: "Immagine di città nelle ediciones del *Supplemento delle Croniche*... di Giacono Filippo Foresti da Bergamo", en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L'Europa moderna. Cartografia e vedutismo*. Napoli, Electa, 2001, p. 83.

³⁸ HAEBLER, Conrado: "Juan Ris de Chur. Un librero alemán en Valencia en el siglo XV...", 1906, p.49.

³⁹ CAORSIN, Guillaume: *Rhodiae urbis*. [s. l.] [Caesaraugustae], [s. i.] [Paulus Hurus et Johannes Planck], 28 de febrero, 1481. Madrid, Biblioteca del Palacio Real, Sig. I/145 (2). Erróneamente, se había

Junto al inventario de Juan Rix, hay documentación que constata la temprana presencia de libros de temática urbana en Valencia. Así, el 16 de agosto de 1487 en la relación de los bienes de Guillem Mercader caballero del lugar y torre de Moncada figura entre sus pertenencias “altre libre de paper de forma de full stampat ab cubertes de pergamí apel·lat *Fasciculus temporum*”.⁴⁰ En 1489 en la biblioteca del canónigo Maties Mercader, inventariada el 27 de junio de 1489,⁴¹ aparece un “libre en paper d’[e]stampa ab cubertes de fust mig cubertes de cuyro vermell intitulat *Supplementum cronicarum*”.⁴² Éste se vendió en pública almoneda al canónigo Gomis por treinta sueldos.⁴³

Poco después, el 27 de febrero de 1490 en la pública almoneda de los bienes de Joan Roiz de Liori, entre otros se vende “un libre de forma de full de paper stampat ab cubertes de fusta apel·lat *Supplementum chronicarum*”.⁴⁴ En la venta de los bienes de Joan Ferragut, el 3 de octubre de 1500, éste ya poseía “un llibre de paper d’[e]stampa ab cubertes de pergamí apel·lat *Fasciculus temporum*” que se vendió al presbítero Berenguer por cinco sueldos. En esta subasta se vendió también “Un Ptolomeu a Perot

apuntado que era una edición de Barcelona, véase LÓPEZ SERRANO, Matilde: *Incunables españoles. Obsidionis Rhodie descriptio, de Guillermo Caoursin*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.

⁴⁰ AHN: sección Osuna, notario Luis Collar, sig: 1122. Dato facilitado por la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

⁴¹ Sobre este inventario véase FERRER GIMENO, M^a Rosario: *La lectura en Valencia a finales del siglo XV. La biblioteca del Canónigo Maties Mercader († 1489)*. Valencia, Universitat de València, tesis de licenciatura, 1985, pp. 223-268 y SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 639-648.

⁴² FERRER GIMENO, M^a Rosario: *La lectura en Valencia a finales del siglo XV...*, pp. 101 y 229 y SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 641.

⁴³ FERRER GIMENO, M^a Rosario: *La lectura en Valencia a finales del siglo XV...*, p. 295.

⁴⁴ AHN: sección Osuna, Luis Collar, sig 1274, 27 de febrero de 1490. Dato facilitado por la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

Çanoguera per cuarenta sous”.⁴⁵ En 1508, un boticario de Valencia tenía también un ejemplar del *Fasciculum temporum*.⁴⁶

Por otra parte, a pesar de que no haya despertado mucho interés para la historiografía urbana, a finales del siglo XV Jerónimo Münzer está en Valencia. Éste llega a la ciudad en 1494. Gracias, entre otros, a Münzer la cultura valenciana del momento llegaría a Alemania y se produciría una amplia red comunicativa y de intercambio de conocimientos, como se ha llegado a apuntar.⁴⁷ Sin embargo, no hay que ver a Münzer como un simple viajero que visitó Valencia a finales del siglo XV anotando lo más curioso que observaba. Se le debe considerar como una persona muy culta capaz de transmitir el ambiente urbano que se respiraba en Alemania. En este sentido, para la presente investigación es relevante el hecho de que Münzer, además de ser amigo de Hartmann Schedel, fuera coautor del célebre *Liber chronicarum* (1493), hecho que le otorga un protagonismo destacado en la cultura valenciana del siglo XV.⁴⁸ La Biblioteca Municipal de Nuremberg, ciudad en la que vivía Münzer desde 1480, guarda los manuscritos originales en latín y alemán (codd. Cent II 98 y 99) escritos en gran parte por Hartmann Schedel, el traductor alemán Jorge Alt y Jerónimo Münzer. Éste último, poco antes de venir a España, corrigió a Schedel en algunas partes del libro –si bien luego Schedel lo volvió a rectificar– y añadió un largo texto fechado el 4 de abril de 1493.⁴⁹ Por tanto, Münzer fue parte integrante del mayor atlas de ciudades emprendido hasta el momento, donde la imagen de la ciudad tuvo un papel preponderante.

⁴⁵ APPV: notario Pere Bataller, sig: 11744, 3 de octubre del año 1500. Dato facilitado por la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

⁴⁶ BERGER, Philippe: “Las lecturas de las capas modestas en la Valencia renacentista”, en *Bulletin Hispanique*, 1, 1997, p. 168, nota 20.

⁴⁷ BAS MARTÍN, Nicolás: “Impressors alemanys a la València del segle XV...”, p. 138.

⁴⁸ Véase BRIESEMEISTER, Dietrich: “Crónica universal de Schedel”, en A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (dir.)]: *Bibliofilia antigua (Estudios Bibliográficos)*. Valencia, Vicent García Editores, 1993, vol. II, pp. 139-141.

⁴⁹ BRIESEMEISTER, Dietrich: “Crónica universal de Schedel...”, p. 136.

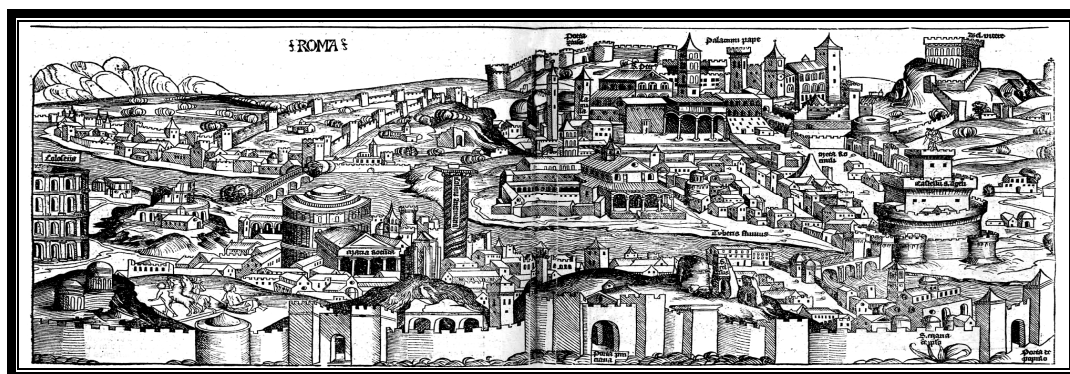


Fig. 1. Roma, *Liber chronicarum* (Nuremberg, 1493), de Hartmann Schedel.

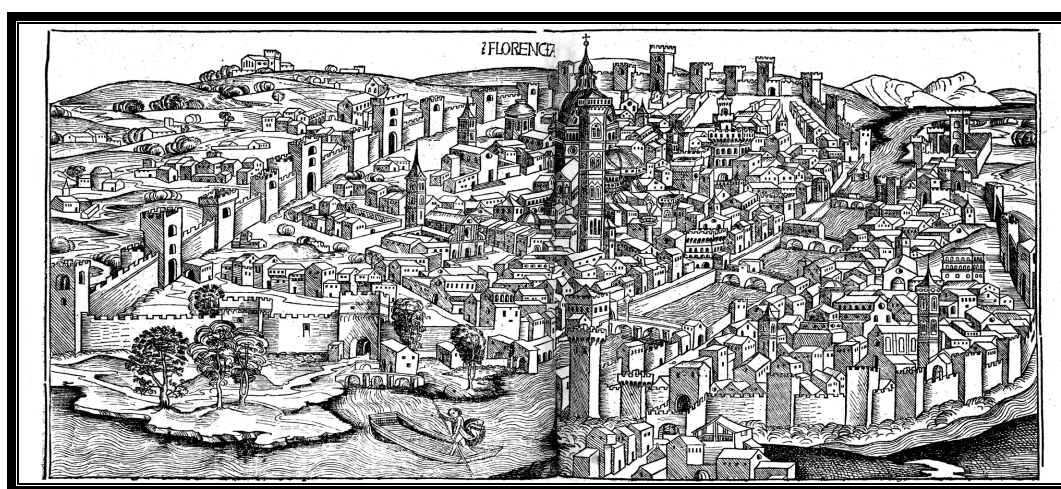


Fig. 2. Florencia, *Liber chronicarum* (Nuremberg, 1493), de Hartmann Schedel.

Jerónimo Münzer (1437-1508), quien llegó a tener unas de las bibliotecas más relevantes de Nuremberg, fue un médico que también fue conocido como geógrafo, astrónomo y cosmógrafo. Viajó por Europa realizando varias misiones diplomáticas. Pero, a pesar de estos viajes, interesa su visita a Valencia, en donde encontraría uno de los centros culturales más importantes del Mediterráneo debido básicamente a la intensa actividad comercial de la ciudad.

Más allá de las impresiones que suscitaron las ciudades españolas y portuguesas en el alemán, que dicho sea de paso ya no podían cambiar las publicadas en las primeras ediciones alemana y latina del *Liber chronicarum* (1493) [figs. 1 y 2] –que se volvió a estampar después en 1496, 1497 y en edición menor en 1500–, interesan las relaciones

que tuvo en España. De la misma forma, pueden ser relevantes las posibles influencias que pudo dejar aquí y más teniendo en cuenta la gran cantidad de alemanes que residían y trabajaban en Valencia.

Münzer, durante su viaje por la península ibérica, tuvo muchos contactos con alemanes, especialmente con comerciantes e impresores que, en la mayoría de los casos, le acompañarían en las visitas por las ciudades. Así, en Barcelona estuvo con los mercaderes Gregorio Rasp, de Augsburgo, Erardo Wigant y Wolfgang Ferber; en Tortosa contactó con un lego alemán del monasterio de Jesús del Valle; en Alicante le acoge el alemán de la compañía de Ravensburgo Iodoco Schedler; en Almería estuvo acompañado por Andrés de Fulda y Juan de Estrasburgo y también en Granada por impresores alemanes como Jacobo Magno de Estrasburgo, Juan de Spira y Iodoco de Gerlishofe. En Valencia Münzer y su séquito permanecieron del 5 al 9 de octubre de 1494. Aquí fueron acogidos por los mercaderes alemanes Enrique Sporer y Conrado Himpiss, ambos de Ravensburgo, y sus dependientes que les acompañaron y les enseñaron la ciudad.⁵⁰ Conociendo el trabajo editorial que había llevado en Nuremberg con la elaboración del *Liber cronicarum* junto a Schedel, el hecho de que en Valencia no estuvo simplemente de paso, sino que permaneció 5 días, y que se encontró en todo momento acompañado por alemanes, es muy probable que, a pesar de que no reflejarse en sus escritos, fuera a conocer a los impresores alemanes que ejercían el arte tipográfico en la ciudad. Tampoco se tiene que descartar que Münzer visitara el monasterio de la Vall de Jesús, fundado por miembros de la compañía de Ravensburgo.

Muy significativa es una carta de Münzer con fecha del 15 de julio de 1493 que Schedel, con toda la intencionalidad posible, inserta en su ejemplar de trabajo del *Liber cronicarum* (Cimelia 187, de la Biblioteca de Estado de Baviera). En ella Münzer valora las características necesarias que tenía que poseer un hombre de su tiempo para lograr

⁵⁰ Respectivamente, GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, Aguilar, 1962, tomo I, pp. 332, 338, 345, 349, 366 y 339.

una fama eterna. El testimonio laudatorio de Münzer, dirigido supuestamente a Schedel, exponía que un hombre tenía que estar versado en la escritura, la elocuencia, la historia, el retrato y la imprenta.⁵¹ Es interesante porque con esto estaba valorando la capacidad de Schedel de retratar a las ciudades pues fue él quien esbozaba los dibujos de su obra y daba las indicaciones para que éstos fuesen perfeccionados.

Además de todo este ambiente que respiraría Cofman en Valencia, hay que remarcar igualmente el gusto que tuvieron los lectores por poseer en sus colecciones libros que incluyesen grabados de la ciudad de Valencia. En este sentido, resulta interesantísimo un documento recogido por Philippe Berger en el cual, poco después de la publicación del *Regiment de la cosa pública*, el 28 de mayo de 1505, Joan Jofré se compromete a imprimir quinientos ejemplares de una obra cuya edición será financiada por R. del Ort, doctor en derecho, Johan Batiste, médico de la reina, J. Ferrer, maestro en artes, y el padre Almenara, bachiller, en la que debería estamparse un grabado que representase a la ciudad de Valencia –etiamque facere unam figuram ad himaginem modum et similitudinem civitatis Valencie–. Berger considera que tuvo que ser una obra de carácter menor, debido al tiempo de ejecución –un mes– y, sobre todo, al sueldo que cobró el impresor –9 libras–. La documentación no hace referencia ni al autor ni al título de la obra. Tan sólo se expone que tendrá que inspirarse en las *Conclusiones* del P. Almenara. A pesar de la poca importancia que se le supone a esta impresión, este documento constata una demanda de imágenes de Valencia. Al no haberse localizado ejemplar, no se conoce si esta vista de Valencia fue icónica o tipológica. Junto a esto, este documento refleja el interés que, desde los círculos universitarios –ateniéndose a los títulos de quienes sufragan la obra–, se tuvo por incluir representaciones de Valencia en obras tipográficas.⁵²

⁵¹ BRIESEMEISTER, Dietrich: “Crónica universal de Schedel...”, p. 141.

⁵² APPV: protocolos de Luís Ariño, sig. 865. Véase BERGER, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento (2)*..., pp. 464-466.

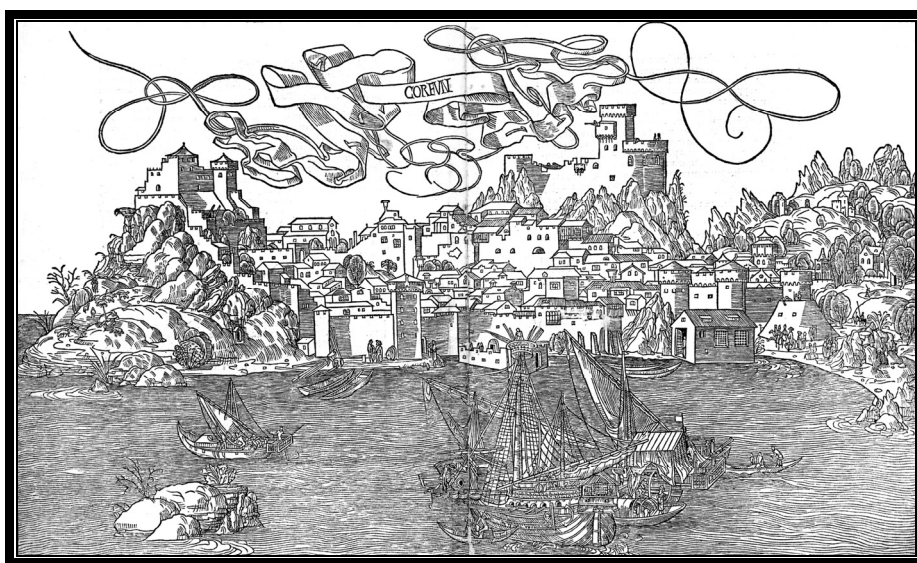


Fig. 3. Corfu, *Peregrinatum in terram sanctam* (1486),
de Bernardo de Breidenbach.

No hay que considerar esta demanda de publicaciones con imágenes de ciudades en Valencia como algo excepcional. Zaragoza fue también uno de los centros tipográficos más importantes de la península y allí las xilografías urbanas en los incunables tuvieron un papel destacado. En este sentido, habría que citar la obra más lujosa salida de los talleres del impresor, procedente de Constanza, Pablo Hurus. Éste, en 1498, estampa el famoso *Viaje de la tierra santa* de Bernardo de Breidenbach⁵³ en el que se incluyen 92 grabados y cuyas matrices, probablemente, fueron traídas desde Alemania [fig. 3].⁵⁴ Erhard Reuwich de Utrech acompañó a Breidenbach a tierra santa y fue el encargado de retratar las ciudades *ad vivum*. El elevado coste de edición debería tener una rentabilidad asegurada. Por tanto, esto deja entrever unos lectores que en Zaragoza demandaban obras con imágenes urbanas con ciertos acentos verosímiles. A la par, debido a la

⁵³ VON BREYDENBACH, Bernhard: *Peregrinatio in terram sanctam (en castellano); Viaje de la tierra santa Bernhard von Breydenbach. Traducido por Martín Martínez de Ampies. Tratado de Roma, Martín Martínez de Ampies.* Zaragoza, Pablo Hurus, 16 enero, 1498.

⁵⁴ VON BREYDENBACH, Bernhard: *Peregrinatio in terram sanctam...*, 1486. Véase, especialmente, CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, María Cruz / ABAD LLUCH, Silvia: “El viaje de la Tierra Santa de Bernardo de Breidenbach”, en A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (dir.)]: *Bibliofilia Antigua*, III,..., pp. 196-235.

procedencia foránea de las matrices de los grabados, queda reafirmando de nuevo ese constante intercambio cultural entre Alemania y España.

Anterior al *Viaje de la tierra santa* de Bernardo de Breidenbach es todavía el famoso *Fasciculus temporum* de Wernerius Rolevink. Tras las primeras impresiones alemanas (Colonia, 1474 y 1476) e italiana (Venecia, 1479), una edición del *Fasciculus temporum* se publica en Sevilla en 1480 por Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto [figs. 4 y 5].⁵⁵ Este ejemplar sevillano –considerado el primer libro ilustrado de España–⁵⁶ es una especie de historia universal que reutiliza algunas de las matrices xilográficas empleadas antes en la edición veneciana de Georg Walch.⁵⁷



Fig. 4. Venecia, *Fasciculus temporum* (1480), de Wernerius Rolevink [izquierda].

Fig. 5. Roma, *Fasciculus temporum* (1480), de Wernerius Rolevink [derecha].

Valencia y, evidentemente el resto de la península, se encuentra quizás todavía en un periodo de indefinición marcado por la clara presencia de lo extranjero. Esto estaría justificado, como se ha visto, por el coste de las impresiones y por la calidad de los libros.

⁵⁵ ROLEVINK, Wernerius: *Fasciculus temporum, vel chronica ad initio mundi*. Hispalis, Bartholomaeus et Alfonso de Portu, 1480.

⁵⁶ Véase LYELL, James P. R.: *La ilustración del libro antiguo en España*. Madrid, Ollero y Ramos, 1997 y VIDAUR CORTABERRIA, Josefina.: “El primer libro impreso en España con ilustraciones”, en *Boletín de Bibliotecas y Bibliografía*, II, 1935, pp. 207-221.

⁵⁷ ROLEVINK, Werner: *Fasciculus temporum, vel chronica ad initio mundi*. Venetia, Gregorius Walch, 1479.

Por tanto, una imagen como la portada de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública*, producto xilográfico generado en Valencia, tiene una importancia muy marcada en este contexto cultural. Además, hay que recordar que la imagen de la ciudad en los libros eran generalmente representaciones tipológicas sin ningún atisbo e intención de realismo, rasgo éste ya presente en la portada del *Regiment de la cosa pública*.

2.3.2

La imagen del *Regiment de la cosa pública* y su lectura en la producción bibliográfica de Cristóbal Cofman. Apuntes sobre su autor

En torno a 1490 la producción de libros comienza a profesionalizarse y especializarse. Ya se puede hablar de un editor, un librero –en muchos casos son la misma persona– o un tipógrafo que podría desempeñar las labores desde fundidor de letras a grabador. En estos momentos ya se conocen algunos casos en los que las imágenes aparecen firmadas o con unas iniciales, algo que denota una especificación en los trabajos. Junto a aquéllos, habría que hablar de los operarios, es decir, compositores, entintadores, estampadores, así como también el fabricante de papel, el encuadernador o el corrector, entre otros. Por tanto, es complicado poder aproximarse a la figura del grabador o dibujante –pudo ser la misma persona– de la portada del *Regiment de la cosa pública*. Éste sería un artesano vinculado a la imprenta de Cofman –si no fue él mismo– que llevaría a cabo su labor anónimamente en medio de un grupo de trabajadores. Además, no se puede descartar que el dibujante o grabador de la portada del *Regiment de la cosa pública* fuese una persona que, en un primer momento, realizase otra tarea y que, posteriormente, gracias a sus habilidades, pasara a trabajar en la portada de la obra.

Debido a la imposibilidad de conocer al autor de la portada, es necesario comparar ahora la xilografía de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* con otros libros ilustrados para poder valorar correctamente lo que supuso en el ámbito valenciano la publicación de una imagen como ésta.

Primeramente, hay que comparar el *Regiment de la cosa pública* con otras obras salidas de la tipografía de Cofman. Así, también de 1499, es *La vida de santa Catalina de Siena* [fig. 6].⁵⁸ La imagen de la portada de esta obra ocupa toda la hoja. Todavía presenta algunos elementos tipográficos de origen medieval como es la orla que enmarca toda la imagen, rasgo éste que no está en la portada del *Regiment de la cosa pública*. No obstante, hay un ligero interés por la perspectiva en el arco de la arquitectura del fondo, que aparece un tanto virado. Salvo este pequeño detalle, la disposición es medievalizante solapándose las figuras unas encima de las otras para crear profundidad.



Fig. 6. Portada de *La vida de santa Catalina de Siena* (1499), de Miquel Pereç.

⁵⁸ PEREÇ, Miquel: *La vida de sancta Catherina de Sena...*

La siguiente obra interesante es *La historia de Josep* [fig. 7], escrita por Joan Carbonell y publicada por Cofman en 1502.⁵⁹ En ella vuelve a aparecer una imagen xilográfica en la portada. Sin embargo, sus características son medievales pues, además de ser orlada, el hieratismo de las figuras, el trazo tosco, la excesiva frontalidad o la falta de perspectiva, denotan un grabador algo inseguro. Mismos rasgos pueden verse también en otra obra salida en 1512 de la imprenta del alemán titulada *Dels confesors* [fig. 8], de Eiximenis.⁶⁰ Su portada continua con ciertos convencionalismos estéticos medievales como la falta de naturalismo y un tímido interés por lograr profundidad por medio de las baldosas del suelo, al igual que se hacía en el frontispicio de *La historia de Josep*.



Fig. 7. Portada de *La historia de Josep* (1502), de Joan Carbonell.

⁵⁹ CARBONELL, Joan: *La ystoria de Joseph, fill de El y espós de la sacratissima verge Maria. Traduyda de lati en romanç de diversos doctors e ordenada per lo reuerent mestre Johan Carbonel* [...]. València, Christófol Koffma, 1502.

⁶⁰ EIXIMENIS, Francesc: *Dels confesors la vera guia dels confitets segura via*. València, per Xpofol Kofman alamaný, 1512.



Fig. 8. Portada de *Dels confessors* (1512), de Eiximenis.

De las obras que se conocen que salieron de las prensas de Cofman, quizás con la que más se pueda relacionar estilísticamente la portada de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* sea con la ya citada *La vida de santa Catalina de Siena*. Las dos se publicaron en el año de 1499 y es muy probable, por tanto, que fuesen materializadas a la vez por los operarios de la imprenta de Cofman. Además, algunos de los artesanos de la tipografía pudieron trabajar en ambas obras, incluso al mismo tiempo.

En primer lugar, no se tiene que descartar que fuese un único obrador el que realizase las portadas de estas dos obras debido, básicamente, a sus múltiples coincidencias. Las estampas presentan rasgos compositivos y técnicos bastantes similares. Si se comparan, se observa que en ambas las figuras de los laterales del grabado rozan los límites establecidos

por el artesano, bien por la orla como en *La vida de santa Catalina de Siena* o bien por el margen lineal de la portada del *Regiment de la cosa pública*. Esta característica común propicia que los atuendos se corten y no se perciban totalmente. A la par, se tiene que subrayar el empleo de la perspectiva jerárquica. Se marca, por tanto, qué es lo más importante en la composición: la propia santa en la portada de *La vida de santa Catalina de Siena* y el Ángel Custodio y Francesc Eiximenis en el frontispicio del *Regiment de la cosa pública*. El resto de figuras, debido a tener una categoría menor, aparecen con un tamaño más reducido. La distribución de las figuras en las dos portadas es prácticamente igual. Se emplea en ellas el mismo recurso compositivo de ubicar una cabeza encima de la otra para crear profundidad [fig. 9].



Fig. 9. Detalles de las portadas de *La vida de santa Catalina de Siena* (1499), de Miquel Pereç [izquierda] y de la del *Regiment de la cosa pública* (1499), de Francesc Eiximenis [derecha].

Conjuntamente, casi todas las demás características, es decir, hieratismo, pliegues en los ropajes, sombreado –un tanto torpe–, gestos, dibujo, ejecución de los rostros así como también la de las manos, etc. coinciden en ambas obras. Igualmente comparten el recurso compositivo de incluir un arco de medio punto para, gracias al trazo tímidamente perspectivo de las dovelas, crear profundidad. Por tanto, se podría hablar de un mismo obrador que trabajó tanto en la imagen de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* como en la portada de *La vida de santa Catalina de Siena*.



Fig. 10. Xilografía de la Virgen con el Niño entre santa Dorotea y santa Eulalia, *La vida de santa Catalina de Siena* (1499), de Miquel Pereç.

Además del frontispicio, *La vida de santa Catalina de Siena* incluye otra imagen. Si la coincidencia de su portada con la de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* es evidente, no puede establecerse ninguna relación ni vínculo entre el frontispicio de la obra de Eiximenis y esta nueva imagen [fig. 10], de apariencia foránea. Paradójicamente, de esta estampa se tienen más datos que de las otras dos anteriores pues va firmada, en el centro de la composición, con la letra H.⁶¹ Si ésta compartiese rasgos estilísticos o compositivos con la portada de *La vida de santa Catalina de Siena* y, por extensión, con el frontispicio del *Regiment de la cosa pública*, se podrían arrojar más datos sobre el artesano que las realizó. No obstante, bajo nuestro punto de vista, cualquier posible relación o coincidencia entre aquél grabado y el de *La vida de santa Catalina de Siena* y el del *Regiment de la cosa pública* no sería más que anecdótica.

⁶¹ Véase GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España...*, p. 40. Véase igualmente PEREÇ, Miquel: *La vida de sancta Catherina de Sena...*, [s. p.] [La xilografía aparece justo antes de las *Cobles en labor de la gloriosa sancta Catherina de Sena*, escritas por “lo magnífich mossén Narcís Vinyoles”].



Fig. 11. Portada de la *Vita Christi* (1513), de Isabel de Villena.

Sin embargo, donde sí que se encuentran coincidencias es en una obra estampada por otro impresor, Jorge Costilla. Éste publica en 1513 la *Vita Christi* [fig. 11] de Isabel de Villena⁶² e incluye como contraportada un grabado cuyas características –formales y estilísticas– coinciden con el publicado en el *Regiment de la cosa pública*. Los ropajes de las religiosas con los pliegues, el tratamiento del *rictus* de los rostros de las monjas, el recurso para lograr la perspectiva y profundidad mediante la superposición de cabezas, así como los rasgos expresivos mostrados en el trazo de sus figuras, recuerdan a los del grabado del *Regiment de la cosa pública* [fig. 12]. De la misma forma, vuelve a emplearse el arco de medio punto para crear sensación de profundidad pues sus dovelas están con una tímida perspectiva en su intradós.

⁶² DE VILLENA, Isabel: *Vita Christi de la reverent abbadessa de la Trinitat novament historiat, corregit y smenat per un mestre en sacra theologia*. Per art e industria de Gorge Costilla, 1513, fonch empremtat lo present libre [en Valencia], f. CCXXXIIv.



Fig. 12. Detalles de las portadas de la *Vita Christi* (1513), de Isabel de Villena [izquierda] y de la del *Regiment de la cosa pública* (1499), de Francesc Eiximenis [derecha].

Estos rasgos comunes compartidos por la portada del *Regiment de la cosa pública* y la de la *Vita Christi* permiten suponer que fuera un mismo obrador el que realizase ambos frontispicios. Éste pudo ser algo reconocido en su tiempo porque sus grabados no aparecen en obras de segundo nivel. Es decir, se están hablando de las imágenes principales del *Regiment de la cosa pública*, en la que el grabado se destina a portada y la *Vita Christi*, donde la imagen hace de contraportada. Además, estas fueron escritas por dos de los autores más apreciados del momento, Eiximenis y sor Isabel de Villena. Junto a esto, las dos xilografías presentan un tamaño destacado ateniéndose a otras matrices empleadas para las ilustraciones de incunables contemporáneos. En el *Regiment de la cosa pública* sólo se estampa el grabado de las Torres de Serranos, sin embargo es a toda página. Contrariamente, en la *Vita Christi* aparecen más imágenes, todas ellas de menor calidad y tamaño que la empleada como contraportada.

Con esto, se podría hablar de un supuesto grabador “cotizado”, al menos para poder trabajar con dos de los más importantes impresores de la ciudad de Valencia como Cofman y Costilla. Al ser obras publicadas en el ámbito cultural valenciano, es posible que el autor de las imágenes fuera autóctono –o bien que estuviese afincado en Valencia durante bastante tiempo–, especialmente por el conocimiento que del monumento de las Torres de Serranos se desprende de la portada del *Regiment de la cosa pública*.

Se es consciente de los peligros de esta relación. Sin embargo, las características comunes de las imágenes del *Regiment de la cosa pública* y de la *Vita Christi*, así como la importancia que en éstos se les dan, pueden llevar a esta atribución. Hay que matizar que si esto fuese cierto y si el grabador de estas dos imágenes fuese el mismo, a pesar de ser probablemente conocido y cotizado en el ambiente impresor valenciano del momento, éste todavía permanecería anclado en el anonimato de origen medieval y artesanal –ya que no hay firma ni ningún elemento identificador que remita al autor–, siendo por tanto muy difícil poder indagar, con mayor precisión, en esta problemática.

Continuando con el recorrido de las obras coetáneas al *Regiment de la cosa pública* estampadas en Valencia, hay otras que también presentan imágenes destacadas. De hecho, a la portada del *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell impresa por Nicolás Spindeler en 1490, se la ha llegado a considerar una de las más significativas a nivel nacional.⁶³ Esta portada –en cuya decoración se han querido ver recuerdos del ornato árabe–⁶⁴ presenta una gran originalidad mediante el empleo de estilizaciones vegetales en los márgenes interno y superior, escenas de caza en el externo y animales entrelazados en el inferior. En esta última parte, dos leones rampantes sostienen el escudo con el

⁶³ Véase BOHIGAS, Pedro: *El libro español (ensayo histórico)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1962, pp. 102-103 y CARRETE PARRONDO, Juan: “La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII”, en ESCOLAR, Hipólito (dir.): *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid, Ediciones Pirámide, 1994, p. 271.

⁶⁴ ALEIXANDRE, Francesca: “La il·lustració del llibre valencià”, en A.A.V.V.: *La impremta valenciana...*, p. 162.

monograma IHS y el nombre y apellido del impresor.⁶⁵ La profusa decoración y el *horror vacui* de esta portada rememoran al trabajo ornamental –a base de orlas e iniciales– presente en los manuscritos medievales peninsulares hasta finales del XV. La comparación del frontispicio de esta edición del *Tirant lo Blanch* [fig. 13] con la portada del *Regiment de la cosa pública* pone de manifiesto que ésta última tuvo ya un desapego mayor de la tradición iluminista medieval, a pesar de mantenerse todavía algunas reminiscencias estilísticas y formales medievales, como ya se ha visto.



Fig. 13. Portada del *Tirant lo Blanc* (1490), de Joanot Martorell.

Otra de las portadas destacadas valencianas de este periodo sería la de *Obra allaors del benaventurat lo señor sant Cristófol* [fig. 14], publicada por Pedro Trincher en 1498.⁶⁶ Esta obra, cuyo único ejemplar conocido se encuentra en la Biblioteca Nacional,

⁶⁵ SARRIÁ RUEDA, Amalia: “Los inicios de la imprenta”, en ESCOLAR, Hipólito (dir.): *Historia ilustrada del libro español...*, p. 59.

⁶⁶ [s. a]: *Obra allaors del benaventurat lo señor sant Cristófol*. València, Pedro Trincher, 1498.

presenta una portada dividida en dos partes. La superior con fondo negro y letras góticas en las que se lee el título y, una inferior, donde se encuentra la imagen de la Virgen de Montserrat. La técnica del dibujante es bastante limitada así como también la estética general de la portada. Esta obra, de alguna manera, atestigua la cierta modernidad en la concepción del frontispicio del *Regiment de la cosa pública*.

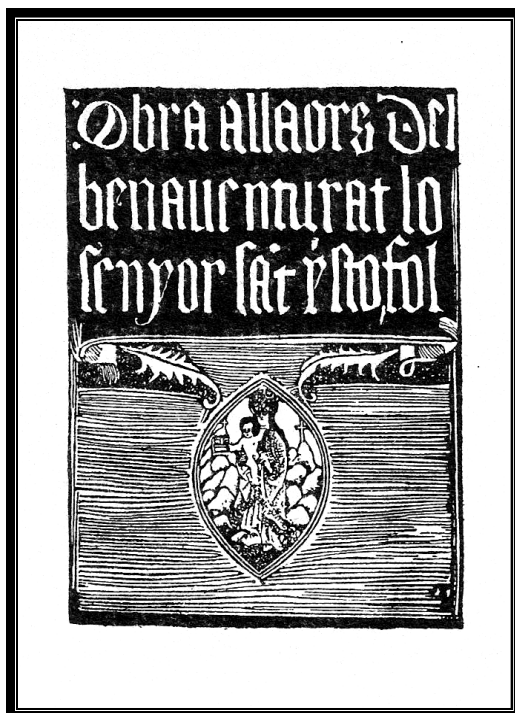


Fig. 14. Portada de *Obra allaors del benaventurat lo senyor sant Cristófol* (1498).

Las características de la portada del *Regiment de la cosa pública* quedan más al descubierto si cabe, al compararla con otras posteriores. Por poner un ejemplo –de los muchos que se podrían citar–, la portada de *La vida de san Onofre*,⁶⁷ de 1510 y atribuida al impresor Jofré, vuelve a insistir en un dibujo descuidado, con unos sombreados que no logran ni volumen ni profundidad. Quizás el único elemento que admite cierta presencia perspectiva es la arquitectura de la derecha de la composición. Contrariamente, y como se ha visto, en la portada del *Regiment de la cosa pública* hay un intento –bastante

⁶⁷ [s. a.]: *La vida de san Honofre*. Valencia, [s. i.] [Juan Jofré (?)], 1510.

primitivo todavía– de crear perspectiva y profundidad por mediación de los sillares de las torres y el arco de medio punto central. Además, el criterio de su autor denota que estudió la composición detalladamente. Los mismos sillares que dan profundidad a la escena, son los encargados de distribuir –de una forma casi simétrica– todas las figuras que en ella aparecen, siendo éste, un recurso compositivo bastante empleado en los años posteriores.

La comparación del grabado de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* se podría hacer con otras portadas coetáneas pero, para no apartarse del tema de la investigación, se ha considerado ponerla en relación con las presentadas. Esta lectura de la imagen del *Regiment de la cosa pública* dentro del ambiente tipográfico en el que se generó, ha puesto de manifiesto, más allá de cualquier evidente relación estilística o formal con otras xilografías contemporáneas, que mostraba ya cierto interés por superar la herencia artística medieval. Esto se puede atisbar no sólo en no reproducir orlas o en el hecho de huir del *horror vacui* tan presente en los libros miniados, sino especialmente en la nueva concepción que a la imagen de una construcción real se le está dando. Las Torres de Serranos no aparecen simuladas metafóricamente, sino que su remisión se hace desde la recopilación de sus propias características constructivas estableciéndose, por tanto, una rápida vinculación entre la imagen y su correspondencia real: las Torres de Serranos. Además, esta xilografía no se debe entender sólo por el interés manifiesto de querer representar verosímilmente un edificio tan importante en la Valencia del momento como lo fue sin duda las Torres de Serranos, es necesario reconocer también su importancia en el contexto impresor. Hay que recordar que Valencia no fue especialmente dada a la publicación de libros ilustrados, al menos a la manera que Pablo Hurus estaba haciendo en Zaragoza. Por este motivo, la relevancia de la portada del *Regiment de la cosa pública* resulta aún más evidente.

2.4

La funcionalidad de las Torres de Serranos en la Edad Moderna y la interpretación de su imagen del *Regiment de la cosa pública* en el contexto de la representación urbana

Para conocer ciertos aspectos de la imagen de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* ha sido necesario estudiar la producción libresca desde un punto de vista amplio –ahora se hará igualmente una lectura de las reutilizaciones de sus tacos xilográficos–. Sin embargo, esta investigación quedaría coja si no se indagase en el *corpus* de imágenes urbanas de la ciudad de Valencia y en algunas de las peninsulares. En este ambiente también se debe leer e interpretar la xilografía de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública*.

De la misma forma, hay que profundizar en el papel de las Torres de Serranos en el día a día de la ciudad y ver cómo la función de esta arquitectura puede reflejarse en la portada del *Regiment de la cosa pública*. Igualmente, se verá que el cambio de uso que adquiere el edificio afecta además a otras imágenes de las Torres de Serranos en la Edad Moderna. Por último, se hace necesario confrontar la función de las Torres de Serranos en sus representaciones con otros hitos arquitectónicos que hayan dejado huella en imágenes a lo largo de la Edad Moderna –para esta comparación se considera fundamental la

Giralda de Sevilla—. Una lectura global de todo esto ayudará a comprender, desde varios puntos de vista, la imagen de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública*.

2.4.1

La portada del *Regiment de la cosa pública* como receptora de la función y uso real de las Torres de Serranos durante el siglo XV

Como se ha apuntado antes, es necesario indagar en el papel que las Torres de Serranos tenían en la vida diaria antes de 1499, fecha en la que se imprime el *Regiment de la cosa pública* de Eiximenis. Uno de sus principales usos se daba en celebraciones, festejos y entradas solemnes.¹

El *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim* aporta datos al respecto.² Melchor Miralles, su autor, relata sucesos acaecidos en la ciudad de Valencia hasta 1478 siendo, en muchos de ellos, un testimonio directo de los acontecimientos. En este sentido, 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. De hecho, 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

¹ En este sentido, es necesaria la consulta de CARRERES y ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía de Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, imprenta Hijo F. Vives Mora, 1925 –en ella se incluye un amplio apéndice con documentos de todas las celebraciones citadas en el texto–; FALOMIR FAUS, Miguel: *Actividad artística en la ciudad de Valencia...*, pp. 397-415 y FERRER VALS, Teresa: “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

² Para la consulta del *Dietari del capellà d'Anfos el Magnànim* se ha empleado CABANES PECOURT, María Desamparados: *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. Zaragoza, Pedro Carcés de Cariñena, 1992.

expuestas a ataques.³ La primera noticia relativa a estos nuevos usos es del 23 de marzo de 1402. En esta fecha se celebró, según dejó constancia el cronista Miralles, una fiesta coincidiendo con la visita del rey Martín I y su mujer Blanca de Navarra, en ella “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 Blanca”.⁴

El jueves 8 de febrero de 1459 Juan II⁵ de Aragón accede a la ciudad de Valencia “hon fonch aparelat de fora lo portal de Sarans”. 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 hores 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 Prehcadors heren [...] mília persones [...].⁶

En esta misma visita, la comitiva se dirigió también a contemplar el portal de Serranos que había sido engalanado, como era lo habitual, para la ocasión. Miralles dejó constancia que “[...] tiraren la via de la ciutat, e com fóren al cap del pont après del portal, alt a les torres de Sarrans, estava Déu lo pare e devalaren dos cometes foguegants [...]”. Más adelante, el cronista expone aún más claro el papel de las Torres de Serranos como entrada a la ciudad y lugar simbólico para recibir a monarcas. Así, en lo alto de las torres se encontraban “àngels, los quals cantaven” y debajo de ellas se representó teatralmente la entrada simbólica a la ciudad:

³ FALOMIR FAUS, Miguel: *Actividad artística en la ciudad de Valencia...*, pp. 400-401, nota 4. Esta misma conclusión sería compartida, posteriormente, en SERRA DESFILIS, Amadeo: “El portal de los Serranos...”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las Torres de Serranos...*, p. 26.

⁴ CABANES PECOURT, María Desamparados: *Dietari del capellà...*, p. 228.

⁵ Los documentos que contienen los preparativos para esta entrada fueron publicados en CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía...*, pp. 114-128.

⁶ CABANES PECOURT, María Desamparados: *Dietari del capellà...*, p. 206

En après estaba l'Àngel Custodi ab vistidures reals, ab les claus de la ciutat a la mà, les quals claus donava al dit senyor rey e meté l'àngel al dit senyor rey en la ciutat fins en la plaça dels Sarans, ab molta bella serimònia.⁷

Sin embargo, no fueron las Torres de Serranos empleadas exclusivamente para las entradas reales. En diciembre de 1414 el papa Benedicto XIII fue recibido en procesión –que se había iniciado en la catedral de Valencia– en el portal de Serranos. Desde allí, tanto la procesión como la comitiva papal entraron a la ciudad solemnemente.⁸ Poco antes de la publicación de la portada del *Regiment de la cosa pública*, el cardenal Rodrigo de Borja llega a la ciudad el viernes 18 de junio de 1472 por la playa de Valencia –esta entrada no sería muy empleada por los reyes y más bien era como un episodio preliminar a la recepción terrestre–. Después, la comitiva se dirigió a la ciudad y accedió a ella pasando a través de las Torres de Serranos: “E aquí fon 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 [...] hon se mostrà infinit poble per tots los carrers, e en les torres dels Serrans banderes reals, moltes bombardees, ministrés e trompetés”.⁹ Tres días más tarde, el domingo 21 de junio, fueron al portal de Serranos para ver la procesión del Corpus, algo que fue también práctica habitual de los reyes.¹⁰

Junto a la puerta de Quart, la de Serranos era el punto culminante de cualquier recibimiento. La primera de ellas se engalanaban para la ocasión cuando el cortejo provenía de Castilla y las segundas, las de Serranos, cuando se entraba a la ciudad desde Aragón o Cataluña. El uso concedido a las Torres de Serranos en la portada del *Regiment*

⁷ CABANES PECOURT, María Desamparados: *Dietari del capellà...*, pp. 209-210.

⁸ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía...*, p. 62 y MARTÍ MAESTRE, Joaquim (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.

⁹ MARTÍ MAESTRE, Joaquim (ed.): *Libre de Antiquitats...*, 37-38.

¹⁰ CABANES PECOURT, María Desamparados: *Dietari del capellà...*, p. 344. Véase igualmente FALOMIR FAUS, Miguel: *Actividad artística en la ciudad de Valencia...*, pp. 402-403.

de la cosa pública es diferente al que presenta en otras imágenes urbanas de Valencia en la Edad Moderna. Después de 1499 las torres constituyen un elemento imprescindible en la configuración de la imagen más representativa de la ciudad, la septentrional. Ya no aparecerá visionada como un elemento metonímico alusivo a la ciudad como en esta xilografía, se perderá en la percepción de conjunto, como ocurrirá especialmente a partir de 1546 con la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica*, de Pere Antoni Beuter. Contrario a esto último, la portada del *Regiment de la cosa pública* configuraba en 1499 la imagen de las Torres de Serranos como entrada a la ciudad de Valencia. Este valor, claramente asignado en esta obra, quedaba reforzado por el papel simbólico que esta representación tenía como antesala al propio incunable y por estar la obra, además, dedicada por el fraile franciscano a los Jurados de Valencia. Sin embargo, esa funcionalidad otorgada en 1499 a la imagen de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* cambiará rápidamente.

2.4.2

Reutilizaciones del taco xilográfico de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* en otras obras de Cristóbal Cofman

Tras el estudio de la portada del *Regiment de la cosa pública*, es necesario remitir a publicaciones posteriores que reutilizan el mismo taco xilográfico de las Torres de Serranos. Contrariamente a la obra de Eiximenis, el nuevo uso otorgado a esta representación en otros libros impresos por Cofman resulta un tanto difícil de revelar. En este sentido, habría que citar una obra que, a pesar de que no se ha podido consultar porque no se conocen ejemplares, tuvo que incluir la imagen de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* ya que la bibliografía empleada así lo recoge. La primera publicación que reutiliza la matriz xilográfica de las Torres de Serranos es la siguiente:

AESOPUS: *Fabellae* [trad. por Laurentium Vallensem]. [Valencia, Cristóbal Cofman, ca. 1500].

Conrado Haebler remite a esta edición de las *Fábulas* de Esopo y dice que en el folio B10v hay un “grabado en madera representando las Torres de Serranos como él del *Regiment de la cosa pública* por Francisco Ximenes”. Además, continúa disertando sobre él apropiándose del citado grabado para datar aproximadamente la obra:

Se puede dudar si este libro es incunable porque no lleva fecha y Cristóbal Cofman continuó imprimiendo en Valencia durante muchos años del siglo XVI. Pero sus condiciones tipográficas concuerdan con los incunables de este impresor y está mucho mejor impreso que los productos de sus últimos años. El curioso grabado también es reproducción de uno del año 1499 y hace más verosímil que el libro pertenezca al mismo tiempo.¹¹

Parece ser, pues así se desprende de sus palabras, que tuvo que consultar el libro ya que dice que “además de ser tan bonito, es libro extremadamente raro”. En 1902 sólo había constancia de un ejemplar de esta edición de Cofman de las *Fábulas* de Esopo. Además, Haebler ya se lamentaba que no lo mencionaban los bibliófilos.¹² No obstante, teniendo en cuenta las ediciones que de esta obra se realizaron en Valencia entre finales del siglo XV y muy principios del XVI, tuvo que ser una obra buscada por los lectores de la ciudad. Se conocen al menos, junto a la ya citada de Cofman, una salida de las prensas de Lamberto Palmart, en la Biblioteca Nacional de Madrid y con fecha de en torno a 1480, otra de Lope de la Roca, del 28 de septiembre de 1495 de la Biblioteca de la Universidad de Caller y una tercera de muy dudosa atribución a Pedro Trinchet, publicada en torno a 1498, y conservada en la Biblioteca Municipal de Palermo.¹³

Francisco Vindel vuelve a citar la obra *Fabellae* de Cofman y a recoger los mismos datos que había publicado anteriormente Haebler. Sin consultarlo, tal y como Vindel

¹¹ HAEBLER, Conrado: *Tipografía ibérica del siglo XV...*, p. 170.

¹² HAEBLER, Conrado: *Tipografía ibérica del siglo XV...*, p. 170.

¹³ HAEBLER, Conrado: *Bibliografía ibérica del siglo XV. Segunda parte*. La Haya, Martinus Nijhoff / Leipsig, Karl W. Hiersemann, 1917, pp. 2 y 3 y ———: *Impresores primitivos de España y Portugal*. España [Madrid], Ollero y Ramos, 2005, p. 154.

reconoce, asegura que es de 1500 y que se marca en el reverso el grabado de las Torres de Serranos.¹⁴

Norton, en 1978, también cita a esta edición de Cofman de las *Fábulas* de Esopo. Éste la data en torno a 1500-1505 y corrige a Haebler en cuanto a la ubicación del grabado en la obra. Según Norton está en la página 18b. Teniendo en cuenta que sí que tuvo que consultarlo –pues remite al ejemplar que poseyó el político y bibliófilo catalán Pau Font de Rubinat (1860-1948)–, su testimonio es fiable. Norton aporta más información que los estudios anteriores. Además, le interesa la imagen de las Torres de Serranos que se incluye en estas *Fábulas* y la pone en relación a su antecedente, pues como él mismo dice, esta xilografía ya se había usado en 1499 en el *Regiment de la cosa pública*:

Final woodcut first used in Jan. 1499 in F. Eximenes, Regiment de la cosa pública; frame-line somewhat worn though still intact and date doubtfully as early as 1500.¹⁵

Es complicado acercarse al significado de la xilografía de las Torres de Serranos en las *Fábulas* de Esopo que, como dice Norton, es una selección o recopilación de numerosas obras.¹⁶ La relación por tanto de la imagen de las Torres de Serranos con una obra que recopilaría fábulas del siglo I a. C., protagonizadas esencialmente por animales, y con un fin moralizador, sería totalmente nula. No obstante, lo que sí que se sabe, gracias a las investigaciones de Berger, es que ésta fue una de las obras profanas que se encontraron exclusivamente en los ámbitos lectores populares valencianos, nunca nobiliario.¹⁷ Pero, hay que recordar que también formó parte de la biblioteca del duque de Calabria.¹⁸ Sin

¹⁴ VINDEL, Francisco: *El Arte tipográfico en Valencia...*, p. 185.

¹⁵ NORTON, Frederick J.: *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge / London / New York / Melbourne, Cambridge University Press, 1978, p. 414.

¹⁶ NORTON, Frederick J.: *A descriptive catalogue...*, p. 414.

¹⁷ BERGER, Philippe: “Las lecturas de las capas modestas en la Valencia renacentista...”, p. 168.

¹⁸ ALCINA FRANCH, José (con la colaboración de MAS CARBONELL, Manuel): *La biblioteca de Alfonso V de Aragón... fondos valencianos...*, p. 411.

embargo, esto no parece dar pistas sobre la función de esta xilográfica en la edición de Cofman de las *Fábulas* de Esopo.

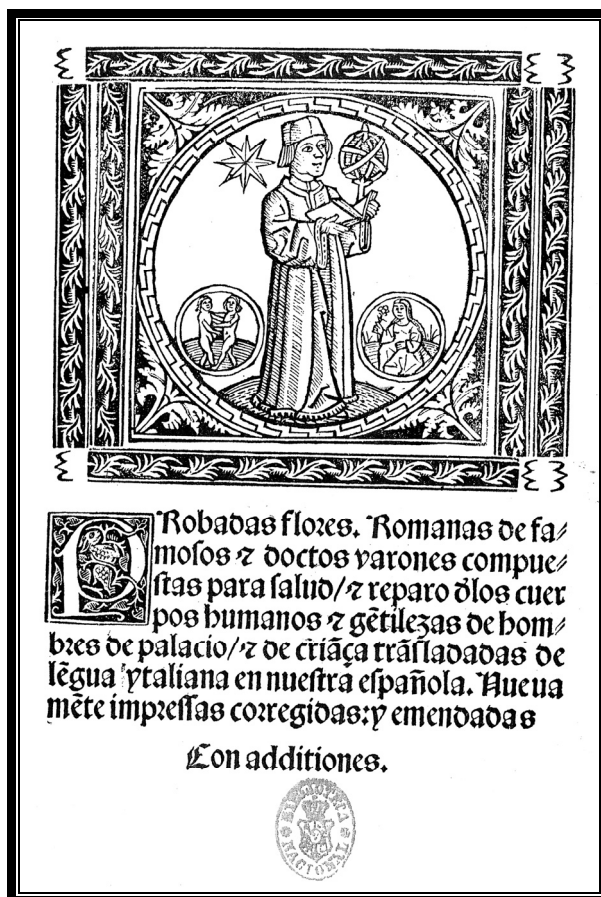


Fig. 1. Portada de *Probadas flores romanas* (ca. 1510), de Juan Remón de Trasmiera.

La reutilización de la matriz xilográfica de la imagen de las Torres de Serranos sería empleada de nuevo por Cofman en una obra posterior a su edición de las *Fábulas* de Esopo. Ésta, ya sí consultada, lleva por título el siguiente [fig. 1]:

Probadas flores romanas de famosos doctos varones compuesta para salud reparo de los cuerpos humanos, gentilezas de hombres de palacio, de crianza trasladadas de lengua ytaliana en nuestra española. Nuevamente impresas conrregidas y enmendadas. Con adiciones. [s. l.] [Valencia], [s. i.] [Cristóbal Cofman], [s. f.] [ca. 1510].

El ejemplar citado se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid y posee la signatura R/ 4122. En la última página aparece manuscrito que fue “ympresso en insigne ciudad de Valencia por Jordi Costella año de 1513” [fig. 2].¹⁹ Sin embargo, esta información manuscrita parece ser falsa, pues tuvo que ser estampado por Cofman. Justo encima de esta anotación estaría la imagen de las Torres de Serranos.

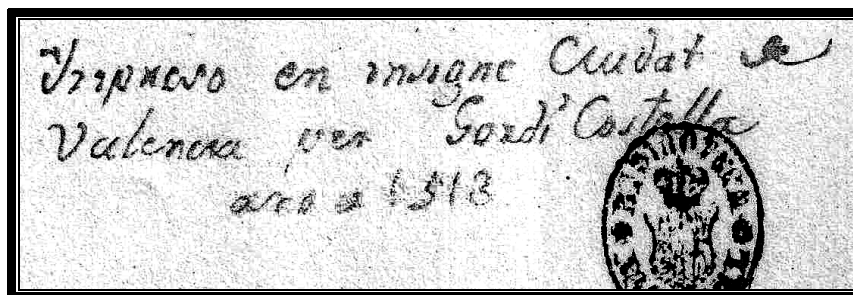


Fig. 2. Inscripción manuscrita de la parte inferior de la contraportada de *Probadas flores romanas* (ca. 1510), de Juan Remón de Trasmiera.

La xilografía de *Probadas flores romanas* [fig. 3] es una reproducción exacta de la aparecida anteriormente en el *Regiment de la cosa pública*. Únicamente difiere de ésta en que no se imprime a dos tintas y que no aparecen las palabras *mars* y *scorpio* en la parte superior. Intentar buscar una argumentación que justifique la inclusión de esta xilografía de las Torres de Serranos en *Probadas flores romanas* resulta igual de complicado que en la obra anterior.

Hay que tener en cuenta que *Probadas flores romanas* es una especie de tratado médico de escasas 20 páginas en el que se dan recomendaciones y recetas para acabar con algunas enfermedades. Fue traducido del italiano por el escritor salmantino Juan Remón de

¹⁹ Véase, igualmente, [SANCHO RAYÓN, José]: *Probadas flores romanas de famosos y doctos varones compuestas para salud y reparo de los cuerpos humanos [...] trasladadas de lengua ytaliana en nuestra española [por el bachiller Juan Aguero de Trasmiera]. Nuevamente impressas, corregidas y emendadas con additiones.* [s. l.] [Madrid], [s. i.] [Sancho Rayón], [s. f.] [ca. 1880] y también [s. a.][TRASMIERA, Juan Remón]: *Probadas flores romanas* [Valencia, Vicent García, 2000]. Otra edición facsímil, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 7-9, XXXIV, 1930, pp. 289-308.

Trasmiera,²⁰ quien lo copiaría de una edición de Salamanca hoy perdida.²¹ Se debe insistir en que la temática de la obra en absoluto demandaría una xilografía como la de las Torres de Serranos. Siendo así, el significado de la imagen de las Torres de Serranos en *Probadas flores romanas* difiere claramente del que tiene en el *Regiment de la cosa pública*. En *Probadas flores romanas* se pierde, por tanto, la relación entre el contenido de la obra y el significado de la imagen, que aquí estaría totalmente vacío.



Fig. 3. Contraportada de *Probadas flores romanas* (ca. 1510), de Juan Remón de Trasmiera.

²⁰ Él mismo se nombraba como residente salmantino en algunas de sus obras. Véase GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889 [Madrid, Editorial Gredos, 1968], vol. IV, p. 796.

²¹ NORTON, Frederick J.: *La imprenta en España 1501-1520*. [España], Ollero y Ramos, 1997, p. 134.

Quizás, los únicos elementos que pueden ayudar a comprender la presencia de un grabado como el de las Torres de Serranos en *Probadas flores romanas* serían el hecho de haber sido publicada en Valencia y que su impresor fue Cofman, el mismo que se encargó de la edición del *Regiment de la cosa pública*. No obstante, estas coincidencias serían comunes a más de una veintena de libros.²² Por tanto, no es un dato concluyente pues esta xilografía podría haber aparecido en otras tantas obras salidas de las prensas de Cofman y publicadas también en Valencia. De esta forma es difícil llegar a una determinación sobre el porqué de la reutilización del taco xilográfico de las Torres de Serranos en *Probadas flores romanas*. Serían más bien hipótesis. Una estaría relacionada con el cliente o supuesto cliente, si es que lo hubo y que no fuera una decisión del propio Cofman. Si existiese un comitente, pudo ser éste el responsable de que apareciese el grabado en la obra. Aunque lejos de poder probar esta afirmación, parece más lógico considerar que Cofman motivaría la inclusión de la imagen en *Probadas flores romanas*.

Las prensas de Cofman, como ya se ha apuntado, no fueron especialmente prolíficas en cuanto a la publicación de grabados. Sin embargo, el hecho de que la xilografía originaria del *Regiment de la cosa pública* fuese reutilizada después de su primera estampación en 1499, hace pensar que esta imagen gustase en la Valencia de principios del XVI. Además, Cofman que estuvo mucho tiempo afincado en Valencia, pudo ver en el empleo de esta imagen un vehículo para llegar a más público y, por tanto, una forma más fácil de ganar dinero.

Visto que Cofman tuvo que ser el posible responsable de la inclusión de la imagen de las Torres de Serranos en *Probadas flores romanas*, hay que indagar en su significado teniendo en cuenta que la xilografía fue realizada *ex profeso* para el *Regiment de la cosa pública*. Conocido el uso que tenía la representación en el *Regiment de la cosa pública*, la

²² Véase ROMERO LUCAS, Diego: *Catálogo gráfico-descriptivo de los inicios de la imprenta en Valencia...*, pp. 327-330, 347-352, 365-376, 383-386, 403, 405-410, 415-421, 422-426, 487, 533-538, 572-579, 673, 691, 772-777, 817, y 1118-1119.

comprensión de la misma imagen en *Probadas flores romanas* es muy complicada, algo que desconcierta. No tiene aquí ninguna validez un monje franciscano con un libro, los maceros, los Jurados arrodillados y la figura del Ángel Custodio. Por tanto, se estaría hablando que toda esa iconografía válida para el *Regiment de la cosa pública* aquí ha perdido totalmente su significado.

Junto al abandono del mensaje estaría también la pérdida de la función original de la xilografía. La imagen de las Torres de Serranos fue empleada como portada del *Regiment de la cosa pública* en 1499. En 1510 en *Probadas flores romanas* ésta ya no mantiene el mismo uso. Aquí el grabado ocupa precisamente la última página de la obra. Ya no da acceso a nada, ni sirve de antesala a una publicación, esto se ha dejado atrás. Ahora se le da una nueva función, siendo el colofón de un tratado médico con el que no guarda ninguna relación.

Con esto, la única razón de la inclusión de la xilografía de las Torres de Serranos en *Probadas flores romanas* debió de ser probablemente la económica o comercial. Si esto fuese así, ayudaría a considerar que esta representación gozó de popularidad en Valencia a principios del siglo XVI y que además, de alguna manera, la imagen de la ciudad –incluso desprovista de significación dentro de los libros– gustaba en los círculos intelectuales y populares. No obstante, hay que ser conscientes –y esto es algo que no se tiene que descartar como fondo del tema que se está tratando– que *Probadas flores romanas* fue una empresa tipográfica humilde y que el hecho de emprender un grabado como éste *ex profeso* podría incluso haber acabado con parte del beneficio económico. Por este motivo era más rentable y menos arriesgado reutilizar un taco xilográfico ya en posesión del impresor y que, además, fue conocido en el ámbito valenciano, que encargar otro nuevo cuyo coste sería mayor y la aceptación del lector una incógnita.

Con todo lo expuesto, queda de manifiesto que Cofman reutilizó la matriz xilográfica de las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* después de 1499. A pesar de lo que significó en su momento la publicación de este grabado en la obra de Eiximenis, poco

tiempo después la imagen se vería desprovista de significación debido al uso que de ella haría el impresor alemán tanto en las *Fábulas* de Esopo como en *Probadas flores romanas*. Por tanto, el verdadero significado de la xilografía de las Torres de Serranos tan sólo está en la edición de 1499 del *Regiment de la cosa pública* de Eiximenis.

Se puede llegar a pensar igualmente que el grabado de Valencia presente en la ya citada obra impresa por Jofré, de título y autor desconocido, pero similar a las *Conclusiones* del Padre Almenara, incluyese el grabado xilográfico de las Torres de Serranos. En el documento publicado por Berger, del 28 de mayo de 1505, se dice expresamente que la edición debe contener una imagen de la ciudad de Valencia.²³ Ésta pudo ser la xilografía de las Torres de Serranos empleada por Cofman en varias de sus obras. Aunque el editor fuese Joan Jofré, esto no tiene porqué descartar que en ella se estampase el grabado de las Torres de Serranos. Muchas matrices xilográficas eran traspasadas de unos impresores a otros. Sin embargo, el hecho de que Cofman publicase en 1510 *Probadas flores romanas* con la imagen de las Torres de Serranos afirma que Cofman tenía en posesión las matrices de esta imagen. A pesar de ello, pudo igualmente aparecer el grabado de las Torres de Serranos en esta obra estampada por Joan Jofré en 1505.

2.4.3

La representación de la Giralda sevillana como ejemplo paradigmático de las imágenes de arquitecturas peninsulares en torno al 1500: su parangón con las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública*

Las características arquitectónicas y simbólicas de las Torres de Serranos, así como su representación y función en el *Regiment de la cosa pública* de Eiximenis, deben ser comparadas con otras construcciones cuyos valores sean muy similares a los de las torres valencianas. Es complicado encontrar construcciones que reúnan características parecidas

²³ APPV: protocolos de Luís Ariño, sig. 865. Véase BERGER, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento (2)*..., pp. 464-466.

a las Torres de Serranos pues éstas actúan como hito arquitectónico e imagen emblemática de la ciudad capaz de remitir metonímicamente a Valencia. Sin embargo, Sevilla y su Giralda resultan apropiadas para tal fin. El hecho de que otras ciudades no tengan un edificio de estas particularidades, que las imágenes que se hayan generado –hasta finales del XV o principios del XVI– no presenten un realismo destacado o sean más bien vistas generales del conjunto de la urbe –como es el caso de Barcelona–, y que otras no hayan inspirado todavía representaciones de importancia –como es el caso de Madrid–, hace que las imágenes de Sevilla de comienzos de la Edad Moderna sean las idóneas para comprender mejor la portada del *Regiment de la cosa pública*.²⁴

En Sevilla es imprescindible el acercamiento a la Giralda y su proyección en las imágenes que, dicho sea de paso, tuvieron más importancia que las que generaron las Torres de Serranos en Valencia. Así, Sevilla configuró un sello de la iglesia de Sevilla que aparece en el *Libro de las dotaciones de la santa iglesia de Sevilla* [fig. 4], fechado en el 1411 y custodiado en la Real Academia de Historia de Madrid. Este emblema, de poco valor artístico, pero sí realmente simbólico, presenta a la Giralda de Sevilla antes de sufrir las remodelaciones arquitectónicas cristianas.

De en torno a 1460 es el dibujo incluido en el manuscrito *Genealogía de los reyes de España*, de Alonso de Cartagena [fig. 5]. Juan de Villafuertes tradujo y abrevió la obra original. Actualmente está, tras pertenecer a la colección del conde de Gondomar y a la Biblioteca del Sol de Valladolid, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Este ejemplar contiene ochenta y dos dibujos a pluma de un artista desconocido. De entre

²⁴ Estas dos ciudades –Valencia y Sevilla– ofrecen, además, caminos parejos en cuanto a la evolución de sus imágenes urbanas en la Edad Moderna. Las dos tuvieron sellos de la ciudad vinculados a su fisonomía urbana –cierto es que la andaluza incluía un elemento real como era la Giralda– y las dos configuraron una imagen metonímica de la ciudad a partir de un edificio que es un elemento imprescindible en su iconografía. Por último, las dos fueron representadas por Wijngaerde, Sevilla además por Hoefnagel para el *Civitatis orbis terrarum*. Tampoco hay que olvidar que en las dos se fijaría un punto de vista o prototipo de representación que se repetiría en las imágenes posteriores. En Valencia se configura esta fachada o punto de vista más significativo con la *Primera parte de la coronica* de Beuter, en 1546 y, algo más tarde en Sevilla, con la vista perspectiva de Ambrosio Brambilla en 1585 –de mayor precisión topográfica que la xilografía de la obra de Beuter–.

todos ellos, uno recrea la toma de Sevilla por Fernando III el Santo. En cuanto a la representación de la ciudad, ésta sigue vinculada a los modelos iconográficos medievales, no obstante, hay una tosca y tímida presencia de la perspectiva caballera y una superposición de planos con el fin de otorgar profundidad. La intención topográfica es nula pero, sin embargo, como elemento arquitectónico y emblemático de la ciudad aparece una cita de la torre mayor de la catedral sevillana. Esto reafirma el papel de esta construcción como imagen metonímica de la ciudad.

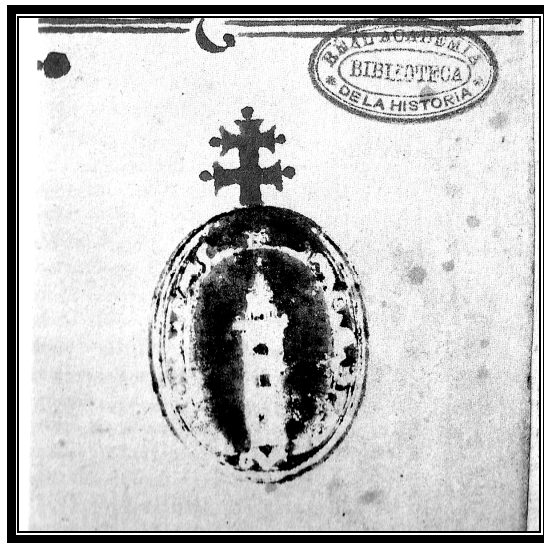


Fig. 4. Libro de las dotaciones de la santa iglesia de Sevilla (1411).



Fig. 5. Detalle del dibujo de la *Genealogía de los reyes de España* (ca. 1460), de Alonso de Cartagena.

Mayor interés tiene el relieve de 1499 tallado en piedra de la lápida sepulcral del canónigo Rodríguez de Matencio en la iglesia de Villasana de Mena en Burgos [fig. 6]. En éste, aunque forma parte del sepulcro de un canónigo y está ubicado en el interior de un templo cristiano, se esculpe la imagen de la Giralda detallándose todavía su fábrica musulmana. Este hecho no hace sino justificar el gran apego que se le tenía en la época a este edificio musulmán, claro referente y emblema de la ciudad de Sevilla. Además, ya no aparece como en las anteriores imágenes en las cuales la mera coincidencia con la realidad del edificio era sólo casualidad. Aquí hay un interés manifiesto por particularizar minuciosamente su arquitectura. No hay duda que el fallecido quiso que quien contemplara su tumba identificase su procedencia sevillana. El que se esculpa una arquitectura musulmana –eso sí, ya cristianizada culturalmente, no arquitectónicamente– con tanto detallismo y realismo constata también la importancia que ya por aquél entonces tenía la Giralda como símbolo religioso en la comunidad cristiana. Además, queda nuevamente confirmada su validez como imagen metonímica de la ciudad.



Fig. 6. Detalle de la lápida sepulcral del canónigo Rodríguez de Matencio (1499).

De ese mismo año de 1499 es el grabado de la portada del *Vocabularium ecclesiasticum* de Rodrigo Santaella en la que se ve una representación de conjunto de la ciudad de Sevilla.²⁵ No obstante, el único elemento reconocible de la imagen es la imponente mole de la Giralda catedralicia, no pudiéndose considerar estrictamente, por tanto, como una representación realista de toda la ciudad.

El retablo mayor de la catedral de Sevilla (1482-1526) es una obra extraordinaria desde el punto de vista de la representación urbana pues ésta adquiere un nuevo papel. Aquí la urbe aparece representada tridimensionalmente. Aunque es una vista de conjunto, la Giralda luce con todo su esplendor pero sin la reforma arquitectónica que supuso el cuerpo de campanas renacentista. Coetáneamente, en 1500, el maestro de Moguer en *Santas Justa y Rufina* pinta una ventana a través de la cual puede verse la ciudad de Sevilla. El conjunto urbano incluye algunos elementos reconocibles como una parte del puerto con el puente de las barcas así como la grúa de descarga, la torre del Oro o la iglesia de Santa Ana, lugar éste último en el que se iba a colocar la pintura. Sin embargo, de todo el conjunto urbano destacaría la imponente figura de la Giralda como alminar almohade. Por tanto, la apropiación y reinterpretación que se hace aquí de este elemento arquitectónico anterior al cristianismo es algo que, desde los primeros momentos en que la ciudad de Sevilla empezó a generar imágenes, fue habitual. Poco tiempo después se le vuelve a asignar otro uso como blasón del Cabildo en uno de los relieves pétreos que decoran el muro norte de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla, esculpido por Diego de Riaño y Martín de Gainza entre 1529 y 1543.²⁶

De hecho, la representación y valor que se le otorga en Sevilla a la Giralda en la Edad Moderna incluso logra desplazar a las imágenes de conjunto de la ciudad. Se aludirá, por

²⁵ SANTAELLA, Rodrigo: *Vocabularium ecclesiasticum*. Sevilla, tres alemanes compañeros, 1499. Véase HAEBLER, Conrado: *Tipografía ibérica del siglo XV...*, lámina nº 95, [s.f.].

²⁶ Para todas estas obras citadas, véase CABRA LOREDO, María Dolores / SANTIAGO PÁEZ, Elena María: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650*. Sevilla, Focus. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla / Ediciones el Viso, 1988, pp. 36-47.

tanto, a Sevilla mediante la Giralda. Así hay que entender que se quiere representar a toda la ciudad en el cuadro de Santas Justa y Rufina (1553-1555), de Hernando de Esturmio, para la capilla de los Evangelios de la catedral sevillana o en las vidrieras catedralicias de la capilla de San Francisco –al pie de la vidriera de san Francisco recibiendo los estigmas, de 1554– y en la vidriera de La Resurrección en el crucero –lado del Evangelio–, de 1558, de Arnao de Flandes y Carlos de Brujas, respectivamente.²⁷ Algo parecido se ve en la marca del impresor Gregorio de la Torre quien mediante la estampación de la matriz xilográfica con la Giralda en el *Missale hispalense*, de 1558, hacía también remisión a Sevilla.

Con la publicación de las famosas vistas de Hispalis de Joris Hoefnagel para el *Civitatis orbis terrarum* (1572) en las que se muestran ya unas imágenes de conjunto con intencionalidad topográfica –anteriormente Pedro de Medina había incluido en su obra dos *tipus* de la ciudad–²⁸ y la existencia de un supuesto dibujo de Sevilla –éste si se realizó fue más desconocido en su momento que las ilustraciones de Hoefnagel– de Wijngaerde de en torno a 1567,²⁹ la imagen de conjunto de la ciudad comienza a tomar protagonismo, aunque hay que insistir en que la representación aislada de la Giralda nunca lo perderá. De hecho el propio Hoefnagel, ya tras las reformas de Hernán Ruiz “el

²⁷ Véase NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, tesis doctoral 1969, pp. 93 y ss. e igualmente ———: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, Gráficas Cándor, 1969, pp. 24-25.

²⁸ DE MEDINA, Pedro: *Libro de grandezas y cosas memorables de España agora de nuevo fecho y compilado por el maestro Pedro de Medina vezino de Sevilla* [...]. Impresso [...] en dicha ciudad [Sevilla] en casa de Dominico de Robertis [...], 1549, f. XLVIIIv; ———: *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*. Impressas en Alcalá de Henares, en casa de Pedro de Robles y Juan de Villanueva. Vendense en casa de Luys Gutiérrez [...], 1566, f. 48 v; ——— / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España compuesta primeramente por [...] Pedro de Medina [...] y agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Messa* [...]. Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1590, p. 120 y ——— / [PÉREZ de MESA, Diego] *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España compuesta primeramente por [...] Pedro de Medina [...] y agora nuevamente, corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Messa* [...]. Impresso en Alcalá de Henares en casa de Juan Gracián [...] A costa de Juan de Torres, mercader de libros, 1595, p. 120.

²⁹ Véase CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, pp. 72-78 y KAGAN, Richard L.: *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 327-335.

mozo” concluidas en 1565, realiza un formidable documento de la Giralda. En él llega incluso a seccionar el edificio para su perfecta visualización.³⁰

El casi exclusivo protagonismo que tuvo la Giralda en las representaciones cambiaría después con la aparición en 1585 de la vista general de Sevilla grabada por Ambrosio Brambilla y editada por Pietro di Nobili. Aquí ya se muestra una clara minuciosidad descriptiva y un interés topográfico por mostrar una imagen de conjunto que se diferenciaba de lo que, hasta este momento, se estaba haciendo en la ciudad de Sevilla.³¹ Desde esta fecha, esta obra se convertiría en un prototipo que inspiraría muchas imágenes. En ellas, según se ha sugerido, no se mostraría el punto de vista más adecuado para ver la ciudad en todo su esplendor, sino más bien, parece que este grupo de imágenes configuradas a partir de la de Ambrosio Brambilla, vendrían motivadas por la facilidad para ver la ciudad desde una situación topográfica privilegiada que permitiría tomar buenas imágenes.³²

La diferencia básica entre las imágenes de Sevilla y las de Valencia es que el hito asociado metonímicamente a la segunda, como fueron las Torres de Serranos, muy pronto se vería superado –sin repetirse prácticamente en toda la iconografía urbana de la ciudad como representación particular– a partir de 1546 por la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica*. Así también, el cambio de uso de las Torres de Serranos, convertidas desde 1586 en cárcel de la ciudad, imposibilitaría –además de continuar ejerciendo de entrada regia– que se continuasen generando imágenes individualizadas del edificio. Este hecho, por tanto, sería muy diferente a lo que ocurre en Sevilla, donde la Giralda

³⁰ Véase CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, pp. 68-71.

³¹ Véase CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, pp. 96 y ss.

³² SIERRA DELGADO, Ricardo: “Qui non ha visto Sevilla non ha visto marravilla: La génesis de un mito a través de la estampa”, en A.A.V.V.: *La representación de la ciudad I. La ciudad soñada. Imágenes de la utopía urbana. Actas del VI C.I.E.G.A.*, Pamplona 9-10 de mayo de 1996. Pamplona, Departamento de Proyectos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 1996, p. 292.

seguiría siendo el referente metonímico de la ciudad hispalense, incluso tras la realización de la vista de conjunto de Brambilla antes citada.

2.4.4

La imagen de las Torres de Serranos después del *Regiment de la cosa pública* de Francesc Eiximenis. Sus nuevos significados en representaciones posteriores

La imagen de las Torres de Serranos tras su publicación en el *Regiment de la cosa pública* –y las reutilizaciones de sus matrices xilográficas– aparece ya generalmente vinculada a la representación de conjunto de la ciudad. Sin embargo, hay algunas excepciones. En este sentido, es interesante la anteportada que aparece en 1675 en la obra de Melchor Fuster *Misceláneas predicables políticas y morales*.³³

Melchor Fuster nace en Valencia en 1607 y fallece en la misma ciudad en 1686. Tuvo una doble vertiente profesional, la religiosa y la académica. Recibió los grados de maestro en Artes y doctor en Sacra Teología. Obtuvo la cátedra de Filosofía en 1634, ocupándola dos cursos. En 1640 fue elegido pavorde de la catedral de Valencia y también catedrático de Teología escolástica. En 1658 fue también canónigo de púlpito de la catedral. Sus libros básicamente versan sobre temas religiosos, especialmente sermonarios. De entre sus obras, además de *Misceláneas predicables políticas y morales*, habría que recordar *Disputationes de voluntate Dei* (1650), *Sermón en las rogativas que hizo la [...] santa metropolitana* (1651), *Sermón al nuevo, y gloriosísimo decreto de [...] Alejandro Séptimo*

³³ FUSTER, Melchor: *Misceláneas predicables, políticas y morales al patrocinio de la ilustrísima, leal, y coronada ciudad de Valencia. Escriuelas el doctor Melchor Fuster ya catedrático de prima de filosofía, y teología, examinador de ambas facultades, y vicescanciller en la Universidad de Valencia, pavorde en la santa iglesia metropolitana, canónigo magistral de púlpito en ella, y por su muy ilustre cabildo oidor de obras pías, oficial, vicario general, y visitador del arzobispo sede vacante, juez y comisario apostólico de la nueva décima, examinador sinodal, síndico del estamento eclesiástico de este reyno, y contador de la deputación, en el parte segunda con los índices necesarios y, a más de éstos, con especial tabla para formar sermones en las ferias mayores de quaresma*. En Valencia, por Gerónimo Villagrasa, al molino de Rovella, año 1675. Y a su costa.

(1662), *Sermón al felicísimo decreto que [...]. Alejandro Séptimo ha concedido a favor de la Purísima Concepción* (1662), *Elogio a las honras y exequias [...] al señor don Luís Crespi de Borja* (1663), *Varii conceptus morales praedicables* (1672) o *Brevíssima método de componer sermones evangélicos* (1681).³⁴

La obra *Misceláneas predicables políticas y morales* es un libro que da, como el resto de la producción de su autor, consejos morales cristianos. Como dice Miguel Sesse en la censura de la obra “descubre este insigne varón la verdad sólida, y la entereza de la Teología”.³⁵ Ésta tuvo varias ediciones a lo largo del siglo XVII³⁶ pero es la publicada por Jerónimo Vilagrasa en 1675 en la que se ve ya un cambio en el significado de la representación de las Torres de Serranos. Antes de empezar a analizar la propia imagen, hay que ver si la función que los habitantes de Valencia otorgaban a las Torres de

³⁴ FUSTER, Melchor: *Disputationes de voluntate Dei autore Melchior Fuster [...]. Valentiae, apud haedes Chrysostomi Garriz, per Bernardum Nogués [...]* 1650; ———: *Sermón en las rogativas que hizo la [...] santa metropolitana iglesia de Valencia a la Virgen Maria [...] Madre de los Desamparados, para asegurar felices los sucesos a las armas del rey*. Valencia, Bernardo Nogués, 1651; ———: *Sermón al nuevo y gloriosísimo decreto de [...] Alejandro Séptimo a favor de la Purísima Concepción de la Virgen Maria [...] en las fiestas que le dedicó la [...] ciudad de Valencia* [s. l.], [s. i.], [s. f.] [1662]; ———: *Sermón al felicísimo decreto que [...] Alejandro Séptimo ha concedido a favor de la Purísima Concepción, de la Virgen Maria [...] en las fiestas eclesiásticas que le dedicó la santa metropolitana iglesia de Valencia [...]*. Impreso en Valencia, por Bernardo Nogués, 1662; ———: *Elogio a las honras y exequias que la santa metropolitana iglesia de Valencia, y su [...] cabildo dedicó [...] al señor don Luís Crespi de Borja, obispo de Plasencia [...]*. Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1663; ———: *Varii conceptus morales praedicables*. Lugduni, sumpt. Laurentii Arnaud & Petri Borde [...], 1672 y ———: *Brevíssima método de componer sermones evangélicos que escribió su un amigo suyo el doctor Melchor Fuster [...]*. Valencia, por Francisco Mester, 1681.

De todas ellas, véase GISBERT TEROL, Ana / ORTELLS, M^a Lutgarda: *Catálogo de obras impresas en el siglo XVII de la Biblioteca Histórica de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2005, vol. I, pp. 621-622.

³⁵ SESSE, Miguel: “Censura del señor doctor Miguel Sesse presbítero retor de la real parroquia del inclito patrón mártir san Estevan, vicescanceller de la Universidad de Valencia; y visitador general que fue de aquel arzobispado, y al presente examinador synodal”, en FUSTER, Melchor: *Misceláneas predicables, políticas y morales...*, [s. p.].

³⁶ FUSTER, Melchor: *Misceláneas predicables, políticas y morales. Escriúelas el doctor Melchor Fuster, [...]* primera parte. Valencia, Jerónima Vilagrasa, 1671; ———: *Misceláneas predicables políticas y morales escriúelas el doctor Melchior Fuster [...]; con tres índices [...]*. Madrid, acosta de Juan Moreno [...], por Juan Madrigal [...], 1687 y ———: *Misceláneas predicables políticas y morales escriúelas el doctor Melchor Fuster [...] segunda impresión con tres índices [...]*. Valencia, por Lorenço Cabrera, acosta [sic] de Luís Lamarca mercader de libros [...], 1687.

Serranos era la misma en el siglo XVII que la que se reflejaba en la xilografía del *Regiment de la cosa pública* en 1499.

Anteriormente se hizo referencia a las visitas reales y del papado que disfrutó la ciudad de Valencia hasta 1499 y al papel que tenían las Torres de Serranos en estas celebraciones. Es necesario ver ahora si hasta 1675 el portal de Serranos mantenía la misma función y si ésta se veía o no en la anteportada de *Misceláneas predicables políticas y morales*.³⁷

El 20 de julio de 1507 Fernando el Católico desembarca en Valencia. 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*.³⁸ Las novedades que se aportaron en el recibimiento a Fernando el Católico tan sólo se dieron en el puente que se construyó para la entrada marítima. El resto de las celebraciones fueron las habituales para estas ocasiones. Al igual que en las anteriores ceremonias, el cortejo se dirigió a las Torres de Serranos donde se construyó un arco triunfal, considerado uno de los elementos más interesantes de esta entrada regia.³⁹

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.

³⁷ Las fiestas celebradas en Valencia durante los Austrias fueron igualmente significativas, algo que cambiaría después, no obstante, con las visitas de los Borbones a la ciudad. M^a Pilar Monteagudo explica que: “si con los Austrias la ciudad evidenciaba sus privilegios y poder a través del ritual, éste pondrá de manifiesto con los Borbones que la dirección del juego político ha pasado a la monarquía”. MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a Pilar: *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia Moderna*. Valencia, Ajuntament de València, 1995, p. 102.

³⁸ FALOMIR FAUS, Miquel: “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 Historio 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 Pilar: *El espectáculo del poder...*, pp. 89-90.

³⁹ FALOMIR FAUS, Miquel: *Actividad artística en la ciudad de Valencia...*, p. 411.

Así, se construyeron el resto de los arcos triunfales en la calle Bolsería, en el acceso al mercado, en la plaza *dels caxers*, entrando en la calle de San Martín y en el portal del Real, pero en su parte interior, dentro del recinto urbano de la ciudad.⁴⁰

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”.⁴¹ Un mes escaso después de este viaje real, 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. Así, éstas básicamente perdían su uso como impresionante portal de entrada a la ciudad por los caminos reales de Aragón y Cataluña.⁴²

Muy significativas son las palabras de Felipe Gauna sobre los festejos celebrados en Valencia con motivo del casamiento entre Felipe III y Margarita de Austria en 1599. La visión que se tenía ya en esa fecha de las Torres de Serranos era muy diferente a las

⁴⁰ Véase CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía...*, pp. 414-415.

⁴¹ COCK, Henrique: *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Madrid, imprenta, estereotipia de 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, Salvador: *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, María Francisca: “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.

⁴² Véase, básicamente, CERVERA TORREJÓN, José Luís: “La prisión de las torres de Serranos”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las Torres de Serranos...*, pp. 27-40; FERRERES CARBONELL, Luís: *Cárceles Torres de Serranos. Apuntes sobre su situación y condiciones, descripción e historia, ora monumento, ora establecimiento carcelario por [...], alcalde de las mismas*. Valencia, imprenta Doménech, 1880; GRAULLERA SANZ, Vicente: “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, Luís: “Las cárceles de Serranos”, en *Almanaque de Las Provincias*, 1888, pp. 279-283.

anteriores a 1586. Gauna relata como el monarca sale a pasear de noche por la ciudad. Al pasar la comitiva por delante de las Torres de Serranos, lejos de alabar su arquitectura o su antigua función como entrada o lugar de concentración en momentos importantes, Gauna deja constancia que “fue lástima de hoyr los gritos que davan los presos que en ellas estaban pidiendo misericordia [...]”.⁴³ 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”.⁴⁴

El nuevo uso carcelario que tenían ya las Torres de Serranos parece que afectó a la consideración de los valencianos para con el edificio. Muy significativas son las palabras que Marco Antonio Ortí Ballester pronuncia en 1656 en su libro conmemorativo del segundo centenario de la canonización de san Vicente Ferrer, poco antes de la publicación de la portada de *Misceláneas predicables políticas y morales*. En ellas hace referencia al papel de las Torres de Serranos en las celebraciones: “[...] 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 [...]”.⁴⁵ Anteriores son las palabras del murciano Andrés de Claramonte (1560-1626) quien en 1612 en su *La católica princesa Leopolda* escribe poéticamente sobre su función de prisión. Dice así:

El portal de los serranos
en dos torres de lebantán
a calçar los pies del sol

⁴³ GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-1927, vol. I, p. 269.

⁴⁴ ESQUERDO, Juan: *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran monarca Phelipe II para el casamiento del III con [...] Margarita de Austria y entradas de sus magestades y grandes por su orden en esta ciudad de Valencia con las libreas, galas y fiestas [...]*. Valencia, en casa de Juan Grysóstomo Garriz, 1599, f. E2.

⁴⁵ ORTÍ y BALLESTER, Marco Antonio: *Segundo centenario de los años de la canonización del [...] apóstol san Vicente Ferrer, concluydo el [...] 29 de junio, del año 1655 celebrado por la ciudad de Valencia*. Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1656, f. 38.

y él con ellos se los calça.
Está de pájaros libres,
es una invencible jaula
y en ella, aunque todos lloran,
los que tienen plumas cantan
esta torre entre los siete
que la maravilla octava [...] ⁴⁶

Junto a esto habría que añadir otro aspecto remarcado por Carreres. Éste dice que “el siglo XVII cambió completamente el carácter de las fiestas valencianas. Fuera por el predominio eclesiástico, que se dejó sentir en todos los órdenes, o porque los reyes sólo muy de tarde en tarde se dejaban [...]”. Más adelante señalaría que “las entradas reales, comparadas con las anteriores fiestas, resultan muy pobres y sin realce ninguno” ⁴⁷.

La imagen de las Torres de Serranos que se ve en *Misceláneas predicables políticas y morales* [fig. 7.] dista mucho de la del *Regiment de la cosa pública*. Aquí su grabador retrata ya al portal como cárcel, del que incluso detalla las ventanas enrejadas. Además, el edificio se desprende de cualquier elemento presente en las celebraciones regias como pueden ser los Jurados de Valencia o la inclusión simbólica del Ángel Custodio, sí estampados antes en la xilografía del *Regiment de la cosa pública*.

La calcografía de *Misceláneas predicables políticas y morales* no está firmada. Sin embargo, se ha considerado que el autor de la portada es Mariano Gimeno. ⁴⁸ No obstante, el retrato de Melchor Fuster que aparece en la obra lleva la firma de Crisóstomo Martínez, con quien compartiría, por tanto, el apartado gráfico.

⁴⁶ JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo: “Valencia y Andrés de Claramonte”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 39, 1957, p. 28.

⁴⁷ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía...*, pp. 178 y 181.

⁴⁸ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 33 y ROSSELLÓ, Vicenç M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia...*, pp. 112-113.

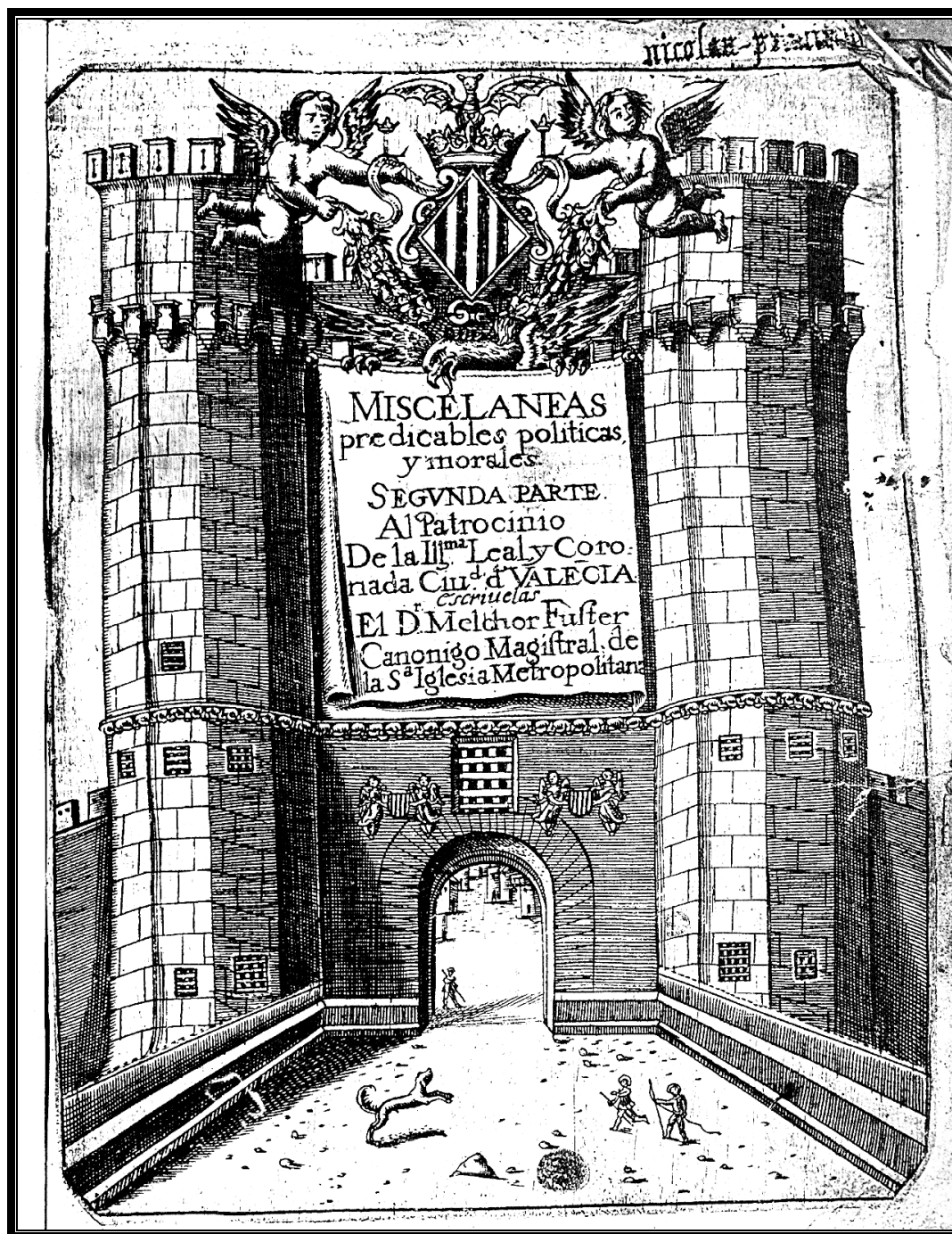


Fig. 7. Portada de *Misceláneas predicables políticas y morales* (1675), de Melchor Fuster.

Son muy pocos los datos que se tienen de Mariano Gimeno. No se sabe ni su fecha de nacimiento ni tampoco el lugar, aunque tuvo que ser valenciano.⁴⁹ Su producción de láminas llegó a ser especialmente importante en la década de 1670, periodo éste considerado como su etapa más florida. No llegó a alcanzar la relevancia de otros burilistas de su tiempo pues “su dibujo suele pecar de incorrecto, colocando objetos en un mismo plano” aunque se sabe que era “cosa muy generalizada en aquella época”.⁵⁰

A pesar de tener pocos datos de Mariano Gimeno, se puede hacer un recorrido más o menos completo por lo que fue su producción artística. En el año 1663 trabaja para la obra de Juan Bautista de Valda *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*.⁵¹ Además, en ella figuran más estampas que llevan la firma de Caudi⁵² y Casadez (Quesádez).⁵³

Del año 1665 se conocen sus ilustraciones alegóricas de *Luzes de la aurora*, de Francisco de la Torre y Sebil.⁵⁴ Estas ilustraciones, que también se estudiarán, aparecen firmadas

⁴⁹ Así le considera el Barón de Alcahalí al incluirlo en su obra de artistas valencianos. Véase DE ALCAHALÍ, Barón: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Federico Doménech, 1897 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1989], pp. 136-137.

⁵⁰ DE ALCAHALÍ, Barón: *Diccionario biográfico de artistas valencianos...*, p. 137.

⁵¹ VALDA, Juan Bautista: *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el supremo decreto de nuestro santísimo pontífice Alexandro VII [...] escrívelas de orden de la misma ciudad Juan Bautista de Valda*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa [...], 1663.

⁵² José Caudi se distinguió como pintor y arquitecto. Realizó los proyectos de altares para las fiestas que se celebraron en Valencia por el breve de Alejandro VII sobre la Concepción de la Virgen María. También participó en las que se hicieron con motivo de la canonización de san Luís Beltrán. En la Real Cédula de Carlos II, dada en el Buen Retiro el 21 de noviembre de 1689, se le nombra pintor y trazador mayor de las obras del alcázar de Madrid y sitios reales. Se conservan muy pocas obras de él y su desconocimiento es todavía grande. No obstante, se sabe que falleció en Valencia el 21 de abril de 1696.

⁵³ Francisco Quesádez se analizará más adelante al hablar de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop. En esta investigación véanse las pp. 503-508.

⁵⁴ TORRE y SEBIL, Francisco de la: *Luzes de la aurora días del sol, en fiestas de la que es sol de los días, y aurora de las luzes, Maria santíssima motivadas por el nuevo indulto de Alexandro VII celebradas por la antigua piedad del excelentísimo marqués de Astorga y san Román, virrey y capitán general del Reino de Valencia a cuya protección las dedicó el que las escribe [...], cavallero del ábito de Calatrava, y en la voz de dicha orden substituto del excelentísimo señor marqués de Aytona*. Impreso en Valencia, por Gerónimo Vilagrassa, junto al molino de Rovella, a costa de Vitoriano Clapés [...], 1665.

como M.º G.º F. En 1666 se publica en Valencia la obra *Funesto geroglífico [...] que manifestó la [...] ciudad de Valencia en las honras de su rey Felipe IV*,⁵⁵ escrita por don Antonio Lázaro de Velasco. En ella nuestro grabador emprendió la portada y la firmó con su característico monograma. Además, también hay otras dos láminas. Una de autor desconocido y la otra, plegable, del destacado grabador Quesádez, con quien su vínculo profesional parece más que evidente.

Suya es la estampa que tiene la leyenda “san Pedro Pascual de Valencia, canónigo de la santa iglesia metropolitana” y que se adscribía al pregón que anunciaba las fiestas dispuestas por la ciudad de Valencia para celebrar la canonización de san Pedro Pascual en el año 1670. De un año después, son los retratos de Gimeno de don José de Borja, don Baltasar Julián, don Antonio Balaguer, don Francisco Villarós y don Raimundo Luis de Vilanova de *El obsequioso elogio, plausible júbilo en el festejo militar, canonización del glorioso san Francisco de Borja*, de Baltasar Sopena.⁵⁶ Además de estos retratos, de su producción conocida se pueden citar el de don Juan de Castellar y Borja, caballero del hábito de Montesa, del año 1670, y el de José Vivas de Cañamas, conde de Faura.

Se le ha atribuido la portada del *Auto glorioso sagrado con que el insigne colegio de la notaría [...] celebró la canonización de san Luis Beltrán*, escrito por Tomás López de los Ríos en el año 1674.⁵⁷ No está firmada pero se considera que tiene que ser del mismo artista que hace las otras dos láminas que figuran en la obra y que van rubricadas respectivamente como “Joseph Caudi Pictor Invt delin. M.º G.º F.” y “Joseph Caudi

⁵⁵ DE VELASCO y ACEVEDO, Antonio Lázaro: *Funesto geroglífico, enigma del mayor dolor, que en representaciones mudas manifestó la [...] ciudad de Valencia en las honras de su rey Felipe, el grande, IV en Castilla [...] descrívele don Antonio Lázaro de Velasco [...]*. Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1666.

⁵⁶ SAPENA y ZARZUELA, Baltasar: *Obsequioso elogio, plausible júbilo que, en festejo militar, dispuso el afecto [...] a la felice canonización del glorioso san Francisco de Borja [...]*. Valencia, Benito Macé [...], 1671.

⁵⁷ LÓPEZ DE LOS RÍOS, Tomás: *Auto glorioso [...], festejo sagrado con que el insigne colegio de la preclara arte de notaria celebró la canonización del señor san Luis Bertrán [...] descrivíole Thomás López de los Ríos*. Valencia, Gerónimo Vilagrasa, 1674.

pictor Valen. Inveni delin. M.º G.º Incidit”.⁵⁸ En 1676 graba en Madrid *Sancti Petri Paschassi [...] Martyrius Opera*.⁵⁹

No se tiene constancia de la fecha ni el lugar de la defunción de este grabador que trató el tema de la representación de la ciudad de manera ocasional. Visto esto, ahora hay que plantearse qué papel pudo asumir la representación de las Torres de Serranos en *Misceláneas predicables políticas y morales*.

En primer lugar se puede pensar que la imagen de las Torres de Serranos únicamente se hubiera empleado como cita arquitectónica. Este uso es compartido por muchos frontispicios de libros seiscentista que recurrían a portadas —a modo de trasuntos arquitectónicos— para ubicar en ellos tanto el título de la obra como figuras alegóricas. Efectivamente formalmente podría hacerse esa lectura pues las Torres de Serranos albergan el título de la obra debajo de los ángeles portadores del escudo de la ciudad. Esta utilidad, como se ha dicho común a muchas portadas de libros durante la Edad Moderna, no parece, sin embargo, ser la única que se puede leer en este frontispicio.

Evidentemente, en *Misceláneas predicables políticas y morales* no se remite a la funcionalidad de las Torres de Serranos como entrada a la ciudad de Valencia. Ningún elemento parece recordarlo. Por tanto, se tiene que desechar esta función. Teniendo en cuenta que *Misceláneas predicables políticas y morales* es una obra o un tratado dirigido a la moralidad del lector y que defendía, de esta forma, una conducta adecuada, no se

⁵⁸ PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, tomo 1, p. 418.

⁵⁹ Páez Ríos ha atribuido a Mariano Gimeno el grabado del cáliz de la Cena que se encuentra en la catedral de Valencia pues se ha considerado, erróneamente, que las iniciales “M. G. ft” sólo pueden remitir a Mariano Gimeno. Antes, Orellana, cometió el mismo error al creer que éstas remitían a Mateo Gilarte pues “no hay otro profesor con estas iniciales de nombre y apellido”.

Véase al respecto, DE ALCAHALÍ, Barón: *Diccionario biográfico de artistas valencianos...*, pp. 135-136; DE ORELLANA, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina...*, pp. 165-168; PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados...*, p. 418; PERÉZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco”, en *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 1964, pp. 139-157 y ———: *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, ediciones cátedra, 1992, p. 395.

tiene que descartar que la inclusión de las Torres de Serranos, vistas como cárcel, tuviese un valor aleccionador y moralizante. Es decir, éstas darían a entender simbólicamente al lector que si no se seguían los consejos de la publicación, las Torres de Serranos podría ser su próximo destino.

A pesar del uso dispar de los dos grabados, la imagen de *Misceláneas predicables políticas y morales* es heredera de la aparecida en el *Regiment de la cosa pública* en 1499.⁶⁰ La xilografía de las Torres de Serranos en esta última presentaba un tratamiento perspectivo un tanto tosco, evidentemente era de realización muy temprana. Sin embargo, *Misceláneas predicables políticas y morales* repite esos errores. Si se coteja la planta de las torres de Serranos⁶¹ se puede llegar a observar que desde un punto de vista frontal, como el que comparten los dos grabados, tan sólo se deben ver tres caras de su alzado, y no 4 como se aprecian en el grabado de *Misceláneas predicables políticas y morales*. De la misma forma, en esta última hay un claro error de escala entre las torres y la única persona representada. Éste ya no se debe a la ley compositiva de la perspectiva jerárquica, como sí ocurría en la portada del *Regiment de la cosa pública*, sino a una mala ejecución. A pesar de estas deficiencias formales, en ambas se desprende un conocimiento importante del monumento.

En *Misceláneas predicables políticas y morales* las Torres de Serranos se asociaban a una imagen carcelaria, sin embargo coetáneamente también se representan en obras con su primer significado, el de remitir a Valencia. Muy interesantes son dos pinturas seiscentistas. La primera de ellas es el *San Vicente predicando* [fig. 8] de Jerónimo Jacinto

⁶⁰ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 32.

⁶¹ Véase en este sentido CERVERA ARIAS, Francisco: “El estudio de las Torres de Serranos”, en ——— / MILETO, Camila: *Las torres de Serranos...*, p. 130; CERVERA TORREJÓN, José Luís: “La prisión de las Torres de Serranos...”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las torres de Serranos...*, p. 39; LÓPEZ GONZÁLEZ, Concepción: “Análisis gráfico de las Torres de Serranos...”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las torres de Serranos...*, p. 111 y TORRIJOS, Esperanza / PITA, Jesús: “Trabajos realizados en la piedra ornamental y en las zonas escultóricas”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las torres de Serranos...*, p. 181.

de Espinosa (1600-1667) del Museo de Bellas Artes de Valencia.⁶² Ésta recoge la iconografía del santo apocalíptico en actitud de bendecir⁶³ y lo más destacado de la composición es que, en el fondo a la izquierda [fig. 9], se han retratado las Torres de Serranos. 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, capaz ella sola de remitir inequívocamente a la ciudad.

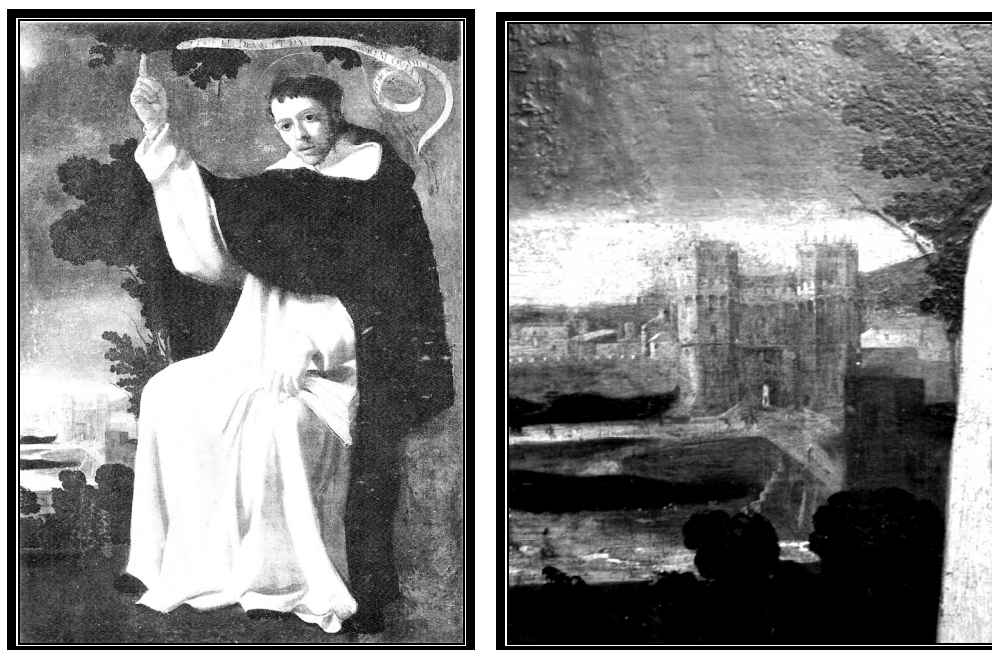


Fig. 8. *San Vicente predicando*, de Jerónimo Jacinto de Espinosa [izquierda]. **Fig. 9.** Detalle de *San Vicente predicando*, de Jerónimo Jacinto de Espinosa [derecha].

⁶² Las medidas de las pinturas, debido a que algunas de éstas se citarán en varias ocasiones, se darán sólo la primera vez que se remita a ellas. Ésta, de Jerónimo Jacinto Espinosa, mide 100 x 75 cm.

⁶³ FERRÁN SALVADOR, Vicente: “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.

Lectura parecida de la función de las Torres de Serranos puede hacerse en otra obra contemporánea. Vicente Salvador Gómez (1637-1678) pinta en 1668 la *Venida a Valencia del Cristo Salvador* [fig. 10].⁶⁴ Ésta se encuentra, tras ser donada por Pere Maria Orts i Bosch, en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El tema de la obra es el suceso extraordinario de la llegada del que hoy es conocido como el Cristo del Salvador a la ciudad de Valencia. 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.

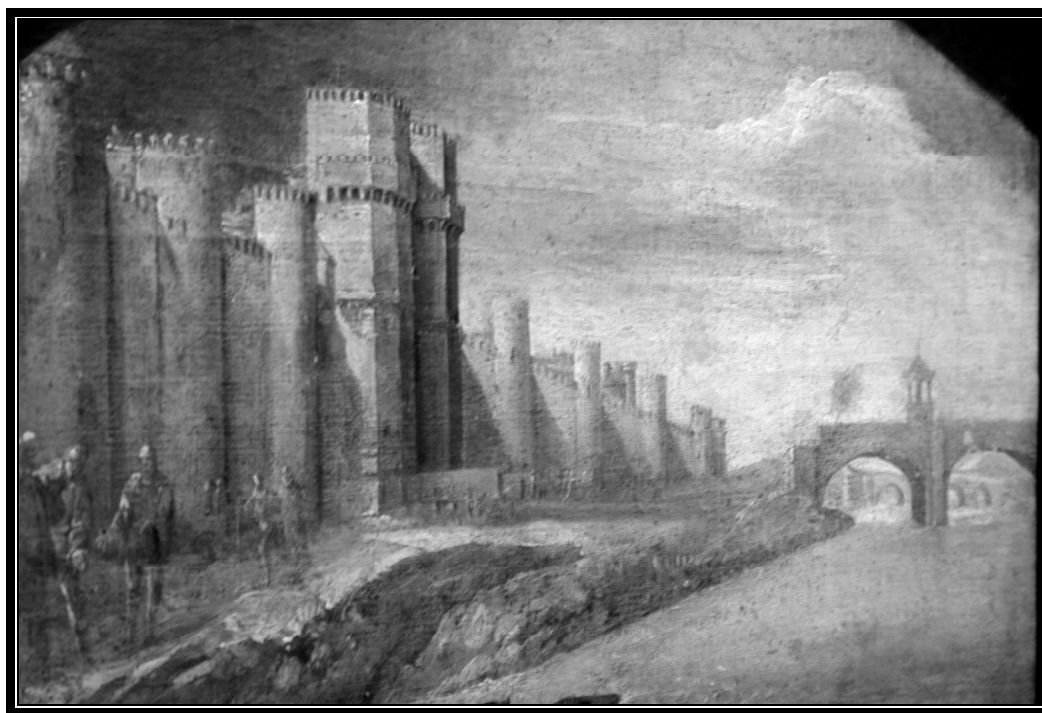


Fig. 10. Detalle de la *Venida a Valencia del Cristo Salvador* (1668), de Vicente Salvador Gómez.

⁶⁴ La pintura mide 69'8 x 48'2 cm. Sobre esta obra véase BENITO DOMÉNCH, Fernando / GÓMEZ FRECHINA, José: *La col·leció Orts-Bosch al Museo de Belles Arts de València*. València, Generalitat Valenciana, 2006, vol. 1, pp. 122-123 y MARCO GARCÍA, Víctor: *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006, pp. 135-137.

El original planteamiento de esta obra, con un punto de vista justo debajo del puente de la Trinidad, permite percibir toda la parte izquierda del 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 por ella misma es capaz de evocar a Valencia. Este protagonismo en el campo pictórico no es compartido por el grabado, que no las volverá a representar con independencia hasta principios del XIX.⁶⁵ Aún así, continuará siendo uno de los elementos visuales más característicos de los grabados urbanos de Valencia en las vistas de conjunto.

⁶⁵ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, pp. 80-81.

3

*LAS IMÁGENES IMPRESAS EN 1546 EN LA PRIMERA
PARTE DE LA CORONICA DE PERE ANTONI
BEUTER Y SUS POSTERIORES USOS Y
REINTERPRETACIONES DURANTE EL SIGLO XVI Y
PRINCIPIOS DEL XVII*

3.1

Las ediciones de las crónicas de Pere Antoni Beuter y sus imágenes

En las páginas sucesivas se exponen las ediciones encontradas y consultadas¹ de las crónicas de Beuter así como un inventario, a modo de presentación, de sus grabados.² Se intentará que la imagen sea lo más clara posible. No se optará por la reproducción completa de las páginas en las que aparecen los grabados, a no ser que sea estrictamente necesario como en el caso de las portadas de algunas de las crónicas. Sin embargo, el detallismo irá más allá de los propios límites de las xilografías para ver el lugar concreto en el que se encuentran. Esto permitirá, además, que se vea el texto circundante para dejar claro que son reutilizaciones de los mismos tacos xilográficos en contextos totalmente diferentes.

Hay que ser conscientes que Beuter pudo redactar una tercera parte que hoy en día continúa en paradero desconocido y que no se sabe si se llegó a imprimir o quedaría

¹ Se han encontrado ediciones de las crónicas de Pere Antoni Beuter hasta el año 1604. Raussell, sin especificar más datos, expone que se realizaron en el siglo XVII nuevas ediciones. Véase RAUSSELL GUILLOT, Helena: *Letras y fe. Erasmo en la Valencia del Renacimiento*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001, p. 104.

² Sus medidas se darán, tan sólo, cuando aparecen por primera vez. Igualmente, cuando la imagen pueda generar algún equívoco, se especificará a pié de página de dónde procede exactamente, esto se hará sólo en casos excepcionales.

manuscrita. Tomás Muñoz, bibliógrafo en el siglo XIX, da el nombre completo de esta tercera parte de la crónica de Beuter. La fuente podría ser, en un primer momento, las propias palabras del cronista al describir sus textos. Beuter habla de una tercera parte de la siguiente forma: “la tercera [trataría], de les contingències que des de la conquesta fins a postres dies són seguides”.³ No obstante, el título minucioso que da Muñoz descarta que estas palabras de Beuter fuesen su base. Muñoz expone que se encuentra manuscrita, sin embargo no da referencia de dónde está. El nombre que da a esta supuesta tercera parte de la crónica de Beuter es el siguiente:

*Tercera parte de esta crónica, donde se trata de los diversos acontecimientos, que desde la muerte del rey don Jayme el Conquistador hasta los días del autor avían sucedido contra los moros, con franceses y los de Castilla hasta la unión de las dos coronas de Castilla y Aragón en tiempo del rey don Fernando el Católico, y de las revoluciones de las comunidades que se movieron muchas veces.*⁴

Por último, la presentación de las crónicas de Pere Antoni Beuter se hará de forma estrictamente cronológica. Esto busca una doble intención. Por un lado, permite seguir perfectamente el empleo que hacen los impresores de las imágenes, ya sean urbanas u de otro tipo. Por otro, posibilita ver también cómo van cambiando tipográficamente las ediciones de las crónicas de Beuter con el paso de los años. Un aspecto interesante en esta presentación es ver cómo en *Cronica generale d’Hispania et del Regno de Valenza* no se incluye ninguna imagen de la ciudad de Valencia. Ésta sólo se publicará, por tanto, en las crónicas de Beuter estampadas en Valencia.

³ BEUTER, Pere Antoni: *Crònica. Primera part de la història de València que tracta de les antiquitats d’Espanya y fundació de València, ab tot lo discurs, dins al temps que l’inclit rey don Jaume primer la conquistà. Compilada per lo reverent mestre Pere Antoni Beuter, mestre en sacra theologia*. Estampat en València, lo darrer de maig, en l’any mil y sinch-cents trenta-huyt., f. 1v.

⁴ MUÑOZ y ROMERO, Tomás: *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1858, p. 274.

1. BEUTER, Pere Antoni: *Crònica. Primera part de la història de València que tracta de les antiquitats d'España y fundació de València, ab tot lo discurs, dins al temps que l'inclit rey don Jaume primer la conquistà. Conpilada per lo reverent maestre Pere Antoni Beuter, maestre en sacra theologia*. Estampat en València [por Joan Mey o Francisco Díaz Romano, la historiografía consultada apunta básicamente a estas dos opciones]⁵ lo darrer de maig, en l'any mil y sinch-cents trenta-huyt [fig. 1].



Fig. 1. Portada de *Primera part de la història de València* (1538), de Pedro Antonio Beuter.

⁵ Anteriormente a esta crónica histórica de la ciudad de Valencia, en la península tan sólo se había realizado la de Jerónimo Pau sobre Barcino [Barcelona](1491), la de Proaza sobre la ciudad de Valencia (1505), y la de Luís de Peraza de la ciudad de Sevilla (1535). Véase al respecto QUESADA, Santiago: *La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992, p. 243.

En esta edición de la crónica de Beuter se incluye una vista tipológica de una ciudad junto al título “D’algunes ciutats que foren edificades en temps de Tubal [...]” [fig. 2]. Sus medidas son de 52 x 70 mm.⁶ Igualmente aparece otra imagen muy esquemática del arco de Cabanes [fig. 3], de 43 x 34 mm.⁷

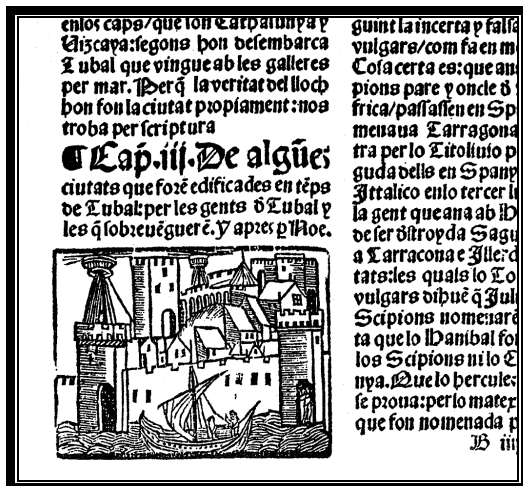


Fig. 2. Xilografía alusiva al concepto de ciudad de la *Primera part de la història de València* (1538), de Pedro Antonio Beuter.

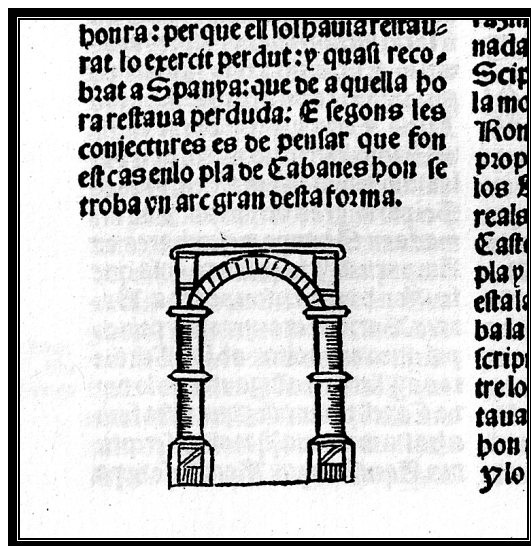


Fig. 3. Arco de Cabanes de la *Primera part de la Història de València* (1538), de Pedro Antonio Beuter

⁶ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. XII.

⁷ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. XXXIX.

2. BEUTER, Pero Anton: *Primera parte de la coronica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia donde se tratan los estraños acaescimientos que del diluio de Noé hasta los tiempos del rey don Jayme de Aragón, que ganó Valencia, en España se siguieron con las fundaciones de las ciudades más principales de ella y las guerras crueles y mutaciones de señoríos que ha havido, como por las tablas se podrá ver. Compuesta por el doctor Pero Anton Beuter.* Impresso en la muy noble ciudad de Valencia, En casa de Joan Mey Flandro. Año del nacimiento de nuestro señor Jesuchristo. MDXLVI.

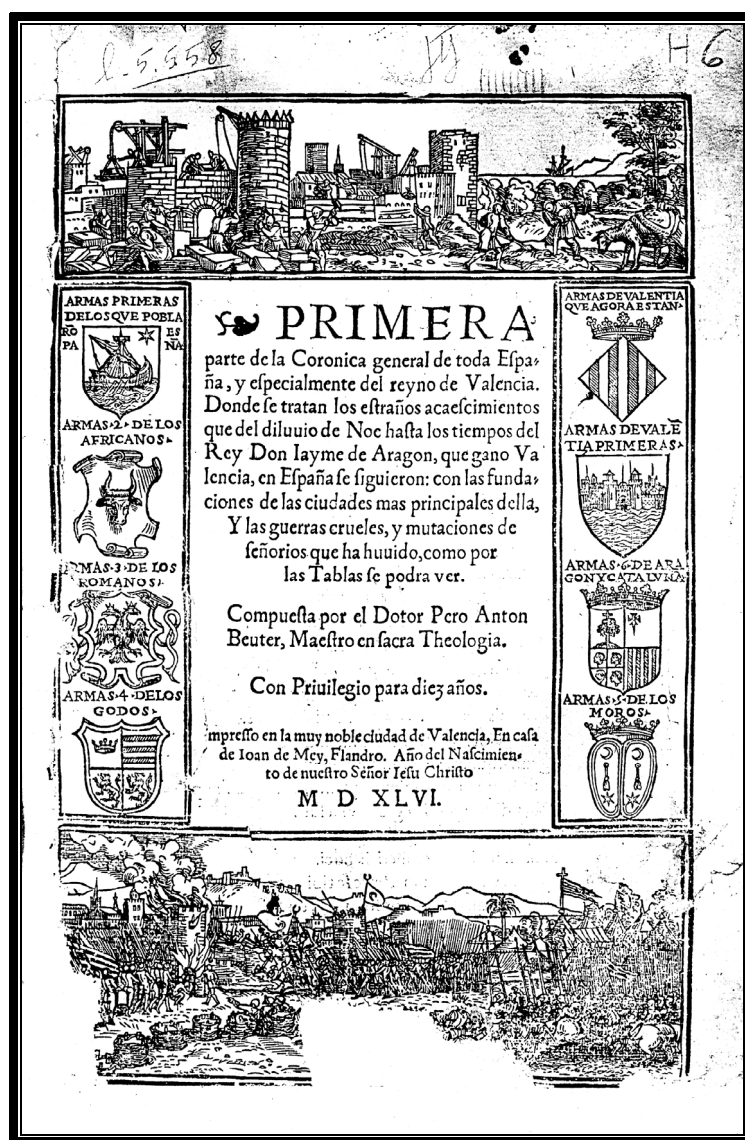


Fig. 4. Portada de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

En la portada [fig. 4] se incluyen los grabados de la construcción de la muralla de Valencia en la parte superior y el de la conquista de la ciudad en la parte inferior. Las imágenes miden 50 x 170 mm. la de la construcción de la muralla y 70 x 170 mm. la de la conquista de la ciudad. Igualmente aparecen los escudos de armas que ha tenido la ciudad. En la parte izquierda están las “armas primeras de los que poblaron España”, “armas 2 de los africanos”, “armas 3 de los romanos” y “armas 4 de los godos”. En la parte derecha de la portada, se estampan las “armas de Valentia que agora están”, “armas de Valencia primeras” -Valencia sobre aguas-, “armas 6 de Aragón y Cataluña” y las “armas 5 de los moros”.

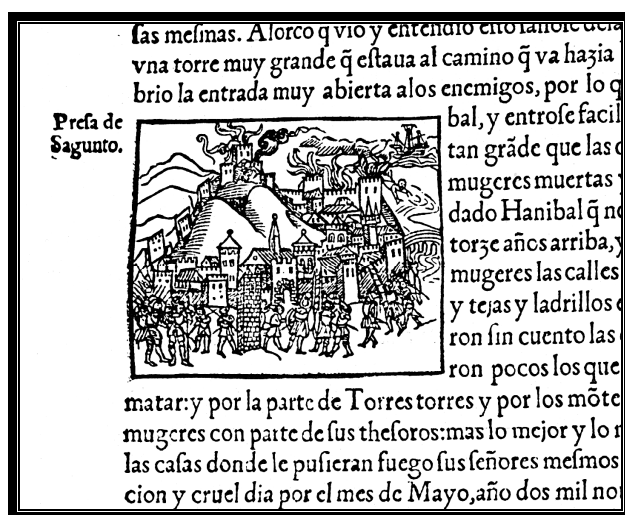


Fig. 5. Presa de Sagunto, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

La imagen del asalto de Sagunto por parte de Aníbal [fig. 5] aparece, al igual que las anteriores, por primera vez en esta obra. Ésta mide 52 x 65 mm.⁸ La vista más importante de todas las estampadas en esta *Primera parte de la coronica* sería la de conjunto de Valencia [fig. 6], ya con elementos reales relacionados inequívocamente con la ciudad. Ésta es menor que las imágenes de la portada, mide 55 x 82 mm.⁹

⁸ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1546, f. XLVIv.

⁹ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1546, f. LIIIv.



Fig. 6. Valencia, *Primera parte de la coronica* (1546) de Pere Antoni Beuter.

La representación identificada con el sepulcro de los Escipiones se estampa a lo largo de la obra en dos ocasiones [figs. 7 y 8]. En ambas se ha empleado el mismo taco xilográfico, éste mide 40 x 30 mm.¹⁰ Idéntica matriz es también la que se usa como imagen del arco de Cabanes [fig. 9] y del arco de Bará, con medidas ambas de 32 x 23 mm.¹¹ Éstos no constituyen vistas urbanas, sino remisiones icónicas a diferentes conceptos arquitectónicos o monumentales. A pesar de ello, son documentos que constatan, una vez más, las reutilizaciones de los tacos xilográficos que realizaban los impresores durante el siglo XVI. Por ese motivo, y por formar parte de las crónicas de Beuter, se ha considerado oportuna su inclusión.

¹⁰ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1546, ff. LIXv y LXV.

¹¹ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1546, ff. LXv y LXVv.

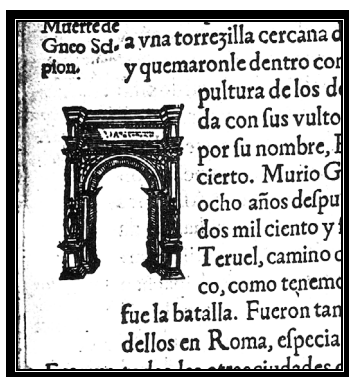


Fig. 7. Monumento funerario de los Escipiones, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.¹²

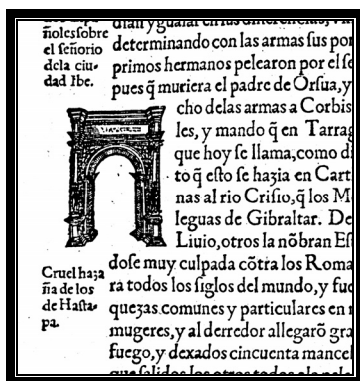


Fig. 8. Monumento funerario de los Escipiones, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.¹³

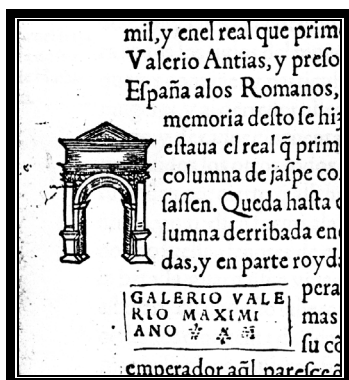


Fig. 9. Arco de Cabanes, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.¹⁴

¹² BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1546, f. LIVv.

¹³ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1546, f. LXV.

3. ANTON [Beuter, Pedro Antonio]: *Segunda parte de la coronica general de España, y especialmente de Aragón, Cathaluña y Valencia donde se tratan las cobranças de estas tierras de poder de moros por los ínclytos reyes de Aragón, y condes de Barcelona. Y pónese en particular la conquista de la ciudad y reyno de Valencia, y Murcia, con las yslas Mallorca, Menorca, Euiça, y las otras con muchas cosas de notar, como por las tablas se podrá ver. Compuesta por el dotor Pero Anton maestro en sacra theología, prothonotario apostólico. Con privilegio para diez años.* Fue impresa la presente obra en la muy insigne y coronada ciudad de Valencia, en casa de Joan de Mey Flandro. Año 1551 [fig. 10].

En esta obra aparece el grabado de la conquista de la ciudad de Valencia [fig. 11] al final del prólogo dirigido al gracioso lector que escribe Beuter.¹⁵



Fig. 10. Portada de la *Segunda parte de la Coronica* (1551), de Pere Antoni Beuter.

¹⁴ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1546, f. LXv.

¹⁵ BEUTER, Pere Antoni: *Segunda parte de la coronica...*, 1551, [s. p.].

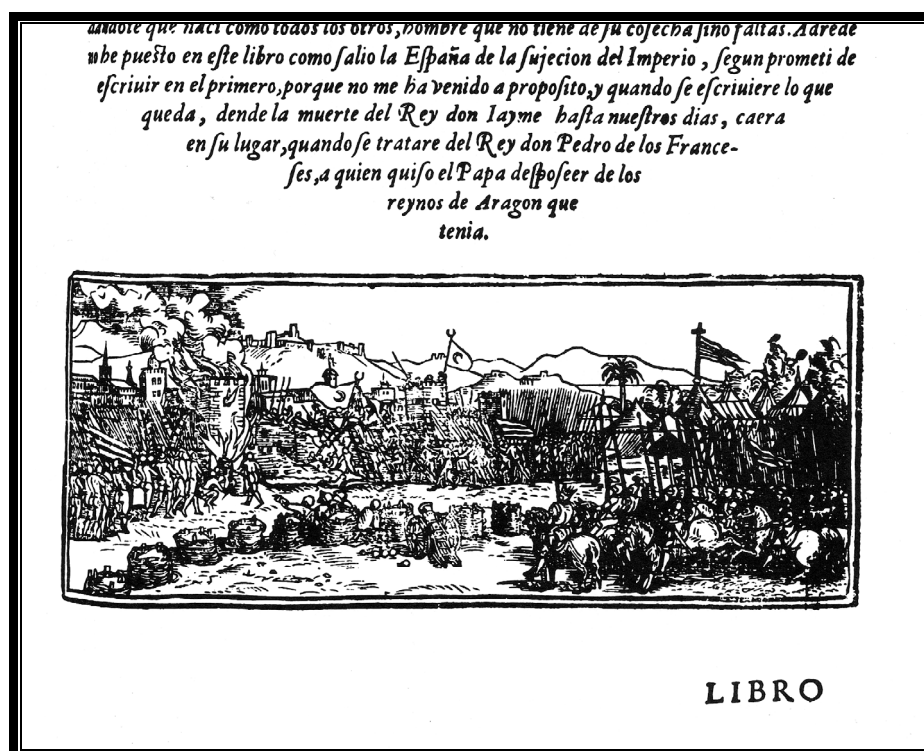


Fig. 11. Conquista de Valencia, *Segunda parte de la coronica* (1551) de Pere Antoni Beuter.

4. BEUTER, Anton M. [BEUTER, Pere Antoni]: *Cronica generale d'Hispana et del Regno de Valenza. nella quale si trattano gli avvenimenti, & guerre, che dal diluvio di Noè infino al tempo del re don Giaime d'Aragona, che acquistó Valenza in Spagna si seguitarrono: infirse con porigine delle città, terre & luoghi più notabili di quella di tutte le natione & populi del mondo: opera veramente molto curiosa, & dilettevole.* In Venecia appreso Gabriel Giolito de Ferrari. MDLVI [fig. 12].¹⁶

En esta obra no se graba ninguna imagen que remita a la ciudad de Valencia. Sin embargo, aparece un mapa a doble hoja titulado *La Spagna* [fig. 13]. Las medidas de la estampa son de 160 x 200 mm.¹⁷

¹⁶ Sobre esta obra véase ESCARTÍ, Vicent Josep (coord.): *Escriptors valencians de l'Edat Moderna.* Valencia, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2004, pp. 274-275.

¹⁷ BEUTER, Anton M. [BEUTER, pere Antoni]: *Cronica generale d'Hispana...*, [s. p.].

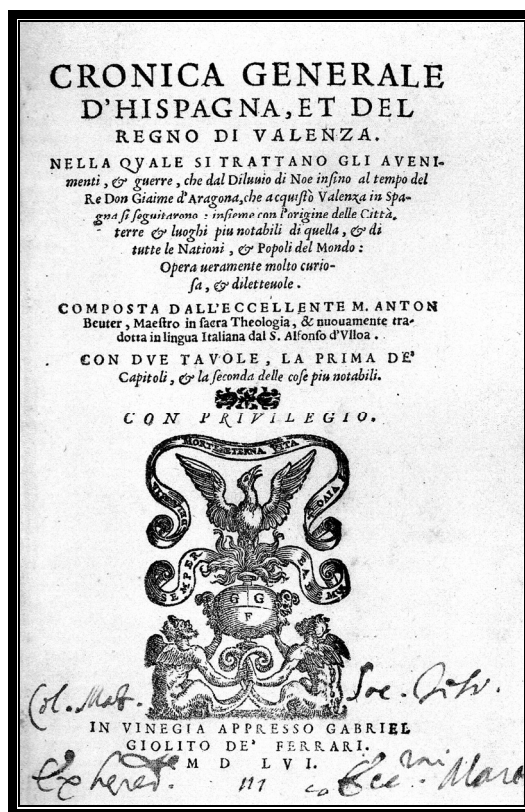


Fig. 12. Portada de la *Cronica generale d'Hispania et del Regno de Valenza* (1556), de Pere Antoni Beuter.



Fig. 13. Detalle del mapa de *La Spagna* de la *Cronica generale d'Hispania, et del Regno de Valenza* (1556), de Pere Antoni Beuter.

5. BEUTHER, Pero Anton: *Primera parte de la coronica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia donde se tratan los estraños acaescimientos que del diluio de Noé hasta los tiempos del rey don Jayme de Aragón, que ganó Valencia, en España se siguieron con las fundaciones de las ciudades más principales de ella, y las guerras crueles, y mutaciones de señoríos que ha hauido, como por las tablas se podrá ver. Compuesta por el doctor Pero Anton Beuther, maestro en sacra theologia. Con privilegio para diez años. Impresso en la muy noble ciudad de Valencia, en casa de Joan Mey Flandro. Año del nascimiento de nuestro señor Jesu Christo, 1563.*



Fig. 14. Portada de la *Primera parte de la coronica* (1563) de Pere Antoni Beuter.

La portada de este ejemplar de 1563 [fig. 14] repite la misma estructura que la anterior edición de la *Primera parte de la coronica* de 1546. Aparecen nuevamente en ella tanto los grabados como los escudos de Valencia. De la misma forma, se reutilizan otras matrices xilográficas de 1546. Así, se retoma la asociación de la imagen de la presa de Sagunto con este hecho histórico.¹⁸ También se estampa la vista de conjunto de Valencia.¹⁹ Igualmente, se vuelven a publicar las imágenes icónicas del arco de Cabanes²⁰ y, en dos ocasiones, la del monumento funerario de Gneo Scipio [fig. 15].²¹

A pesar de que se lea en la portada que el responsable de la obra fue Joan Mey, éste ya había fallecido a finales de 1555. Por tanto, se debe considerar que la edición fue llevada a cabo por su viuda, Jerónima de Gales.

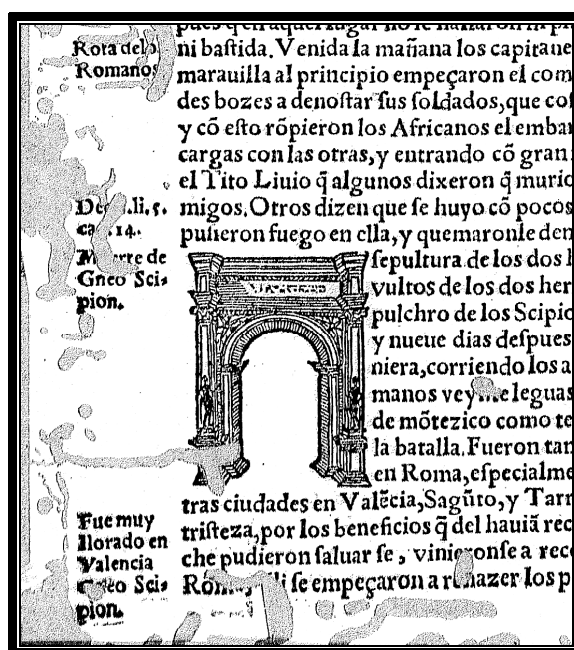


Fig. 15. Monumento funerario de los Escipiones, *Primera parte de la coronica* (1563) de Pere Antoni Beuter.

¹⁸ BEUTER. Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1563, f. XXVIIv.

¹⁹ BEUTER. Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1563, f. XXXII.

²⁰ BEUTER. Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1563, f. XXXVv.

²¹ BEUTER. Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1563, ff. XXXIVv y XXXVIIv.

6. BEUTER, Pero Anton: *Primera parte de la coronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia donde se tratan los estraños acaecimientos que del diluvio de Noé hasta los tiempos del rey don Jayme de Aragón, que ganó Valencia, en España se siguieron con las fundaciones de las ciudades más principales de ella, y las guerras crueles, y mutaciones de señoríos que ha hauido, como por las tablas se podrá ver. Compuesta por el doctor Pero Anton Beuter, maestro en sacra theología.* Impressa en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martín, 1604.



Fig. 16. Portada de la *Primera parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.

En la portada se encuentran los grabados de la construcción de la muralla en la parte superior y el de la conquista de la ciudad de Valencia en la parte inferior [fig. 16]. Dentro de ésta última imagen está la inscripción “A costa de Baltasar Simón, mercader

de libros”. En este frontispicio se incluyen también los escudos de la ciudad de Valencia con la misma distribución de las ediciones precedentes de 1546 y 1563. Junto a estos grabados, se estampa la recreación del asalto de Sagunto [fig. 17]²² y la vista de Valencia [fig. 18].²³ De la misma forma, vuelve a aparecer en dos ocasiones el monumento funerario de los Escipiones [figs. 19 y 20].²⁴ La representación del arco de Cabanes [fig. 21]²⁵ reutiliza la matriz xilográfica ya empleada anteriormente en las ediciones de 1546 y de 1563 de la *Primera parte de la coronica*. Finalmente, para el arco de Bará [fig. 22] se volverá a usar este último taco.²⁶

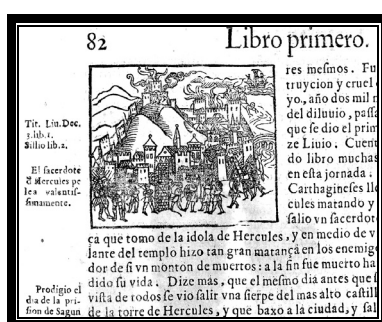


Fig. 17. Pesa de Sagunto, *Primera parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.



Fig. 18. Valencia, *Primera parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.

²² BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 82.

²³ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 95.

²⁴ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, pp. 104 y 113.

²⁵ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 106.

²⁶ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 115.

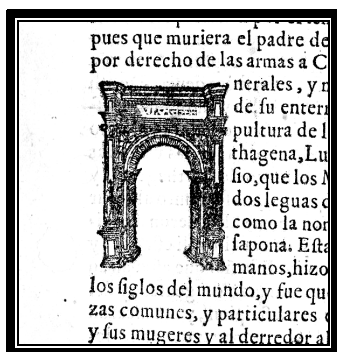


Fig. 19. Monumento funerario de los Escipiones, *Primera parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.²⁷

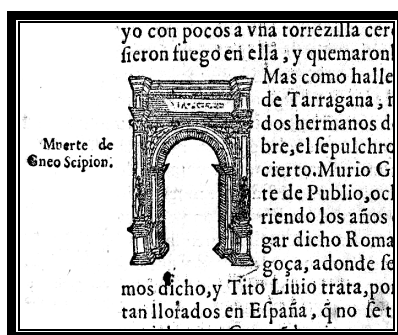


Fig. 20. Monumento funerario de los Escipiones, *Primera parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.²⁸

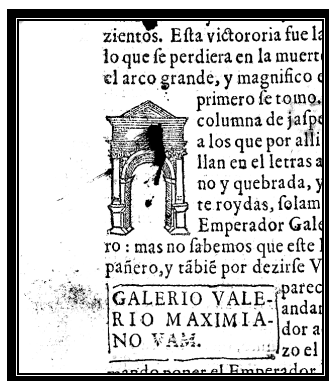


Fig. 21. Arco de Cabanes, *Primera parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.²⁹

²⁷ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 113.

²⁸ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 104.

²⁹ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 106.

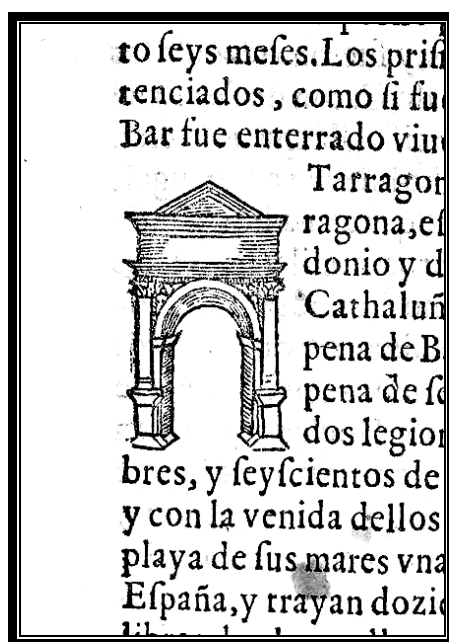


Fig. 22. Arco de Bará, *Primera parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.³⁰

7. BEUTER, Pere Anton: *Segunda parte de la coronica general de España, y especialmente de Aragón, Cathaluña, y Valencia donde se tratan las cobranças de estas tierras de poder de moros, por los ínclytos reyes de Aragón, y condes de Barcelona. Y pónese en particular la conquista de la ciudad y reyno de Valencia, Murcia, con las islas Mallorca, Menorca, Euiça, y las otras con muchas cosas de notar, como por las tablas de podrá ver. Compuesta por el doctor Pero Anton Beuter, maestro en sacra theología, protonotario apostólico.* Impresa en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martín, 1604 [fig. 23].

Se incluye el grabado de la conquista de Valencia como colofón a la epístola o prólogo del autor al gracioso lector [fig. 24]. En la hoja posterior hay un grabado de Jaime I [fig. 25].³¹

³⁰ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 115.

³¹ BEUTER, Pere Antoni: *Segunda parte de la coronica...*, 1604, [s. p.] Este grabado no aparece en la edición anterior de 1551 de la *Segunda parte de la coronica*.

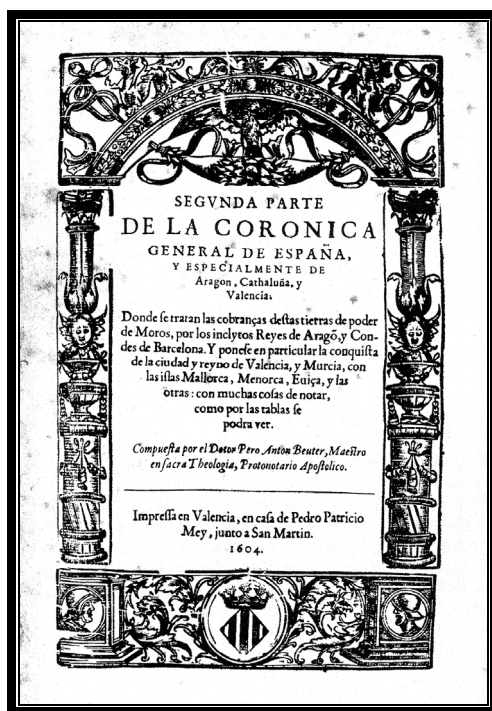


Fig. 23. Portada de la *Segunda parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.

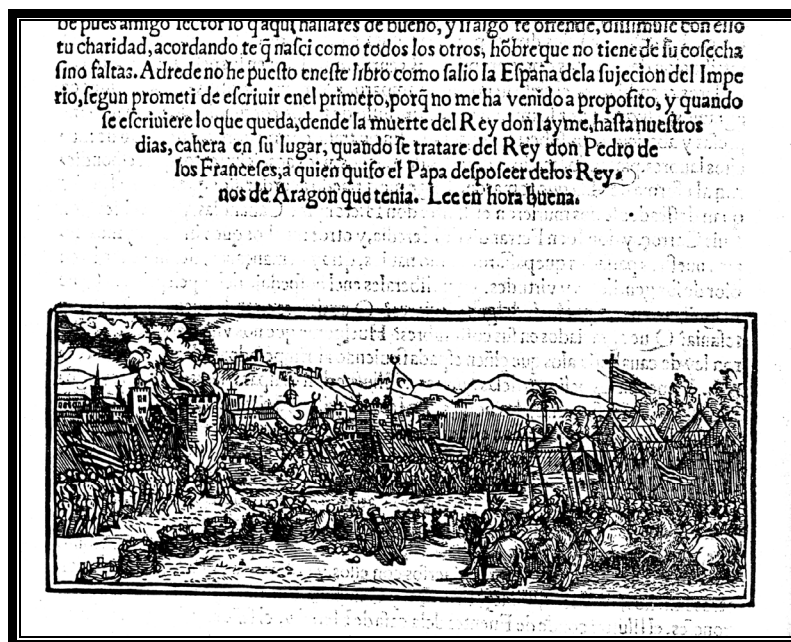


Fig. 24. Conquista de Valencia, *Segunda parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.



Fig. 25. Grabado de Jaime I de la *Segunda parte de la coronica* (1604), de Pere Antoni Beuter.³²

³² Más adelante se volverá a mencionar este grabado. Tan sólo se incluirá su imagen esta vez por no corresponderse con el tema de la presente investigación. Sirva, por tanto, su inclusión aquí como una presentación.

3.2

Notas a la biografía de Pere Antoni Beuter

Pere Antoni Beuter nace probablemente en Valencia¹ entre 1490 y 1495 en el seno de una familia de comerciantes extranjeros y muere en la misma ciudad el 5 de diciembre de 1554.² Dejó un hijo ilegítimo de madre desconocida: Pere Lluís Beuter.³ La vida profesional de Pere Antoni Beuter transcurrió entre su tarea eclesiástica y su carrera universitaria.⁴ Se ordenó sacerdote y ejerció como capellán del arzobispo Erardo de la

¹ Batllori, refiriéndose a su posible origen, hace la siguiente reflexión: “Beuter no és un cogmon de Catalunya ni d’Aragó, d’on sortiren la majoria dels repobladors del regne de València al segle XIII. Però a València, el cognom és documentat almenys d’ençà de la fi del segle XV. La puja del comerç exterior del port de València a la meitat d’aquest segle comportà l’establiment a la ciutat de bon nombre de marxants estrangers; no és aventurat, doncs, de suposar que es tracti d’un cognom eslavo-germànic, Beuther, i d’una família vinculada a una tradició mercantil centreeuropea”. BATLLORI, Miquel: “Pere Lluís Beuter, teòleg valencià a Portugal”, en ———: *Les reformes religioses al segle XVI. Obra completa Vol. VI*. Valencia, Tres i Quatre, vol. VI, 1996, p. 387.

² Decidió ser enterrado en la sepultura de los capellanes, construida en el interior de la catedral de Valencia, ante la puerta del Miguelete. Véase RAUSSELL GUILLOT, Helena: “La espiritualidad de Pedro Antonio Beuter: Erasmismo y corrientes de Reforma”, en *Revista de Historia Moderna*. Ejemplar dedicado a la Iglesia y sociedad en la Valencia moderna (siglos XVI y XVIII), 23, 1997, p. 46.

³ Véase BATLLORI, Miquel: “Pere Lluís Beuter...”, pp. 385-407.

Pere Antoni Beuter sólo cita en su testamento a Pere Lluís Beuter. No obstante, éste último reconoce tener más hermanos, algo que hace suponer que tuvieron que ser hijos de un matrimonio anterior de la madre. En el cuestionario que le hacen en 1561 a Pere Lluís Beuter, dice tener cuatro hermano más: “Un hermano tengo casado y otro clérigo, una hermana casada y otra ya creo que es monja; todos tienen suficiencia, si la peste no se la tiró”. BATLLORI, Miquel: “Pere Lluís Beuter...”, p. 403.

⁴ Sobre el ambiente universitario que vivió Beuter, es interesante CASTAÑEDA y ALCOBER, Vicente: “Pedro Antonio Beuter”, en *Boletín de la Real Academia de Historia*, 100, 1932, pp. 151-162.

Marca, cargo éste último que desempeñó de 1520 a 1538. Sin embargo, esta noticia al menos debe ponerse en duda pues Erardo de la Marca no fue nombrado por el cabildo catedralicio –su acceso al cargo fue de forma nepotista– y, de hecho, nunca estuvo en Valencia, dedicándose más a sus actividades políticas que a sus cumplimientos religiosos.⁵ Igualmente Beuter fue beneficiado de la Seo desde 1528. En la universidad valenciana llegó a ejercer varias cátedras. En 1523 la cátedra de Súmulas, Cuestiones y Filosofía.⁶ El 21 de mayo de 1534 se establece la de Biblia,⁷ que desempeñaría Beuter desde su creación hasta la supresión de la misma, en el curso 1549-1550.⁸ En el curso de 1550 a 1551 poseería la cátedra de Teología de santo Tomás.⁹ Justo en ese curso, y hasta su muerte, empezaría a regentar la de Antiguo Testamento.¹⁰ Se ha dicho igualmente que profesó la de Hebreo.¹¹

⁵ NAVARRO SORNÍ, Miguel: “El tiempo de los Borja, Siglo de Oro de la Iglesia valenciana”, en A.A.V.V.: *La iglesia Valentina en su historia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 138.

⁶ FELIPO ORTS, Amparo: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI...*, p. 113.

⁷ Sobre este tema, véase GALLEGO SALVADORES, Jordán: “Los estudios bíblicos en la Universidad de Valencia durante la primera mitad del siglo XVI”, en A.A.V.V.: *Ministerio y Carisma, Homenaje a Monseñor García Lahiguera*. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1975, pp. 307-341.

⁸ FELIPO ORTS, Amparo: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI...*, pp. 164-165.

⁹ FELIPO ORTS, Amparo: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI...*, p. 161.

¹⁰ Tras la muerte de Beuter, en 1555, se designó para esta última cátedra a Jaime Ferruz. FELIPO ORTS, Amparo: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI...*, p. 165.

¹¹ El saber, hoy en día, si Beuter desempeñó o no esta cátedra en la universidad resulta complicado. Rodríguez y Ximeno indicaron que sí que la desempeñó, algo en lo que no estuvo de acuerdo Vicent Castañeda pues éste cita que desde el 23 de marzo de 1545, año de su inicio, la desempeñaron Francisco Juan Moreno, Jaime Ferruz y Pedro Luís Rubiales. Palanca Pons cita el comienzo de esta cátedra en 1533 y amplía el número de personas que la obtuvieron entre 1533 y 1592, entre los cuales no está Beuter. La publicación y el estudio por parte de Escartí de su biblioteca, como él mismo dice, no permite extraer conclusiones objetivas al respecto pero, sí que parece claro, que Beuter tuvo interés por esta lengua a tenor de algunas obras que poseyó en su biblioteca.

Véase CASTAÑEDA y ALCOVER, Vicente: *Los cronistas valencianos: discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública de don Vicente Castañeda y Alcover, el día 28 de marzo de 1920. [Contestación de don Julio Punyol y Alonso]*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920, p. 22; ESCARTÍ, Vicent Josep: “Introducció”, en BEUTER, Pere Antoni: *Cròniques de València*. Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1995, p. 18; FELIPO ORTS, Amparo: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI...*, pp. 173-175; PALANCA PONS, Abelardo: “Historia de la Universidad durante los reinados de Carlos I y Felipe II (1515-1598)”, en A.A.V.V.: *VIII Congreso de*

A parte de su trayectoria profesional, hay que ver a Pere Antoni Beuter como una figura que estuvo relacionada con las esferas de poder. Al citado posible contacto con el arzobispo de Valencia Erardo de la Marca,¹² se debe añadir que tuvo buenas relaciones con santo Tomás de Villanueva, quien le encargaría las *Annotationes decem ad Sacram Scripturam*, publicado por Joan Mey en 1547.¹³ Hacia 1540 viaja a Roma con el cardenal Enrique de Borja y allí se ganaría el favor del papa Paulo III, Alejandro Farnese, quien le nombraría protonotario y predicador apostólico. En el ámbito nobiliario, además de contar con el apoyo de los Borja, están documentados sus contactos con Hipólita Roís de Liori y su hija Estefanía de Requesens.¹⁴ Hay tres cartas de Beuter a Hipólita Roís de Liori, condesa de Palamós, en las que se aportan nuevos datos a su todavía difusa biografía. Por dos de ellas, fechadas en 1535, se sabe que Beuter estuvo en Lérida parece ser que para solucionar algunos negocios, uno de ellos encargado por la propia condesa, de los que no da más datos. La tercera de las cartas es de 1537 y, en esa

Historia de la Corona de Aragón. Valencia, sucesor de Vives Mora, tomo III, vol. I, p. 205, RODRÍGUEZ, José: *Biblioteca valentina...*, p. 372 y XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia, cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la cristiana conquista de la misma ciudad, hasta el de MDCCXLVII [...]*. En Valencia, en la oficina de Joseph Estevan Dolz, 1747 [Valencia, Librerías París-Valencia 2003], tomo I, p. 104.

¹² A él le dedicaría sus dos primeros libros: *Caeremoniae ad missam* (Valencia, 1527), editado posteriormente en Lyon (1542) y Barcelona (1559) y traducido al castellano y publicado en Valencia bajo el título *Sumario del libro de las ceremonias de la missa* (1544) y, con menos éxito, pero igualmente dedicado al arzobispo, *Judicum in confessiones sacerdotum* (Valencia, 1532).

¹³ En este sentido, véase RAUSELL GUILLOT, Helena: "Las "Annotationes Decem ad Sacram Scripturam" de Pedro Antonio Beuter: un manual de teología del siglo XVI", en A.A.V.V.: *Teología en Valencia: Raíces y retos, buscando los orígenes, de cara al futuro. Actas del X Simposio de Teología Histórica (3-5 marzo 1999)*. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2000 (Valencia, SIFTEL), pp. 217-225 y SECRET, François: "Les *Annotationes Decem in Sacram Scripturam* de Petrus Antonius Beuter", en *Sefarad*, 29, 2, 1969, pp. 319-332.

¹⁴ A la condesa de Palamós le nombra como su señora en el prólogo del *Sumario del libro de las ceremonias de la missa* (1544). Años antes de la publicación de esta obra, en una carta escrita en Madrid el 3 de marzo de 1535 que Estefanía de Requesens remite a su madre Hipólita de Liori alude a Beuter como "mestre Pere Antoni". Vicent Escartí también deja caer la posibilidad que "un home amb la trajectòria social i cultural de Beuter tingué algunes aspiracions a la cort d'Espanya". ESCARTÍ, Vicent Josep: "Introducción...", p. 10 y RAUSSELL GUILLOT, Helena: *Letras y fe...*, p. 53. La citada carta se publicó en CAHNER, Max: *Epistolari del Renaixement*. Valencia, Albatros, 1977, vol. II, pp. 62-63.

fecha, estaba en Gandía acompañando a Francesca de Castre-Pinós, mujer de Joan de Borja y Enríquez, pues el padre de aquella estaba en peligro de muerte.¹⁵

Además, es interesante su biblioteca. Los ejemplares de ésta hablan de la gran cultura que poseía.¹⁶ Si bien es cierto que no se va a profundizar en este tema, hay que constatar que entre sus libros se encontraban mayoritariamente los de temática religiosa –teología, liturgia, libros bíblicos, etc.– y de filosofía. Sin embargo, junto a éstos, su biblioteca tuvo cerca de una cincuentena de obras historiográficas.¹⁷

Beuter cuenta en la *Epístola a los jurados de la ciudad*, texto antesala de la *Primera part de la història de València*,¹⁸ de 1538, que desde 1530 es el predicador de la ciudad y como tal tiene el honor de realizar el sermón conmemorativo de los trescientos años de la conquista cristiana de Valencia por parte de Jaime I.¹⁹ Desde ese momento, Beuter publicará obras de carácter histórico sobre España y la ciudad de Valencia en las que la

¹⁵ Véase AHUMADA BATLLE, Eulàlia: *Epistolaris d'Hipòlita Roís de Liori i d'Estefania de Requesens (Segle XVI)*. Valencia, Universitat de València, 2003, pp. 435-438.

¹⁶ Sobre los volúmenes de la biblioteca particular de Beuter, véase BERGER, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento (2)*..., pp. 422-424 y 441-443.

¹⁷ Véase ESCARTÍ, Vicent Josep: “Introducció...”, pp. 15-19.

No obstante, esta librería estaría lejos de otras valencianas. Aunque es posterior, san Juan de Ribera en Valencia llegó a poseer una gran biblioteca. Tras su muerte, el 6 de enero de 1611, se procedió al inventario de sus bienes, y ésta contenía 1990 volúmenes. Véase CÁRCEL ORTÍ, Vicente: “Obras impresas del siglo XVI en la biblioteca de San Juan de Ribera”, en *Anales del seminario de Valencia*, VI, 1966, 11, pp. 117-383.

¹⁸ “Haurà huit anys, magnífics i nobles senyors, que los jurats que llavons eres predecessors de vostres magnificències, volent-se servir de mi, me injungiren lo càrrec de les predicacions que per la noble i coronada ciutat de València se costumen fer en diverses festivitats que solemniza [...]”. BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València*..., [f. IV.].

¹⁹ El *Llibre de memòries de la ciutat de València* cuenta que “A 9 dies del mes de octubre y dia de sent Dionís fõn complot lo tercer centenar que la ciutat de València fõn conquistada de moros per lo senyor rey en Jaume [...] e predicà lo reverent mestre Pere Antoni Beuter, mestre en Sacra Teologia. En lo dit sermò dix los que primer poblaren la insigne ciutat de València y après dix tota la història de la conquesta de València”. Véase CARRERES ZACARÉS, Salvador (ed.): *Llibre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de València (1308-1644)*. Valencia, Acció Bibliogràfica, 1930-1835, vol. II, pp. 837-838.

presencia de la imagen urbana adquiere un protagonismo destacado a lo largo de sus muchas ediciones.²⁰

Las crónicas históricas de Beuter tuvieron bastante éxito, a tenor de las diferentes impresiones e incluso de su traducción al italiano. La primera edición valenciana de su crónica de 1538 ya incluye imágenes urbanas. Tras el éxito de esta primera edición valenciana, saldrá en 1546 una traducción al castellano que incluye la primera vista de Valencia de conjunto. Junto a ella, entre otras menores, se estamparán también la xilografía de la conquista de la ciudad y la de la construcción de la muralla, como se vio. Ahora habría que plantearse una pregunta que es complicada de responder. ¿Fue Beuter quién quiso incluir representaciones urbanas en sus crónicas? El saber si realmente Beuter intervino o no en la impresión de sus obras es complicado. La última edición, antes de morir, corresponde ya a la segunda parte de su crónica y es de 1551. Aquí también aparece la xilografía de la conquista de Valencia. No obstante, a pesar de no poderse responder a la pregunta planteada anteriormente, es probable que interviniese de alguna manera en la elección o en la sugerencia de la realización de las imágenes. Posteriormente a su fallecimiento, las imágenes de sus crónicas se seguirían publicando.

²⁰ Sobre la consideración de Beuter como historiador, véase VIDAL y LÓPEZ, Manuel: "Pedro Antonio Beuter y su "Crónica General de toda España", en *Saitabi*, 39-42, 1952-1953, pp. 47-53.

3.3

Las vistas icónicas de la *Primera part de la història de València* (1538): antecedentes de las representaciones difundidas a partir de 1546 en las crónicas de Pere Antoni Beuter

Los grabados urbanos incluidos en la *Primera part de la història de València* son muy significativos para establecer unas conclusiones previas a la edición de la *Primera parte de la coronica* de 1546 y al uso que de ellos hacen los impresores en el siglo XVI. La imagen urbana publicada en la *Primera part de la història de València* en 1538 –ya presentada– es una vista icónica,¹ puede que de origen foráneo, que remite al concepto de ciudad fortificada –no se especifica a qué ciudad evoca–. En ella se ve un barco de vela con, parece ser, dos tripulantes navegando por un mar o río que da paso a una fortaleza. Se distinguen perfectamente dos torres almenadas y robustas con sendas puertas de acceso a la ciudad. Detrás, una amalgama de edificios indefinidos interfieren entre ellos sin permitir, unos a otros, una visualización del contiguo. Los únicos elementos urbanos que pueden ser identificables son otra torre cuadrangular con puerta de acceso, tres ventanas y coronación almenada, dos elementos que sugieren ser dos torres de vigía marítimas y un acueducto o una arquitectura con arcos corridos que es visible en un segundo plano.

¹ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. XII.

Más allá de los rasgos urbanos o características técnicas del grabado –muy esquemáticas–, interesa el empleo que de él se hace en el ámbito valenciano y que permite establecer vinculación entre los impresores de ese momento.

La investigación sobre las imágenes urbanas de principios del siglo XVI llevada a cabo, ha permitido conocer que la citada representación no se publica por primera vez –ni tampoco por última– en 1538. Por tanto, no fue realizada *ex profeso* para esta edición valenciana de la *Primera part de la història de València*, algo que sí que parece que sucedería con las xilografías de la *Primera parte de la coronica* de 1546 pues no se han encontrado estampadas antes de esa fecha.

Esta imagen icónica urbana está ya antes de 1538 en el famoso *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandeville. La edición más antigua de esta obra en la que aparece esta xilografía es la publicada en Valencia por Jorge Costilla en 1521, concretamente el 15 de julio.² En otra edición, en la que no se especifica el impresor, pero es también de Valencia del 13 de octubre de 1524,³ Pascual de Gayangos, a quien perteneció este ejemplar, hace anotaciones manuscritas sobre las ediciones de la obra. Así, además de la presentada de 1521, cita una anterior de Valencia de 1515 y otra de Juan Navarro de 1540.

² MANDEVILLE, John: *Libro de las maravillas del mundo y del viage a la tierra santa de Hierusalén*. Valencia, Jorge Costilla, 1521. Véase, igualmente, ROMERO LUCAS, Diego: *Catálogo gráfico-descriptivo de los inicios de la imprenta en Valencia...*, pp. 412-425 y 1010-1015. No se ha podido consultar *in situ* esta obra pero por esta investigación se sabe que sí que aparece la imagen que, en 1538, se reproduce en la *Primera part de la història de València* de Beuter. Se agradece al Dr. José Luís Canet Vallés las indicaciones dadas al respecto de la edición de 1521 de esta obra.

Igualmente, sobre la significación emblemática de los grabados del *Libro de las maravillas*, véase SEBASTIÁN, Santiago: “Lo maravilloso y los monstruoso en el grabado valenciano del protorrenacimiento”, en A.A.V.V.: *Primer Coloquio de Arte Valenciano*. Valencia, Universidad literaria, 1981, pp. 102-112.

³ MANDEVILLE, Juan: *Libro de las maravillas del mundo y del viaje de la tierra santa de Hierusalén y de todas las provincias y ciudades de las [...] monstruos que ay por el mundo [...] les cosas*. Fue impremida [...] en [...] Valencia, [s. i.], 1524 a XIII del mes de octubre. Véase la edición facsímil MANDEVILLE, John: *Libro de las maravillas del mundo*. Valencia, Editores de Facsímiles Vicent García, 2002.

La vista de la ciudad de la *Primera part de la història de València* de Beuter queda asociada en la edición de 1524 del *Libro de las maravillas del mundo* a otras urbes. Así la imagen se vincula a la ciudad de Rodas [fig. 1]⁴ y a Niquea [fig. 2]. La relación topográfica entre la imagen y ésta última se reduce exclusivamente a que esta ciudad, tal y como aparece en la obra, es “muy fuerte de muros y torres: y al un costado de la ciudad está un gran lago”.⁵

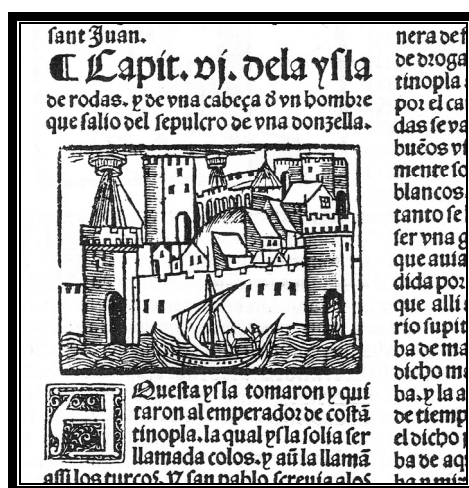


Fig. 1. Rodas, *Libro de las maravillas del mundo* (1524), de Juan de Mandeville

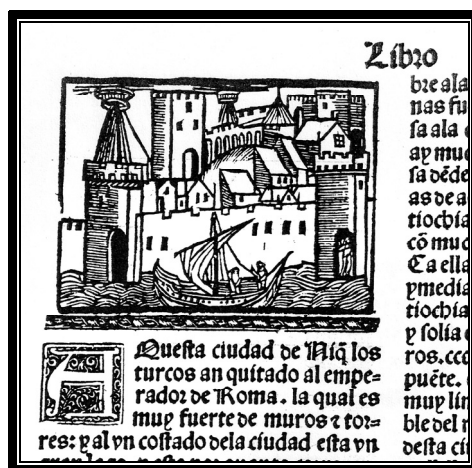


Fig. 2. Niquea, *Libro de las maravillas del mundo* (1524), de Juan de Mandeville.

⁴ MANDEVILLE, Juan: *Libro de las maravillas del mundo...*, 1524, f. Vv.

⁵ MANDEVILLE, Juan: *Libro de las maravillas del mundo...*, 1524, f. XXVIIIv.

Otra edición posterior consultada del *Libro de las maravillas del mundo* es la de Joan Navarro publicada en 1540.⁶ En ella de nuevo se reutiliza este taco xilográfico y se le asigna un uso diferente al de la *Primera part de la història de València* de Beuter. Aquí está asociada a la isla de Rodas, a Etiopía, a la de Sur y a la isla de Casón [;?].⁷

El empleo de esta imagen icónica urbana adquiere un nuevo significado con la publicación en 1563 de la *Tercera parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón*, de Martí de Viciana.⁸ Aquí se reutiliza para remitir a la población de Vinaroz [fig. 3].⁹ Igualmente, en la obra de Viciana aparece otra xilografía ya estampada en las ediciones anteriores del *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandeville. La imagen de la torre empleada por el impresor Joan Navarro en la obra de Viciana como clavería de Silla [fig. 4]¹⁰ ya había sido utilizada antes por Jorge Costilla como imagen de Babilonia¹¹ y también por Joan Navarro con la misma función en la edición del *Libro de las maravillas del mundo* de 1540 [fig. 5].¹² Después, tardíamente, para la obra de Gaspar García de Alarcón titulada *La conquista [...] de las islas Azores*, los

⁶ MANDEVILLE, Juan: *Libro de las maravillas del mundo y del viage de la tierra santa de Hierusalén y de todas las provincias y hombres monstruosos que hay en las Indias [...] Juan de Mandauila*. Imprimiose el presente libro [...] en [...] Valencia por Juan Nauarro, 28 enero 1540. Se ha consultado una copia facsímil del único ejemplar conocido y conservado en la Bristish Library. <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Mandeville/Index.htm>, visitada el 11 de octubre de 2009.

⁷ MANDEVILLE, Juan: *Libro de las maravillas del mundo...*, 1540, ff. VII, XXVIII, XXXXVI y LVIIIv.

⁸ DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...*

⁹ DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...*, f. LVv.

¹⁰ DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...*, f. LIIIv.

¹¹ MANDEVILLE, Juan: *Libro de las maravillas del mundo...*, 1524, f. IX. Igualmente, aparece en la edición de 1521. Véase ROMERO LUCAS, Diego: *Catálogo gráfico-descriptivo...*, p. 414.

¹² MANDEVILLE, Juan: *Libro de las maravillas del mundo...*, 1540, f. X.

herederos de Joan Navarro emplean en 1585 este taco xilográfico como imagen de la torre alva.¹³



Fig. 3. Vinaroz, Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón (1563), de Martí de Viciana.



Fig. 4. Clavería de Silla, Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores Reyes de Aragón (1563), de Martí de Viciana.

¹³ GARCÍA de ALARCÓN, Gaspar: *La conquista que don Álvaro Bazán hizo de las islas Azores*. Valencia, herederos [de] Joan Navarro, 1585, f. 136. Véase, igualmente, IRÚN de SOJO, Gloria: *Catálogo gráfico-descriptivo de la imprenta del Molino de la Rovella*. Valencia, Universitat de València, Facultat de Filologia, tesis doctoral inédita dirigida por el doctor José Luís Canet Vallés, 1994, vol. II, pp. 510-514.



Fig. 5. Babilonia, *Libro de las maravillas del mundo* (1540), de Juan de Mandeville

Con esto, poco antes de la publicación de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* en 1546, los impresores ya se intercambiaban los tacos xilográficos y los usaban en ocasiones para remitir arbitrariamente y sin ningún tipo de vinculación topográfica a diferentes ciudades. En este sentido, los traspasos de las matrices xilográficas urbanas entre los impresores Jorge Costilla, Juan Navarro y el tipógrafo de la *Primera part de la història de València* de Beuter –para unos Francisco Díaz Romano y Juan Mey, para otros– son ejemplo de ello.

3.4

La vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter

En 1499 en la portada del *Regiment de la cosa pública* se representaba a las Torres de Serranos mediante un tratamiento realista. En ella se usaba esta construcción como referente metonímico de Valencia y se valoraba su función como receptáculo de entradas y lugar emblemático para celebrar otros acontecimientos festivos. Pocos años después, la imagen de conjunto se configuraba desde un punto de vista septentrional en el que las Torres de Serranos constituirían su eje principal. Sin embargo, ésta perdía gran parte del protagonismo anterior al incluirse en una representación de conjunto pues compartía ya su importancia con otras arquitecturas. A este cambio contribuye en mucho la xilografía de Valencia que se publica por primera vez en 1546 en la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter.¹

Antes de la publicación de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* hubo algunas representaciones de la ciudad percibida también como conjunto. Como se verá

¹ Generalmente, y a partir de este momento, siempre que se haga mención a la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter se referirá –si no se especifica– a esta primera edición de 1546.

más adelante, ya existían asociadas a Valencia imágenes como por ejemplo el escudo de la ciudad empleado entre 1312 y 1377 con la Valencia entre aguas –recordado en 1546 en la portada de la primera parte de la crónica de Beuter y, luego, en sus ediciones de 1563 y 1604–, la ciudad fortaleza que debe de remitir a Valencia en los frescos trecentistas del castillo de Alcañiz o las representaciones icónicas de los portulanos tardomedievales, entre las más significativas. Sin embargo, estas imágenes –asociadas todas ellas al concepto de ciudad fortaleza– no perdurarán más allá del uso particular que se les dio en su momento, a excepción de la Valencia entre aguas –clara cita culta al pasado romano de la ciudad– que estará presente en los círculos eruditos hasta bien entrado en siglo XVII, como se verá.²

La vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* marca a mediados del quinientos el comienzo de un nuevo tipo de imágenes en las que se incluyen ya elementos reales de la ciudad. Todo ello, además, se visionaba como conjunto. En esto se separaba en mucho de las vistas tipológicas citadas antes. No obstante, a pesar de que la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* fija una nueva forma de representar la ciudad, coetáneamente a su publicación, la imagen de Valencia continúa siendo grabada con escasos elementos morfológicos y topográficos realistas. La obra de Pedro de Medina *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de 1549 es un ejemplo paradigmático de ello porque aquí la vista de Valencia también se emplea numerosas veces a lo largo de la obra como imagen de otras muchas ciudades. En todos los casos en los que se estampa este taco xilográfico es nula la relación entre la ciudad a la que pretende remitir y su representación. De este modo, la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* es específica y hay un interés en que se distinga perfectamente a Valencia.

² En este sentido, se remite al capítulo de esta investigación que analiza los grabados de los jeroglíficos ganadores estampados en *Luzes de la aurora*, de 1665, véanse las pp. 573-594.

Igualmente, con esta xilografía de la *Primera parte de la coronica* se está configurando la imagen prototípica de Valencia visionada desde su fachada más representativa, la septentrional, como la han llamado Rosselló y Chapapría.³

El análisis sistemático y la valoración que se tiene que hacer de la imagen debe ser, al igual que ya se ha hecho antes con la imagen de *Regiment de la cosa pública*, con una mirada multifocal y buscando los condicionantes externos y contextuales que llevaron a su publicación. Junto a esto, se leerá la xilografía en el *corpus* de imágenes urbanas coetáneas.

3.4.1

Las primeras representaciones icónicas de Valencia

La portada de la *Primera parte de la coronica*, además de incluir las imágenes de la construcción de la muralla de Valencia y la de la conquista de Valencia, presta un interés especial a los escudos de armas desde las “primeras de los que poblaron España” hasta las “armas de Valencia que agora están” [fig. 1].⁴ En este recorrido heráldico se recoge la primera representación que de una forma sistemática y oficial se usó como imagen de la ciudad de Valencia, esto es, el escudo de la ciudad sobre aguas. A pesar de ser su vigencia sólo competencia del siglo XIV, el recordar esta iconografía en la portada de la *Primera parte de la coronica* y la repetición de la misma en algunas obras publicadas a lo largo de la Edad Moderna, dejan entrever que, al menos en los círculos intelectuales, de alguna manera, todavía seguía presente esa asociación entre el concepto de ciudad sobre aguas y Valencia.

³ Véase ROSSELLÓ, Vicens Maria / CHAPAPRIA, Julià Estevan: *La fachada septentrional...*

⁴ Véase BEUTER, Pedro Antonio: *Primera parte de la coronica...*, portada. Véase también GARCÍA MOYA, Ricardo: *Tratado de la Real Señera. Señeras valencianas y pendones catalanes*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1993, pp. 281-282.

Al mismo tiempo, la vista de conjunto de Valencia publicada en la *Primera parte de la coronica* parece recordar este antiguo escudo de la ciudad sobre aguas. Además de esta coincidencia en el concepto de ciudad fortificada que comparten ambas representaciones, Beuter conoció perfectamente esta imagen tal y como se desprende de sus crónicas. Con esto, el hacer una lectura de la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* teniendo en cuenta exclusivamente su contemporaneidad ofrecería una percepción fragmentaria e incompleta. Por tanto, es necesario, si bien hay que ser consciente que no es el marco cronológico de la tesis doctoral, ver qué imágenes de conjunto se habían identificado con Valencia antes de la publicación en 1546 de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*.

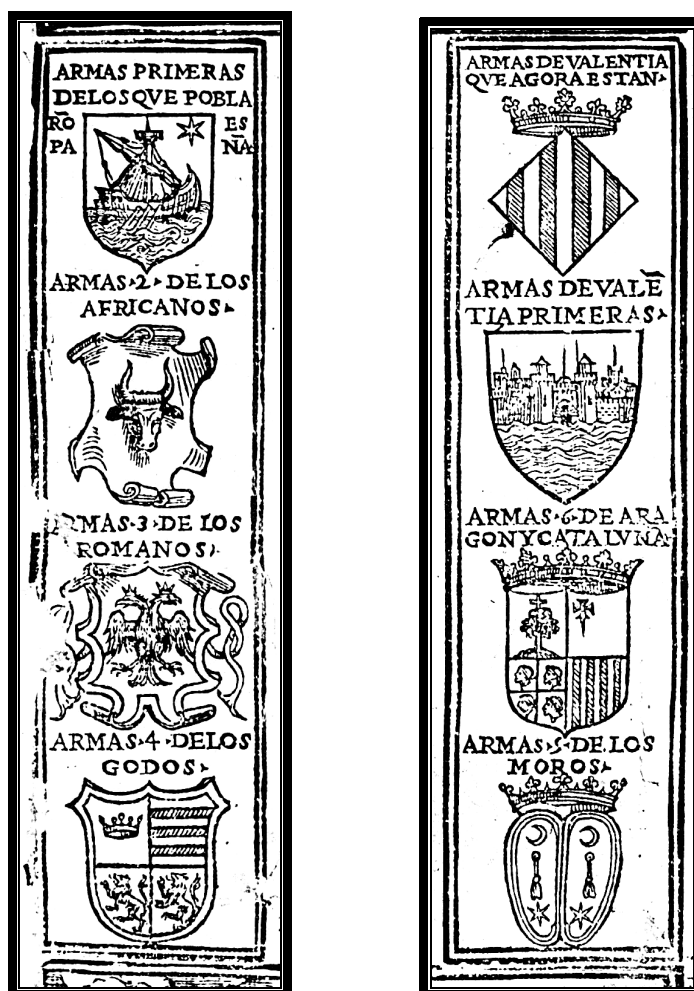


Fig. 1. Escudos de la portada, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

El empleo de esta imagen de la ciudad sobre aguas como emblema y sello oficial de Valencia estuvo vigente durante escasos años. Documentalmente se conoce que ya en 1312 se usaba, permaneciendo hasta 1377. Esta representación ha sido objeto de publicaciones, investigaciones y teorías,⁵ algunas de ellas incluso ahondando en la pervivencia del concepto romano de ciudad fortificada en el propio escudo.⁶ No sólo hay que hacer hincapié en el hecho que fue estudiada o recogida desde tiempos muy tempranos por escritores como Proaza, Beuter o Escolano, sino en que también estuvo reproducida, incluso bastante tiempo después de su uso, en obras impresas durante la Edad Moderna.

Además, ahora hay que rescatar una denominación que, especialmente durante la Edad Moderna, remitía a la Valencia fundada sobre aguas. Epidrâpolis es un término proveniente del griego que traducido significa literalmente “ciudad fundada sobre aguas”. Recientemente, se ha considerado a este sobrenombre de Epidrâpolis como un vocablo que remitía a los 10000 pozos de agua que tenía la ciudad en el siglo

⁵ Véase, entre otros, El bachiller torrezno [Torres Belda]: “Armas de Valencia”, en *Almanaque Las Provincias*, 1880, pp. 63-69; ESCAPLÉS de GUILLÓ, Pascual: *Resumen historial de la antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid sus progresos, ampliaciones y fábricas insignes, con otras particularidades*. Valencia, Josef Estévan, año MDCCCV [Valencia, Librerías París-Valencia, 1979], p. 37; ESCOLANO, Gaspar: *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reyno de Valencia*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1611, [Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Historia Moderna, 1972,], p. 822; GARCÍA MOYA, Ricardo: *Tratado de la Real Señera...*, pp. 189-191; MARTÍNEZ ALOY, José: “Los rat-penat en el blasón de Valencia”, en *Almanaque Las Provincias*, 1882, pp. 104-109; PARDO de GUEVARA y VALDÉS, Eduardo: “Armas de Reyes y armas de Reinos. La materia heráldica en el Atlas de Pedro Texeira”, en A.A.V.V.: *Atlas de Pedro Texeira...*, p. 106; ROSSELLÓ, Vicens Maria / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, pp. 66-74; SANCHIS GUARNER, Manuel: *La ciutat de València...*, pp. 115-116; SANCHIS y SIVERA, José: *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, imprenta de Francisco Vives Mora, 1909. [Valencia, Librerías París-Valencia, 1990], tomo I, pp. 58-59; TEIXIDOR, José: *Antigüedades de Valencia*. Valencia, Vices Mora, 1895, tomo I, pp. 133-139 y 433-434; TRAMOYERES BLASCO, Luís: “Lo rat-penat en el escudo de armas de Valencia”, en *Boletín de la Real Academia de Historia*, 38, 1901, pp. 438-445 y VIVES LIERN, Vicente: *Lo rat penat en el escudo de Armas de Valencia. Conferencia dada en la Sección de Arqueología de la Sociedad lo Rat Penat en 13 de marzo de 1900*. Valencia, imprenta de Emilio Pascual, 1900, pp. 38-40 y 48 –igualmente, hay una edición actual de PONS ALÓS, Vicent, publicada en Valencia por el Ayuntamiento de Valencia, 2001–.

⁶ ALDANA, Cristina: “Sobre el concepto romano de ciudad fortificada y su pervivencia en la iconografía valenciana”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, 1988, pp. 3-8.

XVI.⁷ Esta “novedad” se dio en relación a las palabras de Pedro de Medina⁸ quien en 1549 asoció este término de Epidrápolis a la ciudad de Valencia:

La llamaron algunos Epidrápolis que quiere dezir ciudad fundada sobre aguas porque tiene dentro de sí más de diez mil pozos de agua.⁹

Sin embargo, este término era ya bien conocido en la Edad Moderna como refleja la historiografía contemporánea. Parece ser que este nombre fue inventado en 1505 por Alonso de Proaza en su *Oratio luculenta de laudibus Valentiae*,¹⁰ tal y como apunta McPheeters. Este investigador sugiere que lo inventaría para impresionar al jurado universitario en todo lo referente a la ciudad y a su pasado clásico.¹¹ Además, apunta que Proaza no tendría un verdadero conocimiento del griego pues popularmente la palabra sería Efydrapolis y normativamente Ephydrapolis. Proaza en cambio, opta por otra forma: “Epydrapolis i[d] [est] urbs aquis superposita”.¹² También en el *Romance heroyco del mesmo Alonso Proaza en lengua castellana sacado de la dicha latina oración* incluido en su *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* vuelve a insistir en el concepto de ciudad sobre aguas:

De ríos/ fuentes/ lagunas
de estanques/ y mar cercada
como Venecia la rica

⁷ H.G.: “Cuando Valencia era Epidrápolis”, *Levante El Mercantil Valenciano*, 6 de julio de 2007, p. 20. Véase, igualmente, BOIRA MAIQUES, Josep Vicent: *L'aigua domesticada: els orígens de l'abastiment d'aigua potable a València*. València, Ajuntament de València, 2007.

⁸ Sobre la figura de Pedro de Medina véase, especialmente, CUESTA DOMINGO, Mariano: *La obra cosmográfica y náutica de Pedro de Medina*. Madrid, BCH, 1998.

⁹ DE MEDINA, Pedro: *Libro de las grandezas y cosas memorables...*, 1549, f. CXLIX.

¹⁰ DE PROAZA, Alonso: *Oratio luculenta de laudibus Valentiae...*

¹¹ Hay que recordar que en los estatutos de la universidad se dice que el maestro de retórica podría serlo también para poesía latina y griega y que esta obra se publicó en agradecimiento por la nueva designación de Proaza para ocupar la plaza de catedrático de retórica en la universidad valenciana.

¹² MCPHEETERS, Dean W: *El humanista español Alonso de Proaza...*, p. 148 y DE PROAZA, Alonso: *Oratio luculenta de laudibus Valentie...*, [s. p.].

sobre aguas assentada¹³

Después, en 1511, Hernando del Castillo volvería a recoger el texto de Proaza en su *Cancionero general* con el título *Romance hecho por el bachiller Alonso de Proaza en loor de la ciudad de Valencia*.¹⁴ En él aparece nuevamente Valencia “como la Venecia la rica/ sobre aguas assentada”.¹⁵

Este nombre asociado a la Valencia fundada sobre aguas se siguió usando en la literatura de la época. El estudiante valenciano Miguel de Vargas emplea el término Idrópolis en 1592:

Noble ciudad deleitosa
nido antiguo de romanos
a quien tu nombre de Roma
por el de Valencia has dado,
fundada por tu rey Romo,
que tuvo de España el mando
dicha Idrópolis un tiempo
por los albañares tantos,
y aguas que en pozos recoges
para el menester humano [...]¹⁶

Siete años después de la obra anterior, Miguel de Vargas retoma esta terminología vinculada a Valencia. En el romance que compone para las celebraciones con motivo de las bodas reales de Felipe III dice:

Lamosse también Hydropolis

¹³ DE PROAZA, Alonso: *Oratio luculenta de laudibus Valentie...*, [s. p.].

¹⁴ DEL CASTILLO, Hernando: *Cancionero general...*, ff. CXXXIX y CXXXIXv.

¹⁵ DEL CASTILLO, Hernando: *Cancionero general...*, f. CXXXIX.

¹⁶ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia, donde se cuentan las cosas más señaladas de ella con la entera noticia de sus nombres, fundación, y conquista: sin otras muchas curiosidades antiguas y modernas. Puesta en verso castellano a modo de romance por Miguel de Vargas estudiante valenciano ausente de su patria*. Valencia, Gabriel Ribas, 1592, f. A2.

en griego, que significa
ciudad de agua, por la mucha
que en los possos tiene fría [...] ¹⁷

No obstante, parece ser que este calificativo de Epidrópolis aplicado a Valencia no fue aceptado por todos los cronistas de la época, considerándolo alguno de ellos como falso y de escasa justificación documental. Así, poco después de estas palabras de Miguel de Vargas, Gaspar Escolano critica que “nuestro Beuter refiere que las primeras armas de Valencia fueron una ciudad sobre agua; haciendo con ellas alusión a sus innumerables pozos manantiales; y dize, que por esta razón la llamaron Hydropolis los griegos”. Concluye diciendo que habla “sin testigos” y califica a esta denominación “como de cosa incierta”. ¹⁸

Anteriormente al desinterés mostrado por Escolano, Beuter no sólo había insistido en el término y su significado, sino que también mediante sus palabras –de cariz arqueológico– lo reafirmaban. Así alaba la tarea de Gneo Escipio –como le llama Beuter– a la hora de ennoblecer la ciudad y resalta que la Valencia contemporánea a éste estaba “edificada davall terra ab mares tan profundes de arch y voltes de pedra tan fermes, que damunt s’i pogués edificar qualsevol edifici de casa”. Además remarca el tamaño de esta obra pues por ellas “pogués anar sense empaich un home a cavall”. ¹⁹ Más adelante, Beuter recoge cuando en 1526 se dio con parte de una de las bóvedas de piedra por las cuales iba el agua. Sin embargo, el cronista, debido a que éstas fueron reconstruidas por

¹⁷ [DE VARGAS, Miguel]: “De hun romanse curiosso que trata de huna verdadera relación de las grandezas y maravillas de la insigne y noble ciudad de Valencia hecho a la venida y boda del potentísimo rey don Phelippe Tercero”, en GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia...*, II, p. 827.

¹⁸ ESCOLANO, Gaspar: *Década primera de la historia de la insigne...*, p. 822. Véase también BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. XVIIv.

¹⁹ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. XXVIv.

los moros, no se aventura a certificar que este hallazgo fuera de tiempos de Gneo Scipio.²⁰



Fig. 2. Sello de la ciudad sobre aguas (1312).

Tras esta polémica en torno a la veracidad o no del término, lo que no ofrece ningún tipo de dudas es la existencia de una primera representación oficial identificada con Valencia, esto es, la ciudad sobre aguas. Más arriba se ha hecho mención a la cortavigencia que tuvo esta imagen icónica como emblema de la ciudad. La primera vez que aparece es en el documento en pergamino conservado en el Archivo de la Catedral de Valencia y dirigido al Común de Génova el 27 de mayo de 1312 con el fin de otorgar poderes al hijo de Roger de Llúria, Berenguer, para que representase la ciudad de Valencia en una reclamación mercantil [fig. 2]. Esta imagen llevaba la inscripción de *+S. Curie: et Concilii Valentie.*²¹ Aquí se puede observar una ciudad fortificada con cuatro torres almenadas con ventanas y sus correspondientes puertas de acceso. Sobresaliendo del perfil de la ciudad hay otra torre de mayor tamaño coronada con una cruz que deja a

²⁰ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, ff. XXVIv y XXVII.

²¹ Quiere decir "Sigillum Curiae et Concilii Valentiae". Esto significa que era a la vez el sello de la Curia o Tribunal de Justicia y el del Consejo de la ciudad. Véase ALDANA, Cristina: "Sobre el concepto romano de ciudad fortificada...", pp. 3-4 y ALMELA VIVES, Francisco: *El escudo de Valencia*. Valencia, Semana Gráfica, 1956, pp. 10-11.

cada uno de sus lados dos de las anteriores.²² Todo esto está sobre una tímida simulación de agua.

La imagen de la ciudad sobre aguas aparece también en una de las jambas de la portada de los Apóstoles de la catedral valenciana. Ésta se ha querido identificar en ocasiones con el escudo de armas del obispo Botonach.²³ Esta errónea identificación ha perdurado hasta fechas cercanas.²⁴ Uno muy similar a éste pétreo fue empleado el 5 de julio de 1355 por el Tribunal de Justicia de lo civil.²⁵

De la misma forma, es interesante la imagen manuscrita del *Tercer libro de gastos de Murs i Valls* (1356) [fig. 3]²⁶ por emplear la iconografía de este primer sello de Valencia. En él, la fortaleza tiene un aspecto más goticista con pináculos y ventanas geminadas. Sus características transmiten una ciudad bien defendida en donde, tan sólo, hay una única puerta de acceso bastante robusta. El agua queda marcada por un serpenteado bicolor. En este documento, la imagen de la ciudad sobre aguas usada como sello oficial de

²² Se ha sugerido que la torre central de mayor altura “pudiera muy bien representar el Miguelete, tal vez como debiera ser una vez terminado, pues entonces se estaba construyendo”. SANCHIS SIVERA, José: *La catedral de Valencia...*, tomo I, p. 59.

²³ El escudo de armas del obispo Botonach consistía en un alcázar de oro, aclarado de sable, en campo de azur, sobre ondas de plata.

²⁴ Sanchis Sivera tenía una hipótesis sobre la inclusión de esta imagen en la puerta de los Apóstoles. El investigador pensaba que era el escudo de don Jazperto de Botonach, cuarto obispo de Valencia:

[...] algunos han confundido el escudo de armas del obispo Botonach con el sello de la ciudad que se usaba en 1312, del cual puede verse un ejemplar en cera en el pergamino señalado con el número 0.430 que se conserva en el Archivo Metropolitano, y que fue suprimido en 1377. Basta fijarse en el referido ejemplar que coincide con el sello de la Curia y Consejo, el cual reproducimos para que pueda compararse con el del obispo Botonach. En el primero se ve con mucha claridad un alcázar sobre las aguas, al paso que en el transcrito se contempla una verdadera ciudad cerrada por formidable muralla y fortalezas, en medio de las cuales se contempla una torre con remate igual al que suelen tener muchos campanario antiguos, y en su cúspide una cruz.

SANCHIS SIVERA, José: *La catedral de Valencia...*, tomo I, p. 59.

²⁵ ALDANA, Cristina: “Sobre el concepto romano de ciudad fortificada...”, p. 4.

²⁶ AHMV: T-25, E-3, Véase ROSSELLÓ, Vicens Maria / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia...*, p. 67.

Valencia convive con las armas aragonesas cuatribarradas. De hecho, Vives Liern advirtió ya que ambas se habían utilizado simultáneamente en la ciudad.²⁷

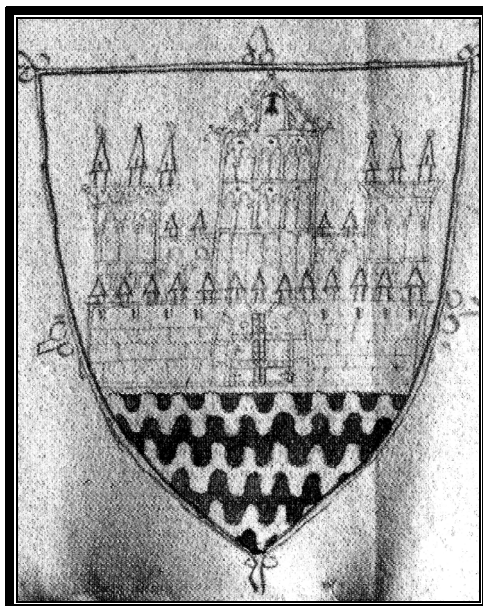


Fig. 3. Tercer libro de gastos de Murs i Valls (1356).

Se ha dicho al principio de este texto que la presencia de la imagen de la ciudad sobre aguas fue recogida, además de por Beuter en sus crónicas, en otras obras literarias durante la Edad Moderna. Un análisis profundo de algunas de ellas incluso revela cierta influencia de la aparecida en la portada de la *Primera parte de la coronica* [fig. 4.] de Beuter en otras posteriores. La herencia de esta obra de Beuter se vería reflejada en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* de José Vicente del Olmo, de 1653 [fig. 5].²⁸ En este frontispicio seiscentista aparece, formando parte de un complicado programa iconográfico que se estudiará más adelante, el antiguo escudo de la ciudad sobre aguas. En el escudo se ven varias torres altas coronadas por cruces. El agua se marca por unas incisivas líneas ondulantes.

²⁷ Vives LIERN, Vicente: “Lo rat-penat en el escudo de armas de Valencia...”, p. 40.

²⁸ DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las canchales que se abrieron para los fundamentos de la capilla de nuestra señora de los Desamparados de Valencia*. Valencia, imprenta de Bernardo Nogués, 1653. [Valencia, Librerías París-Valencia, 1979].

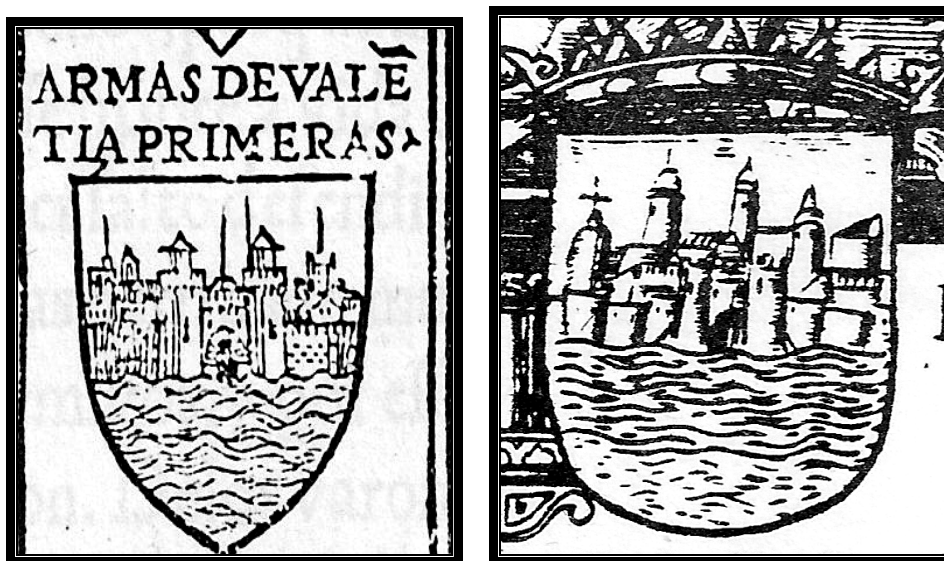


Fig. 4. Escudo de Valencia sobre aguas de la portada de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter [izquierda]. Fig. 5. Escudo de Valencia sobre aguas de la portada de *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo [derecha].

El conocimiento de esta imagen de Valencia como una ciudad sobre aguas no fue algo exclusivo del ámbito valenciano. En este sentido, es muy interesante la cita al escudo de la ciudad que se hace en la portada de la *Segunda parte de los Anales de la Corona* [fig. 6],²⁹ de Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653). Esta obra fue publicada en 1663 en Zaragoza, ciudad de la que era oriundo su autor. En esta portada, de gran valor documental para el estudio de la heráldica, el escudo de Valencia [fig. 7] como ciudad sobre aguas está debajo del de Cataluña y encima del de Nápoles. Aquí la imagen de Valencia es muy esquemática, además, está comprimida pues comparte el espacio del escudo con la bandera cuatribarrada. A pesar de no ser una imagen detallista, en ella se distingue el agua delante de la ciudad, un portal de entrada arqueada flanqueado por dos torres de mayor altura y una torre emergente del caserío. Éstos pudieron tener la

²⁹ ANDRÉS de UZTARROZ, Juan Francisco: *Segunda parte de los Anales de la Corona y Reyno de Aragón, siendo sus reyes doña Juana y don Carlos que prosigue los del doctor Bartholomé Leonardo de Argensola [...] desde el año MDXXI hasta el XXVIII que escribía el doctor don Juan Francisco Andrés de Uztarroz, publicalos [...] fray Miguel Ramón Zapater*. Zaragoza, por los herederos de Pedro Lanaja, 1663.

intención de remitir a alguna construcción de Valencia, sin embargo, su indefinición impide que se identifiquen.

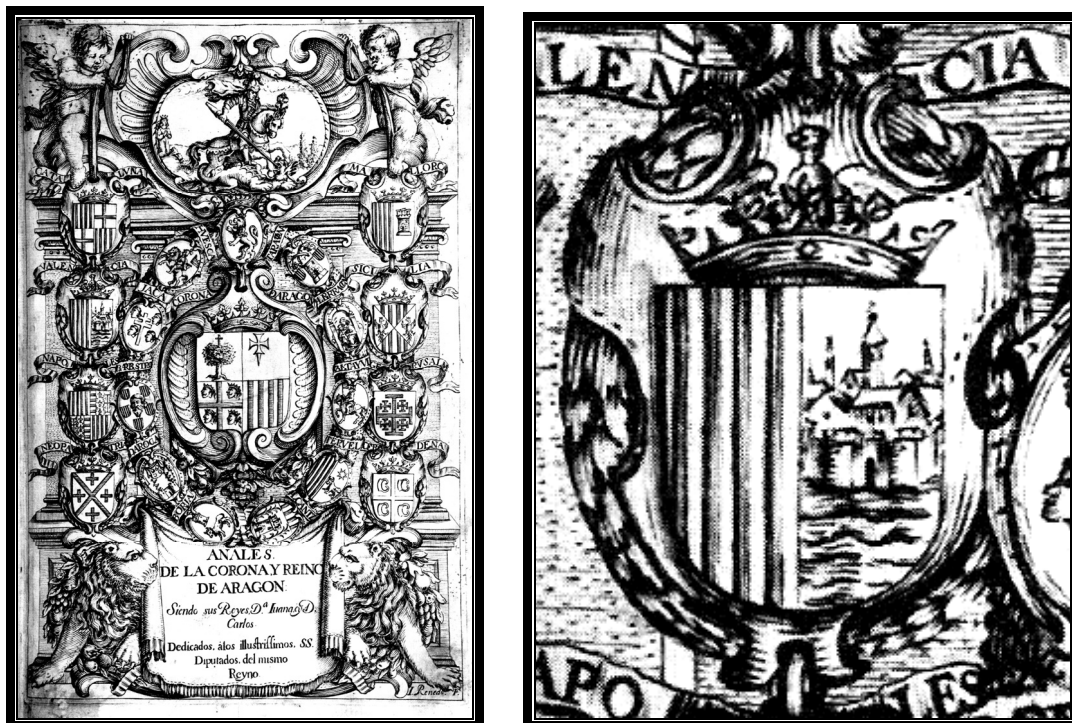


Fig. 6. Portada de *Segunda parte de los Anales de la Corona* (1663), de Juan Francisco Andrés de Uztarroz [izquierda].
 Fig. 7. Detalle del escudo de Valencia de la portada de la *Segunda parte de los Anales de la Corona* (1663), de Juan Francisco Andrés de Uztarroz [derecha].

El sello con la imagen de la ciudad sobre aguas estuvo vigente en la ciudad hasta el 10 de marzo de 1377, fecha en la que en el *Manual de Consells* se aprueba sustituir la “senyal de edificis e forma de una ciutat”.³⁰ Este documento deja claro, a pesar de algunas opiniones contrarias, que el sello de la ciudad de Valencia fue en efecto unos edificios con forma de ciudad. Sin embargo, en él no se dice expresamente que estos edificios o ciudad estuviesen sobre agua. Teixidor da una explicación a esta ausencia y matiza que “aunque en el copiado documento no dice que los edificios en forma de ciudad

³⁰ Este documento ha sido reproducido en muchas publicaciones, sin embargo, se remite a TEIXIDOR, José: *Antigüedades de Valencia...*, tomo I, p. 136.

estuviessen sobre agua, tal vez se omitió esta circunstancia porque no se avía de continuar sino abolir el uso de tales armas antiguas [...]”.³¹

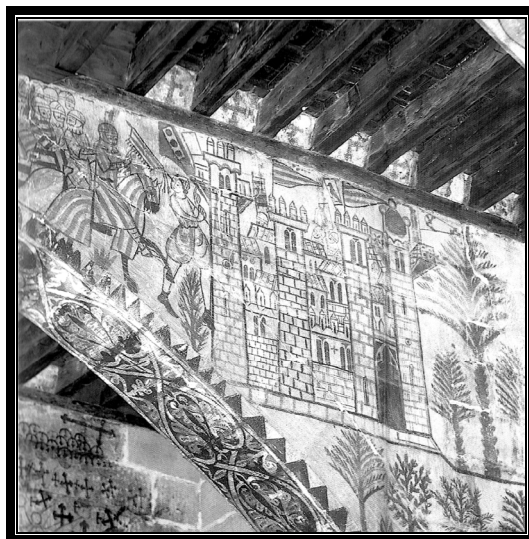


Fig. 8. Conquista de Valencia (s. XIV), Castillo Alcañiz (Teruel).

Otras imágenes de Valencia anteriores a la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* quedaban igualmente vinculadas al concepto de fortaleza. Esto se ve en los recientemente restaurados frescos trecentistas del castillo de Alcañiz (Teruel) [fig. 8].³² Aquí se relata gráficamente pasajes históricos de la conquista de Jaime I.³³ En una de las escenas del ciclo se recrea el asalto a una ciudad por las tropas de Jaime I.³⁴ El concepto

³¹ TEIXIDOR, José: *Antigüedades de Valencia...*, tomo I, p. 137.

³² Véase MÉNDEZ, José Félix (coord.): *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz. Restauración 2004*. [s. l.] [Zaragoza], Diputación General de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, [s. f.] [2004].

³³ El siguiente texto recopila los estudios anteriores, en este sentido, véase ROVIRA i PORT, Jordi / CASANOVAS i ROMEU, Àngels: “El complejo pictórico del Castillo de Alcañiz”, en BENAVENTE SERRANO, José (coord.): *El castillo de Alcañiz*. [s. l.] [Zaragoza], Estudios Turolenses / Taller de Arqueología de Alcañiz, 1995, pp. 369-426.

³⁴ Véase, entre otros, CARUANA GÓMEZ de BARREDA, Jaime: “La orden de Calatrava en Alcañiz”, en *Teruel*, 8, 1952, p. 52; CID PRIEGO, Carlos: “Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz”, en *Teruel*, 20, 1958, pp. 70-82; GARCÍA MOYA, Ricardo: *Tratado de la Real Señera...*, pp. 117-119; JIMÉNEZ ZORZO, Francisco J. / MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio / MARTÍNEZ PRADES, José A. / RUBIO SAMPER, Jesús M.: *El Castillo de Alcañiz*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1998, p. 45; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Historia de la pintura*. Madrid, Gredos, 1970, p. 126; ROSSELLÓ,

de fortificación que se desprende de esta escena es similar al icono urbano del sello de la ciudad sobre aguas empleado por Valencia en el XIV. En este fresco de Alcañiz, que representa probablemente a Valencia,³⁵ está la ciudad con cuatro torres almenadas en las que su último cuerpo tiene ventanas geminadas. La puerta de acceso a la ciudad se realizaría mediante una entrada con arco apuntado. Las torres aparecen coronadas con las primeras armas de la ciudad tras la Reconquista. El entramado urbano interior es visible –sin ningún rasgo realista– entre las torres y con una perspectiva realmente tosca o más bien nula.

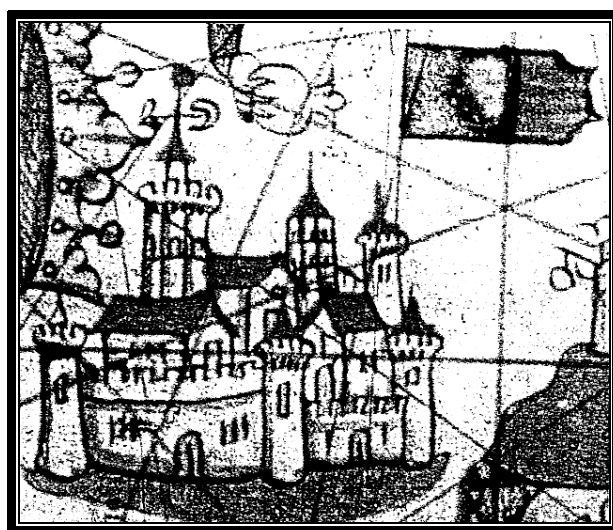


Fig. 9. Vista icónica de Valencia en el portulano de J. Bertrán (1489).

Igualmente, en los portulanos medievales [fig. 9] vuelve a insistirse en los mismos valores icónicos para remitir a Valencia. Aquí la imagen de Valencia no proporciona una vista personalizada de la ciudad ni tampoco alguna característica que pueda identificarla

Vicenç M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, p. 107; ROVIRA i PORT, Jordi / CASANOVAS i ROMEU, Àngels: “El complejo pictórico del Castillo de Alcañiz...”, p. 420 y SERRANO COLL, Marta: *Jaime I el conquistador. Imágenes medievales de un reinado*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Diputación de Zaragoza, 2008, p. 200.

³⁵ Es difícil poder asegurar que lo representado sea, efectivamente, la conquista de Valencia. Se ha planteado, igualmente, que podía ser alguna ciudad del Reino de Castilla, por las insignias de aquel reino que ondean en la ciudad, o también la Guerra de los Pedros. Sin embargo, la opinión generalizada es que debe de remitir a Valencia. Véase CARUANA de BARREDA, Jaime: “El castillo de Alcañiz”, en *Teruel*, 20, 1955, p. 82.

–a excepción de la bandera–. Cebrián en su estudios sobre estas imágenes dice que “l’únic element que sovinteja en les vinyetes de València és una torre indefinida que podria evocar el Miguelete [...]”, sin embargo apunta que en este tipo de documentos no se podrá encontrar al Miguelete detallado hasta la carta portulana de Olives, de 1571.³⁶ Esto, por tanto, es muy tardío porque el Miguelete ya había estado bien trazado en la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter en 1546 y después Wijngaerde en 1563 le prestaría mucha atención tanto en sus estudios previos³⁷ como en su vista manuscrita definitiva.

Teniendo en cuenta estos precedentes, la publicación de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* en 1546 supuso un cambio sustancial a la hora de concebir la imagen de la ciudad. Si en las anteriores representaciones, tal y como se ha visto, la imagen de Valencia como conjunto se encontraba anclada todavía en un motivo iconográfico fijo como lo era el de ciudad fortificada –no se debe olvidar tampoco el referente metonímico de las Torres de Serranos de la portada del *Regiment de la cosa pública*–, a partir de la xilografía de la *Primera parte de la coronica* Valencia reconfigura su representación desde el septentrión.

Presentados estos antecedentes, es evidente que Beuter conocía el pasado romano de la ciudad de Valencia y por el cual además mostró interés.³⁸ Igualmente sabía que la ciudad de Valencia había tenido como sello y emblema oficial una ciudad sobre aguas tal y como él mismo refiere en su texto y en las portadas de las obras. Estas dos conclusiones

³⁶ CEBRIÁN, Josep Lluís: “Gènova, Barcelona i València en les cartes portolanes dels segles XIV i XV”, en *Mètode. Revista de difusió de la investigació*, 53, 2007, p. 87.

³⁷ De entre todos los estudios, el más interesante para ver el boceto del Miguelete es el que se encuentra en el Ashmolean Museum (Departament of Western Art Library. Print Room) de Oxford con la asignatura B-II-443 (v). Véase, en este sentido, GALERA MONEGAL, Monserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos...*, p. 173.

³⁸ En la *Primera part de la història de València* incluye un gran número de imágenes y lápidas romanas necesarias para conocer el pasado de Valencia. Véase BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, ff. VII, XIIv, XIIIv, XVII, XX, XXII, XXV, XXVII-XXVIIIv, XXXIIv, XXXIXv, XLIIv, XLIII-XLV y XLVII-XLVIII.

más que evidentes pudieron hacer que Valencia en su imagen de conjunto de la *Primera parte de la coronica* apareciese como una ciudad rodeada por aguas, configurándose con los cuatro puentes al septentrión, el río Turia y el propio Mediterráneo al poniente. No obstante, lejos de intentar justificar esta más que improbable hipótesis, lo que sí que parece claro es la vinculación gráfica entre el escudo de la Valencia sobre aguas incluido en la portada de *Primera parte de la coronica* y su recuerdo en la vista de conjunto que se estampa en las páginas centrales de esta crónica de Beuter.

3.4.2

Los elementos morfológicos de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*

La presencia de elementos morfológicos reales en la vista de Valencia [fig. 10] de la *Primera parte de la coronica* de Beuter –ya sean geográficos o arquitectónicos– constata la intención del dibujante de querer remitir a Valencia. Esta pretensión, además, difiere en mucho de lo que hasta ese momento se había realizado en el *corpus* de las imágenes urbanas de Valencia. Teniendo en cuenta esto, es necesario ver cuáles son los principales ingredientes visuales de esta xilografía.

La construcción que tiene más protagonismo en el grabado de la *Primera parte de la coronica* es el campanario de la catedral: el Miguelete.³⁹ Hasta 1546 la única arquitectura

³⁹ Véase al respecto CHUECA GOITIA, Fernando: “El Miguelete de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXII, 1981, pp. 3-12.

La construcción de la fábrica del Miguelete la inició en el año 1381 el maestro Juliá. La erección de esta arquitectura se dilató durante muchos años. En 1396 la obra estaba a cargo de José Franch, en 1414 al de Pere Balaguer y, a partir de 1424, al de Martí Llobet, quien debería haber sido el encargado de rematar la construcción de la torre, algo que le impidió su muerte. Sin embargo, tal y como se puede ver en la imagen de Beuter, sabemos que el Miguelete tenía remate. El que presenta Beuter es uno de los dos remates líneos que tuvo la torre y que albergaba a la campana medieval de las horas. Posteriormente, este remate se sustituyó, en torno a 1730, por el que hoy en día, a pesar de los intentos de reemplazo en el XIX, corona la torre y alberga la campana medieval de las horas y la barroca de los cuartos. Esta espadaña,

valenciana que había sido detallada en alguna imagen impresa había sido en 1499 el portal de Serranos en el *Regiment de la cosa pública*. No obstante, no hay que ver en esto una única pretensión por parte del dibujante en describir al Miguelete. Se estaría delante de una situación muy similar a la de la Giralda en Sevilla. En una vista de conjunto de la ciudad, tanto el Miguelete en Valencia como la Giralda en Sevilla, serían los protagonistas de la imagen debido a la gran diferencia de altura existente entre éstas y el resto de edificios oficiales o eclesiásticos y la altura máxima de las viviendas, no más, salvo excepciones, de dos alturas. De este modo, la torre campanario catedralicia, con sus casi 51 metros, sería el elemento principal de la imagen.



Fig. 10. Valencia, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

presenta arcos apuntados entre ménsulas de recortados perfiles barrocos similares a los difundidos por Pozzo en las láminas de su tratado *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700).

Sobre lo aquí expuesto, véase BÉRCHEZ, Joaquín / JARQUE, Francesc: *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, Bancaixa, 1993, p. 62 y NAVARRO CATALÁN, David Miguel / CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: “José Aixa e Iñigo. Aportaciones a su vida y obra: El proyecto de espiga del Miguelete”, en *Asimetrías*, 8, 2004, pp. 75-83.

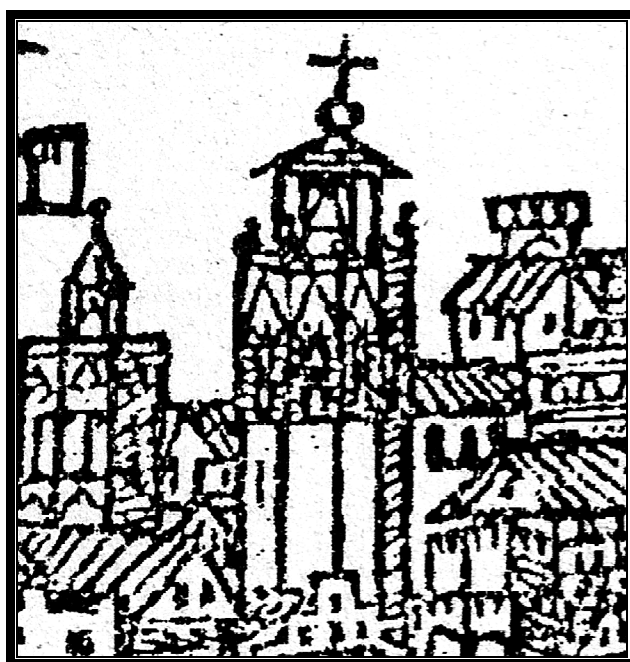


Fig. 11. Detalles del Miguelete y cimborrio de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

El dibujante muestra cuatro caras del octógono que conforman la base del Miguelete [fig. 11]. El cuerpo de la torre está dividido en cuatro pisos de igual altura, los tres primeros con sus aristas resaltadas. Sin embargo, la imagen, a parte de no dar esta división, concentra el detallismo sólo en el último piso y en la terraza. El cuarto piso del campanario de la catedral valenciana tiene una sucesión de siete arcos apuntados que albergan las campanas –el octavo espacio queda libre para la escalera– y toda la decoración de la torre. La imagen de la *Primera parte de la coronica* describe el adorno arquitectónico de este cuarto piso, insinuándose en la representación los gabletes góticos. El resto de la ornamentación de este cuerpo está trazada mediante labor de claraboya, tanto en el interior del gablete como en las enjutas⁴⁰ que, evidentemente, no se aprecian en el grabado, debido esencialmente a su tamaño reducido.

⁴⁰ BÉRCHEZ, Joaquín / ZARAGOZÁ, Arturo: *Iglesia Catedral Basílica metropolitana de Santa María de Valencia*, tirada a parte tirada a parte de ——— (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, p. 28.

Muy cerca del Miguelete se ve destacado el cimborrio⁴¹ de la catedral [fig. 11].⁴² Esta obra siempre ha llamado la atención de los arquitectos y visitantes de la ciudad debido a su atrevimiento constructivo,⁴³ algo que no pasó por alto el dibujante de la vista de la *Primera parte de la coronica* a la hora de darle la importancia que presenta en la imagen,

⁴¹ En la Edad Moderna estas torres catedralicias destacaron del, por aquel entonces, bajo caserío urbano algo que, en parte, explicaría el desmesurado tamaño que parece tener el Miguelete en la vista de la *Primera parte de la coronica*. Muy clarificadoras, si bien bastante posteriores, resultan las palabras de Losada con motivo de las luminarias realizadas en Salamanca para la canonización de san Luís Gonzaga y san Estanislao Kotska. Losada ve tan alto al cimborrio de la catedral de Salamanca que “a cuya altura no parece subir sin alas de águila”.

LOSADA, Luís: *La juventud triunfante representada en las fiestas con que celebró el colegio [...] de la Compañía de Jesús de Salamanca la canonización de san Luís Gonzaga, y san Stanislao Kotka [...]. Obra escrita por un ingenio de Salamanca y dada la estampa de orden de [...] Rodrigo Cavallero y Llanes [...]*. Valencia, por Joseph Estevan Dolz, 1750, p. 77.

⁴² El cimborrio de la catedral de Valencia no tiene muy definido su periodo constructivo, aunque estuvo planteada desde los comienzos del levantamiento del templo siguiendo la disposición de los cimborrios de las catedrales de Tarragona y Lérida. Se tiene constancia de la realización de obras en la terraza en tiempos del obispo Blanes, pudiéndose construir a principios del trescientos. En el siglo XV esta obra tenía que ser conocida en el ambiente culto arquitectónico de la época pues, según Carreres Candi, en 1418 el maestro de la catedral de Barcelona, Bartolomé Gual, teniendo que construir uno en la catedral catalana, visitó Valencia “per anar a veure lo simbori”. Probablemente, el que dio el aspecto final a esta construcción fuese Martín Llobet.

Véase al respecto BÉRCHEZ, Joaquín / ZARAGOZÁ, Arturo: *Iglesia Catedral Basilica...*, p. 32 y CARRERES CANDI, Francisco: “Les obres de la Catedral de Barcelona”, en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VII, p. 313, citado en SARTHOU y CARRERES, Carlos [con la colaboración de MARTÍNEZ ALOY, José]: *Provincia de Valencia Tomo II* de CARRERES y CANDI, Francisco (dir.): *Geografía General del Reino de Valencia...*, p. 765, nota 1413.

⁴³ Tosca en su *Tratado de la montea y cortes de cantería* lo pone como ejemplo a seguir en la traza de las bóvedas de arcos cruzados mantenidas con su propio peso. El *novator* no escatima en elogios a la arquitectura catedralicia, a la que califica de “orden ghótico”, de la que destaca su “hermosura, y suficiente firmeza, sin caso nesecitar demás estrivo” o “el maravilloso enlace, con que los cruceros, o arcos diagonales sustentan las bóvedas hechas en sus vacías”.

TOSCA, Thomas Vicente: *Tratado de la montea y cortes de cantería que compuso el doctor Thomás Vicente Tosca, presbítero de la congregación del oratorio de San Felipe Neri de Valencia. Segunda impresión, corregida y enmendada de muchos yerros de impresión y láminas como lo verá el curioso*. Madrid, imprenta de Antonio Marín, 1727, pp. 227-228.

Igualmente, José Herrero pronunció unas palabras elogiosas a la obra. Esta frase, recogida por Teixidor, comentaba que “aviendo examinado de cerca todas sus labores, quedó pasmado de su primor, i me dijo, que con dificultad se encontrará en toda España obra que le iguale”.

TEIXIDOR, José: *Antigüedades de Valencia...*, I, pp. 227-228.

Véase ésta y otras reflexiones sobre la arquitectura del cimborrio en BÉRCHEZ, Joaquín / ZARAGOZÁ, Arturo: *Iglesia Catedral Basilica...*, p. 32.

muy pareja en cuanto a monumentalidad a las Torres de Serranos y al Miguelete. Por tanto, aquí se muestran los tres como los auténticos emblemas arquitectónicos de la ciudad.

La xilografía reproduce con cierta fidelidad el cimborrio valenciano en sus dos cuerpos. El primero de ellos quedaría oculto, en gran parte, por los edificios circundantes representados en el grabado. El superior, por tanto, es el que mayor interés suscitaría en la imagen. El detallismo de la xilografía permite distinguir incluso los vanos apuntados que albergan las complicadas tracerías medievales que hoy sustentan las placas de alabastro. Se incluye en la terraza del cimborrio una especie de templete –que también dibujó Wijngaerde⁴⁴ y luego Mancelli⁴⁵ y Tosca⁴⁶ que actualmente ha desaparecido.

La representación de la catedral viene exclusivamente referida por medio de sus dos torres. En el grabado no aparece ningún detalle que remita a las naves del templo, algo que contrasta con otras imágenes como la vista definitiva y los estudios previos de Wijngaerde, el plano de Mancelli y el de Tosca.⁴⁷

⁴⁴ Véase KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 204 y 206 y ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria: (coord.): *Les vistes valencianes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 108, 116 y 136.

⁴⁵ Véase BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad...”, p. 107, aquí se aprecia en detalle la coronación del cimborrio catedralicio. Más adelante, al hablar de Mancelli, se incluirá esta imagen, véase en esta investigación las pp. 371, 418 y 430.

⁴⁶ Véase GAVARA PRIOR, Joan J.: *El plano de Valencia...*, pp. 248-249.

⁴⁷ Si se compara la percepción de la catedral con imágenes contemporáneas con una mayor intencionalidad topográfica, se observan ciertas diferencias con respecto a la imagen de la *Primera parte de la coronica*. En la vista de Valencia (1563) de Wijngaerde la catedral aparece virada para verse completamente y su detallismo es superior al de esta vista de la *Primera parte de la coronica*. El plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de Mancelli, más topográfico que la imagen de Wijngaerde, presenta a la catedral en su ubicación exacta. La minuciosidad y rigurosidad del plano manuscrito de Tosca (1704) muestra al conjunto catedralicio también con su correcta orientación.

Véase especialmente GAVARA PRIOR, Joan J.: *El plano de Valencia...*, pp. 248-249; HERRERA, José María / LLOPIS, Armando / MARTINEZ, Rafael / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía histórica, 1704-1910...*, pp. 42 y ss. y MARÍAS, Fernando: “Imágenes de ciudades españolas...”, pp. 106-110.

En la parte superior del Miguelete se ve un cuerpo algo desproporcionado que alberga una campana. Poco después de la publicación de esta imagen de la crónica de Beuter, Wijngaerde dibuja este elemento tanto en sus estudios previos como en su vista definitiva de Valencia. En ambos, aparece como un endeble cuerpo lúneo.⁴⁸ El remate del Miguelete fue algo en lo que estuvo interesado el cabildo catedralicio durante la Edad Moderna. Hubo varios intentos de cambiarlo o remodelarlo, algo que dificulta, y mucho, saber cuál es el que aparece en la xilografía de la *Primera parte de la coronica*. Sin embargo, lo que sí es evidente, es que no tendría las proporciones que se aprecian en el grabado, en donde está muy magnificado.⁴⁹

Encima del templete con la campana del Miguelete hay una cruz cristiana sobre un orbe. Más allá de la veracidad de su existencia, lo que parece ser es que el dibujante, al igual que hace con el resto del cuerpo que corona el campanario, lo trazaría con una tamaño desproporcionado, algo que puede llegar a engaño o a falsas interpretaciones, y más teniendo en cuenta que, muy pocos años después de esta xilografía, Wijngaerde lo dibuja en 1563 como un cuerpo lúneo y endeble.

El protagonismo arquitectónico que comparten en este grabado de la *Primera parte de la coronica* las dos torres góticas de la catedral de Valencia debe convivir con el de la muralla y sus puertas, elementos éstos que –junto con los puentes sobre el Turia– acabarán por configurar, a partir de esta xilografía, el punto de vista más emblemático y característico para representar a la ciudad [fig. 12].

⁴⁸ Véase KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 204 y 206 y ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria: (coord.): *Les vistes valencianes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 108, 116 y 136.

⁴⁹ Véase SANCHIS y SIVERA, José: *La catedral de Valencia...*, pp. 98-99.

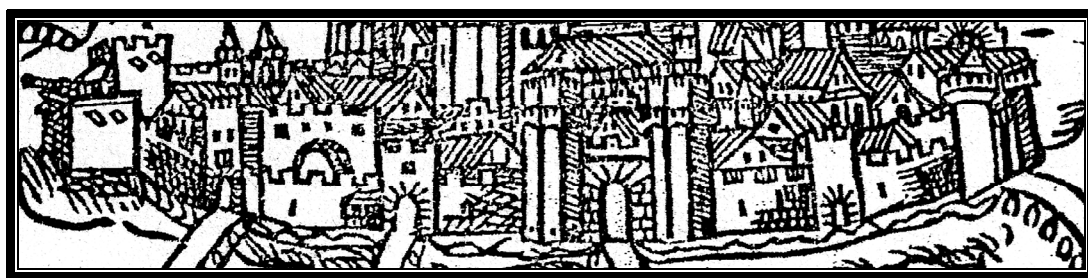


Fig. 12. Detalle de la muralla de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

Tras la conquista de Valencia por parte de Jaime I, la ciudad creció rápido, especialmente en los extramuros de la ciudad.⁵⁰ Esto motivó que ya en 1337 se pensara en una nueva muralla.⁵¹ En ese mismo año, Pedro IV manifestaría abiertamente su intención de fortificar la ciudad. Poco después, en otoño de 1351, empezaron las obras⁵² que se prolongarían prácticamente a lo largo de todo el siglo XIV. La muralla tiene un protagonismo muy destacado en la imagen y está tratada como un elemento que crea una especie de microcosmos urbano, quedando fuera de él escasas construcciones. De hecho, contrasta con el concepto de ciudad que se desprende de la vista definitiva de Valencia de Wijngaerde en la que la urbe es más abierta y la gente pasea por las zonas de fuera de las murallas.⁵³ Por tanto, el concepto que se extrae de la xilografía de la *Primera parte de la coronica* parece más asociado al ideal de ciudad fortificada medieval.⁵⁴

⁵⁰ Véase CRUSELLES, Enric: “La población de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”, en *Revista d’Història Medieval*, 10, 1999, pp. 45-84; RUBIO VELA, Agustín: “Sobre la población de Valencia en el cuatrocientos”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 56, 1980, pp. 158-170 y ———: “La población de Valencia en la baja Edad Media”, en *Hispania*, LV/2, 1995, pp. 495-525.

⁵¹ La bibliografía sobre la muralla de la ciudad y el ensanche de Valencia es extensa, no obstante, se remite a las últimas publicaciones al respecto y a la bibliografía citada allí. Véase, por tanto, SERRA DESFILIS, Amadeo: Representación de la arquitectura en construcción en torno al siglo XVI”, en A.A.V.V.: *Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, Instituto Juan de Herrera / Universidad de La Coruña / CEHOPU / CEDEX / Sociedad Española de Historia de la Construcción, 1995 y ———: “La construcción de las murallas de Valencia en el siglo XIV: ampliación, defensa y administración”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. V. Tradición y progreso*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2008, pp. 80- 93.

⁵² SERRA DESFILIS, Amadeo: “La construcción de las murallas...”, p. 88.

⁵³ El flamenco retrata minuciosamente muchas viviendas del camino de Morvedre, algunas de las cuales, como la del conde de Berenguer, son notables. Igualmente, deja constancia de la imagen que tenían en

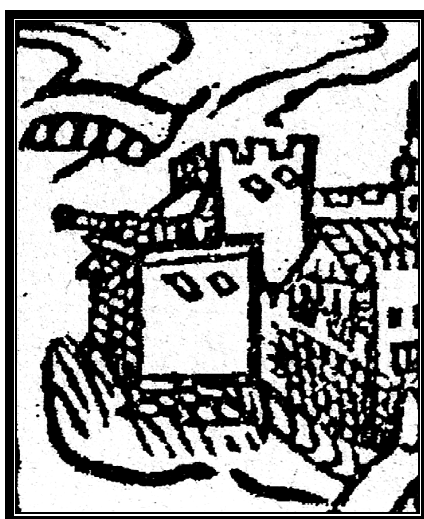


Fig. 13. Detalle de la casa de armas y puente del Mar de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

El grabado describe la muralla con ciertos acentos realistas. Así, se incluye la fábrica existente previamente a las reformas en la casa de armas [fig. 13]. Estas primitivas obras se concluyeron en 1544. Aquí se remarca su función defensiva presentando cañones apuntando a oriente. Esta construcción, captada con mayor detallismo por imágenes urbanas posteriores como las de Wijngaerde, Mancelli, Tosca y especialmente en el siglo XVIII por Montaigú,⁵⁵ tuvo que ser uno de los lugares más característicos de la Valencia del XVI pues se tiene constancia que el monarca Felipe II, “el viernes 14 de febrero [de 1586], créese que, después de haber comido, fue secretamente el rey en coche a visitar la fortaleza de Valencia, situada al oriente sobre el mar. Está bien defendida por sus máquinas de guerra y sus murallas [...]”.⁵⁶

1563 el paseo, el Palacio Real, el convento de la Trinidad o el de la Saidía, éste ya más alejado de los límites marcados por la muralla. Véase KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 205-206 y ROSSELLO i VERGER, Vicens Maria: (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 40, 65, 74, 78, 81, 83, 96, 97, 122-123, 126 y 129.

⁵⁴ Sobre las diferentes relaciones entre las ciudades y sus murallas, véase DE SETA, Cesare / LE GOFF, Jacques: *La ciudad y las murallas*. Madrid, Cátedra, 1989.

⁵⁵ HERRERA, José María / LLOPIS, Armando / MARTINEZ, Rafael / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía histórica, 1704-1910...*, pp. 32-33.

⁵⁶ COCK, Henrique: *Relación del viaje hecho por Felipe II...*, p. 256.

Igualmente, hay que reseñar la intención por incluir los portales de la muralla medieval. Así, de izquierda a derecha, está el del Real o del Temple, de la Trinidad o *dels catalans*, el de Serranos, y el portal Nou o de San José.

La puerta del Real del grabado de la *Primera parte de la coronica* es la primitiva de las que allí se ubicaron. Después, y tras la riada de octubre de 1589 que destruyó el tramo de muralla entre la torre del Temple y la puerta del Real, se inicia su reconstrucción ya en un emplazamiento más oriental que el original. El dibujo de la primera puerta del Real del grabado de la *Primera parte de la coronica* hace suponer –no sin evidentes dudas– que sería una arquitectura humilde. Ésta consistiría –según se ve en la xilografía– en una única torre con una puerta de acceso de arco de medio punto. No obstante, hay que tener mucha prudencia a la hora de emplear un *typus* –tal y como lo ha calificado Fernando Marías⁵⁷ como un documento topográfico a partir del cual se puede conocer fielmente la Valencia de 1546.

El conjunto primitivo de la puerta de la Trinidad, que conducía al monasterio fundado en recuerdo del antiguo convento de trinitarios allí establecido en 1265,⁵⁸ estaba formado por una estructura arquitectónica simple. Ésta consistió, según se detalla en la vista de la *Primera parte de la coronica*, en un único cuerpo con un arco de medio punto. En las imágenes urbanas posteriores, sin embargo, no hay uniformidad a la hora de

⁵⁷ MARÍAS, Fernando: “La arquitectura de la ciudad...”, p. 31.

⁵⁸ Sobre este monasterio valenciano, véanse entre otras ALEJOS, Asunción: “Real Monasterio de la Trinidad”, en GARÍN ORTIZ de TARANCO, Felipe M^a. / CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel / ALEJOS MORÁN, Asunción y otros: *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1983, pp. 213-217; BENITO GOERLICH, Daniel: “Real Monasterio de la Trinidad”, en BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (coord.): *Catálogo de Monumentos...*, tomo II, pp. 677-684; ———: *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1998 y ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo: “Real Monasterio de la Trinidad (Valencia)”, en BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana...*, pp. 140-149.

retratar este portal valenciano, siendo algunos de los criterios empleados por los artistas totalmente contradictorios.⁵⁹



Fig. 14. Las Torres de Serranos de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

En el centro de la xilografía está el portal de Serranos algo enmascarado por las casas cercanas [fig. 14]. Es en esta puerta, junto con las dos torres catedralicias, donde el autor de la vista concentra gran parte del interés de la imagen. El dibujante detalla las tres caras frontales de las torres laterales y en ellas se marcan los balcones. En el cuerpo central no se ha incluido la decoración a modo de filigranas flamígeras ni tampoco la galería ciega que sí fueron descritas antes en la portada del *Regiment de la cosa pública* de Eiximenis.

⁵⁹ Posteriormente, el portal lo representa en 1563 Wijngaerde como una estructura de tres cuerpos con dos torres laterales de mayor altura que la central y una entrada principal arqueada. Sin embargo, Mancelli insiste en su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* en la estructura simple de la xilografía de la *Primera parte de la coronica*. Tosca, ya en 1704, contrariamente a la representación que había hecho el italiano en 1608, la vuelve a dibujar en su *Valentia edetanorum* como una entrada con dos torres cuadradas laterales y un cuerpo central más endeble, todos de la misma altura. Véase sobre éste último GAVARA PRIOR, Joan J.: *El plano de Valencia...*, pp. 262-263.

Con respecto a ésta, no se trazan los sillares de su arquitectura. A pesar de no tener la misma importancia que en el frontispicio del *Regiment de la cosa pública*, debido básicamente a que su percepción se articula en una vista de conjunto, las Torres de Serranos tienen mucho protagonismo en este grabado.

Parece que en la muralla el dibujante traza la torre de Santa Bárbara –posteriormente fue llamada torre del Águila–, erigida en torno al año 1398. A pesar de su posible inclusión, el autor de la imagen no da mucha importancia a esta entrada, marcándose únicamente las dovelas del arco y las almenas superiores.

La última puerta de entrada a la ciudad que se ve con claridad en la cara septentrional es la de San José, encarada con el puente Nou. En la imagen se detalla, algo escorzada, su estructura de dos torres laterales y la puerta de acceso central. Este portal tenía unas características arquitectónicas similares a la de las Torres de Serranos y a las de Quart. Sin embargo, su protagonismo en la ciudad fue muy diferente a las dos anteriores que, junto con la de San Vicente, constituirían –según el camino de procedencia de los visitantes– las puertas principales de acceso a la ciudad.⁶⁰

Además de estas entradas a Valencia desde el septentrión, el grabador incluye, en la parte meridional de la ciudad, lo que se supone que es la coronación de la puerta de San Vicente, tratada con una monumentalidad falsa –pues no se debería de atisbar desde el punto de vista de la imagen– y bastante desproporcionada en relación al resto de construcciones. Resulta un tanto forzado el haber perfilado la parte superior de este portal y, sin embargo, el de Quart –cuya presencia en este grabado era prácticamente necesaria–, ni siquiera se marque. Además, hay que tener en cuenta la importancia de esta puerta en la vida diaria de los habitantes de la ciudad, pues era la entrada a Valencia desde Castilla.

⁶⁰ MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a Pilar: *El espectáculo del poder Aproximación a la fiesta...*, p. 89.

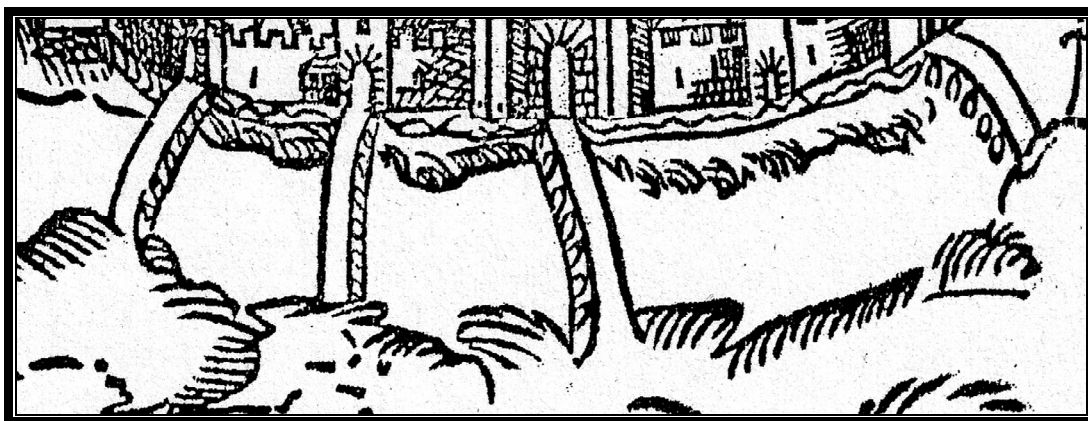


Fig. 15. Detalle de los cuatro puentes al septentrión de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

En la vista de la *Primera parte de la coronica* se ven perfectamente los puentes que salvan el río Turia [fig. 15]. A pesar de su presencia, su trazo constata que el dibujante no tuvo interés en detallar sus fábricas, sin embargo, no duda en incluirlos, como era totalmente necesario desde el punto de vista elegido. Esto subraya la vinculación de los puentes con la ciudad y, por ende, con su imagen. El autor del grabado demuestra conocer la belleza que éstos otorgaban a Valencia y su importancia como arquitecturas simbólicas y funcionales. De hecho, los cinco puentes fueron una de las características más particulares de la ciudad. Significativas son las palabras de Andrés de Claramonte, quien poco después de la xilografía de Beuter, en 1612 dijo de ellos:

Y a un río que que en ella quiere [sic]
por verla pasar sus aguas,
cinco puentes le dan ojos
con que lleve, porque passa;
los cinco mejores ríos
del mundo honran sus espaldas,
pueden con sus cinco puentes
que el Turia en las suyas carga.⁶¹

⁶¹ JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo: “Valencia y Andrés de Claramonte...”, p. 28-29.

De la misma forma, se deben valorar a estas arquitecturas como construcciones capaces de hacer que Valencia tenga una imagen característica y diferente a otras ciudades. Si se compara la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* con otras imágenes urbanas peninsulares coetáneas, especialmente las de Wijngaerde, se observa que la única ciudad que tiene 5 puentes sobre su río es Valencia. De este modo, su inclusión en la xilografía de la crónica de Beuter no respondería exclusivamente a una intención deliberada del dibujante, sino también a esta particularidad morfológica de la ciudad que la hace diferente a otras. Además, al consultar los dibujos del flamenco, se ve la importancia que tuvieron estas arquitecturas como elementos imprescindibles en las imágenes más representativas de las urbes modernas. Wijngaerde dibuja un puente en Madrid sobre el Manzanares, uno en Toledo sobre el Tajo, uno en Zaragoza sobre el Ebro, uno en Lérida sobre el Segre, uno en Tortosa sobre el Ebro, el romano sobre el río Guadalquivir en Córdoba, uno en Talavera de la Reina sobre el Tajo, el también romano sobre el Tormes en Salamanca y uno sobre el Duero en Zamora.⁶² Igualmente, Wijngaerde incluye tres puentes en Burgos para salvar el Arlanzón, muy endebles en comparación con los 5 valencianos, y uno en cada una de las vistas de Cuenca,⁶³ en donde estos constituyen elementos visuales esenciales de la ciudad manchega desde dos puntos de vista diferentes, bien dominado por el río Huécar o Júcar.⁶⁴

El primer puente que se ve en la representación de la crónica de Beuter es el del Mar, esbozado a la parte izquierda de la imagen y lejos del recinto amurallado. Este puente siempre ha sido, debido a su ubicación, el más castigado por las aguas. Así sufre

⁶² Respectivamente, véase KAGAN, Richard L.: *Ciudades del siglo de Oro...*, pp. 115-117, 132-134, 147-149, 156-158, 182-184, 257-260, 349-352 y 370-372.

⁶³ Respectivamente, KAGAN, Richard L.: *Ciudades del siglo de Oro...*, pp. 396-398 y 246-251.

⁶⁴ Véase, especialmente, IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: "Anton Van den Wyngaerde y la Vista de Cuenca desde el oeste", en *Boletín del Museo e Institución Camón Aznar*, LXXXI, 2000, pp. 41-59; ———: "La vista de Cuenca desde el Este (1565), de Van den Wyngaerde", en *Goya. Revista de Arte*, 276, 2000, pp. 145-152; ———: *La vista de Cuenca desde el oeste (1565), de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2003 y ———: *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2006.

desperfectos en la riada de 1406, 1472, 1475 y 1458 –no en la de 1517 debido a sus refuerzos de mampostería llevados a cabo años antes–.⁶⁵ A pesar de las numerosas reformas emprendidas a partir de los deterioros provocados por las riadas, en la imagen de la *Primera parte de la coronica* no se aprecia ninguna de ellas.

Mayor protagonismo que el puente del Mar tienen los otros cuatro que salvan el cauce del río Turia por el septentrión. El primero de ellos, de izquierda a derecha, es el del Real, el segundo el de la Trinidad, el tercero el de Serranos y el cuarto el *Nou*.

El puente del Real –que iba desde la puerta homónima hasta el Palacio Real y el paseo del prado–, era de madera y mampostería cuando se publicó en 1546 la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*, como bien retrató después Wijngaerde en 1563. Su estructura lúnea era endeble,⁶⁶ sin embargo, nada parece

⁶⁵ Esto hace que el puente tenga continuas modificaciones. Desde 1424 a 1426 Joan Poyo, como maestro de obras de la ciudad, dirige las obras del puente. Además, pondría especial empeño en la parte de madera de la construcción y en preparar las cimbras para los arcos. Posteriormente, y a partir del 14 de febrero de 1523, se emprenden diversas obras en el puente del Mar dirigidas por Joan de Alacant, ya que había sufrido bastante con las riadas precedentes. Poco después de la imagen de Beuter, el puente fue prácticamente asolado por la riada de 1589 y, después, se procedió a una reconstrucción mucho más sólida.

Véase GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *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, pp. 265 y 295; MELIÓ URIBE, Vicente: *La "Junta de murs i valls" Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Regimen, siglos XIV-XVIII*. Valencia, Generalitat Valenciana / Consell Valencià de Cultura, 1991, pp. 63, 80 y ss. y SERRA DESFILIS, Amadeo: "Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)", en *Ars Longa*, 5, 1994, p. 116.

⁶⁶ El marqués de Cruilles, haciendo referencia a esto, dice que "se lo llevó una avenida en 5 de junio de 1406. Segunda vez se lo llevó la avenida del Turia en 25 de Octubre de 1427: y debió ser reedificado y subsistió sin contratiempo notable acaso por el ancho que allí tenía el río, pues no se encuentra mencionado hasta la de 1517 que volvió a llevarsele. Débiles serían los reparos que se le hicieron por cuanto se sabe que en la entrada de don Carlos I, en 3 de agosto de 1528, fue tanto el concurso que acudió al Real que se hundió el puente [...]".

DE CRUILLES, Marqués: *Guía urbana de Valencia. Antigua y moderna*. Valencia, imprenta de José Rius, 1876 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1979], Tomo II, p. 285.

recordar en la vista de Valencia de la crónica de Beuter su débil construcción.⁶⁷

El siguiente puente es el de la Trinidad, conocido antiguamente como el de *els catalans*. Es el más viejo de los que todavía hoy existen. El actual –tras el estado ruinoso que presentaba en 1345 la anterior fábrica– se levantó entre 1401 y 1407.⁶⁸ Este puente unía –y sigue comunicando en la actualidad– Valencia desde el portal de la Trinidad hasta el convento del mismo nombre y el camino de Alboraiá.⁶⁹ Al igual que en la representación de los anteriores, no hay intención descriptiva.

El 12 de marzo de 1349 se ordenó la construcción del puente de Serranos, ésta ya desde un principio en piedra.⁷⁰ Su imagen definitiva se debe a las obras, en cantería, que Joan de Alacant (padre) dirige entre 1535 y 1545.⁷¹ El detalle de este puente en la imagen vuelve a ser muy pobre.

⁶⁷ Después de la riada de 1589, su estado era bastante lamentable. Poco después comenzaron las obras de reconstrucción pero la Fábrica Nova del Riu decide paralizarlas para sacarlas a concurso público. Así, el 24 de mayo de 1594, mediante subasta, se adjudica la tarea de reparar el puente a Francesc Antón, Guillem Salvador y Hieroni Negret. Tras estas obras, su fábrica constituirá un verdadero alarde estereotómico.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura y Arquitectos...*, tomo I, p. 413.

⁶⁸ Sobre el puente de la Trinidad es necesaria la consulta de SERRA DESFILIS, Amadeo: “Camino, acequias y puentes. Las actividades de los maestros de obras en la ciudad y el territorio de Valencia (siglos XIV y XV)”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. II...* pp. 108-124.

⁶⁹ En 1520, poco antes de la aparición de la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica*, y tras los desperfectos ocasionados por la riada de 1517, el puente mejoró por las reformas en su fábrica original. Fue Joan Corbera quien dirigió las reparaciones en los antepechos del puente.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura y Arquitectos...*, tomo I, p. 272.

⁷⁰ MELIÓ URIBE, Vicente: *La “Junta de murs i valls”...*, p. 62.

⁷¹ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura y Arquitectos...*, tomo I, pp. 295 y 309.

Se había pensado que el estado actual del puente respondía a las obras planteadas tras la riada de 1517 –el 22 de junio de 1518 se dispuso que se debía proceder a su reedificación, bajo la dirección de Joan Corbera–. Sin embargo, esa reconstrucción fue parcial y tan sólo se hicieron tres de los pies y dos de las arcadas planteadas. Estas obras se paralizarían en 1520 y se colocaría una palanca de madera. Después Joan de Alacant (padre) emprendería las obras definitivas.

MELIÓ URIBE, Vicente: *La “Junta de murs i valls”...*, p. 62. Véase también GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura y Arquitectos...*, tomo I, p. 286.

El pont Nou –llamado así por ser el último de la ciudad construido de cantería– unía la ciudad de Valencia desde el portal de San José hasta el convento de la Saidía y no tenía especial valor estratégico en la red viaria valenciana.⁷² Cuando se realiza la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica*, su fábrica respondía a las reformas emprendidas después de la riada de 1517, pues ésta le afectó a su estructura. Sin embargo, debido a los convencionalismos de la xilografía, nada de esto se aprecia en la imagen.

El trazo de los puentes de Valencia en la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* no sirve para saber cuál era realmente el aspecto que tenían éstos en 1546. Simplemente –y es un rasgo común en la representación de todos ellos– el dibujante se limita a incluirlos, sin entrar en una descripción formal minuciosa ni tampoco referir a algún elemento real. Es por este motivo, una imagen poco válida para el conocimiento de estas arquitecturas valencianas.

Junto a los puentes, la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* otorga un papel preponderante al río Turia, auténtico configurador de la ciudad de Valencia. El paso de los siglos ha hecho que la vinculación del río Turia con Valencia haya perdido ya toda su estrecha relación pasando hoy en día el río por las afueras de la ciudad. Además de ser un elemento imprescindible en la vida diaria de los habitantes de la ciudad durante toda la Edad Moderna, constituye también un componente morfológico esencial de la imagen de Valencia en este periodo.⁷³

⁷² La primera noticia que se tiene de él es de 1383, entonces era un rudimentario y endeble puente de madera y piedra. Sufrió constantes daños –totales o parciales– en su estructura especialmente con las riadas de 1487, 1500, 1517 y 1589. La imagen actual, no obstante, responde a las intervenciones realizadas desde 1589.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura y Arquitectos...*, tomo I, pp. 411-412 y MELIÓ URIBE, Vicente: *La "Junta de murs i valls"...*, pp. 84 y ss.

⁷³ De hecho, incluso la vista meridional de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693) de Cassaus, a pesar de perder en ella protagonismo los puentes y el río, los incluye.



Fig. 16. El Grao en la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

La vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* presenta en su parte superior izquierda el Grao [fig. 16].⁷⁴ Éste era un arrabal de pescadores defendido por artillería y que tenía una torre como construcción más importante. A pesar de contar a mediados del siglo XVI con escasas sesenta casas y 200 habitantes aproximadamente,⁷⁵ su relación con Valencia era estrecha pues constituía uno de los puntos de referencia en el control de los ataques que la ciudad podía recibir por mar, dándose en él, en este sentido, mucha importancia a la torre vigía. De hecho, se sabe que la defensa de la costa era salvaguardada en parte por cinco compañías de caballos, una de las cuales se alojaba en el Grao. Precisamente, poco antes de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*, el Grao había reforzado sus defensas con la construcción del baluarte entre 1535 y 1540,⁷⁶ algo que contrastaba con el estado ruinoso que tenía el muelle de la playa

⁷⁴ Véase ROSSELLÓ VERGER, Vicenç María: "El Grau de la Mar de Valencia...", pp. 329-340.

⁷⁵ HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.): *Historia del puerto de Valencia...*, p. 125.

⁷⁶ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura y Arquitectos...*, tomo I, p. 343.

de Valencia a mediados del XVI.⁷⁷ Delante de la población, se detalla la cruz terminal del camino al Grao. Ésta se empezaría en 1419.⁷⁸

En la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* se incluye una torre con una persona en lo alto que parece estar mirando al mar [fig. 17]. En las celebraciones del casamiento de Felipe III y su hermana la infanta Isabel con los archiduques Margarita y Alberto de Austria, respectivamente, el cronista Felipe Gauna relata en 1599 el placer que suponía mirar el mar desde la ciudad de Valencia. Con motivo de la visita de la comitiva a la casa de recreo del Patriarca Ribera, Gauna recoge que el cortejo se entretuvo “mirando la marina por aquellas ventanas que salían a la huerta, que había mucho en que divertir la vista mirando el mar [...]”. Igualmente, son significativas las vistas que disfrutaron desde dos baluartes de la ciudad. Así desde el baluarte del Grao “[...] que sale al mar de donde espaciaron muy bien la vista, descubrían más de dies leguas de una parte a la otra”. De la misma forma, en la casa de armas, “alargando más la vista” la comitiva “[...] descubre gran parte de la mar con el pueblo del Guerao, con las naves y otros vaxeles que están de frente”, concluyendo Felipe Gauna la descripción del momento diciendo que “[...] cierto hes gran contento esta ensima de este baluarte mirando todo lo sobredicho”.⁷⁹

El dibujante de la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* pudo beber de ese ambiente y por ello la persona que está encima de la torre mira hacia el mar, como desempeñando la función de controlar a los barcos —éstos totalmente fuera de escala—

⁷⁷ HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.): *Historia del puerto de Valencia...*, p. 123.

⁷⁸ Sobre estas cruces erigidas en los caminos de Valencia desde 1372, véanse, entre otras, CARRERES ZACARÉS, Salvador: “Cruces terminales de la ciudad de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XIII, 1927, pp. 83-119; ———: “Cruces terminales de la ciudad de Valencia (Conclusión)”, *Archivo de Arte Valenciano*, XIV, 1928, pp. 65-83 y SERRA DESFILIS, Amadeo: “Caminos, acequias y puentes...”, pp. 116-118.

⁷⁹ GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas...*, pp. 261-263 y 306. Igualmente, véase al respecto BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad...”, pp. 105-106 y ——— / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y sentir la ciudad...”, p. 19.

que se observan en la parte superior. Además, este interés por incluir figuras humanas en lo alto de las torres, no fue muy habitual en las vistas urbanas europeas contemporáneas. Sin embargo, se encuentran algunas en las que esto se repite.



Fig. 17. Detalle de la figura sobre la torre de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

La peculiaridad de este elemento del grabado de Valencia de la *Primera parte de la coronica* se puede relacionar con vistas aparecidas en la famosa obra de Schedel *Liber chronicarum*, en la cual participó Jerónimo Münzer antes de visitar Valencia. En ella, en 1493, se incluyen, entre otras, las vistas de Magdeburgo [fig. 18], Estambul [fig. 19] y París [fig. 20].⁸⁰ En cada una de ellas se aprecia perfectamente una torre –al parecer pétrea– en la que se encuentra una figura humana, quizás una escultura. El detallismo y la minuciosidad visible en estas vistas no se ven en la de la *Primera parte de la coronica*. Anterior a ellas, se puede citar también la imagen de Roma del *Supplementum*

⁸⁰ Véase, respectivamente, SCHEDEL, Hartmann: *Liber chronicarum*. Nuremberg, Anton Koberger, 1493, ff. CXXXb, XXXIX y CLXXXb.

chronicarum [fig. 21] en la que nuevamente se percibe en la parte derecha, si bien más tímidamente que en las del *Liber chonicarum*, una figura en la parte superior de una columna.⁸¹ Esta xilografía no se publicó en la edición valenciana de 1510.



Fig. 18. Detalle de la vista de Magdeburgo, *Liber chonicarum* (1493), de Hartmann Schedel [izquierda].

Fig. 19. Detalle de la vista de Estambul, *Liber chonicarum* (1493), de Hartmann Schedel [derecha].



Fig. 20. Paris, *Liber chonicarum* (1493) de Hartmann Schedel.⁸²

⁸¹ Véase BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi*. Venetiis, Bernardinus Ricius, [s. f.] [1492?], f. 48. Véase también MASETTI, Carla: “La imagen cartográfica de Roma entre fines del cuatrocientos y la primera mitad del quinientos”, en *Revista de Estudios Colombinos*, 6, junio de 2010, pp. 31-43.

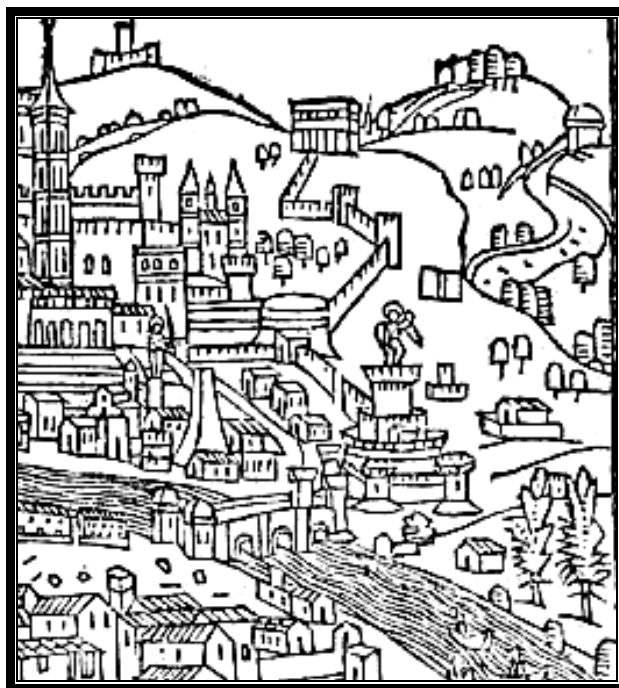


Fig. 21. Detalle de la vista de Roma, *Supplementum chroncarum* [1492 ?], de Jacopo Foresti.

Sinceramente, es complicado, con los datos que se tienen hoy en día, emitir alguna opinión certera sobre la inclusión de este elemento en la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica*. Aunque parece más que evidente que lo representado sea un hombre sobre una torre, no se tiene que descartar que pudiese ser incluso una torre con una veleta –muy fuera de escala– en su parte superior, elemento éste sí muy representado en las vistas europeas urbanas de mediados del quinientos. No obstante, hay que tener siempre prudencia al decir la función que pudo tener este elemento en la vista de *Primera parte de la coronica*, debido a la falta de indicios o datos sobre ello.

⁸² Esta vista emplea el mismo taco xilográfico que la de Magdeburgo. Véase CIGOLA, Michaela: “Al otro lado del espejo de Albrecht Dürer”, en A.A.V.V.: *Arkitektoniko idaren mugetan. VII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Donostia, Universidad del País Vasco, 1998, pp. 199-201.

El que las torres otorguen belleza a la ciudad⁸³ y tengan una función eminentemente defensiva puede explicar la inclusión en la parte superior derecha del grabado de lo que debe de ser, a tenor de las palabras de Catalá,⁸⁴ la torre de Espioca. Ésta se levantó con la técnica constructiva del tapial y todavía en su hoy deteriorada fábrica se pueden distinguir hasta diecisiete tongadas. En el grabado esto se detalla tímidamente y, además, la torre se representa con seis almenas en una de sus caras –todavía perceptibles en algunos de sus lados–.⁸⁵ A pesar de ser hoy en día una torre aislada al lado de la autovía N-340, fue un asentamiento de población cristiana de cuya parroquia dependían eclesiásticamente las primeras alquerías árabes de Alginet, Almussafes y Benifaió.⁸⁶

Por otra parte, las torres no eran tan sólo un elemento ornamental de la ciudad, sino que cumplían básicamente una función estratégica, como se ha dicho. Esto fue recogido por algunos de los viajeros que visitaron el Antiguo Reino de Valencia –Barthélemy Joly ya en el siglo XVII apunta que “en cuya orilla [de todo el Reino de Valencia] se pueden ver unas torres puestas de trecho en trecho para descubrir a los moros, que se acercan por allí

⁸³ Alberti dice al respecto “Las torres vigía constituyen un ornamento de primera importancia cuando están situadas en los lugares adecuados y han sido construidas en la forma oportuna. Y si no están muy aisladas entre sí, causarán sensación de grandeza. No me parece adecuado, sin embargo, la obsesión generalizada desde hace unos doscientos años de construir torres por todas partes, hasta en los centros [urbanos] pequeños. Parece que en aquellos momentos no había cabeza de familia que pudiera renunciar a tener una torre, por lo que hay selvas de torres por todas partes”. La edición original dice: “Praecipuum afferunt ornamentum spulae, ubi aptis locis positae et lineamentis commodis eductae sint. Quod si erunt etiam non rarissimae, illae quidem sese procul visendas praestabunt cum dignitate. Non tamen proximam abhinc ad annos CC aetatem laudo, quam habuit communis quidem morbos turrium astruendarum etiam minutis in oppidis: nemo pater familias turre potuisse carere visus est; hinc passim silvae surgebant turrium”.

Véase al respecto ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria*, VIII, 5 (*L'architettura [De re aedificatoria]*). Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Introduzione e note di Paolo Portobhesi. Milano, Il Polifilo, 1966, vol. 2, p. 699).

⁸⁴ CATALÁ GORQUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 24.

⁸⁵ Véase BELTRÁN LÓPEZ, Francesc: “Del cinturó defensiu de la ciutat de València: les torres d’Espioca, Benifaió i Mussa”, en FURIÓ, Antoni / APARICI, Josep (eds.): *Castells, torres i fortificacions en la Ribera del Xúquer*. Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 89-102.

⁸⁶ BELTRÁN LÓPEZ, Francesc: “Del cinturó defensiu de la ciutat de València...”, p. 101.

en cualquier momento”-.⁸⁷ Las torres cercanas entre sí se comunicaban mediante señales de humo durante el día y de fuego por la noche, lo que permitía transmitir cualquier noticia rápidamente por el territorio.

Con todo, queda de manifiesto la intención del dibujante de la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* por incluir algunos elementos topográficos y arquitectónicos reales de la ciudad de Valencia. Así, las torres catedralicias, el cinturón de la muralla, los puentes, el río Turia, los portales –con el de Serranos dominando la cara septentrional–, la posible inclusión del campanario del convento del Carmen –como ha querido ver Catalá, si bien no creemos que pueda identificarse con claridad–,⁸⁸ etc., configuran en esta xilografía el punto de vista más característico para mirar y representar la ciudad. Sin embargo, hay que decir también que, a pesar de construirse aquí la imagen más emblemática de la ciudad, se tuvo que tener muy claro durante la Edad Moderna que el lugar más privilegiado –quizás el único– para contemplar la ciudad con todo su esplendor fue el septentrional, pues sólo se conoce una vista desde el mediodía, la de Cassaus de 1693, como se verá.

3.4.3

El grabado de Valencia de la *Primera parte de la coronica*: su lectura en el contexto de las imágenes urbanas peninsulares impresas en torno al 1550

Como se ha visto, la publicación de la *Primera parte de la coronica* configura en 1546 la imagen prototípica de conjunto de Valencia desde el septentrión. Para un mejor conocimiento de lo que significa, es necesario hacer ahora una lectura de este grabado en

⁸⁷ SALA GINER, Daniel: *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII*. Valencia, Ajuntament de València, 1999, p. 55.

⁸⁸ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 24.

el contexto de las imágenes de ciudades peninsulares –especialmente impresas– de en torno a 1550.

Ya se hizo referencia al *Supplementum chronicarum* de Jacopo Foresti y a su temprana presencia en el ámbito valenciano a finales del cuatrocientos, si bien aquellas ediciones eran de procedencia foránea. Sin embargo, en Valencia se publica en las prensas de Jorge Costilla la misma obra en 1510. En la tirada valenciana se incluyen imágenes urbanas cuyo origen fue probablemente extranjero.⁸⁹

El interés por la topografía del lugar es ajeno prácticamente en todas las imágenes urbanas aparecidas en la edición valenciana del *Supplementum chronicarum*, pues sus tacos xilográficos se reutilizan constantemente. Por tanto, remiten a varias ciudades a la vez con las que no guardan ningún tipo de relación. Así, debido a la escasez de acentos topográficos –reales–, hay que considerarlas vistas icónicas.



Fig. 22. Venecia, *Supplementum chronicarum* (1510), de Jacopo Foresti.

⁸⁹ BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Suma de todas las crónicas del mundo...*, 1510.

Véase D'ESSLING, Prince: *Étude sur l'art de la gravure...*, vol. I, pp. 300-316 y FONTANA, Vincenzo: "Immagini di città italiane nelle edizione del *Supplemento delle Croniche...*, pp. 83-90. En relación a las imágenes aparecidas en la edición valenciana de 1510, véase OLIVER, Isabel: *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI...*, pp. 46 y 51-58.



Fig. 23. Benua, *Supplementum chronicarum* (1510), de Jacopo Foresti.

En esta edición valenciana del *Supplementum chronicarum* Jorge Costilla emplea 12 tacos xilográficos relativamente grandes [figs. 22 y 23] y 3 de menores dimensiones que, solos o en diversas combinaciones, son imagen de distintas ciudades. El total de las representaciones urbanas es de 48.⁹⁰ Por tanto, en esta obra queda patente que, en fecha cercana a la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica*, todavía era normal en el ámbito valenciano el empleo de las mismas matrices xilográficas para remitir a ciudades bien diferenciadas entre ellas.

Sin embargo, la edición valenciana del *Supplementum chronicarum* no es la más apropiada para relacionarla con la xilografía de Valencia de la crónica de Beuter. Más interesantes son las anteriores venecianas por transmitir en algunas de sus imágenes el concepto de ciudad fluvial. En la edición veneciana de 1486⁹¹ no aparecen grabados que tengan una relación directa con la xilografía de Beuter. No obstante, muchos parecen

⁹⁰ OLIVER, Isabel: *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI...*, p. 46

⁹¹ FORESTI, Jacobo Filippo da Bergamo: *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi*. Venetia, Bernardino Benali, 1486.

recordar, especialmente en su trazo, a la vista de la *Primera parte de la coronica*. La posterior edición también de Venecia, y de probablemente 1492, sí que recoge tacos muy similares al del grabado de la crónica de Beuter. Así, entre otras, en las representaciones de Pisa [fig. 24] y Pavia⁹² de esta tirada del *Supplementum chronicarum* –o del mismo modo también se podría relacionar, entre otros muchos, con el taco empleado para la ciudad de Antioquía⁹³– presentan un parecido asombroso con la xilografía de Beuter. Hay que insistir, como ya se ha puesto de manifiesto más atrás, que al menos el *Supplementum chronicarum* está presente en el ámbito literario valenciano desde 1489.⁹⁴ Por tanto, estas imágenes pudieron ser conocidas por el dibujante de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*.



Fig. 24. Pisa, *Supplementum chronicarum* (1492 [?]), de Jacopo Foresti.

⁹² BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi...*, [1492?], ff. 38-69.

⁹³ BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi...*, [1492?], f. 184.

⁹⁴ FERRER GIMENO, M^a Rosario: *La lectura en Valencia a finales del siglo XV...*, pp. 101 y 229 y SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 641.

Igualmente, es interesante la obra de Galeazzo Capella *Historia de las cosas que ha pasado en Italia*,⁹⁵ estampada también en la ciudad de Valencia en 1536. Aquí se emplean dos matrices xilográficas con sendas imágenes urbanas, una de ellas reutilizada en dos ocasiones. La imagen que aparece sólo una vez representa un acontecimiento bélico y no tiene intención de remitir a alguna urbe.⁹⁶ En ella se aprecia un ejército –que cuenta con artillería– atacando una ciudad. En primer plano se libra una lucha encarnizada entre los soldados de ambos bandos. La población se intuye al fondo de la xilografía. Debido a los efectos destructivos del asedio, los edificios caen mientras la ciudad arde.



Fig. 25 Guerra del estado de Milán, *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* (1536), de Galeazzo Capella [izquierda]. Fig. 26. Andrea Doria toma Génova, *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* (1536), de Galeazzo Capella [derecha].

Más atractivos son los otros dos grabados publicados en *Historia de las cosas que ha pasado en Italia*. Éstos emplean el mismo taco xilográfico. La primera vez remite –de una forma generalizada y sin especificar nada más– a la guerra del estado de Milán [fig. 25] y en la segunda también a las guerras sobre el estado de Milán, pero se concreta que

⁹⁵ CAPELLA, Galeazzo: *Historia de las cosas que ha pasado en Italia des del año MDXXI [...] hasta el año XXX sobre la restitución del duque Francisco Sforcia en el ducado de Milán en la que se recuenta las grades victorias del empador don Carlos [...] y [...] las batallas [...]. Traduziola del latín en castellano [...] Bernardo Pérez [...]. Valencia, [s. i.] [Francisco Diaz Romano], 1536.*

⁹⁶ CAPELLA, Galeazzo: *Historia de las cosas q ha pasado en Italia...*, f. XVv.

es cuando Andrea Doria toma Génova [fig. 26].⁹⁷ Más allá de la batalla cuerpo a cuerpo que se está lidiando en el primer término, se debe mirar la imagen de la ciudad que aparece en segundo plano [fig. 27] y que, además, tiene muchas coincidencias con la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*. La *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* se publica 13 años antes de la *Primera parte de la coronica*. Por este motivo, no es del todo arriesgado relacionar ambas obras teniendo en cuenta que tanto la obra de Galeazzo Capella en su impresión valenciana y la *Primera part de la història de València* (1538) de Beuter salieron, probablemente y según opiniones de algunos investigadores, de la tipografía de Francisco Díaz Romano.⁹⁸ De esta forma, el dibujante de la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* pudo conocer esta edición de Galeazzo Capella y sus xilografías.



Fig. 27. Detalle de la vista urbana de los grabados del Estado de Milán, *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* (1536) de Galeazzo Capella.

Entre la xilografía de la *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* y la de la *Primera parte de la coronica* existen coincidencias. En ambas aparece un punto vista casi frontal, eso sí, más evidente en la de *Historia de las cosas que ha pasado en Italia*. La xilografía de esta última muestra a una ciudad fluvial o marítima ya que el agua se ha marcado justo delante de ella. El acceso a la urbe se realiza mediante una entrada torreada con un arco de medio punto en el cual se han marcado los sillares. Por otra parte, la morfología de

⁹⁷ CAPELLA, Galeazzo: *Historia de las cosas q ha pasado en Italia...*, ff. VIIIv y XLVIII.

⁹⁸ IRÚN de SOJO, Gloria: *Catálogo gráfico-descriptivo...*, vol. I, p. 35.

esta construcción recuerda a los portales medievales de la ciudad de Valencia, especialmente a los monumentales, como las Torres de Serranos o las de Quart.

Se debe insistir, por último, en que además de compartir la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* y la de *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* características similares en el trazo del caserío y el entramado urbano –que parece comprimido– hay edificios que han sido representados de acuerdo a los mismos convencionalismos. Así, en la estampa de la *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* puede apreciarse una construcción con un perfil escalonado en la coronación de su fachada. Un edificio muy parecido se vería después en la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*.

A pesar de ser estas características formales comunes entre las imágenes de la *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* y la de la *Primera parte de la coronica*, no se puede constatar que existiese una vinculación entre ambas. Más bien se debería hablar de coincidencias a las que se llegaría por caminos diferentes. Sin embargo, no habría que negar categóricamente la posibilidad de que el grabado de *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* pudiese influir de alguna manera en la vista de conjunto de Valencia de la obra de Beuter.

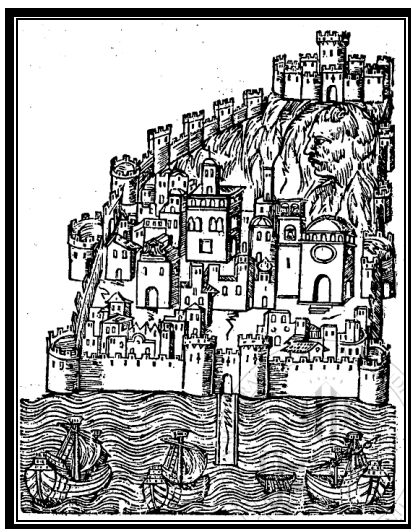


Fig. 28. Alicante, *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...* (1563), de Rafael Martí de Viciano.

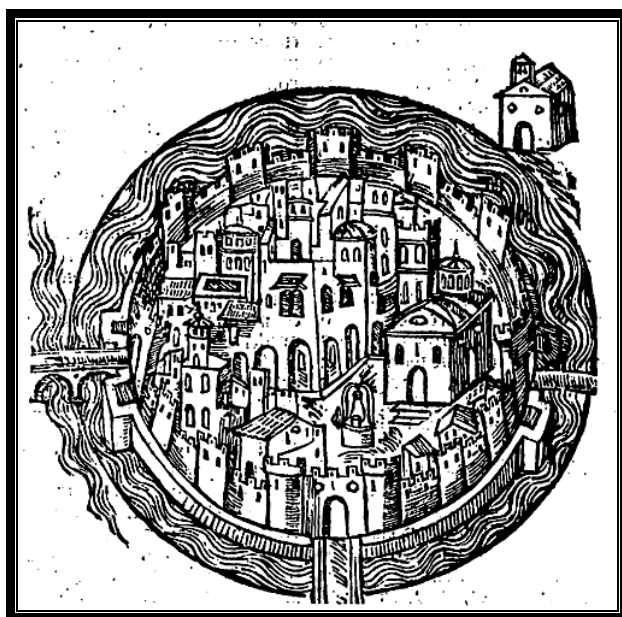


Fig. 29. Burriana, Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón... (1563), de Rafael Martí de Viciana.

Continuando en el ámbito literario valenciano quinientista, uno de los libros que más importancia da a la ilustración de la ciudad fue la obra de Rafael Martí de Viciana y en concreto su libro tercero de la *Chrónyca de la inclita y coronada ciudad de Valencia* de 1563, ya referido antes.⁹⁹ En esta obra –en la que se ha querido ver junto a las de Beuter una intencionalidad política–¹⁰⁰ hay un importante *corpus* de imágenes de ciudades valencianas, algunas de ellas procedentes de publicaciones anteriores y ahora reutilizadas, como se vio.¹⁰¹ Las xilografías que se incluyen –acompañadas de una descripción sobre sus lugares– son las de Alicante [fig. 28], Benicarló, Burriana [fig. 29], Cáliz, Castellón [fig. 30], Onda así como su castillo, San Mateo, Moncada, Silla, Sueca, Villareal [fig.

⁹⁹ Véase DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...*

¹⁰⁰ ESCARTÍ, Vicent Josep: “Intencionalitat en les cròniques de Pere Antoni Beuter i de Rafael Martí de Viciana”, en A.A.V.V: *Micel·lànea homenatge a Rafael Martí de Viciana en el V centenari del seu naiximent 1502-2002*. Borriana, Ajuntament de Borriana-Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 205-218.

¹⁰¹ Véase en esta investigación el capítulo titulado “Las vistas icónicas de la *Primera part de la història de València*: antecedentes de las representaciones difundidas a partir de 1546 en las crónicas de Beuter”, pp. 165-170.

31], Villajoyosa y Vinaroz.¹⁰² Muchas son vistas icónicas o imágenes simples que únicamente muestran un edificio. Por tanto, debido a la falta de verosimilitud de la mayoría de ellas, necesitan un título para conocer a qué poblaciones remiten. Otros grabados, sin embargo, como puede ser especialmente el de Alicante [fig. 28], parece recordar muy esquemáticamente a la realidad urbana que representa, pudiéndose considerar casi más un *typus* –eso sí muy tímido– que una vista icónica.

La comparación de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* con las publicadas en el libro tercero de la *Chrónyca de la ínclita y coronada ciudad de Valencia* de Viciana pone de manifiesto que la aparecida en la primera presenta ya una tímida intencionalidad topográfica y una inclusión de elementos morfológicos reales que logran una imagen verosímil de Valencia. Intención ésta, por tanto, que difiere de las estampadas en esta obra de Viciana.

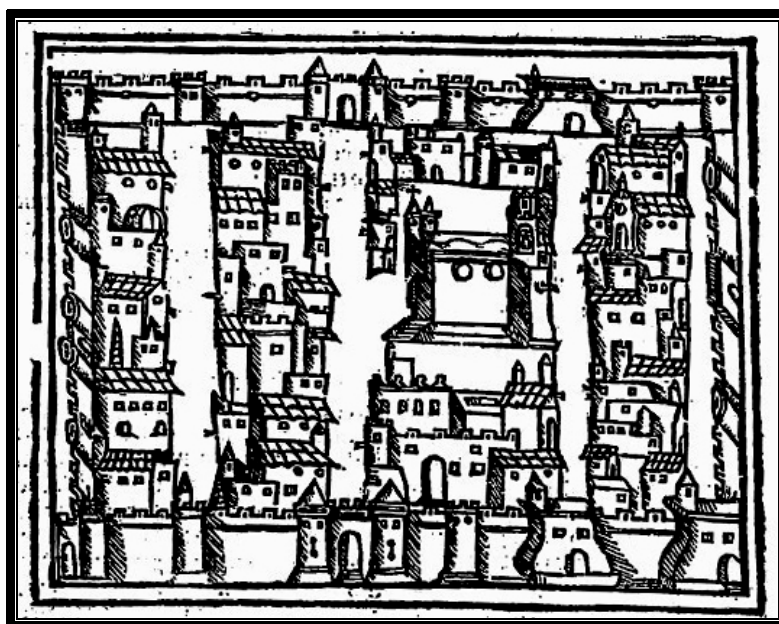


Fig. 30. Castellón de la Plana, *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...* (1563), de Rafael Martí de Viciana.

¹⁰² DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...*, ff. CLXVIv, LIIIv, CXXXVII, LIv, CXXXXVI, CXXXXVIIIv, XXVIIv, LIIv, LIIIv, LII, CXXXIv, CLXXVII y LVv.

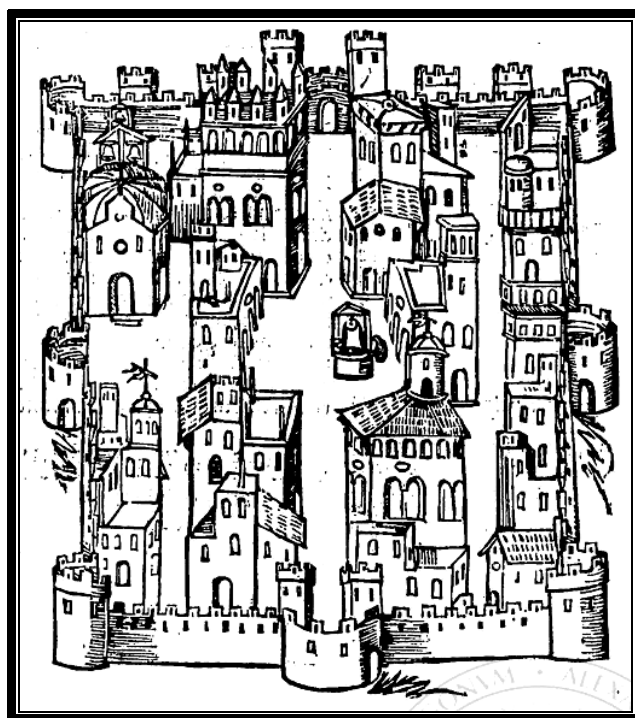


Fig. 31. Villarreal, *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...* (1563) de Rafael Martí de Vicianá.

Al cotejar la *Primera parte de la coronica* con la *Chrónyca de la ínclita y coronada ciudad de Valencia* hay algo que resulta llamativo, y sobre todo sabiendo que ésta última se publicó casi veinte años después que la crónica de Beuter. Es muy extraño que en la *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón* no aparezca la imagen de Valencia, que ya contaba con una vista de conjunto como la aparecida, precisamente, en la *Primera parte de la coronica*. Sin embargo, dentro de esta contradictoria realidad habría que matizar también varias cosas.

Ambas obras comparten la temática de la historia urbana y muestran un interés por incluir grabados de ciudades. Pero, la temática de los libros no tenía porqué justificar la presencia de grabados urbanos en ellas. Si bien se conocen obras como la de Pedro de Medina *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* con gran aportación gráfica, hay otras que, a pesar de compartir temática no estampan ni un solo grabado urbano –sí

paradójicamente de otro género—, como por ejemplo, y entre otras, la contemporánea *Crónica de Aragón* de Lucio Marineo, publicada en 1524.¹⁰³

Sin embargo, y contrariamente a la obra de Marineo, la *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón* es una obra que incluye imágenes urbanas. Gran parte de ellas fueron realizadas *ex profeso* y otras reutilizadas de obras anteriores. Teniendo en cuenta esto último, quizás resulta más paradójico que su impresor Joan Navarro no volviese a emplear cualquiera de los tacos de temática urbana que poseyó en su tipografía para usarlo como imagen de Valencia, algo que sí que haría por ejemplo con la representación de Vinaroz, como se vio.¹⁰⁴

Además, junto a la ausencia de la imagen de Valencia en la *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores Reyes de Aragón* de Viciana, hay otras ciudades valencianas que se echan en falta. Especialmente significativo es que Játiva o Sagunto no aparezcan retratadas. Hay que tener en cuenta que éstas fueron ciudades importantes en el siglo XVI, algo que les hizo incluso ser dibujadas por Wijngaerde.¹⁰⁵

Finalizando ya con la obra de Viciana, parece más lógico, quizás, llegar a suponer que el error de no incluir las representaciones de estas tres ciudades –Valencia, Játiva y

¹⁰³ MARINEO, Lucio: *Crónica de Aragón* [Lucio Marineo Siculo; Juan de Molina [...] de latín en lengua castellana nuevamente ha traducido]. En la casa y oficina dicha al molí de la Rouella, por industria del experto [...] Juan Jofré [...], 1524, impressa [...] en la ciudad de Valencia.

¹⁰⁴ DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...*, f. LVv.

¹⁰⁵ Sobre la imagen de Sagunto en la Edad Moderna véase MATEU BELLÉS, Joan F. / PALOMAR ABASCAL, Josep M.: “Morvedre en una imatge del 1563...”, pp. 149-219. Véase también CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: “Imágenes urbanas de Sagunto. Desde su representación icónica a la mirada intencionada y descriptiva del viajero en el siglo XIX”, en A.A.V.V.: *Festa de la Sang 2010*. Sagunt, Majoralia de la Puríssima Sang de Nostre Senyor Jesucrist 2010, 2010, pp. 301-319.

De la misma forma, sobre la imagen de la ciudad de Xàtiva véase [CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo]: “Imágenes urbanas de Xàtiva”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.): *Historia de Xàtiva I*. Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006, pp. 468-471. Véase, igualmente, ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de Xàtiva i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde”, en ROSSELLÓ, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 259-301.

Sagunto– fuese demasiado importante para cometerlo. De este modo, se puede pensar que éstas debieron de aparecer –o al menos hubo intención de que se estampasen– en la primera parte de la crónica de Viciana. Esta obra, si algún día llegó a publicarse, continúa hoy en día siendo una desconocida para la historiografía.¹⁰⁶

El análisis de este grabado de la *Primera parte de la coronica* sólo en el ámbito valenciano sin duda ofrece una percepción fragmentaria. Esto hace necesario que se analice y compare con otras representaciones de ciudades peninsulares coetáneas.

La primera obra que tendría una relación más o menos directa con la *Primera parte de la coronica* de Beuter sería la ya citada del cosmógrafo español Pedro de Medina. En su *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, publicado en Sevilla en 1549, se incluyen gran cantidad de imágenes que permiten tantear cómo estaba la representación de las ciudades españolas en ese momento. Además, hay que ser conscientes que poco tiempo después de su publicación, muchas de las ciudades españolas retratadas aquí empezaron a ser dibujadas tanto por Wijngaerde¹⁰⁷ como por Hoefnagel para el *Civitatis orbis terrarum*. Teniendo en cuenta la formación foránea de éstos, mucho más avanzada que lo que se respiraba en el territorio peninsular a mediados del quinientos, hace que la obra de Medina sea fundamental para su comparación con la xilografía de la *Primera parte de la coronica*.

La vista de Valencia [fig. 32] del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*¹⁰⁸ es sencillamente una representación icónica que remite al concepto de ciudad, nunca a Valencia. Al no incluir ningún rasgo definitorio de la realidad urbana de la ciudad,

¹⁰⁶ FONER TICHELL, Vicente: *Familia de los Viciana: (estudios histórico-críticos)*. Valencia, hijo de F. Vives Mora, 1992, p. 192.

¹⁰⁷ No obstante, hay que volver a insistir ahora que Wijngaerde fue llamado desde España para que retratara a las ciudades peninsulares más importantes debido, precisamente, al ambiente cultural geográfico de la corte de Felipe II. Véase, en este sentido, KAGAN, Richard L. (dir.): “Felipe II y los Geógrafos...”, pp. 40-53.

¹⁰⁸ DE MEDINA, Pedro: *Libro de grandezas y cosas memorables de España...*, 1549, f. CXLVIIIv.

necesita un título para su identificación. El grabado que aquí alude a Valencia es una esquemática imagen que muestra una urbe con retranqueos en el paramento de su muralla. Las torres emergentes del recinto amurallado son achapiteladas y, de dicho perímetro, sobresalen algunos edificios de entre los que se pueden distinguir una iglesia. La particularidad de esta imagen es la presencia de banderas o estandartes en todas las torres, clara vinculación todavía con el concepto urbano medieval. Además, la repetición que se hace de su taco xilográfico a lo largo de la obra de Pedro de Medina parece casi un hecho automatizado. Se emplea esta imagen, de manera prácticamente sistemática, para remitir a ciudades tan diferentes entre sí como Alhama, Antequera, Ávila, Baeza, Barcelona [fig. 33], Burgos, Calahorra, Cuenca, Córdoba, Coruña, Daroca, Écija, Jaca, Jaén, Jerez de la Frontera, León, Málaga, Medina Sidonia, Orzonaga, Oviedo, Palencia, Pamplona, Salamanca, Santo Domingo de la Calzada, Segovia, Girona o Zaragoza.¹⁰⁹ Incluso el Grao de Valencia vuelve a tener la misma imagen que ciudad de Valencia.¹¹⁰

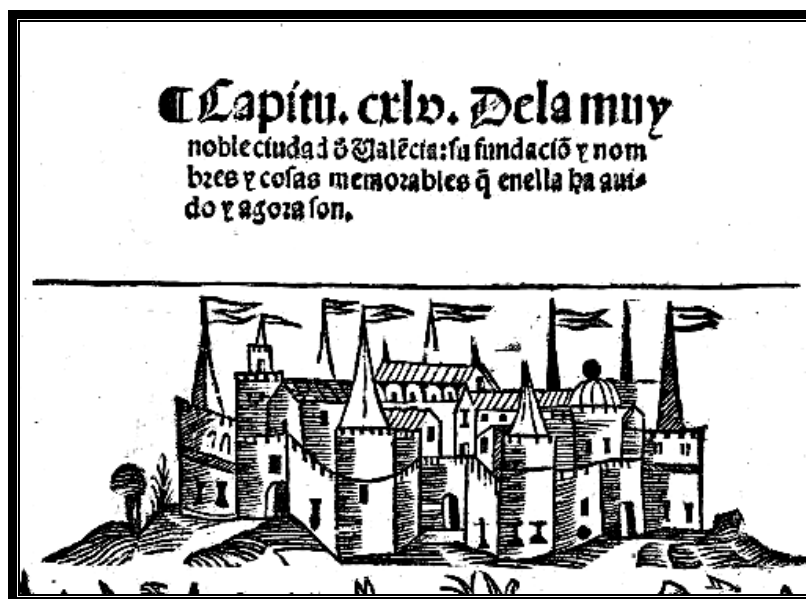


Fig. 32. Valencia, *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* (1549), de Pedro de Medina.

¹⁰⁹ Respectivamente, en DE MEDINA, Pedro: *Libro de grandezas y cosas memorables de España...*, 1549, ff. CXLv, LVIv, XCII, LXV, CLXXv, CIIIv, CXVIIIv, CXVv, LVIIIv, CXXIIIv, CIXIII, LVv, CLXIIIv, LX, XLIIIv, C, CXXXIX, XL, CII, CXXVII, XCIX, CXXXII, XCVI, CV, XC, CLXII y CLIX.

¹¹⁰ DE MEDINA, Pedro: *Libro de grandezas y cosas memorables de España...*, 1549, f. CLI.



Fig. 33. Barcelona, *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* (1549), de Pedro de Medina.

En todas estas representaciones de ciudades en las que se reutiliza el mismo taco xilográfico se aprecian idénticas características. En primer lugar es compartida la intención por remitir al concepto de *urbs*. Es decir, básicamente se incluyen rasgos arquitectónicos. En segundo lugar, y junto a la anterior pretensión, hay otra que consiste en representar tímidamente algunos elementos difinitorios del entorno geográfico de cada una de las ciudades. Éstos también son trazados con un esquematismo y pobreza descriptiva similar al mostrado en los iconos urbanos. Así, aparecen ligeros esbozos que remiten a ríos, mares, paisajes montañosos o boscosos, etc. según sea el entorno geográfico de las ciudades que se representan.

No obstante, también en la obra de Pedro Medina *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* hay imágenes que, por sus características, son más idóneas para compararlas con la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*. Concretamente, se está haciendo referencia a las xilografías de Toledo, Granada, Sevilla

o Lisboa, muy cercanas en su concepción a la imagen de Valencia de la crónica de Beuter.¹¹¹

Después de 1549, hay una reedición del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina del año 1566.¹¹² En ella vuelve a emplearse el mismo taco para Valencia¹¹³ que en la tirada anterior y se incluyen igualmente imágenes tipológicas como las de Sevilla, Lisboa, Toledo y Granada.¹¹⁴

Entre la *Primera parte de la coronica* y el *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* hay varios puntos comunes desde la perspectiva de sus imágenes urbanas. El primero de ellos es el incluir representaciones de ciudades calificables como vistas icónicas y *typus*. La segunda de las coincidencias es el hecho de que ambas se reeditaron y repitieron los mismos tacos xilográficos que habían aparecido en sus respectivas *editio princeps*. Con ello, por tanto, se ampliaba la vigencia de sus imágenes urbanas en su ámbito impresor.

Hay que citar ahora también la corrección y ampliación que Diego Pérez de Mesa hace en 1590 de la obra de Pedro de Medina. Esta actualización se titula *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*.¹¹⁵ En ella vuelven a aparecer muchos de los grabados publicados en las tiradas anteriores del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*. Las xilografías urbanas de esta edición no se renuevan a excepción

¹¹¹ DE MEDINA, Pedro: *Libro de grandezas y cosas memorables de España...*, 1549, ff. LXXXV, CXLII, XLVIIIv y LXVIII.

¹¹² DE MEDINA, Pedro: *Libro de las grandezas y cosas memorables de España...*, 1566.

¹¹³ DE MEDINA, Pedro: *Libro de las grandezas y cosas memorables de España...*, 1566, f. CLv.

¹¹⁴ DE MEDINA, Pedro: *Libro de las grandezas y cosas memorables de España...*, 1566, ff. XLVIIIv, LXVIIIv, LXXXVv y CXLIII.

¹¹⁵ DE MEDINA, Pedro / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España...*, 1590.

de algunas pocas, destacando de entre todas ellas la de Sevilla [fig.34],¹¹⁶ vinculada igualmente con la región de Andalucía, Gibraltar, Reyno de Aragón y el Principado de Cataluña¹¹⁷ y la vista perspectiva del monasterio de San Lorenzo del Escorial.¹¹⁸ Contrariamente, el resto de representaciones continúan repitiendo las matrices xilográficas anteriores estampadas en las ediciones precedentes del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*. Así, el icono urbano que se empleó en ésta última para remitir a Valencia –ciudad ésta que no se no está en la edición de 1590– se reutiliza en la obra de Diego Pérez de Mesas como imagen de Tarifa, Cádiz, Jerez, Antequera o Alcalá de Henares.¹¹⁹ Igualmente también se intercambiar los tacos de Lusitania, Madrid y Cartagena.¹²⁰



Fig. 34. Sevilla, *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España* (1590), de Pedro de Medina.

¹¹⁶ DE MEDINA, Pedro: / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España...*, 1590, f. 120.

¹¹⁷ DE MEDINA, Pedro / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España...*, 1590, ff. 99, 102, 120, 308v y 322.

¹¹⁸ DE MEDINA, Pedro / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España...*, 1590, f. 263v.

¹¹⁹ DE MEDINA, Pedro / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España...*, 1590, ff. 104, 110v, 114v, 129 y 207v.

¹²⁰ DE MEDINA, Pedro / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España...*, 1590, ff. 173v, 203v y 288.

Poco después, en 1595, se reedita la *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*. Ésta va a continuar con las mismas xilografías urbanas impresas cinco años antes. De hecho, éstas vuelven a aparecer exactamente en las mismas páginas que ocuparon en la edición precedente de 1590.¹²¹

Por tanto, en las citadas ediciones de la obra de Pedro de Medina se siguen manteniendo los mismos tacos xilográficos urbanos –a excepción de algunos reinterpretados, como se ha señalado– durante cincuenta años. Un hecho similar es el que se ve en las crónicas de Pere Antoni Beuter. Tras la publicación en 1538 de la *Primera part de la història de València*, ésta se traduce luego al castellano y se actualizan sus imágenes. A partir de 1546, con la publicación de la *Primera parte de la coronica*, y hasta 1604, año de la última edición de las crónicas de Beuter, se reutilizan, tanto en la primera como en la segunda parte de la crónica, las mismas xilografías.

Así, de este modo, tanto la *editio princeps* y las reediciones posteriores de las crónicas de Beuter como las reimpressiones y actualizaciones del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina, constatan que todavía en el ámbito peninsular, al menos en lo que respecta a la imagen urbana impresa, no se demandaban representaciones estrictamente topográficas, a veces ni siquiera verosímiles, pues son contadas las xilografías de este último tipo que se estampan en estas obras.

Por último, y para terminar con las comparaciones entre las crónicas de Beuter y las obras de Medina, apuntar que en la del primero parece como si hubiese una mayor coherencia a la hora de estampar las matrices xilográficas urbanas. Mientras que en las diferentes ediciones del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina se intercambian los tacos xilográficos de una forma casi sistemática, en las de crónicas de Beuter la vista de conjunto de Valencia, incluso también las vistas con escaso

¹²¹ DE MEDINA, Pedro / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España...*, 1595.

rigor topográfico como lo son la de la construcción de la muralla de Valencia y la de la conquista de Valencia, aparecen siempre con el mismo uso.

Hasta aquí se ha comparado la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* con obras que, más o menos, podían ser descritas –evidentemente a grandes rasgos– dentro de los mismos parámetros. Sin embargo, es necesario continuar leyendo la xilografía de Beuter junto a imágenes generadas por otras ciudades peninsulares en torno a 1550.

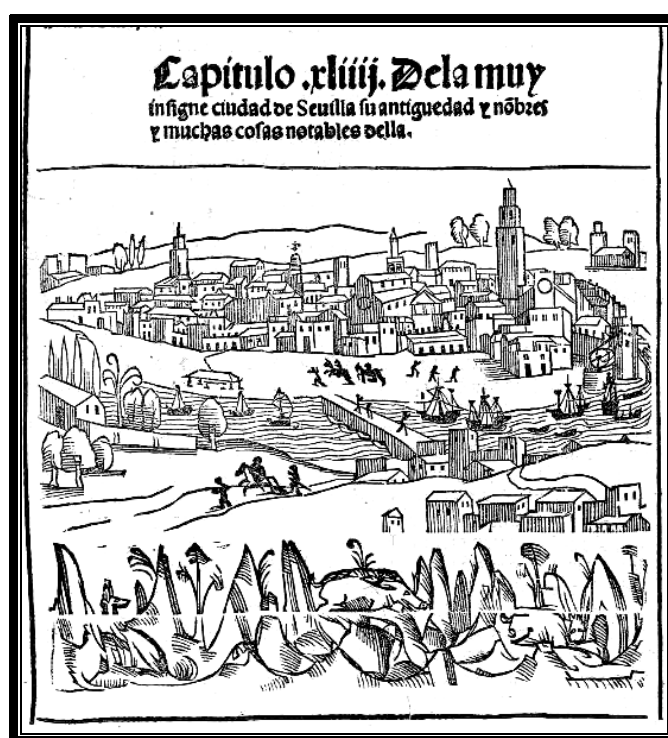


Fig. 35. Sevilla, *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* (1549), de Pedro de Medina.

Hasta la publicación de 1549 del *typus* de Sevilla [fig. 35]¹²² en el ya citado *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina, la capital hispalense había sido representada metonímicamente por la Giralda. En este grabado quinientista se incluyen más elementos morfológicos reconocibles como la catedral con la Giralda, la

¹²² DE MEDINA, Pedro: *Libro de las grandezas y cosas memorables de España...*, 1549, f. XLVIIIv.

Torre del Oro, así como el puerto, dársenas, Alcázar, las puertas y la muralla o el puente de barcas. También son identificables el barrio de Triana con el castillo y en el fondo de la imagen, a su izquierda, se ven la cartuja de Santa María de las Cuevas y, probablemente, a la derecha, San Bernardo.¹²³ Interesante es la inclusión de algunas pocas personas, como demostrando un primitivo interés por la *civitas*, algo que después plasmarán abiertamente entre la década de 1550 y 1570 los dibujos manuscritos de Wijngaerde y las vistas urbanas de Joris Hoefnagel para el *Civitatis orbis terrarum*.

Ya se han puesto de manifiesto antes las características comunes que compartían el *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina y la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter. Algo muy parecido ocurre con sus respectivas imágenes de Sevilla y Valencia. Ambas xilografías urbanas se generaron prácticamente a la vez –la de Pedro de Medina en 1549 y la de Beuter en 1546– en la ciudad a la que remitían. De la misma manera que Beuter fue valenciano, Pedro de Medina era sevillano y, por tanto, su conocimiento de la ciudad hispalense fue mayor, en un principio, que cualquier autor foráneo. Por último, en ellas hay interés por detallar arquitecturas de las ciudades –ya con rasgos verosímiles–. Sin embargo, en las dos se da un paso más allá. Sus xilografías se olvidan en parte los emblemas arquitectónicos que habían sido antes símbolos de la ciudad –si bien hay que insistir que lo siguen siendo– como son la Giralda en Sevilla, más evidente en este caso, y las Torres de Serranos en Valencia y constituyen ahora una representación de la ciudad vista ya como conjunto. Además, en esta nueva percepción también se destaca el entorno natural y geográfico de la ciudad.

Otro rasgo coincidente entre ambas xilografías es que, si bien las dos son el primer ejemplo de percepción de Sevilla y Valencia como conjunto, pronto se verán superadas por obras posteriores. Así, como ya se ha apuntado arriba, Joris Hoefnagel dibuja Sevilla con un acercamiento topográfico superior a la xilografía de la obra de Medina a la vez

¹²³ CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, pp. 50-51.

que muestra un interés por la *civitas*.¹²⁴ Poco después, en 1585 Ambrosio Brambilla realiza un plano perspectivo mucho más preciso que la vista *typus* de Sevilla del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*.¹²⁵ En Valencia, de la misma forma, además de por el dibujo de Wijngaerde de 1563, a principios del XVII el italiano Mancelli realiza su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* que, en 1608, constituía la representación grabada más precisa de Valencia.¹²⁶

Si se compara la vista de Beuter de Valencia con las que se han realizado en torno a 1550 de Barcelona,¹²⁷ las conclusiones son muy similares a las extraídas de su parangón con el caso sevillano. Las primeras vistas que se conservan de la ciudad de Barcelona son de 1535 y aparecen de fondo de unos tapices que representan el momento en el que Carlos I revisa las tropas antes del embarco a Túnez. Éstas se incluyen en dos tapices de Johan Cornelius Vermeyen, uno conservado en el Palacio Real de Madrid y el otro en el Alcázar de Sevilla. En el primero de ellos la ciudad está tapada por soldados, banderas, caballos, etc., ejerciendo de telón de fondo de la escena principal. En ella no hay ni siquiera atisbos de verosimilitud. En la segunda, por otra parte, libre ya de elementos que impidan su correcta visión, la ciudad es tratada con cierta imaginación y, por tanto, carente de referentes arquitectónicos o topográfico reales.¹²⁸

¹²⁴ CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, pp. 60-71 y 94-95.

¹²⁵ CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, pp. 96-101.

¹²⁶ BENITO, Fernando: "Un plano axonométrico de Valencia...", pp. 29-38.

¹²⁷ Sobre la iconografía de la ciudad de Barcelona véase GALERA MONEGAL, Montserrat / ROCA, Francesc / TARRAGÓ, Salvador: *Atlas de Barcelona*. Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 1982. En relación a las imágenes grabadas, véase MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel: "Iconografía urbana de Cataluña (siglos XVI-XVIII). Una aproximación tipológica y teórica", en *D'Art*, 23, 1997, pp. 131-161 y ———: "Iconografía urbana della Catalogna fra guerra e pace (1640-1812)", en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L'Europa moderna...*, pp. 178-195.

¹²⁸ GALERA, Montserrat / ROCA, Francesc / TARRAGÓ, Salvador: *Atlas de Barcelona...*, pp. 6-7. De la misma forma, es interesante la interpretación y apéndice documental de BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: "F". Cultura nobiliaria y ejercicios de guerra", en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Carlos José (coord.): *Las fortificaciones de Carlos V*. Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos /

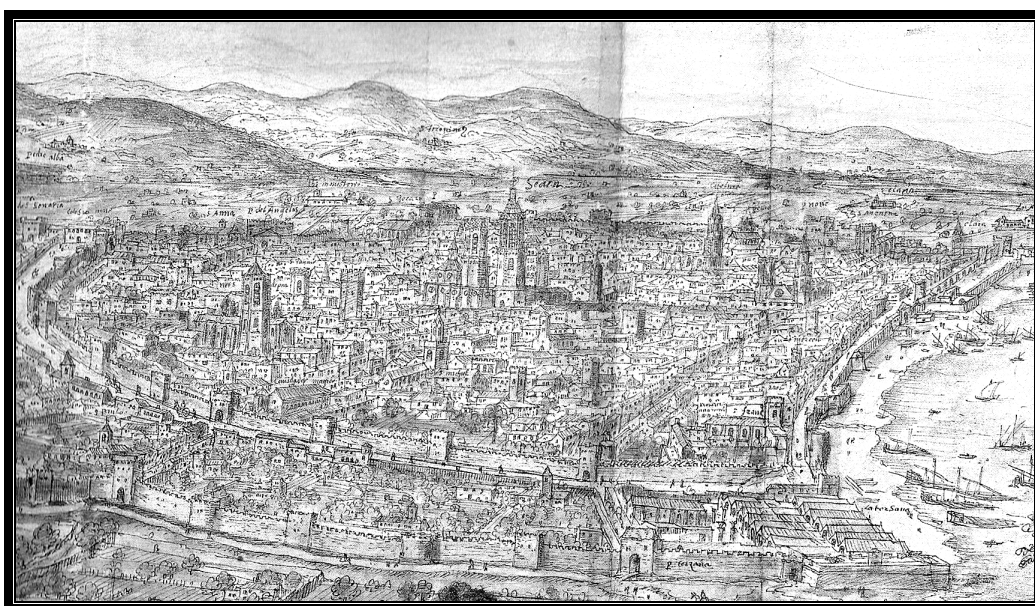


Fig. 36. Detalle de la vista de Barcelona (1563), de Anton Van den Wijngaerde.

La primera vista destacada de la iconografía urbana de Barcelona es la de Wijngaerde de 1563 [fig. 36], quien realiza dos versiones de la ciudad.¹²⁹ Posteriormente a la vista del flamenco estarían ya las aparecidas en el volumen I de la famosa obra *Civitatis orbis terrarum*, de 1572.¹³⁰ Después de éstas, la siguiente estampa, ya muy posterior, sería la lámina de Beaulieu, realizada entre 1640 y 1652 y publicada por Perel en *Les plans et profils des principales villes et lieux considerables de la principauté de Catalogne*.¹³¹ Aquí se distinguen claramente la catedral de Santa María del Mar, Montjuïc o *les drassanes*, pero

Ministerio de Defensa / Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 94-116.

¹²⁹ GALERA, Montserrat / ROCA, Francesc / TARRAGÓ, Salvador: *Atlas de Barcelona...*, pp. 14-17 y KAGAN, Richard L.: *Ciudades del siglo de Oro...*, pp. 166-173

¹³⁰ GALERA, Montserrat / ROCA, Francesc / TARRAGÓ, Salvador: *Atlas de Barcelona...*, pp. 18-21.

¹³¹ Chevalier de Beaulieu, de nombre Sebastián de Pontault (1612-1674), mariscal de campo e ingeniero militar de la corte de Luís XIV, es considerado como uno de los creadores de la topografía militar. Fue testigo directo de la guerra *dels segadors*, acompañando a los ejércitos franceses, tomó vistas de diferentes lugares de Cataluña que, más tarde, publicaría Perel. Véase GALERA, Montserrat / ROCA, Francesc / TARRAGÓ, Salvador: *Atlas de Barcelona...*, pp. 39-40 y *Plan du siège de la ville de Barcelone avec la carte de la côte de la mer depuis le Cap de Cervere jusqu'aux environs de Llobregat, dédié au Roy, 1698* [Barcelona, Institut Cartogràfic de Catalunya, 2006].

ya estaría muy alejada cronológicamente para ser útil en la valoración del grabado de Valencia de *Primera parte de la coronica*.

La comparación de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* con las vistas que generó Barcelona por los mismos años deja de nuevo entrever la modernidad de la xilografía valenciana. Se vuelve a poner de manifiesto, por tanto, que la vista de Valencia de la crónica de Beuter es una de las primeras representaciones urbanas peninsulares que insertan –muy tímidamente todavía–, algunos elementos reales de una ciudad concreta. Paralelamente, reaparece la relevancia que, también en Barcelona, tuvieron los artistas extranjeros al ser éstos los autores de sus principales representaciones de importancia en la Edad Moderna.

Madrid, por otra parte, no había generado hasta la fecha de la publicación de la *Primera parte de la coronica* imágenes urbanas de relevancia.¹³² En 1546 todavía era una pequeña villa. Esto cambió cuando en el año 1561 Felipe II decidió trasladar la capitalidad española a Madrid. Es precisamente a partir de este momento cuando Madrid empieza a tener imágenes de importancia. Siendo así, no se conoce ningún grabado de Madrid que pueda relacionarse claramente con la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*.

¹³² Sobre las imágenes urbanas de Madrid véase MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII...* Igualmente, y entre otras muchas, véanse ESCOBAR, Jesús R.: “Antonio Mancelli. An early View of Madrid (c. 1623) in The British Library...; ———: *La plaza mayor y los orígenes del Madrid Barroco*. Madrid, Nerea, 2007 [traducción de ———: *The Plaza Mayor and the shaping of baroque Madrid*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003]; MUÑOZ de la NAVA, José Miguel: “El Prado de San Jerónimo, el plano de Antonio Marcelli y la música”, en *Torre de los Lujanes*, 42, 2000, pp. 149-165; ———: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)...; ———: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...; ———: “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (I)...; ———: “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (II)...; ORTEGA VIDAL, Javier: “Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica”, en *Catastro*, 39, julio del 2000, pp. 65-85; PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca...”, y SANZ GARCÍA, J. M^a: “La guadianesca historia del primer plano madrileño, hecho en 1622, cuando San Isidro sube a los altares”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, 1997, pp. 435-467.

La primera vista destacada de la villa de Madrid coincide cronológicamente, como se ha dicho arriba, con el nombramiento de capitalidad por Felipe II. Así, Wijngaerde la dibuja en 1562 y, junto a la percepción de la ciudad como conjunto, también demostró mucho interés por edificios concretos, como atestigua su dibujo del Palacio Real [fig. 37].¹³³ Sin embargo, su concepción así como las finalidades y los resultados obtenidos por el flamenco la hacen incomparable con el grabado de Valencia que se publica en la *Primera parte de la coronica*.

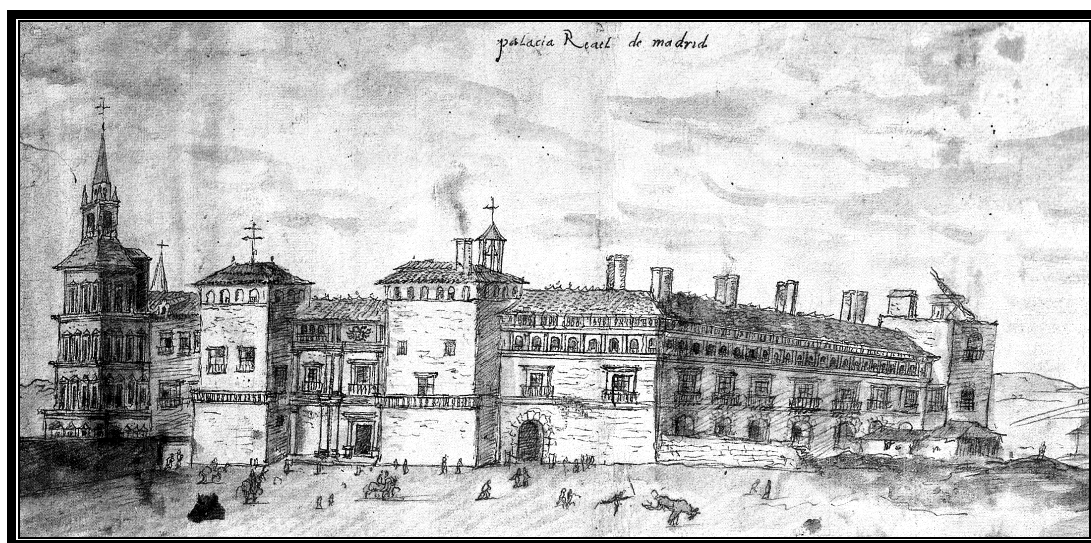


Fig. 37. Vista del palacio Real de Madrid (1562), de Anton Van den Wijngaerde.

Posteriormente, aparecen otras representaciones pero que tampoco ayudan a valorar la valenciana de la *Primera parte de la coronica*. Esto se debe, en primer término, a la no coincidencia cronológica y, especialmente, a las finalidades mucho más topográficas de éstas. Ya posteriores a 1546 estaría el plano “De Witt” de Madrid que representa el trazado urbano de la ciudad hacia 1635, la *Topographia de la villa de Madrid*, de 1656 y ejecutada por el portugués Pedro Texeira, o el todavía perdido plano de Madrid de Antonio Mancelli. Igualmente, tampoco se deberían olvidar los grabados de edificios o espacios urbanos particulares como la magnífica vista de pájaro del monasterio de El

¹³³ KAGAN, Richard L.: *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 110-118.

Escorial –plancha nº 7 de *Las estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial* (1589)– o el *Verdadero retrato del suntuoso edificio de la plaza de la muy noble villa de Madrid*, también realizada por el citado Mancelli hacia 1623, entre otras.

Valorado el contexto de las imágenes urbanas peninsulares de en torno a 1550, se puede llegar a la conclusión de que la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* es relevante tanto en el propio ámbito valenciano como en el peninsular. En el primero de ellos configura el punto de vista más característico de la ciudad desde el cual ésta se mostraba con todo su esplendor. Además, este grabado se convertirá más adelante en el prototipo de muchas de las imágenes que generará Valencia durante la Edad Moderna. Junto a esto, hay que insistir en que es la primera imagen verosímil conocida que representa a Valencia como conjunto detallándose en ella arquitecturas como la catedral –simplificada por medio del Miguelete y el cimborrio–, la muralla, los puentes, o elementos geográficos como el río Turia o el mar Mediterráneo, entre otros. No obstante, hay que remarcar que esta primitiva pretensión realista de la xilografía estará condicionada por el reducido espacio que ocupa en la *Primera parte de la coronica*. Es decir, sus dimensiones son tan pequeñas que es poco el detallismo con el que se pueden captar estos acentos realistas de la ciudad. Además, su ubicación en las páginas centrales de la crónica de Beuter le otorga un protagonismo muy diferente a los otros dos grabados de Valencia presentes en la *Primera parte de la coronica*, el de la conquista de la ciudad y el de la construcción de la muralla. Éstos aparecen en la portada con un formato apaisado y unas dimensiones considerablemente superiores a la vista de conjunto de Valencia.

Por último, la lectura de la xilografía de Valencia de la *Primera parte de la coronica* en el contexto peninsular vuelve a dejar claro que es una de las primeras representaciones grabadas de ciudades españolas en la que hay un interés por reflejar la imagen real de la ciudad. Por tanto, la concepción de una vista como ésta se revela como de cierta modernidad. No obstante, a pesar de que la mayoría de las ciudades peninsulares todavía

no han generado imágenes de importancia, sí es cierto que el protagonismo de la xilografía de Beuter deberá ser compartido con otras imágenes muy similares, como por ejemplo la vista de Sevilla del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, de Pedro de Medina.

Paralelamente a esto, hay que ver en la representación de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* un claro ejemplo del cambio significativo que desde ese momento se está dando en la península. A partir de ahora, la ciudad continuará mirándose desde un punto de vista artístico pero ya con ciertos acentos topográficos e intenciones realistas. Sin embargo, como ocurrirá poco después de mediados del quinientos, los trabajos que artistas extranjeros como Wijngaerde, Joris Joefnagel o Ambrosio Brambilla realizaron en la península dejarán al descubierto que todavía la representación de la ciudad en España había estado anclada, en gran medida, en la concepción que tuvo la imagen urbana en la Edad Media.

3.5

La imagen de la conquista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* como recreación moderna del sitio de la ciudad en 1238. La percepción mitificada de la escena de batalla en la Valencia del quinientos

La inclusión en la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de 1546 de edificios y arquitecturas, así como sus referencias realistas al entorno de Valencia, no dejaban dudas de que la imagen remitía inequívocamente a la ciudad y que además, sería realizada *ex profeso* para la citada edición de 1546. Muchas más dudas e incógnitas ofrecen las otras dos representaciones que aparecen en la portada de la *Primera parte de la coronica*.

La xilografía que ahora se analiza recrea el momento en el que Jaime I, acompañado de su ejército, ataca Valencia y entra en la ciudad por la torre de la Boatella [fig. 1].¹ Las vinculaciones que muestra la imagen con el aspecto que pudo tener Valencia en el año 1238 son totalmente nulas. No aparecen rasgos topográficos reales de Valencia. Incluso la ciudad aparece ubicada en medio de una zona montañosa que delimita todo el horizonte del grabado y, tan sólo, se observa un atisbo de mar en la parte superior derecha. Igualmente, los edificios incluidos en la xilografía comparten una indefinición y

¹ Miguel Ángel Catalá la ha titulado “El asalto a la torre de la Boatella desde su campamento de Ruzafa”. Véase CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 27.

un desinterés por reflejar rasgos realistas, intención muy diferente a la vista de conjunto de Valencia de la misma obra. A pesar de estos aspectos que más adelante se desarrollarán con mayor profundidad, sí que hay algunos datos que permiten creer –no sin reservas– que esta imagen fue realizada *ex profeso* para ilustrar esta edición de 1546 de la *Primera parte de la coronica*.



Fig. 1. Conquista de Valencia, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

Lo primero que habría que considerar es que no se ha encontrado el mismo grabado xilográfico en las obras consultadas anteriores a 1546. Sin embargo, sí que se han localizado reutilizaciones del grabado a partir de esa fecha. Además, en la mayoría de sus nuevos usos, ésta se ha identificado –a excepción de su inclusión en el *Libro de las historias* de Paulo Iovio– con la conquista de Valencia. Junto a esto, no se debe olvidar las veces que apareció publicada esta imagen en las distintas ediciones de las crónicas de Beuter desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XVII y siempre vinculada con la reconquista cristiana de Valencia por parte de Jaime I.

Completando los datos anteriores, estaría la propia intención original de la obra. La *Primera part de la història de València* salió publicada en 1538 para conmemorar los trescientos años de la reconquista de la ciudad de Valencia. El éxito de esta primera obra motivaría la publicación de la edición castellana en 1546. Los diferencias tipográficas entre ambas son muy evidentes, también especialmente en los grabados. Sin embargo, a

pesar de poder estar justificada su inclusión en estas dos ediciones de la primera parte de la crónica de Beuter, la presencia del taco xilográfico en 1546 en la *Primera parte de la coronica* está más relacionada con el propio argumento de la obra. Hay que apuntar que la *Primera part de la història de València* concluye con “De la successió en la senyoria de València, fins al temps de Zaén, lo darrer rey d’ella, de qui la prengué lo rey don Jaume”² y su último capítulo “De la forma que tenia la ciutat de València y com se nomenaven los portals”.³ Por tanto, aquí Beuter no relata la conquista de la ciudad, algo que sí hace en 1546 en la *Primera parte de la coronica*. De hecho, desde éste acontecimiento histórico, y tras la *Segunda parte de la coronica*, debería de haber empezado la tercera parte de las crónicas que Beuter tuvo intención de redactar.⁴

Además, las propias palabras de Beuter al narrar en la *Segunda parte de la coronica* la conquista de Valencia, hacen que, unívocamente, éstas remitan a la xilografía que ahora se analiza, pues parece que la describa. Con esto, quedaría algo más clara que la intención de la xilografía sería la de recrear la reconquista de la ciudad de Valencia por parte de Jaime I. Las citadas palabras del cronista son las siguientes:

[...] fueron a combatir la torre de la Boatella, que estava entre unas casas derribadas, como de arrabal, delante de la puerta de la ciudad, que por ella se dezía de la Boatella. Fueron muy en orden, pero hallaron mayor resistencia de lo que pensaban. La torre estava bien proveyda de hombres valientes y bien armados con infinitas piedras y saetas y cal biva y azeite herviendo que echavan. Con todo, peleando los cavalleros como valerosos, derribaron quatro de las almenas, que eran los que más defensión hazían, y arbolaron las escaleras para subir a pesar de los que quedavan. En esto, salieron de la ciudad, abierta súbitamente la puerta, un gran número de moros, diez tantos más de los que eran cristianos que allí se hallavan. [...] Ordenó que fuesen primero los que la combatieran y llevasen sus cavalleros y criados, y assí fueron dozientos caballos armados y trecientos ligeros, y fueron seyscientos ballesteros y muchos almugávares destríssimos en

² BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, ff. LXVI-LXVIIIv.

³ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, ff. LXVIIIv-LXX.

⁴ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. 1 v.

el tirar los daros, y otros honas, gran tiradores de piedras [...] Toda esta gente se halló delante la posada del rey a la que salía el sol y, cabalgando el rey, pusiéronse todos delante, y fueron a combatir. El primer asalto fue la cuosa más terrible del mundo, que no hubo abertura en la torre, ni agujero que no estuviese hecho como un erizo de saetas, [...] Mandó el rey cessar el combate, y que les dixessen que se rindiesen. Respondieron los moros, con mucho orgullo, que no querían. En esto, llegó un valiente alacayo, moço de cámara del rey, trayendo fuego y leña, y fue tan diligente en ponerla a la puerta de la torre, que primero vieron el humo y las llamas e la torre que se diessen acato de quien la ponía. Cargaron entonces tantos allí que, súbitamente, fueron las llamas al cielo. [...] Dixo entonces el rey, agora se rinden los perros, dexaldos que se quemén bivos y escarmiente los de la ciudad. Fue abrasada la torre, en poco espacio, y derribada por el suelo a golpes de un ingenio que allí truxeron, viendo de los muros los moros de la ciudad, con muy gran lástima, que tenían de aquellos que allí fueran quemados.⁵

A pesar de que esta descripción podría ser un dato que pudiese constatar que efectivamente esta xilografía fue realizada en Valencia y *ex profeso* para la edición de la *Primera parte de la coronica* de 1546 es, aún así, arriesgado aceptar esta afirmación rápidamente. Hay un hecho que, si bien no excluye lo dicho anteriormente, sí lo matiza. Es necesario puntualizar que Beuter narraría este acontecimiento histórico en la *Segunda parte de la coronica* y ésta sale publicada en su primera edición en 1551, justo cinco años después de la aparición en la *Primera parte de la coronica* del grabado de la conquista. Por tanto, no se tiene que descartar que fuera la propia imagen la que inspirase la descripción literaria anteriormente mencionada y que ilustrase con palabras lo que se veía en la xilografía.

Cuando se publica el grabado de la crónica de Beuter en 1546, el tema bélico había suscitado poco interés en los impresores activos en Valencia hasta esa fecha. Al hilo de esto, Fernando Marías reflexiona sobre esta estampa y su temática y dice que “este tema de la imagen era un tema que en Valencia, como en otras ciudades españolas, no había interesado en exceso, como demuestra la tardía xilografía de Beuter, procedente de la

⁵ BEUTER, Pere Antoni: *Segunda parte de la coronica...*, 1604, pp. 206 y ss.

edición de 1546 de su Crónica, en la que su representación del sitio de la ciudad por parte de Jaime I, transformaba la Granada de 1492 en la Valencia de 1238”.⁶ Hay que recordar, no obstante, que en pintura el tema de la conquista de Valencia por Jaime I ya contaba con el esquemático fresco trecentista del castillo de Alcañiz en Teruel, si es que finalmente éste representa a Valencia. Éste no tiene ninguna vinculación formal con la xilografía de la *Primera parte de la coronica*.



Fig. 2. Benaviente, *Suplementum chonicarum* (1510), de Jacobo Foresti.



Fig. 3. Destrucción de Troya, *Suplementum chonicarum* (1510), de Jacobo Foresti.

⁶ MARÍAS, Fernando: “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV...”, p. 31.

En el ámbito valenciano, la publicación del ya citado *Supplementum chonicarum* en 1510 constituye uno de los primeros –y tempranos– ejemplos de obras en las que se estampan xilografías de temática bélica. No obstante, éstas todavía serían muy simples. Además, hay que insistir en que aquí las representaciones bélicas eran también reutilizaciones de una misma matriz xilográfica encontrándose, por tanto, la misma imagen en diferentes pasajes o escenas de batallas. De esta forma, se emplea el mismo grabado para Sodoma y Gomorra, Tebe, Palmira y Lodi.⁷ Otro para Jerusalén, Tivoli y Piamonte.⁸ Y, por último, un tercer tipo más desarrollado y con ciertas coincidencias con el de la conquista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*, como pueden ser los caballos o las tiendas del campamento cercano a la ciudad, representa tanto a Benaviente [fig. 2] como a la destrucción de Troya [fig. 3].⁹

La también referida *Historia de las cosas que ha passado en Italia*, publicada en 1536 en Valencia, es interesante por incluir solamente grabados de temática bélica. No obstante, para las tres imágenes que contiene se emplean únicamente dos tacos xilográficos. El primero de ellos remite a acontecimientos bélicos –no se da ningún dato más–.¹⁰ Y el segundo taco, utilizado dos veces, recreaba como ya se vio a guerras en el estado de Milán –especificando en una de ellas que Andrea Doria toma Génova–.¹¹ Ahora resulta más atractivo el primero de los tacos por detallar mejor la escena bélica –el segundo de

⁷ BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Suma de todas las crónicas del mundo...*, 1510, ff. XXv, XLIIv, CCXXVI y CCCCXXXv.

⁸ BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Suma de todas las crónicas del mundo...*, 1510, ff. CLXXXVIIIv, CCXv y CCCXXXV.

⁹ BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Suma de todas las crónicas del mundo...*, 1510, ff. LXV y CLXIII.

¹⁰ CAPELLA, Galeazzo: *Historia de las cosas que ha passado en Italia...*, f. XVv. [sic].

¹¹ CAPELLA, Galeazzo: *Historia de las cosas que ha passado en Italia...*, ff. VIIIv y XLVIII.

ellos es muy esquemático al describir la batalla—, pues incluso aparece un cañón a la derecha de la composición [fig. 4].¹²



Fig. 4. Acontecimiento bélicos de Milán, *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* (1536), de Galeazzo Capella.

En el contexto impresor valenciano no hay mucho más destacable en cuanto a las estampas de batallas anteriores a 1546. De hecho, incluso después de la publicación del grabado de la conquista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*, aparecen xilografías bastante inferiores a ésta. Dentro de este grupo, entre otras, se puede citar la imagen de Villajoyosa [fig. 5] de la tercera parte de la *Chrónyca de la ínclita y coronada ciudad de Valencia* de 1563,¹³ de Martí de Vicianá, o la esquemática que figura en la portada de *Dos verdaderas relaciones*, de Solano Cazorla, publicada por el impresor

¹² Antes se habían marcado ciertas relaciones entre el segundo de los tacos empleados en la *Historia de las cosas que ha pasado en Italia* y la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* —con la que coincidía básicamente en el punto de vista empleado y en los perfiles que coronaban algunos de los edificios representados—, sin embargo el hecho de que en ella se recree un ataque marítimo a la ciudad descarta, *a priori*, cualquier vinculación directa con la xilografía de la conquista de Valencia. Por tanto, las características formales coincidentes entre ambas serán las mismas que comparten gran parte de los grabados bélicos de mediados del quinientos, regidos por convencionalismos iconográficos muy similares.

¹³ DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...*, f. CLXXVII.

Gabriel Ribas en 1588.¹⁴ Igualmente interesante sería la estampa de *Orlando enamorado*, de Matteo Maria Boiardo. Ésta aparece en la edición valenciana del año 1555 de Joan Mey. En ella se comprime el acontecimiento bélico en un reducido espacio que queda dominado por una sensación general de *horror vacui*. Además, la calidad y el tratamiento de todo lo representado son bastante toscos.¹⁵

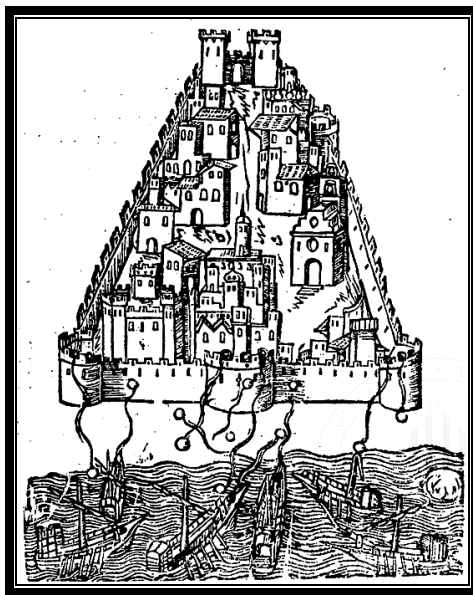


Fig. 5. Villajoyosa, *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...* (1563), de Rafael Martí de Viciano

A la vista queda que, al menos en el ámbito valenciano, las imágenes de batallas impresas en torno al 1550 no pretendieron captar elementos topográficos o definitorios de la ciudad en la que se estaba desarrollando la disputa. En todas ellas, por tanto, parece que se quiera remitir al propio concepto de guerra y, en muchos casos –y esta vista de la *Primera parte de la coronica* no es una excepción– el tema principal parece convertirse en

¹⁴ SOLANO CAZORLA, Antonio: *Dos verdaderas relaciones. La primera trata del successo y desbarate de los Allemanes y Herreruuelos por el duque de Guisa y juntamente lo que ha sucedido en su armada desde los XX de Octubre hasta XXVI del mismo. La segunda trata de la nueva victoria havida por el duque de Guisa de los Herreruuelos y Suyzos martes por la mañana a los XXIII de noviembre MDLXXXVII dentro el lugar de Aulnert*. Impresas en Valencia, junto al molino de la Rovella, año de 1588, hechas imprimir por Gabriel Ribas, portada.

¹⁵ BOIARDO, Matteo Maria: *Los tres libros de Mattheo Maria Boyardo conde de Scandiano, llamados Orlando enamorado traducidos en castellano [...] por Francisco Garrido de Villena*. Valencia, Joan Mey, 1555, f. CCV. Véase al respecto OLIVER, Isabel: *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI...*, p. 43.

una excusa para exhibir la nueva maquinaria de guerra que se acababa de poner en marcha como era la pólvora y los cañones. De hecho, en este grabado xilográfico de la *Primera parte de la coronica* aparece un elemento bélico ahistórico como es la presencia de un cañón, no existente, evidentemente, cuando Jaime I conquistó la ciudad de Valencia en el año 1238. Paradójicamente, y esto es una característica común en los grabados anteriores aparecidos en los libros, no se está representado ninguna de las nuevas técnicas constructivas abaluartadas que, ya por aquel entonces, se estaban llevando a cabo. Ésta tenía como principal fin poder asimilar mejor los impactos de la nueva maquinaria bélica, sí representada en algunos grabados.¹⁶

A pesar de ser muchos los grabados de batallas realizados alrededor de 1550, hay otras representaciones anteriores o contemporáneas en los que la imagen de la *Primera parte de la coronica* pudo inspirarse. Muy importantes serían las 50 sillas labradas del coro de la catedral de Toledo.¹⁷ Esta obra se inició en 1489 y se terminó en torno a 1495.¹⁸ En las sillas se narran visualmente las diferentes campañas de la guerra de Granada.¹⁹ Éstas fueron realizadas por un grupo de artistas encabezados por Rodrigo Alemán. Algunos pasajes referidos aquí presentan una iconografía similar a la que se ve en la xilografía de la crónica de Beuter. Así, en varias de ellas se asocia el concepto de ciudad a una fortaleza de la misma forma que hace la imagen de la *Primera parte de la coronica* —se podrían citar las de la batalla de Alhambra, la de Granada, la de Almería, la de Loja, la de Cártama, la de Vélez-Málaga [fig. 6] o la de Marbella—. Pero, sin duda, lo más interesante en ellas es

¹⁶ Véase al respecto, entre otros, CÁMARA, Alicia: *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Madrid, Nerea, 1998 y HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.): *Las fortificaciones de Carlos V...*

¹⁷ Como estudios fundamentales y de conjunto es necesario remitir a CARRIAZO y ARROQUIA, Juan de Mata: “Los relieves de la Guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, 7, pp. 19-70 y ———: *Los relieves de la Guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*. Granada, Universidad de Granada, 1985.

¹⁸ Véase GARCÍA PULIDO, Luís José / ORIHUELA UZAL, Antonio: “La imagen de Santa Fe (Granada) en la sillería del Coro bajo de la catedral de Toledo”, en *Archivo Español de Arte*, 307, julio-septiembre 2004, p. 250.

¹⁹ Es interesante la consulta de PEREDA, Felipe: “*Ad vivum?*: o cómo narrar en imágenes la historia de la Guerra de Granada”, en *Reales Sitios*, 154, 4º cuatrimestre de 2002, pp. 2-20.

que el ejército tiene la misma disposición que en la xilografía de la conquista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*. En algunas, se ve al ejército a caballo y a los soldados con sus lanzas levantadas y superpuestas, parece que con la intención de crear profundidad. Por tanto, debido a sus similitudes formales, no es del todo arriesgado sugerir que el autor de esta xilografía pudiese conocer un ciclo bélico tan importante en su momento como, sin duda, lo fue éste.

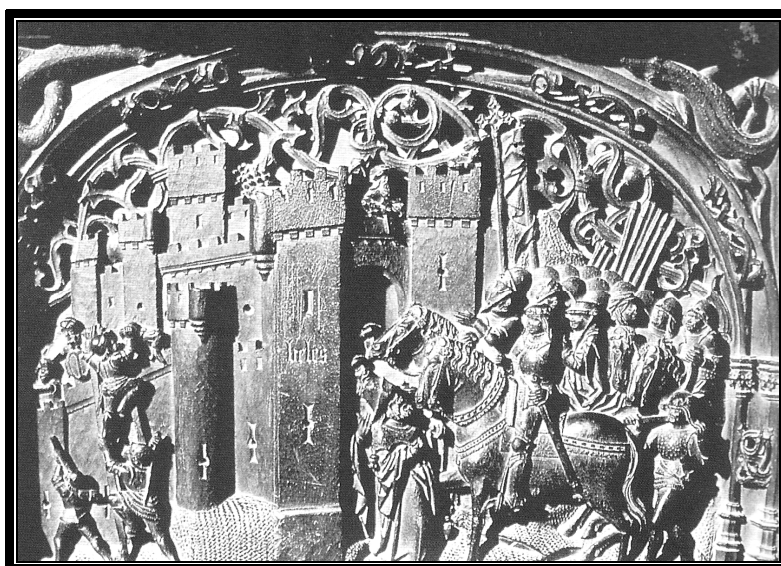


Fig. 6. Detalle del bajorrelieve de la conquista de Vélez-Málaga de la sillería del coro de la catedral de Toledo (ca. 1495).

Beuter siempre estuvo muy vinculado a Valencia. Sin embargo, se conoce –opinión ésta que se ha mantenido hasta las publicaciones más recientes²⁰ que viajó a Roma en torno a 1540. El motivo de esta visita fue, como se dijo, el de acompañar al cardenal don Enrique de Borja. Durante su estancia en la ciudad italiana pudo visitar las casas que pertenecieron a la parroquia de Santiago de los Apóstoles. En ellas existieron, como está documentado, ciclos iconográficos que representaron la conquista de la ciudad de Granada. Sin embargo, no se puede afirmar que los visitara, pues el ciclo ha desaparecido y, de este modo, es imposible poder establecer relaciones entre éstas y la xilografía de la

²⁰ RAUSSELL GUILLOT, Helena: *Letras y fe...*, p. 52.

Primera parte de la coronica.²¹ A pesar de esto, hay que insistir de nuevo que si bien Beuter pudo conocer estas pinturas, no se tiene constancia de que fuera él el autor del grabado de la conquista de Valencia que se estampa en su crónica.

Algo que sí que parece más evidente es la vinculación entre la xilografía de la *Primera parte de la coronica* y otros grabados anteriores. A pesar de que éstos sean de procedencia extranjera, la representación de la conquista de Valencia de la crónica de Beuter parece incluso haber adoptado de aquéllos el formato apaisado tan original que tiene.

La primera de las escenas bélicas con la que puede tener relación esta xilografía de la conquista de Valencia es la titulada *Saqueo de los turcos en Hungría*.²² Ésta, de autoría desconocida pero de un grabador alemán muy cercano a Hans Sebald Beham, se fecha en 1532 y su formato apaisado –mide 114 x 265 mm.– coincide con el de la *Primera parte de la coronica*. En ella se representa el avance triunfal de Solimán y sus tropas por el territorio húngaro en dirección a Viena. Se ha apuntado que su disposición es clasicista por ser similar –en concepción y factura– a la iconografía de las procesiones de Maximiliano y Carlos V de la misma época.²³

En la xilografía *Saqueo de los turcos en Hungría* [fig. 7] el invasor se muestra cruel, malvado e incluso macabro, pues se ve como hombres a caballo portan las cabezas cortadas de los conquistados cristianos. Los prisioneros de guerra aparecen maltratados y abigarrados. Además, conforme avanza el ejército va sembrando la destrucción como denotan las poblaciones incendiadas y medio en ruinas del segundo plano de la

²¹ Véase al respecto PEREDA, Felipe: “Ad vivum?: o cómo narrar en imágenes...”, pp. 16-17; VAQUERO PIÑEIRO, Manuel: “La Visitatio generalis de 1555 en el Archivo de Santiago de los Españoles en Roma. Notas sobre los patrimonios inmobiliarios de entes eclesiásticos”, en *Italica. Cuadernos de trabajos de la escuela española de historia y arqueología en Roma*, 18, 1990, pp. 233-275 y ———: *La renta y las casas. El patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos de XV y XVII*. Roma L’Erma di Brestschneider, 1999, pp. 82-85.

²² Véase el estudio de CARRILLO, Jesús, “Saqueo de los turcos en Hungría” en A.A.V.V.: *Carlos V. Las armas y las letras*. [s. l.] [Granada], Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 371-376.

²³ CARRILLO, Jesús: “Saqueo de los turcos en Hungría...”, p. 371.

composición. Por tanto, este grabado tenía la intención de conmover a quien lo contemplase con el fin de que se posicionase en contra del invasor, idea ésta diferente de la que se desprende de la xilografía de la *Primera parte de la coronica*. A pesar de estos contrastes, en el fondo de la imagen hay una recreación de una batalla que es muy similar a lo que se ve en la xilografía de la crónica de Beuter, pudiendo su grabador haberla conocido.



Fig. 7. Detalle del grabado del *Saqueo de los turcos en Hungría* (ca. 1532), de un artista alemán muy cercano a Hans Sebald Beham.

Mayor coincidencia tiene quizás la estampa de la crónica de Beuter con la xilografía titulada *Exhibición militar en honor a Carlos V con ocasión de su entrada en Munich el 10 de junio de 1530* [fig. 8].²⁴ Ésta, algo más temprana que la anterior, concretamente de 1530, es de Hans Sebald Beham (Nuremberg, 1500-Francfort, 1550). Aquí su autor vuelve a emplear el formato apaisado –cinco estampas xilográficas, de 380 x 350 mm. cada una– que constituye, sin duda, uno de sus experimentos más logrados. Con esta disposición horizontal consigue abarcar una mayor cantidad de información. La escena narra los espectáculos ofrecidos en honor de Carlos V a su entrada en Munich en 1530, por tanto, no es estrictamente una escena bélica. El dibujante del grabado de la crónica de Beuter pudo conocer esta xilografía ya que no sólo coincide con ella en el formato,

²⁴ Véase al respecto ALBI de la CUESTA, Julio: “*Exhibición militar en honor a Carlos V con ocasión de su entrada en Munich el 10 de junio de 1530*”, en A.A.V.V.: *Carlos V. Las armas...*, pp. 400-402.

sino también en algunos aspectos formales. Las disposiciones de los cañones –aquí en un número muy superior al de la estampa de la conquista de Valencia–, el porte de los ejércitos a caballo con sus lanzas superpuestas, la arquitectura de fondo que deja entrever su técnica constructiva mixta, las cabañas de los participantes en los festejos, etc. son muy parecidas a lo que se ve en la xilografía de la *Primera parte de la coronica* [fig. 9]. Por último, si bien no se puede probar que exista una relación directa entre estas dos xilografías foráneas y la de la *Primera parte de la coronica* de Beuter, las coincidencias gráficas y de formato son tan parecidas que se puede llegar a pensar que, efectivamente, esto pudo ser así.

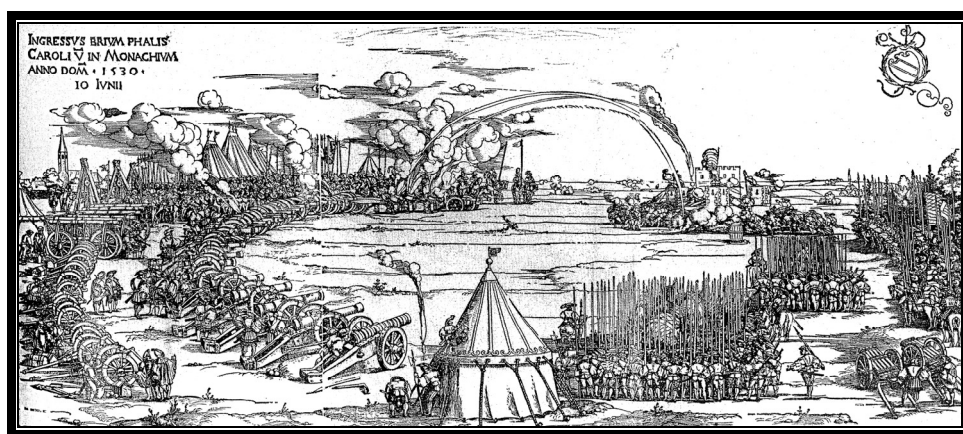


Fig. 8. Detalle de la *Exhibición militar en honor de Carlos V con ocasión de su entrada en Munich el 10 de junio de 1530* (1530), de Hans Sebald Beham.

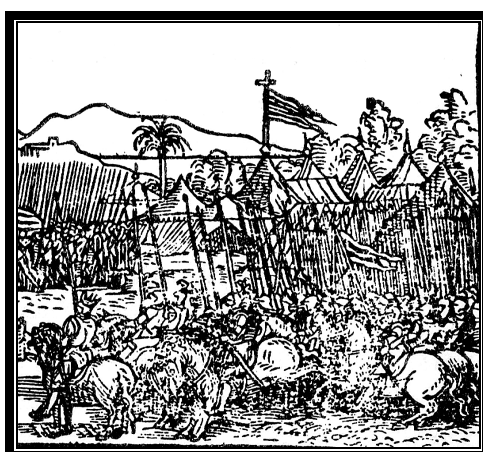


Fig. 9. Detalle del grabado de la *conquista de Valencia de la Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.



Fig. 10. Detalle del grabado de la conquista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

Contrariamente a algunas de las estampas anteriores, en la xilografía de la *Primera parte de la coronica* el invasor no aparece plasmado en términos de barbarie y crueldad. Aquí se representa como un poder organizado dotado incluso de un cañón [fig. 10]. Además, la propia guerra aparece mitificada. Esto se observa al detallarse en la xilografía cómo el ejército de Jaime I avanza con sus largas picas [fig. 11]. En una operación bélica real se debía de pasar, entre otros, sobre montones de escombros y, por tanto, éstas resultaban mucho más embarazosas que útiles. Hay que tener en cuenta que se recrea el momento en el que se está accediendo al interior de la ciudad por escaleras y, al subir por ellas las elevadas picas serían más un estorbo que una ayuda. Generalmente, en situaciones similares, se empleaban armas más reducidas como espadas, dagas o medias picas que, sin embargo, no parecen distinguirse en la xilografía de la *Primera parte de la coronica*. Contrariamente, sí que parece hacerse eco de tácticas bélicas desarrolladas coetáneamente a la publicación de la *Primera parte de la coronica*. Esto se ve especialmente en la caballería que contempla toda la batalla que se está lidiando en primer término. Ésta solía jugar un papel secundario, limitándose a cortar las comunicaciones o a las labores de reconocimiento, entre otras. Sólo en casos excepcionales, actuaba y reforzaba el ataque. Cuando esto ocurría, debido a que su armamento no era el más adecuado, casi con toda seguridad, se obtenían resultados insatisfactorios. Por último, y en relación a la mitificación de la conquista de la ciudad, no se ve ningún muerto ni mutilado, algo bastante normal en las representaciones bélicas

de en torno a 1550, sirvan como ejemplo, de entre otras muchas imágenes, las cabezas cortadas que el ejército de Solimán exhibía en su avance triunfal de la xilografía antes vista del *Saqueo de los turcos en Hungría* (1532).



Fig. 11. Detalle del grabado de la conquista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

Ya se hizo referencia a grabados de temática bélica, algunos generados y otros reeditados, en el ámbito impresor valenciano de mediados de siglo XVI. El acercamiento a ellos ya permite establecer algunas diferencias respecto al que aquí se analiza.

La principal diferencia estriba en el novedoso formato que emplea el grabado de la conquista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*. En los grabados bélicos valencianos el formato era generalmente cuadrado, encontrándose muy pocos que no lo repitiesen. Además, las dimensiones que solían tener estas imágenes distan mucho del tamaño que tiene el de la conquista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*. Esto daba como resultado que en estas representaciones bélicas, forzadas por las dimensiones, se pretendiese incluir el mayor número de elementos posible. La consecuencia de todo esto era una sensación de *horror vacui* que es compartida por gran parte de los grabados de esta temática, algo que en absoluto es visible en la xilografía de la crónica de Beuter. Además, el formato, las dimensiones, así como la ubicación del grabado en la portada de la *Primera parte de la coronica* reafirman la importancia que se le quiso dar a esta imagen. Ésta, incluso, está por encima del protagonismo que se le destinó a la vista de conjunto de Valencia que, si bien hoy en día parece tener mayor interés para la historiografía

urbana, quedó relegada a las páginas centrales de la crónica de Beuter y, paradójicamente, con un tamaño bastante inferior al de las dos imágenes de la portada.

Al hilo de lo anterior, no se debe valorar el formato apaisado atendiendo exclusivamente a su modernidad. Su repercusión en la lectura del proceso bélico es muy destacada ya que permite una mejor visión e interpretación del tema planteado. Concretamente, esta xilografía de la *Primera parte de la coronica* necesariamente debe ser leída de derecha a izquierda. Las caballerías a la derecha esperan indicaciones para formar parte activamente en la batalla o bien continuar con su misma actitud tranquila. En segundo término –siempre siguiendo la lectura anteriormente sugerida– está la artillería, particularizada únicamente con el cañón detallado en el centro del grabado. Como punto culminante y clímax de la acción al asedio de la ciudad, se ve la lucha encarnizada cuerpo a cuerpo entre los ejércitos del invasor y las tropas, más bien indefensas, del invadido.

Como conclusión, se debe puntualizar que en la Edad Moderna no se volverán a encontrar grabados de la conquista de Valencia similares a éste. Además, hay que tener en cuenta que esta estampa –salvo las reutilizaciones que hay que le desprendan de su significado– estaba muy limitada a la hora de vincularse a la temática de las obras. Así, tan sólo adquiriría su función original en publicaciones que versasen sobre la conquista de Valencia o la vida de Jaime I. Junto a esto, su vigencia no irá más allá de su última reutilización en 1604. Ni siquiera constituye el prototipo de otras imágenes posteriores como, sin embargo, si hace la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*. Hay que recordar que, efectivamente, en el siglo XVII se continuarán publicando libros conmemorativos de la conquista de la ciudad. Sin embargo, la cultura festiva barroca impedirá que esta imagen o sus derivados fuesen útiles. En este momento, se seguirá remitiendo a la conquista de Valencia pero ya desde un género novedoso y muy presente en los libros de fiestas como fue el del jeroglífico.²⁵ Por otra parte, en

²⁵ Muy significativo es el libro conmemorativo del cuarto centenario de la conquista de Valencia. En él se continúa remitiendo al acontecimiento histórico de la conquista de la ciudad por parte de Jaime I pero

escultura se representó en el relieve lúneo seiscentista del retablo principal de la iglesia del monasterio del Puig, hoy perdido, el *Campamento y toma de Valencia* y la *Entrega de llaves a Jaime I.*²⁶ Aunque en la segunda se recrea la rendición de Zaén delante de uno de los portales de la ciudad, sin embargo, sólo comparten la temática con la xilografía de la *Primera parte de la coronica*. No parece que ésta pudiera influir en las imágenes de este retablo.

ya con un lenguaje simbólico y un dibujo más simple, en donde lo más interesante es ya el mensaje, como se verá más adelante. En este sentido, véase ORTÍ y BALLESTER, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia*. Valencia, Juan Bautista Marçal. 1640. Véase también en esta investigación las pp. 540-572.

²⁶ Véase ROSSELLÓ, Vicens M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, p. 107 y SARTHOU y CARRERES, Carlos [con la colaboración de MARTÍNEZ ALOY, José]: *Provincia de Valencia Tomo II...*, pp. 772-773.

3.6

El grabado de la construcción de la muralla de Valencia de la *Primera parte de la coronica*

La imagen de la construcción de la muralla de Valencia aparecida en 1546 en la *Primera parte de la coronica* de Beuter resulta, en primer término, igual de enigmática que la de la conquista de la ciudad, con la que hace pareja en la portada. Su interpretación es también bastante complicada. Con la de la conquista de la ciudad coincide en la falta de pretensiones por captar, de una manera verosímil, la realidad urbana de Valencia. De la misma forma, hay que anotar que este grabado, como el de la conquista, ofrece una percepción de un hecho pasado y, por tanto, desde un punto de vista ahistórico. No capta la Valencia de mediados del quinientos, sino que va atrás en el tiempo y recrea la Valencia de finales del trescientos.

Junto a esto, es necesario plantearse si realmente esta imagen fue o no creada para su inclusión en la *Primera parte de la coronica* en 1546. No se ha localizado el empleo del mismo taco en otras publicaciones anteriores a esa fecha. Tampoco posteriores. Contrariamente a las estampas de la vista de conjunto de Valencia y la de la conquista de la ciudad que sí que se reutilizaron en otras publicaciones, la de la construcción de la muralla parece ser que siempre estuvo vinculada a la *Primera parte de la coronica* de

Beuter, en sus ediciones conocidas de 1546, 1563 y 1604. Además, en ellas siempre aparecería en la portada. Nunca se estampó en la segunda parte de la crónica. El que no se hayan encontrado reutilizaciones de la matriz xilográfica de la imagen de la construcción de la muralla en los ejemplares valencianos consultados del siglo XVI anteriores a su publicación en 1546, permite deducir que esta imagen fue creada *ex profeso* para esta edición de la crónica de Beuter.

Por otra parte, la estructura de la *Primera parte de la coronica* puede confirmar un poco más la idea de que esta xilografía fuese realizada para aparecer originalmente en esta obra, ya que su interpretación en ella se hace sin ninguna traba. El orden seguido por el texto de la crónica de Beuter es el cronológico. Esta lectura puede hacerse igualmente en las imágenes que incluye. Además, hay que recordar que los escudos de la portada estaban presentados cronológicamente y dispuestos según numeración. Como continuación de éstos, las estampas de Valencia sugieren una lectura similar. Leída de forma global, en primer término estaría la conquista de Valencia por parte de Jaime I, tras este acontecimiento, se empezaría su reconstrucción –que es precisamente lo que quiere captar este grabado– y, por último, figuraría la vista de conjunto de Valencia que sería el resultado de este largo proceso histórico.

Grabado perfectamente integrado en la portada de la *Primera parte de la coronica*, presenta unas medidas casi idénticas al de la conquista de la ciudad –a excepción del alto que, en éste último, es 20 mm. mayor–. Esta íntima relación con la portada –para la cual parece estar hecho a medida– y, especialmente con la xilografía de la conquista de Valencia, permite asegurar –se insiste, no sin reticencias– que fue realizado para su publicación en la edición de la crónica de Beuter de 1546. A pesar de esto, el grabado [fig. 1] continúa escondiendo multitud de enigmas relativos a su significación, intenciones y a su corta y restringida vigencia en las crónicas de Beuter.

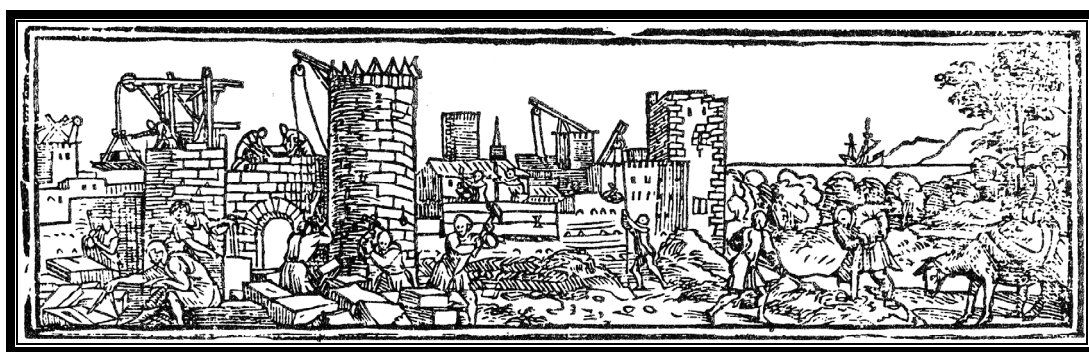


Fig. 1. La construcción de la muralla, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

Beuter mostró interés por la muralla. Previamente a la publicación de la *Primera parte de la coronica* éste en su *Primera part de la història de València* redactó un capítulo titulado “De la forma que tenia la ciutat de València y com se nomenaven los portals”¹ en el que dice que “no serà cosa desaprovechada pintar la forma que tenia antigament la nostra ciutat de València”.² En él se plantea el recorrido del antiguo recinto amurallado en tiempo de los romanos pues, según relata el historiador, se “retingué en temps del godos y de moros”. Considera que hay vestigios suficientes para adivinar –“per lo discurs dels valls [...] en los carrers y muralles”– cómo fue.³

Beuter dice que Valencia “era tota redona, de forma circular”⁴ e intenta reconstruir los lugares por dónde pasaba el perímetro amurallado. Así escribe que “[...] prenent de la torre del Temple que huy és, y anant per les espatles del trinquet de Cavallers a la confraria de la Verge Maria y de allí als Santets. De aquí anava, seguint lo vall, fins a l’Estudi General y de allí, girant per la Morera, tirava per lo carrer de les Barques a la vallada de Sanct Francés. De allí pujava per la plaça del Caixers a la Boatella y als

¹ Véase BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, ff. LXVIIIv-LXX. La transcripción de este capítulo véase en BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València*. Edició a cura de Vicent Josep Escartí. València, Universitat de València, 1998, pp. 184-187.

² BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. LXVIIIv.

³ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. LXIX. Véase igualmente para esta interpretación MARÍAS, Fernando: “La arquitectura de la ciudad en la encrucijada del siglo XV...”, pp. 30-31.

⁴ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. LXIX.

Manyans. De allí tirava per lo Trenc a la porta Nova y a la Llonja, fins a la Boceria. Y per allí anava a l'[e]sparteria y de allí girava a les Salines y portal que's diu ara de Valldigna. De allí, per les espatles de Sancta Creu tirava dret a la carnereria de Roceros. Aprés, de la placeta dels Serrans anava al portal de la Trinitat y juntava a la torre del Temple”.⁵

Con esto, Beuter está demostrando una atracción por las murallas de la ciudad mayor que muchos de sus contemporáneos, entre ellos Pedro de Medina.⁶ Aunque la reconstrucción que hace del recorrido del recinto amurallado en su *Primera part de la història de València* no coincide con los conocimientos históricos actuales,⁷ el interés por la muralla de Valencia, al menos, está justificando la inclusión de la xilografía de la construcción de la muralla en su *Primera parte de la coronica* de 1546.

Por otra parte, la obra más importante que se está realizando prácticamente a la vez que se publica el grabado de la construcción de la muralla en la crónica de Beuter es la remodelación que se hizo en 1543 de la casa destinada a albergar armamento así como la renovación del lienzo del muro que iba desde la torre del Esperó hasta la puerta de los judíos, acabándose todo ello, tal y como relata Gaspar Escolano en 1544 –“[...] por haverse esparcido el rumor, que Barbarroja corsario y general del turco, se había entrado

⁵ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. LXIX. Sobre la reconstrucción que hace Beuter sobre los portales de la antigua muralla valenciana, véase BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, ff. LXIX-LXX.

⁶ DE MEDINA, Pedro: *Libro de grandezas y cosas memorables...*, ff. CXLVIIIv-CLIV.

⁷ Véanse, entre otros muchos, BADIA CAPILLA, Ángeles / PASCUAL PACHECO, Josefa: *Las murallas árabes de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València / Delegació Municipal de Cultura, 1991; BARCELÓ, Carmen: “Valencia islámica. Paisaje y espacio urbano”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2000, pp. 40-50; MARTÍ, Javier: “A la luna de Valencia. Una aproximación arqueológica al espacio periurbano de la ciudad musulmana”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. II...*, pp. 56-73; PASCUAL, Josefa. “Desarrollo urbano de la Valencia musulmana (siglos VIII-XIII)”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. Recorrido...*, pp. 51-62; RIBERA, Albert / JIMÉNEZ, José Luis: “La fundación de la ciudad. Urbanismo y arquitectura de la Valencia romana y visigoda”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. Recorrido histórico...*, pp. 9-37; ———: “La fundación de Valencia y su impacto en el paisaje”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. II...*, pp. 30-54 y ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria: “L’empremta romana a la ciutat de València”, en *L’Espill*, 5, 1980, pp. 25-53.

en nuestro mar con ciento y veynte galeras, llamado por los franceses”—.⁸ Sería, por tanto, el baluarte semicircular que dibujó Wijngaerde en su representación de Valencia en 1563 y que no parece corresponderse con lo representado en la imagen de la construcción de la muralla de la *Primera parte de la coronica*.⁹

Llegados a este punto, y tras no haber encontrado estampado esta imagen en otras publicaciones quinientistas, es necesario preguntarse ¿Por qué este grabado no tuvo la misma repercusión y reutilización que el resto de los aparecidos en la *Primera parte de la coronica*? La respuesta es complicada.

A contestar la pregunta puede ayudar quizás la documentación de la muralla publicada recientemente por Amadeo Serra,¹⁰ en especial la del libro de fábrica de 1356. En este libro se describen minuciosamente los trabajos en el recinto amurallado. La xilografía de la *Primera parte de la coronica* está muy relacionada con lo que allí se cuenta. Según consta en la documentación, los materiales incluían el relleno de los “tapias o reble”, la piedra y su transporte, la arena, el yeso, el ladrillo y la madera, que se utilizaba para los andamios, cimbras y encofrados. Los diferentes oficios también están reseñados en la documentación, pudiéndose encontrar canteros —“tallapedres”— que extraían el material pétreo y lo cortaban en tres tipos básicos de piezas —“volsors”, “pedra de fill” y “pedra de talla”—, canteros que tallan la piedra en la obra —llamados piquers—, los maestros de albañilería —“mestres d’obra”—, tapiadores especializados en los muros de encofrado —“tapiadors”—, o carpinteros como Pere de Déu, el mejor pagado de todos, o Guillem Ferrer. En cuanto a las técnicas constructivas, los tapiadores se encargarían de levantar el

⁸ ESCOLANO, Gaspar: *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reyno de Valencia...*, vol II, libro cuarto, col. 766.

⁹ Posteriormente, en 1574, la casa de armas sufriría una gran transformación trazada por Gregori. Poco después, en 1585, Joan de Ambuesa concretaría una nueva fase de trabajos. Véase GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura y Arquitectos...*, tomo I, pp. 342-348 y pp. 402-404.

¹⁰ Véase muy especialmente sobre la construcción de la muralla de Valencia SERRA DESFILIS, Amadeo: “Ingeniería y construcción en las murallas de Valencia en el siglo XIV...”, pp. 883-894 y ———: “La construcción de las murallas...”, pp. 80-93.

muro con un tapial de arena y cal armado con “reble”, siendo después revestido a base de cal. Las torres eran de obra de albañilería con ladrillo, yeso y se empleaba piedra en determinados puntos –como los vanos de puertas y ventanas o las escaleras que comunicaban los diferentes niveles del camino de ronda–. Algunos muros se levantaban también en piedra, pero seguramente su relleno era de cal y canto. Los portales tenían elementos pétreos y las bóvedas se revestían con yeso, como ha quedado constancia en la documentación del portal de Torrent.¹¹

Este documento constata que, efectivamente, la imagen de la crónica de Beuter tuvo que tener la intención de plasmar el momento del levantamiento de la muralla de Valencia. Sin embargo, hay algunas diferencias en cuanto a lo que se dice en la documentación y lo que se puede ver en la imagen.

Visto que parece ser que la xilografía quiere representar la construcción de la muralla de Valencia, llama la atención, tal y como se ha dicho más arriba, que no se haya encontrado ésta estampada en otras publicaciones contemporáneas, como sí que ocurre con las otras dos, la de la conquista de Valencia, con la que comparte protagonismo en la portada de la *Primera parte de la coronica*, y la vista de conjunto de Valencia.

La xilografía de la construcción de la muralla difiere mucho de estas dos anteriores. El principal motivo para que esta imagen no se reutilizase más allá de las crónicas de Beuter pudo ser por el hecho de no identificarse claramente con la realidad de la propia muralla, pues parece más una mitificación de su proceso constructivo que una representación verosímil del mismo. No hay que olvidar que la muralla no se demolería hasta 1865.¹² Esto permitía que ésta se comparase con la xilografía de la *Primera parte de la coronica* y, por tanto, se pudo llegar a pensar que esta imagen no era la idónea para representarla.

¹¹ Véase SERRA DESFILIS, Amadeo: “La construcción de las murallas...”, p. 88.

¹² Véase ANDRÉS y SINISTERRA, Domingo: *El derribo de las murallas de Valencia, en los años 1865 y 1866 e historia y mérito de las famosas torres, puerta y puente de Serranos* [...]. Valencia, imprenta de El Valenciano, 1866 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1980]. Igualmente, ALDANA, Salvador: *La ciudad amurallada*. Valencia, Generalitat Valenciana / Consell Valencià de Cultura, 1990.

No obstante, el no constituir una representación realista de la muralla no tenía porqué impedir que se reutilizase como imagen de Valencia. En esta misma tesitura estaría también la xilografía de la conquista de la ciudad y, contrariamente, sí se estampó fuera de las crónicas de Beuter.

3.6.1

El levantamiento arquitectónico y su imagen en la xilografía de la construcción de la muralla de la *Primera parte de la coronica*

Aunque refleja en primera instancia la construcción de la muralla, la imagen también muestra los elementos necesarios para levantar una obra arquitectónica y recoge varios *status* profesionales. Es, por tanto, una xilografía relevante para conocer cómo se construía a pie de obra una arquitectura tan compleja y robusta como era una muralla, con sus respectivas puertas, muros, diferentes técnicas, andamiaje, utensilios empleados en su levantamiento, etc.¹³

Aparece un transporte empleado igualmente en la Edad Media y Moderna para levantar un edificio como lo es la mula de la parte derecha de la imagen. También el propio traslado del material que hace el peón se ve en el grabado. La mula con las alforjas cargadas recuerda al transporte continuo de los materiales a pie de obra [fig. 2]. De hecho, éste era un tema de controversia en todas las condiciones que escribían los arquitectos porque el coste de los acarreo no lo quería pagar nadie. Sin embargo, lo más normal, era que lo pagase el maestro encargado de realizar la obra, pues era él el que la materializaba.

¹³ El tema de la representación de los utensilios y maquinarias de construcción ha sido ampliamente tratado hace poco. En este sentido, se remite a ZARAGOZÁ, Arturo / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: *Pere Compte Arquitecte*. Valencia, Generalitat Valenciana / Ajuntament de València / Centro UNESCO Valencia, D.L., 2007, pp. 195-212.



Fig. 2. Detalle del grabado de la construcción de la muralla, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

Delante de la mula hay unos peones. A pesar de que no se distingue perfectamente la actividad que están llevando a cabo, es posible que lo que estuvieran haciendo fuese amasar. Sin embargo, básicamente, aquí el trabajo de los peones o bien consistía en amasar cal y arena para formar la masa con la que unir las piedras, o hacían barro para ladrillos. Otra opción sería el derretido de tierras, arcillas, gravas, etc. para introducirlo en el encofrado.

Justo en el centro de la imagen se distinguen las colas de milano [fig. 3]. Éstas unen los tablones de madera empleados para el encofrado de los muros. Delante de esto, parecen detallarse piedras ya listas para ser colocadas. Pueden ser igualmente ladrillos empleados en paramentos mixtos. Enlazando con esto, se sabe, gracias a documentos publicados recientemente, que la técnica del tapial fue requerida por la ciudad para levantar partes de la muralla con cierta celeridad. Así, en 1362, tras reanudarse la guerra con Castilla, Pedro el Ceremonioso ordenó que se trabajara intensamente en las obras de fortificación con diez o doce “parells de tapiers”, es decir, equipos de tapiadores que construyesen

rápidamente el muro con la técnica del tapial encofrado en madera, tal y como se refleja en la xilografía.¹⁴

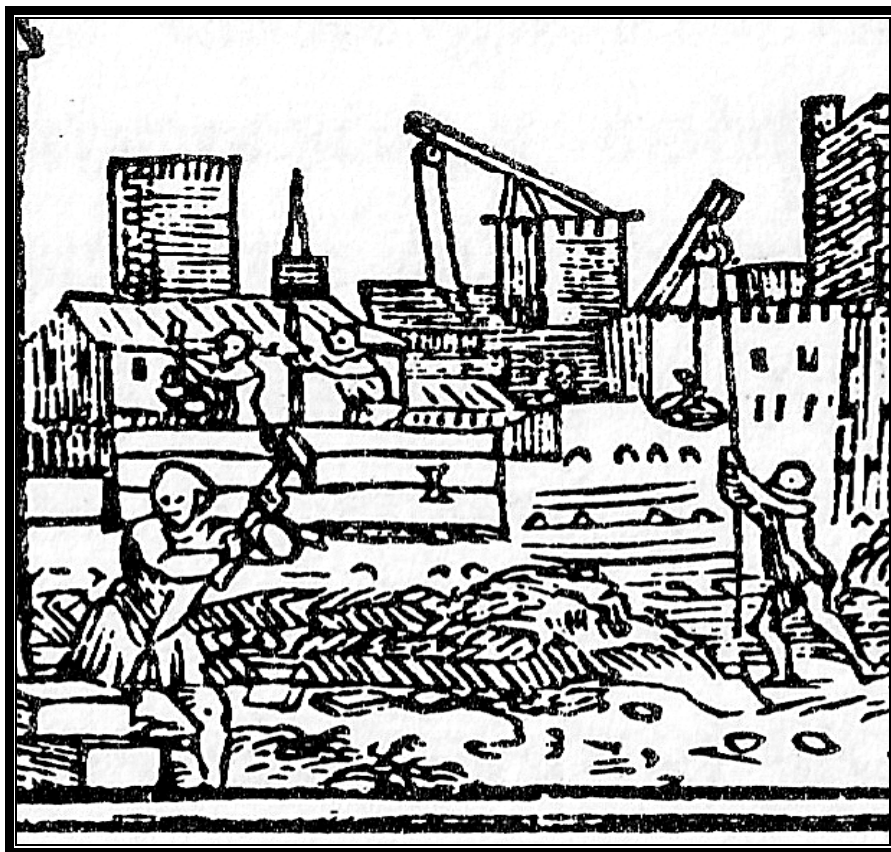


Fig. 3. Detalle del grabado de la construcción de la muralla, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

Pero quizás, lo más importante de la composición sea su parte izquierda por ser donde el grabador demuestra tener un mayor conocimiento de todos los elementos y profesionales que intervenían en la construcción [fig. 4]. Aquí queda claro que el que dirigía la obra desde el punto de vista teórico era el arquitecto, maestro mayor o tracista quien no sólo hacía el diseño sino que también creaba los dibujos necesarios y escribía las condiciones de la obra. Éste era considerado un técnico competente y versátil y con la capacidad para realizar con eficacia tareas muy diferentes. Además, con el fin de asegurar su vinculación con las obras, se le ofrecía un título que le reconocía como superior a otros artífices,

¹⁴ AMV: *Manual de Consells*, A-14, f. 8r (segunda mano), 8-VII-1362; f. 24v (tercera mano), 22-XII-1362, citado en SERRA DESFILIS, Amadeo: “La construcción de las murallas...”, pp. 88-89.

gozando de ciertas ventajas que completaban su salario.¹⁵ Siempre debían quedar anotadas sus indicaciones porque, si bien en ocasiones podían llegar a supervisar el trabajo práctico, éste solía recaer en el mejor postor que se hacía con el remate de la obra. A la izquierda, se puede ver al citado arquitecto o maestro mayor diseñando –portando una especie de compás– y al posible maestro de obras que atiende a sus indicaciones para llevarlas a la práctica. No obstante, cabe otra posibilidad interpretativa. Esta segunda persona puede ser igualmente la “mano derecha” de los arquitectos que no eran otros que los tenientes de maestro mayor o aparejadores. A ellos siempre se les ha considerado como una especie de ejecutores de las premisas de los maestros mayores a un nivel inferior. Eran quienes, de alguna manera, reflejaban en diseños más precisos los cortes de las piedras esenciales para la construcción. Además, eran los poseedores de los conocimientos necesarios para indicar –siempre a nivel práctico– a oficiales y peones la acción a realizar.



Fig. 4. Detalle del grabado de la construcción de la muralla, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

La figura del arquitecto o maestro mayor en el grabado de la *Primera parte de la coronica* se está contemplando como si fuese contemporáneo a la publicación de la obra, y no respecto a la consideración que de él mismo se tuvo en la Edad Media, ya que en el

¹⁵ Sobre la figura del maestro mayor, coincidiendo con el periodo en el que se levantaría la muralla de Valencia, véase SERRA DESFILIS, Amadeo: “El mestre de les obres de la ciutat de València (1370-1480)”, en YARZA, Joaquín / FITÉ, Francesc (eds.): *L’Artista-Artesa Medieval a la Corona d’Aragó*. Lleida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 399-417.

medieval su actividad estaba más relacionada con el trabajo manual que con el intelectual.¹⁶

Siguiendo con la lectura del grabado de la *Primera parte de la coronica*, parece que detrás de estas dos últimas figuras referidas –el maestro mayor y el teniente de maestro mayor o aparejador– pueda haber un oficial ya que, si bien no pertenece a la misma categoría profesional que estos dos, tampoco está realizando labores de peón. Los peones, por el contrario, son todos los que se encuentran tanto encima de la obra como los que están a los pies trabajando la piedra, realizando argamasas, transportando materiales, etc. Así, en el grabado aparece, de forma clara, una división del trabajo en lo tocante a la construcción de una obra arquitectónica, desde los canteros, al transporte, los peones que conformaban la mezcla de cal y arena –conocida como calera– así como cualquier otro trabajo, como el de los carpinteros –tablones para el encofrado– etc.

El trabajo de los peones en la obra aparece retratado en el grabado de la *Primera parte de la coronica* como algo muy bien organizado. Así se aprecia como la masa la acerca un peón a pie de obra y es otro peón el que la va subiendo con una espuerta enganchada a una polea. Arriba otros peones forman hileras con las piedras diferenciándose, por tanto, varios trabajos vinculados a la categoría profesional del peón.

El autor de la xilografía detalla diferente maquinaria empleada en la construcción [fig. 5]. Ésta, básicamente, se usaba para la elevación de los materiales.¹⁷ Arriba de la torre que hace pareja con la que casi está concluida, parece haberse representado un ergate, llamado también en la época “ingenios elevadores”. Esta maquinaria consistía en un simple torno y, por tanto, no podía cargar materiales excesivamente pesados.

¹⁶ Para conocer –si bien todavía con muchos interrogantes al respecto– las diferentes categorías que intervenían en la construcción durante la Edad Media, véase BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes: “Los medios humanos y la sociología de la construcción medieval”, en GRACIANI, Amparo (ed.): *La técnica de la arquitectura medieval*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 97-122.

¹⁷ Véase GARCÍA TAPIA, Nicolás: “Ingenios y máquinas empleados en las obras renacentistas” en ———: *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*. Valladolid, Universidad de Valladolid / Caja de Ahorros de Salamanca, 1990, pp. 163-199.

Igualmente, puede llegar a distinguirse lo que se ha denominado una grúa en voladizo de horca. Ésta constaba de un eje vertical y una viga superior horizontal y poleas simples. La viga superior –aguilón o voladizo– estaba unida al mástil con travesaños de refuerzo. La grúa de este último tipo detallada aquí es muy robusta, y por esto, se representa subiendo materiales pesados. Las otras maquinarias del grabado parecen ser ergates.¹⁸

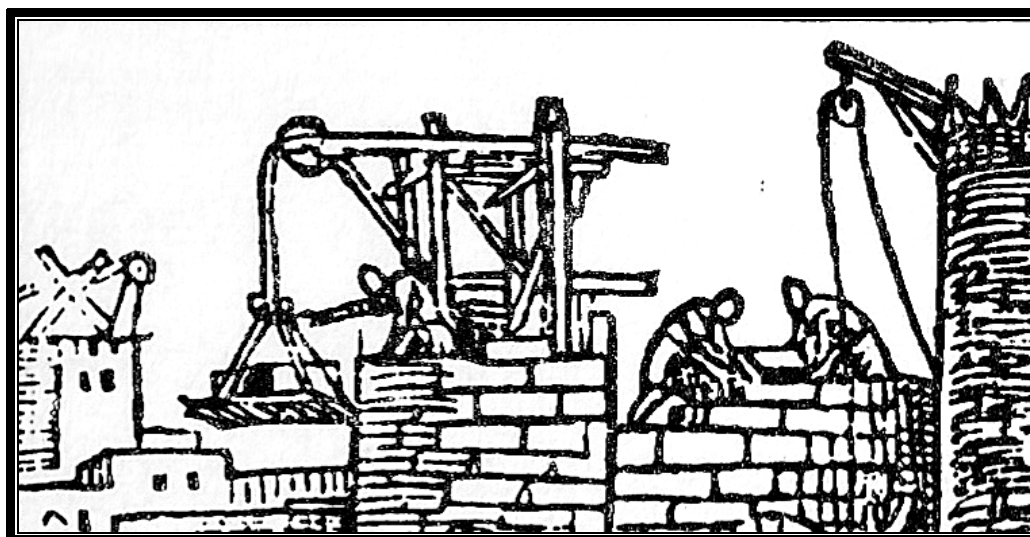


Fig. 5. Detalle del grabado de la construcción de la muralla, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.

Junto a esto, es importante la presencia en la xilografía de la *Primera parte de la coronica* de las herramientas y utensilios usados en la construcción que, prácticamente, son los mismos desde el Románico hasta la Ilustración. El pico y el puntero se emplean para desbastar o labrar la piedra con un acabado tosco. La escoda trinchante o tallante permite obtener una terminación más fina de los paramentos. Los cinceles y gradinas de lama más o menos ancha se pueden utilizar también en la labra de caras, con ayuda de

¹⁸ Véase, entre otros, ARCINIEGA GARCÍA, Luís: “Representación de la arquitectura en construcción en torno al siglo XVI”, en A.A.V.V.: *Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, Instituto Juan de Herrera / Universidad de La Coruña / CEHOPU / CEDEX / Sociedad Española de Historia de la Construcción, 1995, pp. 49-56; GRACIANI GARCÍA, Amparo: “Aportaciones medievales a la maquinaria de construcción”, en A.A.V.V.: *Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción...*, pp. 217-224; ———: “Los equipos de obra y los medios auxiliares en la Edad Media”, en ——— (ed.): *La técnica de la arquitectura medieval...*, pp. 175-206 y MIRAVETE, Antonio: “Historia de los aparatos de elevación y transporte”, en ———: *Aparatos de elevación y transporte*. Zaragoza, edición del autor, 1994, pp. 7-15.

mazas y macetas, pero su empleo característico viene dado por la realización de tiradas o atacaduras que permiten comenzar la labra por las aristas de la pieza.¹⁹ El escaso detallismo presente en el grabado de la *Primera parte de la coronica* no permite distinguir con claridad los utensilios con los que trabajan especialmente los peones más cercanos a la torre ya construida. Sin embargo, su actitud hace suponer que se trate de trinchantes –pues sirve para el desbaste cortando la piedra como lo haría un hacha, y también para el acabado golpeando con el filo ortogonalmente como un martillo—.²⁰ Tampoco se puede descartar que estas herramientas fuesen mazas.²¹

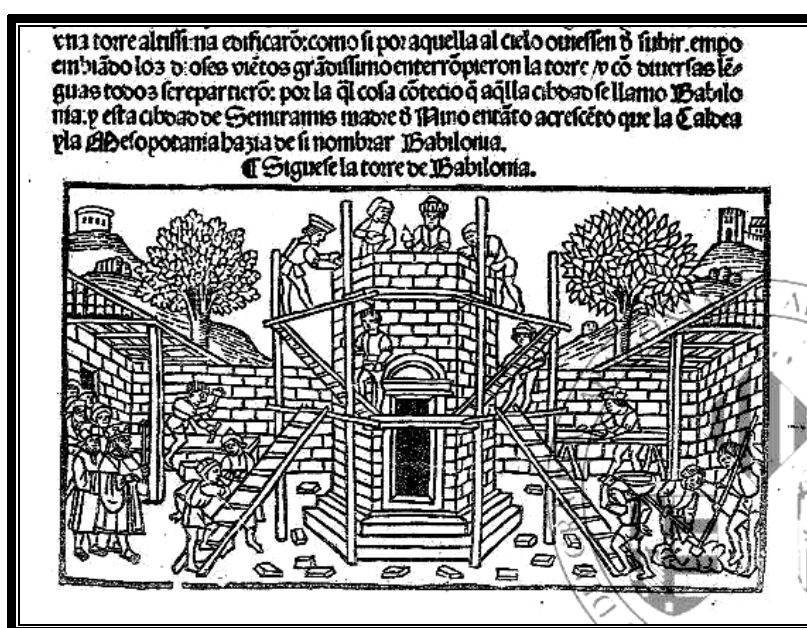


Fig. 6. Construcción de la torre de Babilonia, *Suplementum chonicarum* (1510), de Jacobo Foresti.

¹⁹ A pesar de haber mucha bibliografía sobre la estereotomía y la traza de cantería, por su contenido así como el amplio apéndice dedicado a las fuentes y bibliografía sobre el tema, se remite a CALVO LÓPEZ, José: “Estereotomía de la piedra”, en A.A.V.V.: *Master de restauración del patrimonio histórico. Area 3. Intervención y técnicas*. Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia / Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la Región de Murcia, 2004, pp. 115-151.

²⁰ RABASA DÍAZ, Enrique: *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid, Akal, 2000, p. 148.

²¹ Todos los instrumentos que se usaban en la construcción fueron detallados, poco después de la xilografía de la construcción de la muralla de la *Primera parte de la coronica* de Beuter, en *Los veintiún libros de los ingenios y las máquinas* de Juanelo Turriano. Véase TURRIANO, Pseudo Juanelo: *Los veintiún libros de los ingenios y las máquinas*, 1570. [Madrid, Turner, 1983].

De los grabados publicados en el ámbito valenciano anteriores a la xilografía de la crónica de Beuter, destaca especialmente el aparecido en 1510 en el *Supplementum chonicarum* de Jacopo Foresti en el que se representa el levantamiento de la torre de Babilonia [fig. 6].²² A pesar de su interés, éste no llega a mostrar el mismo nivel de conocimientos constructivos que la xilografía de la *Primera parte de la coronica*. En la parte izquierda del grabado del *Supplementum chonicarum* aparece una persona que, debido a la vestimenta y la corona, tiene que ser un monarca o dignatario. Éste está acompañado por un cortejo que está supervisando la obra. Pero, sin duda, lo más importante es la visión que se ofrece del proceso constructivo. El reparto del trabajo no está tan claro como en el grabado de la *Primera parte de la coronica*. La mayoría de ellos desempeñan trabajos manuales, dentro de los cuales parecen distinguirse dos categorías profesionales, ya que los que están en la parte superior de la torre llevan atuendos diferentes. El resto son peones que o bien hacen la mezcla de cal y arena o suben los sillares. En el fondo de la composición hay dos figuras que son algo más desconcertantes. La de la parte de la derecha puede remitir al arquitecto pues no está desempeñando ningún trabajo físico y está realizando su actividad encima de una mesa. En el lado izquierdo, a pesar de verse una figura que está picando piedra, ésta puede ser bien el aparejador o teniente de maestro mayor, pues está muy diferenciado del resto de operarios. Además de que el trabajo de la construcción no está tan detallado y el reparto de las tareas no se distingue tan claramente como en la xilografía de la *Primera parte de la coronica*, hay que remarcar que tampoco se representa ningún tipo de maquinaria o elemento técnico complicado. Junto a esto, las herramientas visibles se limitan a un par de azadas para amasar.

Hay que apuntar que aunque esta xilografía se publica en Valencia en 1510, su procedencia es italiana. Esta estampa de la construcción de la torre de Babilonia de la edición valenciana del *Supplementum chonicarum* no es más que una simplificación

²² BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Suma de todas las crónicas...*, 1510, f. XIII.

—mucho más tosca— de la aparecida anteriormente en la edición veneciana de 1492 de la misma obra [fig. 7]. El grabado original presenta un mayor detallismo y una ejecución técnica algo superior al valenciano.²³ Por tanto, no se puede comparar estrictamente con la de la crónica de Beuter, ya que el ambiente en el que se originó es muy diferente.

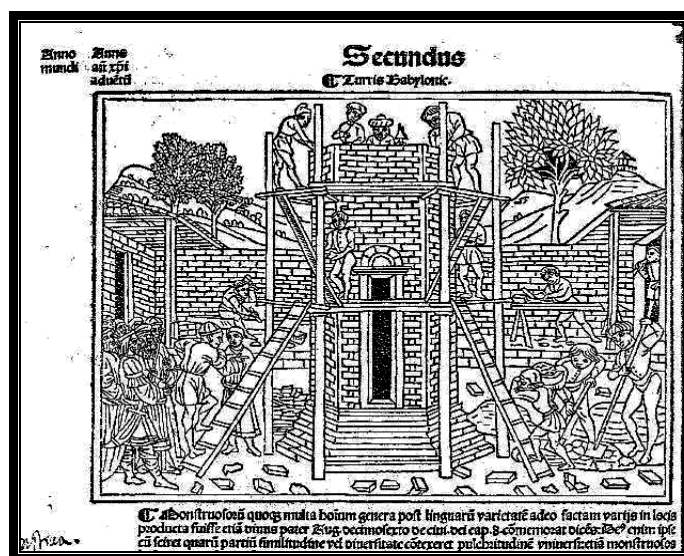


Fig. 7. Construcción de la torre de Babilonia, *Supplementum chronicarum* [1492?], de Jacopo Foresti.

En las imágenes urbanas de en torno a 1550 parece ser que no fue especialmente habitual hacer una interpretación completa del proceso constructivo. No obstante, sí que se captaron algunos momentos o escenas relativas al levantamiento de edificios. En este sentido, son interesante varias de las vistas incluidas en 1493 en el *Liber chronicarum* de Hartmann Schedel. Así, tanto en el grabado de Colonia [fig. 8], Ratisbona [fig. 9] y Niza [fig. 10]²⁴ se ven las construcciones parciales de sus edificios más significativos, si bien no con el alcance que presenta la xilografía de la *Primera parte de la coronica*. De la misma forma, entre otros, coetáneamente al grabado de la obra de Beuter, en 1562 Wijngaerde describe en uno de sus dibujos parte del proceso constructivo del palacio

²³ BERGOMENSIS, Jacobus Philippus: *Supplementum chronicarum...*, [s. f.] [1492?], f. 6v.

²⁴ SCHEDEL, Hartmann: *Liber chronicarum...*, 1493, ff. XCI, XCVIII y CCXXVIII.

segoviano de Valsaín [fig. 11].²⁵ Poco después, en 1576 con el dibujo de Rodrigo de Holanda sobre la construcción del Escorial, se superaría en mucho lo que, hasta ese momento, se había detallado de la arquitectura peninsular en construcción.²⁶

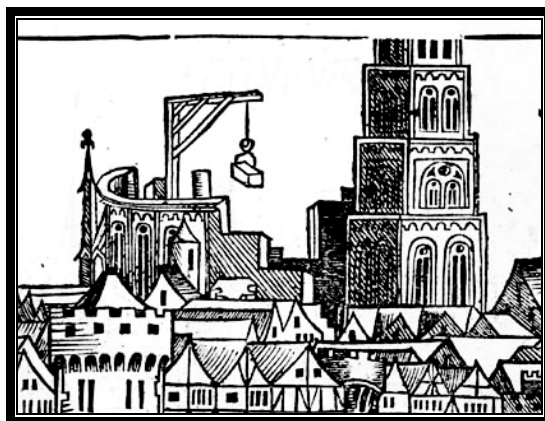


Fig. 8. Detalle de la vista de Colonia, *Liber chronicarum* (1493), de Hartmann Schedel.

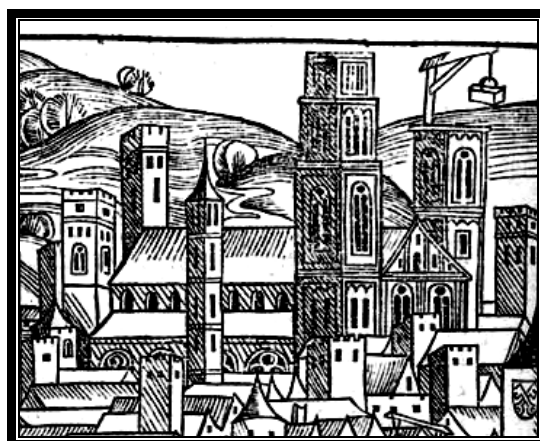


Fig. 9. Detalle de la vista urbanas Ratisbona, *Liber chronicarum* (1493), de Hartmann Schedel.

²⁵ ARCINIEGA GARCÍA, Luís: “Representación de la arquitectura...”, p. 50 y KAGAN, Richard L (coord.): *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 119-122.

²⁶ La imagen se encuentra en la colección del marqués de Salisbury de la Hatfield House de Londres. Sobre esta representación véanse, básicamente, ARCINIEGA GARCÍA, Luís: “La difusión del Escorial en Valencia antes de la finalización de las obras”, en CAMPOS y FERNÁNDEZ de SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Literatura e imagen en el Escorial. Actas del Simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 751-770 y MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “La imagen artística del Escorial en al España de los Austrias: Génesis y fijación de un arquetipo visual”, en CAMPOS y FERNÁNDEZ de SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Literatura e imagen en el Escorial...*, pp. 251-294.

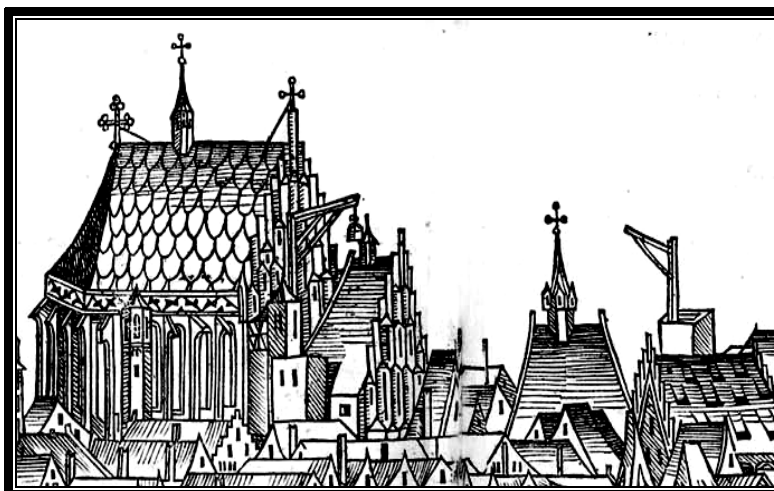


Fig. 10. Detalle de la vista de Niza, *Liber chronicarum* (1493), de Hartmann Schedel.

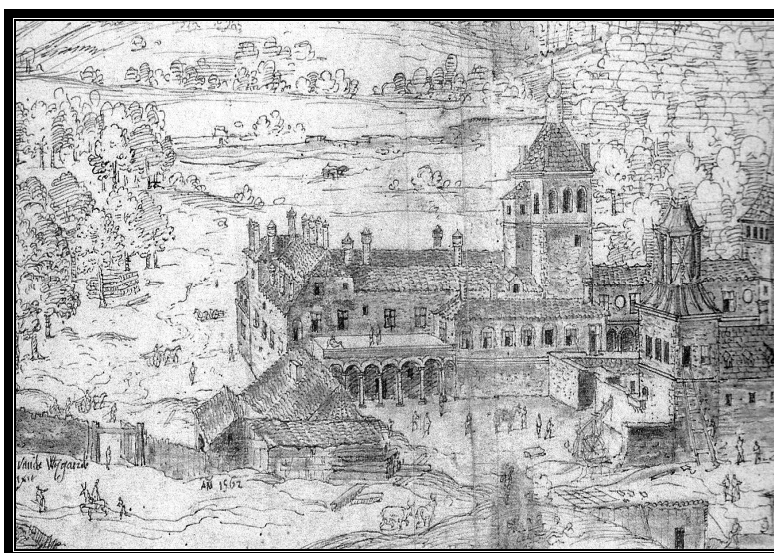


Fig. 11. Detalle del dibujo del palacio de Valsain (1562), de Anton Van den Wijngaerde.

Con todo, hay que considerar a la xilografía de la construcción de la muralla de la *Primera parte de la coronica* como una estampa excepcional en el ambiente peninsular. En ella no se han incluido apuntes o ligeras remisiones a la construcción de edificios, como así era habitual en los grabados urbanos que trataban este tema en torno al 1550, sino que el proceso ha sido abordado por completo. Así, se aprecia en ella desde el transporte terrestre a las herramientas y maquinarias necesarias para levantar un edificio.

También es muy importante el interés por especificar las diferentes jerarquías de operarios –peones, maestros mayores y teniente de maestros mayores o aparejadores– que trabajan en la obra, distinguiéndose incluso las múltiples actividades que podían realizar los peones.

Sin ser representaciones estrictamente urbanas, sí que hay coetáneamente a la xilografía de la construcción de la muralla de la crónica de Beuter intereses por mostrar en imágenes las técnicas, los utensilios empleados y la maquinaria necesaria para levantar un edificio. Hasta el siglo XV la aparición de los procesos constructivos en imágenes estaban limitadas prácticamente a bajorrelieves, miniaturas y, de forma excepcional, en alguna pintura al fresco. Todavía su detallismo no era del todo preciso. A partir del cuatrocientos, además, aparecen también como una temática auxiliar de obras religiosas, alegóricas o retratos. Se podrían citar, entre otras muchas, obras como el *Tríptico del heno*, del Bosco, con la alegoría de las “construcciones infernales” en la que aparece una grúa que construye la “torre-infernal”, la *Historia de la destrucción* de Jean Colombe, pintado en el XV y conservado en Kupferstichkabinett de Berlín, el retrato de Jan Fernaguut de Pieter Pourbus “el viejo” en el que se ve una grúa movida por una gran rueda, o las dos obras de Pieter Brueghel “el viejo” tituladas *La Torre de Babel* –una conocida como “La pequeña Babel” y la otra como “La gran Babel”– en las que se aprecian con claridad al menos seis grúas en cada una de ellas.

En España, la representación de grúas está también en algunas pinturas. Habría que citar, entre otras, el cuadro de la *Crucifixión* del retablo de santa Ana de Tordienta (Huesca), hoy en el Museo Diocesano de la catedral de Huesca, pintado en torno a 1449 por Pedro Zuera y Bernardo de Aras –en ella, al fondo, aparece una grúa y una escena constructiva–, la obra *Construcción de la Torre de Babel* de Pellegrino Tibaldi, de en torno a 1590-1592 y conservada en El Escorial o la *Santa Catalina y santa Bárbara* de la catedral de Sevilla, pintada por Hernando de Esturnio en 1555.

Hay que marcar también que la imagen de la muralla de la crónica de Beuter está recogiendo dos modos constructivos, la cantería –a la cristiana– y la “moresca”.²⁷ En ella se ven muros de cantería, de tapial o, incluso, de técnica mixta. De la misma forma, Beuter en su texto recuerda a la técnica constructiva romana de las antiguas murallas –“des dels Serrans fins a l’[E]sparteria”– que es de “calycanto o maroneria”.²⁸ Ya anteriormente a esta apreciación constructiva, Beuter había tenido presente también a la cantería romana de las madres subterráneas al relatar el proceso de ennoblecimiento de Valencia por parte de Gneo Escipio que “[...] volgué en tot ennoblir esta ciutat [...] amb mares tant profundes d’archs y voltes de pedra”.²⁹ La técnica constructiva de los moros queda igualmente recogida por Beuter. Así existía una parte de la muralla de “argila, segons edificaven los moros” que iba “des de la torre del Temple, que edificà lo rey Alibufat, fins a l’Estudi y fins a la Boatella”.³⁰ Igualmente, en la *Segunda parte de la coronica*, Beuter al narrar “los combates que se dieron en la ciudad, y de las galeras que vinieron de Túnez a socorrer Valencia, y se bolvieron sin effecto [...]” vuelve a incidir en ello:

Pero como era aquello labrado a la morisca, de argila con cubiertas o capas de argamassa, que la escrostava, dentro por las partes de fuera, cayda la costrera por los golpes, enclotávase las otras piedras en la argila, sin hazer mas daño en el muro.³¹

Este ambiente arquitectónico que diferenciaba dos tipos de construcción estuvo presente en Valencia nada más ser tomada por Jaime I en 1238.³² No obstante, esto debe

²⁷ MARÍAS, Fernando: “La arquitectura de la ciudad en la encrucijada del siglo XV...”, pp. 30-31.

²⁸ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. LXIXv.

²⁹ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. XXVIv.

Beuter relata que se encuentra una de estas madres subterráneas –la que “passa per la pressó, y la que passa per la freneria y va per Sent Thomàs a la confraria de la Verge Maria”– pues, en 1525, los picapedreros rompieron: “[...] cavant la terra y picant la volta en estos anys passats, quasi a mil cinch-cents vint-y-cinch, se trobà una sepultura de temps antich ab certer letras que los pedrapiquers romperen”.

Véase BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, ff. XXVIv-XXVII.

³⁰ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*, f. LXIXv.

³¹ BEUTER, Pere Antoni: *Segunda parte de la coronica...*, 1604, p. 204.

entenderse dentro de las muchas intenciones que tuvieron los Jurados por el “embelliment de la ciutat” desde prácticamente comienzos del siglo XIV.³³

³² Así, el propio conquistador, refiriéndose a las parroquias –a excepción de una– de su reinado distinguía, claramente, las dos formas de construir pues sus fábricas estaban levantadas a la manera cristiana –ad modum ecclesiarum more christiano constructarum–. Véase BURNS, Robert Ignatus: *El Reino de Valencia en el siglo XIII (Iglesia y Sociedad)*. Valencia, Del Senia al Segura, 1982, p. 257 y ———: “El Naiximent d’un poble: El Regne de València”, en A.A.V.V.: *Lluís Santàngel, un home, un nou món*. València, Generalitat Valenciana, 1992, p. 30.

³³ Este tema ha sido ampliamente tratado, por ello, se remite a la bibliografía más destacada sobre el tema. Véase CÁRCEL ORTÍ, María Milagros / TRENCHS ODENA, José: “El Consell de Valencia: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)”, en A.A.V.V.: *La ciudad hispánica de los siglos XI al XVI*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1985, vol. II, pp. 1481-1545; FALOMIR FAUS, Miguel: “El proceso de cristianización urbana de la ciudad de Valencia durante el siglo XV”, en *Archivo español de Arte*, 254, 1991, pp. 128-139; ———: *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522)*..., pp. 84-98; RODRIGO PERTEGÁS, José: “La urbe valenciana en el siglo XIV”, en A.A.V.V.: *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Valencia, hijos de F. Vives Mora, 1923, vol. I pp. 279-374 y de SERRA DESFILIS, Amadeo: “La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410”, en *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 73-80; ———: “El Consell de Valencia y el Embelliment de la ciutat, 1412-1460”, en A.A.V.V.: *Actas. Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1993, pp. 75-79; ———: “Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo...”, pp. 111-119 y ———: “Nuevamente cristiana, bella y atractiva. La ciudad de Valencia entre los siglos XIII al XV”, en A.A.V.V.: *Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2000, pp. 64-75.

3.7

Jerónima de Gales, impresora valenciana y difusora de las imágenes urbanas de las crónicas de Pere Antoni Beuter

La labor de la impresora valenciana Jerónima de Gales ha sido justamente puesta de manifiesto hace escasas fechas por la investigadora Fernández Vega.¹ Sin embargo, todavía falta por analizar y conocer en profundidad su papel como difusora de la imagen impresa en Valencia prácticamente durante toda la segunda mitad del siglo XVI.² Indagando en su figura como tipógrafa salta a la vista que no sólo se preocupó por conseguir ejemplares con una presencia admirable,³ sino que también se encargó de

¹ Véase FERNÁNDEZ VEGA, María del Mar: “Jerónima de Gales. Una impresora valenciana del siglo XVI”, en A.A.V.V.: *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa América*. Salamanca, I.H.L.L., 2004, tomo I, pp. 405-434.

² Su papel como difusora de la imagen todavía no ha sido analizado en profundidad, sin embargo, sí que se ha realizado un inventario de su producción tipográfica siempre relacionada con sus maridos, tanto con su primer marido, Joan Mey –con 202 obras inventariadas–, como con su segundo, Pedro Huete –con 342 obras inventariadas–. Véase al respecto HERNÁNDEZ ROYO, Pura: *La imprenta Valenciana de la Familia Mey-Huete en el siglo XVI: Producción y Tipografía*. Valencia, Universitat de València, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, tesis doctoral inédita dirigida por el doctor José Luís Canet, 1995, vol. II, pp. 25-491 y 492-887.

³ Salvá considera a la *Crónica del rey en Jaume*, salida de las prensas de Jerónima de Gales, como “tan hermoso que sin vacilar puede presentarse como el modelo más perfecto y magnífico de la tipografía

difundir la imagen de la ciudad de Valencia en muchas de sus obras. Además, desde sus prensas se reinterpretaron las matrices xilográficas que, hasta ese momento, habían estado relacionadas con la imagen de Valencia. A partir de ahora, las estampas aparecidas originalmente en la *Primera parte de la coronica* de 1546 tendrán nuevas funciones.

Antes de entrar a conocer las reutilizaciones de los tacos xilográficos empleados en las obras de Beuter, hay que indagar en quién fue Jerónima de Gales y qué papel tuvo en el contexto impresor valenciano ajeno, por aquel entonces, a contar con alguna mujer en su seno. Esto último quizás pueda explicar el que la historiografía contemporánea haya prestado más atención a los hijos que tuvo con Joan Mey –Felipe, Pedro Patricio y Aurelio– que a Jerónima de Gales, a pesar de que Felipe no regentó la imprenta del difunto Joan Mey hasta transcurridos 22 años de su fallecimiento, periodo éste en el que la tipografía de Mey fue administrada por su viuda, Jerónima de Gales.

Su trabajo como impresora no tuvo que ser fácil. Parece incluso como si ella misma fuese consciente, en todo momento, que se encontraba en un terreno profesional pantanoso y complicado para las mujeres, pues en ninguna de las obras estampadas en la imprenta perteneciente anteriormente a su marido aparece su nombre. Así, en las 131 obras⁴ salidas de la imprenta regentada por ella, o atribuidas a ella, en 10 ocasiones se denomina viuda de Joan Mey, en 28 firma sus obras como ex tipografía de Joan Mey, en 10 como ex oficina de Joan Mey, en 1 como ex calcografía de Joan Mey y en 40 directamente como Joan Mey o en casa de Joan Mey.

Algo similar le ocurriría posteriormente. Jerónima de Gales se casa en segundas nupcias el 19 de junio de 1559⁵ con el impresor Pedro de Huete. Fallecido éste, y tras diez años

española del siglo XVI". SALVÁ y MALLÉN, Pedro: *Catalogo de la biblioteca Salvá [...] enriquecido con la descripción de otras muchas obras, de sus ediciones, etc.* Valencia, imprenta de Ferrer de Orga, 1872 [Madrid, Julio Ollero, 1992], II, nº 2984.

⁴ Véase su producción bibliográfica completa en FERNÁNDEZ VEGA, María del Mar: "Jerónima de Gales...", pp. 416-431.

⁵ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 301.

de silencio, Jerónima de Gales empieza a firmar sus obras ahora como la viuda de Pedro de Huete. Así se lee en 41 ocasiones. El resto son obras atribuidas en las que no aparece impresor y seguiría empleando las marcas y escudos tipográficos de Huete, quizás, como se ha apuntado, debido a contratos firmados anteriormente.⁶

Esto, de alguna manera, constata que, contrariamente a lo que se ha querido apuntar,⁷ la integración de la mujer en el mundo impresor valenciano del siglo XVI tuvo que ser complicada. De hecho, parece ser que Jerónima de Gales fue la única mujer que estuvo vinculada a él –o al menos de la que sólo se tiene noticia– en el siglo XVI. Antes, Francisca López, viuda de López de la Roca, estuvo asociada con Sebastián de Escocia y Juan Jofré, al menos en 1498.⁸ Más adelante, ya en el XVII y especialmente en el XVIII, el trabajo femenino en la imprenta fue más generalizado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en el siglo XVI algunas de ellas seguirían en el anonimato siempre detrás del nombre de su marido, incluso cuando éste llevase mucho tiempo fallecido, como le ocurrió en dos ocasiones a Jerónima de Gales. A pesar de esto, hay que considerar a Jerónima de Gales como una impresora que tuvo una gran actividad durante el siglo XVI. Además, es una figura indispensable para comprender cómo las matrices xilográficas con la representación de la ciudad de Valencia pasaron en el quinientos de unos impresores a otros, bien para seguir con la función anterior, o bien para ser imagen de otras ciudades.

⁶ HERNÁNDEZ ROYO, Pura: *La imprenta Valenciana de la Familia Mey-Huete...*, vol. I., p. 29.

⁷ Fernández apunta que “el yo de la autora está presente en todo momento, no se oculta aunque el pie de la imprenta indique en «casa de Joan Mey» y no su propio nombre. Se muestra exigiendo el reconocimiento del lector al que no adula en ningún momento. Parece claro que, casada o no con Pedro Huete, es Jerónima quien regenta su taller de impresión y a quien el lector debe dirigirse”. FERNÁNDEZ VEGA, María del Mar: “Jerónima de Gales...”, p. 416. Bajo nuestro punto de vista es clara su gran labor en la imprenta valenciana del siglo XVI, logrando obras muy superiores a otras coetáneas. Sin embargo, todavía este mundo laboral en el que se movió Jerónima de Gales daba, injustamente, la espalda a las mujeres.

⁸ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 250.

En lo personal, como se ha dicho, Jerónima de Gales estuvo casada con dos impresores. El primero de ellos fue Joan Mey quien fallecería a finales de 1555. Poco tiempo después de morir, Jerónima de Gales ya regentaba la tipografía de su difunto marido pues en 1556 aparece la primera obra firmada ahora como viuda de Joan Mey.⁹

Anteriormente, al hablar de las crónicas de Beuter, en la edición de la *Primera parte de la coronica* de 1563, se refirió a Joan Mey como su impresor, ya que así aparece en el libro y así se tuvo que citar. Sin embargo, ya que Joan Mey falleció en 1555, la persona responsable de la publicación de esta obra no fue otra que Jerónima de Gales. De 1563 tan sólo se tiene constancia de la publicación de la *Primera parte de la coronica*, no conociéndose una paralela de la segunda parte. Tipográficamente, la edición de 1546 y la de Jerónima de Gales de 1563 tienen una relación evidente, especialmente, en lo que respecta a la repetición de los grabados de Valencia. Así, la portada de la edición de la viuda de Mey de la *Primera parte de la coronica* incluye los grabados de la construcción de la muralla de Valencia en su parte superior y, en su parte inferior, el de la conquista de Valencia. A la par, no se tiene que olvidar que en la portada Jerónima de Gales vuelve a incluir el recorrido heráldico con las imágenes de los escudos de Valencia. Igualmente, en el interior de sus páginas, aparece de nuevo la vista de conjunto de Valencia.¹⁰

Jerónima de Gales, tras la muerte de su marido Joan Mey, estuvo en posesión de estos tacos xilográficos pues los emplea en varias ocasiones hasta que pasaron a ser propiedad de su hijo Pedro Patricio. Éste, además, los volvería a utilizar en 1604 en las ediciones de la primera y segunda parte de la crónica de Beuter. Posteriormente a esta fecha, no se ha localizado ninguna obra en la que aparezcan reproducidos estos grabados. Por tanto, éstos tienen una vigencia conocida en el ámbito valenciano de unos 50 años.

⁹ CICERÓN, Marco Tulio: *Apposita Marci Tullii Ciceronis, collecta a Petro Ionne Nunnesio valentino*. Valentiae, excudebat vidua Ioannis Mey, 1556.

¹⁰ BEUTER, Pedro Antonio: *Primera parte de la coronica...*, 1563, f. XXXII.

Jerónima de Gales tuvo que ser consciente de que estos grabados remitían inequívocamente a Valencia, como atestiguan su empleo en la edición que lleva a cabo de la *Primera parte de la coronica* en 1563 y en otras obras en las que, de la misma manera, se usaban sus matrices como imagen de Valencia. No obstante, llama la atención que la impresora los emplease además para referirse a otras ciudades que morfológicamente no tenían ninguna relación con Valencia. Antes de analizar estos últimos casos, se presentarán las publicaciones en las que la impresora vuelve a emplear estas representaciones como imagen de Valencia.

Al poco tiempo de regentar la imprenta de su difunto marido, Jerónima de Gales estampa las crónicas del rey Jaime I. Ésta es una obra clave para la historiografía medieval de la Corona de Aragón. El texto es autobiográfico y abarca toda la vida del conquistador (1208-1276). Evidentemente, la última parte la escribiría un allegado de Jaime I. En 1557, Jerónima de Gales estampa dos ediciones diferentes de la obra.¹¹ Sus tiradas son tan similares que, incluso a veces, resulta complicado distinguirlas:

-[Jaime I]: *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó, de Mallorca, e de València, compte de Barcelona, e de Muntpesller, dictada per aquell en sa llengua natural, e de nou feyta estampar per los Jurats de la insigne ciutat de València, per servir ab aquella al sereníssim senyor don Carlos príncep dels regners de Castella, e infant d'Aragó*. València, en casa de la viuda de Joan Mey Flandro, 1557 [fig. 1].¹²

¹¹ Véase al respecto ESCARTÍ, Vicent Josep (coord.): *Escriptors valencians de l'Edat Moderna...*, pp. 278-279.

¹² Se ha publicado recientemente una edición facsímil, véase [s. a.] [Jaime I]: *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó, de Mallorca, e de València, compte de Barcelona, e de Muntpesller, dictada per aquell en sa llengua natural, e de nou feyta estampar per los Jurats de la insigne ciutat de València, per servir ab aquella al sereníssim senyor don Carlos príncep dels regners de Castella, e infant d'Aragó*. València, en casa de la viuda de Joan Mey Flandro, 1557 [Valencia, Generalitat Valenciana, 2008].

-[Jaime I]: *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó, de Mallorca, e de València, compte de Barcelona, e d'Urgell, e de Mumpesller, feyta e escrita per aquel en sa llengua natural, e treyta del archiu del molt mafnífich racional de la insigne ciutat de València hon stava custodiada.* En València, en casa de la biuda de Joan Mey Flando, 1557.¹³

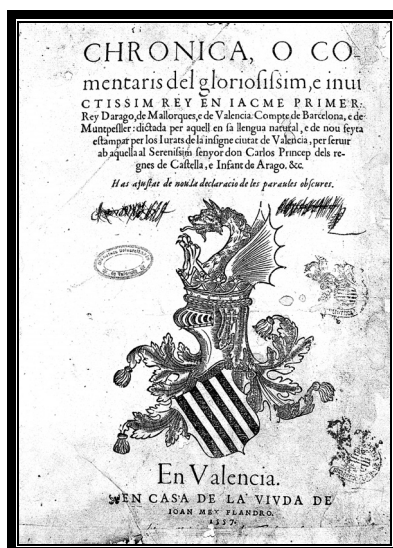


Fig. 1. Portada de la *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó* (1557).

Ambas ediciones son interesantes por reutilizar el grabado de la conquista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*. Además, esta imagen continúa aquí remitiendo a Valencia [fig. 2]. Debajo de las dos xilografías puede leerse un texto explicativo de lo que el grabado representa. Dice así:

*Valentia expuganata à Iacobo primo aragomun rege. MCCXXXVIII*¹⁴

¹³ Se ha publicado recientemente una edición facsímil, véase [s. a.] [Jaime I]: *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó, de Mallorca, e de València, compte de Barcelona, e d'Urgell, e de Mumpesller, feyta e escrita per aquel en sa llengua natural, e treyta del archiu del molt mafnífich racional de la insigne ciutat de València hon stava custodiada.* En València, en casa de la biuda de Joan Mey Flando, 1557, [Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, D.L., 2007].

¹⁴ [s. a.] [Jaime I]: *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó...*, f. XLIIv y [s. a.] [Jaime I]: *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó...*, f. XLIIv.



Fig. 2. La conquista de Valencia, en *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó* (1557), y en *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó* (1557).

A partir de la publicación en 1557 del grabado de la conquista de la ciudad de Valencia tanto en *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó* como en *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó*,¹⁵ se puede llegar a algunas conclusiones. La primera de ellas es que este grabado de la conquista de Valencia no estuvo siempre vinculado a las crónicas de Beuter, en las que apareció en todas sus ediciones desde 1546 –a excepción de la italiana– y hasta 1604. Igualmente, y a pesar de la falta de verosimilitud geográfica con el

¹⁵ Se es consciente que el resumen de los títulos de estas dos obras es muy extenso y complica algo la lectura del texto. Sin embargo, esto se debe a la necesidad ineludible de tener que mostrar que, efectivamente, se trata de dos ediciones diferentes.

enclave en el que se encuentra Valencia –la montaña del fondo de la imagen borra cualquier intento de reflejar la topografía del lugar–, este grabado tuvo que realizarse *ex profeso* para la *Primera parte de la coronica* de 1546, puesto que se ha encontrado su reutilización sólo en el ámbito valenciano y en el círculo cercano a Joan Mey, quien lo estampó originalmente. Sin embargo, tampoco se puede descartar que fuese un grabado foráneo que, desde un primer momento, se identificase con Valencia. De hecho, desde 1546 y hasta 1604, se usó siempre en las crónicas de Beuter para referirse a Valencia, lejos de ellas, como se verá, tuvo también otras funciones. Junto a esto, su continua aparición en obras valencianas en la última mitad del siglo XVI le supone una popularidad entre el lector valenciano.

Contrariamente a lo que ocurre en *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó* y *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó*, resulta paradójico que Jerónima de Gales no vuelva a estampar esta xilografía en otra obra muy similar y que, además, comparte temática con las dos anteriores. Poco después, en 1558, la impresora publica la *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes del ínclyt rey don Jaume primer rey d'Aragó* pero sin reutilizar la xilografía de la conquista de Valencia. La referencia completa de la obra es la siguiente:

-MUNTANER, Ramón: *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes del ínclyt rey don Jaume primer rey d'Aragó, de Mallorca, e de València, compte de Barcelona, e de Muntpesller e de molts de sos descendents. Feta per lo magnífich en Ramon Muntaner, lo qual serví axí al dit ínclyt rey don Jaume, com a sus fills e descendents, es troba present a les coses contengudes en la present història*. En València, en cassa de la biuda de Joan Mey Flandro, 1558 [fig. 3].¹⁶

¹⁶ ESCARTÍ, Vicent Josep: *Escriptors valencians de l'Edat Moderna...*, pp. 280-281.



Fig. 3. Portada de la *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes del inclyt rey don Jaume primer rey d'Aragó* (1558), de Ramón Muntaner.

Mayor interés suscita quizás la reinterpretación que hace Jerónima de Gales de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* por ser ésta ya una representación inequívoca y verosímil de la ciudad. Así, de las prensas de Joan Mey, ya bajo el control de Jerónima de Gales, saldrá en 1562 una obra que incluye varias xilografías urbanas. Ésta es el *Libro de las historias* de Paulo Iovio [fig. 4] y su referencia completa es la siguiente:

-IOVIO, Paulo: *Libro de las historias y cosas acontecidas en Alemania, España, Inglaterra, Reyno de Artois, Dacia, Grecia* [...] *y en otros reynos y señoríos* [...]. *Compuesto por Paulo Oivio, obispo de Nuchera, en latín y traducido en romance castellano por Antonio Joan Villafranca, médico valenciano y, por él mismo, añadido lo que faltava en Iovio hasta la muerte del invistíssimo emperador Carlos quinto, nuestro rey y señor* [...]. Valencia, en casa de Joan Mey, 1562.

En esta obra Jerónima de Gales cambia el significado que, hasta ese momento, tenían los tacos xilográficos que aquí se emplean. Hasta esa fecha de 1562, no se habían encontrado otros usos a las xilografías de la *Primera parte de la coronica* que no fuese el de remitir a Valencia. Junto a la reutilización de la vista de conjunto de Valencia de la crónica de Beuter, que ahora es imagen de otras ciudades, también la estampa de la conquista de Valencia es empleada para recrear otras batallas diferentes a la de la Reconquista valenciana.



Fig. 4. Portada del *Libro de las historias* (1562), de Paulo Iouio.

La reutilización de los grabados de la *Primera parte de la coronica* se da ya en el capítulo primero del *Libro de las historias*. Aquí, Jerónima de Gales usa la matriz xilográfica de la conquista de Valencia como imagen del Saco de Roma. Esta imagen aparece impresa al

comienzo del libro primero del *Libro de las historias* sobre el título del capítulo que dice así:

Capítulo primero de las revueltas que se siguieron en Florencia, después que se supo en ellas el saco y presa de Roma, y el cerco del papa en el castillo de Santángel [fig. 5].¹⁷



Fig. 5. "Capítulo primero de las revueltas que se siguieron en Florencia",
Libro de las historias (1562), de Paulo Iovio.

¹⁷ IOVIO, Paulo: *Libro de las historias...*, f. I.

A pesar de que Jerónima de Gales había empleado varias veces este taco xilográfico en obras anteriores, aquí tan sólo se estampa esta vez. No ocurrirá lo mismo con el resto de grabados reutilizados por la impresora en el *Libro de las historias*.

La matriz de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* se emplea en dos ocasiones como imagen de otras ciudades. Así, aparece por primera vez acompañando al siguiente capítulo:

Capítulo XIII. De lo que aconteció en Lombardia, entre tanto que se tratavan las pazes entre el emperador y el rey de Francia la presa de Pavia por los franceses y venecianos, y lo que contra geneveses hizieron, y la venida de los españoles bisoños en socorro de Genova, y como Antonio de Leyua desbarato los franceses [fig. 6].¹⁸



Fig. 6. Detalle del “Capítulo XIII. De lo que aconteció en Lombardia...”, *Libro de las historias* (1562), de Paulo Iovio.

¹⁸ IOVIO, Paulo: *Libro de las historias...*, f. XXIVv.

Más adelante, Jerónima de Gales la vuelve a utilizar como introducción al siguiente capítulo:

Capítulo LI como Barbaroxa vino sobre Castellnuovo contra los españoles que dentro había, y lo que estando sobre él le aconteció, y como lo tomó matando y tomando presos los españoles que dentro estaban [fig. 7].¹⁹



Fig. 7. Detalle del “Capítulo LI como Barbaroxa vino sobre Castellnuovo...”, *Libro de las historias* (1562), de Paulo Iovio.

Lectura más fácil en el *Libro de las historias* tenía la reutilización de la matriz xilográfica que en las ediciones de la *Primera parte de la coronica* había representado la presa de Sagunto.²⁰ Ésta era una imagen icónica que simplemente narraba un asalto a una ciudad, sin poder ver en ella ningún atisbo de la realidad de Sagunto, a excepción de un castillo, un monte o un río, aspectos éstos que compartía la ciudad valenciana con multitud de urbes. Es cierto que la xilografía de la conquista de Valencia de las crónicas de Beuter participaba de las mismas características. Sin embargo, ésta ya era bien conocida en el

¹⁹ IOVIO, Paulo: *Libro de las historias...*, f. CLIXv.

²⁰ Véase BEUTER, Pedro Antonio: *Primera parte de la coronica...*, 1546, f. XLVIv; ———: *Primera parte de la coronica...*, 1563, f. XXVIIv y ———: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 82.

ambiente impresor valenciano, dentro del cual, hasta su reutilización en el *Libro de las historias*, siempre había sido imagen de Valencia. Jerónima de Gales, probablemente como conocedora de esto, decide volver a emplear hasta en cuatro ocasiones esta pequeña xilografía. Así, aparece como antesala de los siguientes capítulos:

Capítulo VIII. De las refriegas y encamisadas que hubo entre los españoles que dentro de Nápoles estaban cercados, y los franceses que les tenían puesto cerco y la pestilencia que sobrevino al campo francés, y la muerte de Laytrech [fig. 8].²¹

Capítulo XXIII. Como después de partido el turco de sobre Viena se continuó con mayor esfuerço de emtrambas partes el cerco y guerra de Florencia [fig. 9].²²

Capítulo XXXVIII. De las revueltas que en el reyno de Ungría se siguieron, y la venida y muerte de Lois Cristi en ellas, y otros desastrados casos [fig. 10].²³

Capítulo. XLV. Como la magestad del emperador se retiró de Francia, y lo que el conde Nassau hizo por la parte de Flandes contra los franceses, y como cercó Perona [fig. 11].²⁴



Fig. 8. Detalle del “Capítulo VIII. De las refriegas y encamisadas...”, *Libro de las historias* (1562) de Paulo Iovio.

²¹ IOVIO, Paulo: *Libro de las historias...*, f. XVIv.

²² IOVIO, Paulo: *Libro de las historias...*, f. LIIv.

²³ IOVIO, Paulo: *Libro de las historias...*, f. XCVIIIv.

²⁴ IOVIO, Paulo: *Libro de las historias...*, f. CXXXV.

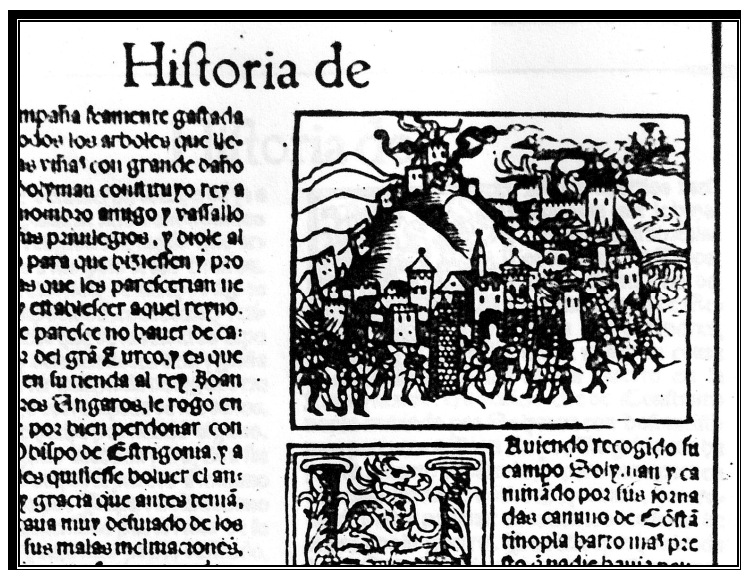


Fig. 9. Detalle del “Capítulo XXIII. Como después de partido el turco...”,
Libro de las historias (1562) de Paulo Iovio.



Fig. 10. Detalle del “Capítulo XXXVIII. De las revueltas que en el reyno de Ungria...”,
Libro de las historias (1562) de Paulo Iovio.

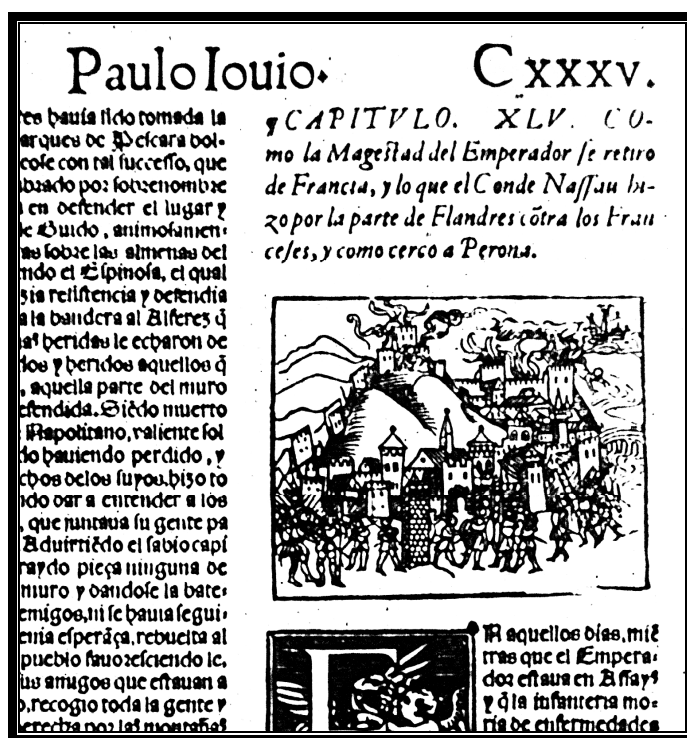


Fig. 11. Detalle del “Capítulo. XLV. Como la magestad del emperador...”, *Libro de las historias* (1562) de Paulo Iouio.

Una vez presentadas las reutilizaciones que hace Jerónima de Gales de los tacos xilográficos de la *Primera parte de la coronica*, pueden plantearse varias hipótesis. La primera de ellas apuntaría a un supuesto interés de la impresora por difundir la imagen de Valencia en sus publicaciones, algo que, como se ha visto sí que hizo. Sin embargo, a esta conclusión se llegaría sólo con el análisis particularizado las obras presentadas antes. Por tanto, habría que ver si el hecho de reutilizar tacos xilográficos fue algo más o menos habitual en otras publicaciones de Jerónima de Gales o si, por el contrario, la impresora sólo lo hizo con las imagen urbanas. Haciendo una lectura superficial de las obras publicadas por Jerónima de Gales se ve que solía reutilizar los tacos xilográficos.

Al hilo de lo anterior, es muy interesante acudir al empleo que hace Jerónima de Gales de un grabado de Jaime I.²⁵ Esta imagen representa al rey conquistador de cuerpo entero,

²⁵ Este grabado ya se ha incluido en esta investigación. Aparece al hablar de la edición de la *Segunda parte de la coronica* de 1604 de Pedro Patricio Mey.

vestido honorablemente y con una corona sobre su cabeza. Tiene la mano derecha más levantada que la izquierda y su pie derecho adelantado. En la parte superior derecha de la xilografía se ve el primer escudo de armas de la ciudad portado por un ángel. Este grabado de Jaime I es reproducido en numerosas ocasiones por Jerónima de Gales. De hecho, además, la impresora legaría su taco xilográfico –al igual que otros, como queda claro tras la consulta de las crónicas de Beuter– a su hijo Pedro Patricio Mey, pues éste lo reproduce en 1604 en la *Segunda parte de la coronica*.²⁶

Tras la consulta de las obras publicadas por Jerónima de Gales, se ha encontrado que el grabado de Jaime I aparece por primera vez en 1557.²⁷ Así, junto a la imagen de la conquista de Valencia, se incluiría la xilografía del monarca en las ediciones citadas antes de la *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó* y *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó*.²⁸

Después de la publicación de estas dos obras, paradójicamente, el grabado de Jaime I no aparece en 1558 en la *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes del ínclyt rey don Jaume primer rey d'Aragó* de Ramón Muntaner.²⁹ No obstante, como ya se ha apuntado más arriba, tampoco se estampó la imagen de la conquista de Valencia, algo que puede sugerir que o bien no se diera aquí importancia al apartado gráfico o que ésta no contase con el presupuesto suficiente como para incluir las imágenes.³⁰

²⁶ BEUTER, Pere Antoni: *Segunda parte de la coronica*... 1604, [s. p.].

²⁷ Isabel Oliver dice que la lámina fue impresa en 1584. Véase OLIVER, Isabel: *Grabado en los libros*..., pp. 62-63.

²⁸ [s. a.] [Jaime I]: *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó*..., [s. p.] y [s. a.] [Jaime I]: *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó*..., [s. p.].

²⁹ MUNTANER, Ramón: *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes del ínclyt rey don Jaume primer rey d'Aragó*..., 1558.

³⁰ Al hilo de esto, son significativas las palabras de Antonio Gallego quien sobre el coste y reutilizaciones del grabado xilográfico en el siglo XVI dice: “Suponemos que las ilustraciones de los primeros libros impresos servían para ofrecer un producto más atractivo y facilitar su venta, aun cuando paradójicamente

Una vez ya viuda de su segundo marido, Pedro de Huete, el grabado vuelve a aparecer en 1582 en otra obra de Jerónima de Gales. En esta nueva empresa tipográfica el tema continúa siendo el de Jaime I. La obra es la primera edición, en latín, de la crónica de Bernardino Gómez Miedes, y en ella se estampa sin foliar la citada xilografía del conquistador. La referencia completa de la obra la siguiente:

Bernardini Gomesii Miedis archidiaconi saguntini, canonicique valentini, de vita [...] rebus gestis Iacobi I, regis aragonum, cognomento expugnatoris. Libri XX. Valentiae, ex typographia viduae Petri Huete, in platea herbaria, 1582.

Tras esta primera edición, en 1584, Jerónima de Gales publica la traducción castellana de la obra de Bernardino Miedes.³¹ En ésta, también sin foliar, vuelve a estamparse la xilografía de Jaime I. El título completo de esta obra es el siguiente:

*La historia del muy alto e invencible rey don Jayme de Aragón, primero de este nombre llamado el conquistador, compuesta primero en lengua latina por el maestro Bernardino Gómez Miedes, arcediano de Murviedro y canónigo de Valencia, agora nuevamente traducida por el mismo autor en lengua castellana. Valencia, en casa de la viuda de Pedro de Huete, año 1584.*³²

Con todo lo expuesto hasta ahora, queda claro que Jerónima de Gales no estampó varias veces sólo las xilografías urbanas. Sin embargo, hay que hacer matices. Mientras que en

contribuían a encarecer un producto que ya de por sí muy pocas personas podían alcanzar. De esta paradoja se deriva la frecuente costumbre, y no sólo en impresores hispánicos, de utilizar los mismos tacos xilográficos en distintas ediciones, tanto aquéllos de significado neutro (orlas, viñetas, letras iniciales...) como, en menor medida, los de un determinado sentido figurativo que no choque frontalmente con el significado del texto al que sirven". GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España...*, p. 71.

³¹ Véase sobre esta obra ESCARTÍ, Vicent Josep: *Escriptors valencians de l'Edat Moderna...*, pp. 282-282 y HERNÁNDEZ ROYO, Pura: *La imprenta Valenciana de la Familia Mey-Huete...*, vol. II., pp. 789-795.

³² Recientemente, se ha publicado una edición facsímil. Véase GÓMEZ de MIEDES, Bernardino: *La historia del muy alto e invencible rey don Jayme de Aragón, primero de este nombre llamado el conquistador, compuesta primero en lengua latina por el maestro Bernardino Gómez Miedes, arcediano de Murviedro y canónigo de Valencia, agora nuevamente traducida por el mismo autor en lengua castellana*. Valencia, en casa de la viuda de Pedro de Huete, año 1584 [Valencia, Generalitat Valenciana, 2008].

el caso de la imagen de Jaime I ésta siempre remitía a la figura del conquistador, no ocurrió lo mismo con los grabados urbanos de la *Primera parte de la Coronica* pues fueron reinterpretados por la impresora que los vio válidos como imagen de ciudades diferentes a Valencia. A pesar de esto, parece que a Jerónima de Gales le agradaron los libros con grabados, si bien el interés de la impresora por crear nuevas imágenes fue algo escaso y prefirió la reutilización de los tacos xilográficos. Sin embargo, habría que barajar también que los grabados reutilizados por Jerónima de Gales –tanto los de las vistas urbanas como los de Jaime I– tuviesen cierta fama entre el público lector valenciano y que, por tanto, la impresora, consciente de su valor comercial, intentase incluirlos en sus publicaciones siempre que estuviese más o menos justificado. Efectivamente, las xilografías de la *Primera parte de la coronica* fueron varias veces reutilizadas y, por tanto, conocidas. La imagen de Jaime I, por su parte, también lo fue y hasta sirvió de fuente para una pintura del monarca conquistador realizada por Juan Sariñena.³³ De la misma forma, se ha llegado a apuntar que, incluso, el grabado se inspiraba en una obra de Juan de Juanes que estuvo en la colección de Vicente Castañeda y Alcocer.³⁴

La impresora, que tuvo que morir a mediados de 1587,³⁵ se encargó de divulgar en varias publicaciones el grabado urbano de la ciudad, aunque para ello tuviese que cambiar su significado dejando de ser imagen de Valencia. Por tanto, es una figura que, a pesar de no haber disfrutado del reconocimiento merecido en su época, contribuyó, en mucho, a la difusión de la imagen de Valencia en el quinientos.

Además, Jerónima de Gales debe ser considerada desde un punto de vista global. Como se ha puesto de manifiesto, “sin ser una mujer de letras poseía un bagaje cultural que la colocaba muy por encima de la media de su sexo. Hemos de poner de relieve el gran

³³ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Juan Sariñena (1545-1619)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 100-101.

³⁴ FERRÁN SALVADOR, Vicente: *Historia del grabado en Valencia...*, p. 28.

³⁵ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 307.

ímpetu de esta mujer que supo llevar adelante el taller, y aunque enviudó de sus dos maridos no abandonó la actividad, regentando la empresa con notables resultados; su intervención en la dirección del taller era oficial puesto que muchos colofones la muestran sólo a ella al frente de la empresa”. Por último, se ha insistido que tuvo que ser “consciente de su talento, y basándose en el prestigio que merecía su arte, se encontraba capacitada para enjuiciar las obras que salían de sus prensas”.³⁶

Como colofón a este apartado, se termina con los dos cuartetos del soneto que incluye la impresora en su edición del *Libro de las historias* de Paulo Iovio. En él, además de dejar al descubierto su implicación en el trabajo, pueden intuirse las casi continuas trabas que encontraría en su camino:

Puesto que el mujeril flaco bullicio
no deve entremecerse en arduas cosas,
pues luego dizen lenguas maliciosas
que es sacar a las puertas de su quicio.
Si el voto mió vale por mi officio,
y haver sido una entre las más curiosas,
que de ver, e imprimir la más famosa
historia ya tengo uso y ejercicio. [...] ³⁷

³⁶ HERNÁNDEZ ROYO, Pura: *La imprenta Valenciana de la Familia Mey-Huete...*, vol. I., p. 30.

³⁷ DE GALES, Jerónima: “La impresora al lector”, en IOVIO, Paulo: *Libro de las historias...*, [s.f.].

3.8

Miguel de Vargas y su *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* (1592). Texto e imagen urbana de Valencia

De las reutilizaciones que se han hecho en el siglo XVI del taco xilográfico de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter interesa especialmente la que aparece como portada de la obra *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* (1592), de Miguel de Vargas.

La historiografía no ha dedicado muchas palabras a Miguel de Vargas. De hecho, no aparece referido en obras tan específicas en el estudio de los ejemplares raros españoles como la de Gallardo o en la de Castañeda sobre los cronistas valencianos.¹ Además, en las obras sobre los libros valencianos publicados en el XVI continúa sin aparecer referido en los inventarios.² Vargas y su *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* no están citados prácticamente por casi nadie y muy pocos son los datos que

¹ Véase CASTAÑEDA y ALCOVER, Vicente: *Los cronistas valencianos...* y GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una Biblioteca española...*

² ARIGÜEL BOLUDA, María José / HERNÁNDEZ ROYO, Pura / IRÚN de SOJO, Gloria: *Descripción bibliográfica de ejemplares impresos en Valencia en el siglo XVI*. Valencia, Universitat de València, memoria de licenciatura, 1986 o en IRÚN de SOJO, Gloria: *Catálogo gráfico-descriptivo...*, donde al ser más minucioso su estudio, debería de aparecer.

sobre él se tienen hoy en día. Tan sólo, recientemente, se le ha dedicado algo de interés con la transcripción que se ha realizado de la única obra suya localizada.³

Dicho esto, se debe analizar lo expuesto desde tres puntos de vista. El primero de ellos, quizás el más enigmático, es intentar reconstruir la figura de Miguel de Vargas. El segundo consiste en el análisis de su obra literaria y su vinculación con la ciudad de Valencia. Y el tercero es la reinterpretación que se hace en *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* de la imagen de Valencia aparecida en 1546 en la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter.

Antes de entrar a analizar algunos de los aspectos planteados anteriormente, se debe presentar el único ejemplar de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* localizado [fig. 1], concretamente en la Real Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.⁴ La referencia es la siguiente:

-DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia donde se cuentan las cosas más señaladas de ella con la entera noticia de sus nombres, fundación y conquista, sin otras muchas curiosidades antiguas y modernas. Puesta en verso castellano, a modo de romance, por Miguel de Vargas, estudiante valenciano ausente de su patria.* Valencia, Gabriel Ribas, 1592.

De este título se pueden extraer algunas suposiciones. En primer lugar, que el autor sólo ha querido contar los nombres que se le han dado a Valencia, su fundación y conquista, además de describir la vida valenciana, sus lugares y edificios más destacados. De hecho, parece no tener el mismo interés arqueológico que otros coetáneos suyos, especialmente Beuter, pues no incluye “otras curiosidades antiguas”. El que se lea “puesta en verso castellano, a modo de romance”, puede sugerir que sea una traducción de un texto

³ http://barre.uv.es/Lemir/Textos/McLoshan/Relacion_Valencia.htm, visitada el 7 de noviembre de 2009 y <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/McLoshan/RelacionIndex.htm>, visitada el 7 de noviembre de 2009.

⁴ Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, sig. 112-11-53.

anterior. Sin embargo, no se ha encontrado ningún escrito que se identifique con esta obra. Por este motivo, Miguel de Vargas se referiría en esta obra a su forma de romance como forma literaria típicamente castellana. El resto del título haría referencia a su persona. Por tanto, se sabe que fue un estudiante valenciano y que, cuando salió publicado el texto, se encontraba lejos de la ciudad.

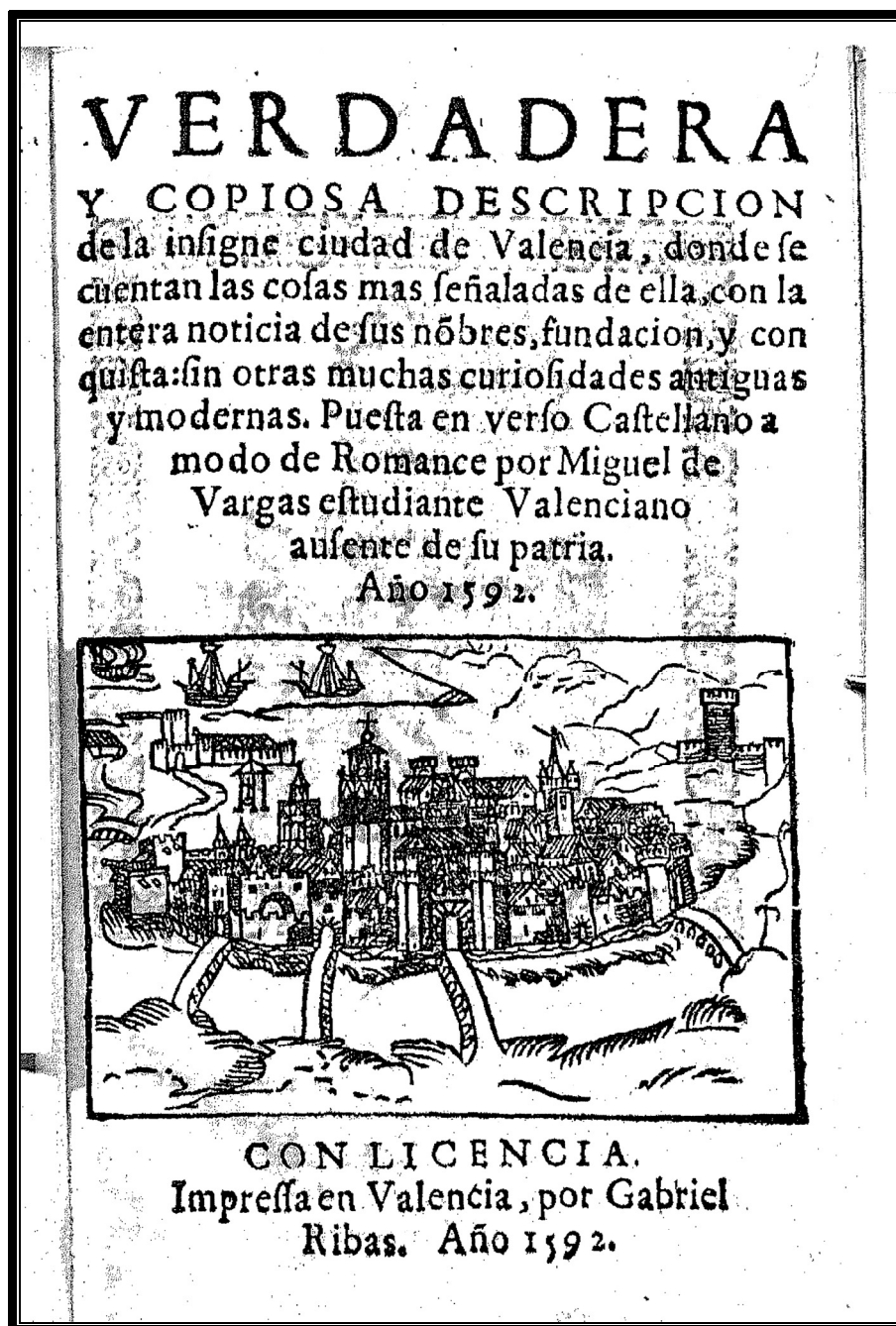


Fig. 1. Portada de la *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* (1592), de Miguel de Vargas.

Partiendo de las escasas referencias historiográficas y de su *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*, se va a intentar reconstruir la personalidad de este estudiante valenciano. José Rodríguez parece ser que fue el primero en registrar algún dato sobre Miguel de Vargas, a quien califica de “excelente poeta” y reafirma su origen valenciano. Rodríguez da como obra de Miguel de Vargas la siguiente:

Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia, donde se cuentan sus cosas más señaladas, con la entera noticia de sus nombres, fundación, y conquista.
En Valencia, junto al molino de la Rovella. 1597.

De estas palabras de Rodríguez se extrae que, en primer lugar, no conocía la edición que aquí se analiza y que, además, parece ser que hubo otra edición posterior publicada en Valencia en 1597. Esta información hace pensar que, como poco, existieron dos ediciones de la obra. No aporta datos sobre si esta edición incluía o no grabados. Sí que puntualiza que Miguel de Vargas, cuando se publica esta obra, se encontraba estudiando filosofía en la universidad de Valencia. Por tanto, se puede deducir que, al menos en 1592, al publicar la edición que se conoce de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* estaba estudiando fuera de Valencia y que, en 1597 o antes, se encontraba de nuevo en la ciudad continuando sus estudios. Sin embargo, las palabras de Rodríguez son contradictorias. Así, al empezar a hablar de Miguel de Vargas dice que es un “excelente poeta” y, después, al acabar su narración apunta que “ni ay que admirarlo”. No obstante, hace apreciaciones importantes. Insiste en la falta de interés que ha levantado su obra entre “nuestros historiadores”. Además, de sus palabras se entiende que, ya a mediados del siglo XVIII, cuando Rodríguez escribe su *Biblioteca valentina*, era un ejemplar de extremada rareza, hecho éste que hace pensar que fuese de una tirada algo corta. A pesar de esto, Rodríguez vio un ejemplar, como él mismo matiza.⁵

⁵ RODRIGUEZ, José: *Biblioteca valentina...*, p. 369.

Por otra parte, Ximeno, a tenor de sus palabras, nunca vio un ejemplar de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* pues cita a José Rodríguez como persona que sí que consultó la obra. Además, vuelve a recoger exactamente los mismos datos que Rodríguez, incluida la edición de 1597.⁶

Más información aporta Serrano y Morales quien se basa en una copia manuscrita que hace su amigo Felipe Benicio Navarro sobre *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*, obra a la que califica de “rarísima y curiosa relación”. En su texto dice que la edición citada anteriormente por Rodríguez y Ximeno de 1597 tuvo que ser impresa por los herederos de Juan Navarro, por ubicarse en aquel año su imprenta junto al molino de Rovella. Además, haciendo referencia a la copia manuscrita anteriormente citada, constata que se lee claramente el nombre de Gabriel Ribas y la fecha de 1592, distinguiendo ya, por tanto, dos ediciones de la obra, la de 1592 y la de 1597.⁷ Se conoce que Serrano y Morales llegó a tener una copia manuscrita de la *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* de Miguel de Vargas que, actualmente, y tras ser donada por el bibliófilo, forma parte del Fondo Serrano Morales del Archivo Histórico Municipal de Valencia –ms. 6956–.

Al hilo de lo anterior, hay que hacer alguna puntualización pues las últimas investigaciones sobre la imprenta que hubo en Valencia junto al molino de Rovella matizan las palabras de Serrano y Morales. Juan Navarro compraría el taller de Francisco Díaz Romano, si bien no estaría junto al molino de Rovella hasta 1542. Juan Navarro –hijo– ocuparía la imprenta de su padre desde 1542 hasta 1583. Efectivamente, los herederos de Juan Navarro publicarían obras junto al molino de Rovella desde 1584 hasta 1597, año de publicación de esa edición de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*. Sin embargo, es justamente ese año cuando Juan Crisóstomo

⁶ XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, tomo I, p. 200.

⁷ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 471-472.

Garriz sucede a los herederos de Juan Navarro en la imprenta de la Rovella, publicando Juan Crisóstomo obras desde ese mismo año de 1597 a 1629.⁸ De este modo, esta edición de la *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* de 1597 pudo ser tanto de los herederos de Juan Navarro como de Juan Crisóstomo Garriz.

Las dos ediciones de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* han tenido muy poca repercusión en las obras historiográficas valencianas que versasen bien sobre literatura, historia de la ciudad o sobre la propia imagen de Valencia en la Edad Moderna, campos en los que *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* aporta, sin duda, mucha información.

Otra obra de Miguel de Vargas localizada es la *laudatio*, también de Valencia, que compondría con motivo de las celebraciones del casamiento de Felipe III y la infanta Margarita en la ciudad de Valencia en 1599. El texto se titula de la siguiente manera:

De hun romanse curioso que trata de huna verdadera relación de las grandezas y maravillas de la insigne y noble ciudad de Valencia hecho a la venida y boda del potentísimo rey don Phelippe Tercero.

Esta obra permaneció manuscrita y, parece ser, que copiada por Felipe Gauna al relatar su crónica de los festejos de las bodas reales de 1599. Bastante tiempo después, en 1927, Carreres Zacarés incluye el texto en el segundo volumen de la *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*.⁹ El citado Carreres apuntó que ésta saldría publicada tras los festejos reales con el siguiente título:¹⁰

⁸ IRÚN de SOJO, Gloria: *Catálogo gráfico-descriptivo...*, vol. I, pp. 39, 42, 44 y 51.

⁹ [DE VARGAS, Miguel]: *De hun romanse curioso...*, en GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas...*, II, 1927, pp. 827-839.

¹⁰ CARRERES ZACARÉS, Salvador: "Introducción", en GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas...*, I, 1926, p. XXXI.

Verdadera descripción de las grandezas y maravillas de la insigne y noble ciudad de Valencia, y de la venida del petentísimo don Felipe III, rey de España y señor nuestro. En Valencia, junto al molino de Rovella, 1600.¹¹

Otros autores, como Ximeno, sin embargo, la consideran obra de autor desconocido.¹² Tomás Muñoz, en el siglo XIX, apunta que es la misma obra que *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* pues dice que, en 1600, saldría con el título de *Verdadera descripción de las grandezas*.¹³ Carreres Candi, al no consultar las obras, comente el error de pensar que la edición de 1597 –la de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*– es “de la que copió Gauna su romance en el capítulo LXIX”.¹⁴ A pesar de ser obras diferentes, las analogías entre ellas permiten deducir que fueron escritas por el mismo autor: Miguel de Vargas.

Hay que continuar, por tanto, viendo a Miguel de Vargas como una figura enigmática pues aunque él mismo se considere estudiante, algo de lo que no se debe dudar, no se ha localizado ninguna referencia a sus estudios. De hecho, en la obra de Felipo Orts y Miralles Vives sobre los graduados de la Universidad de Valencia entre 1580 y 1611, fechas en las que debería de aparecer Vargas, tan sólo se cita a un Luís Antonio de Vargas, procedente de Toledo y nacido el 16 de marzo de 1599.¹⁵ Siendo así, tuvo que dejar los estudios o marchar a otra ciudad a terminarlos, sin hacer carrera universitaria en el Estudi General de Valencia. A pesar de las escasas noticias que se conocen de Miguel de Vargas, tuvo que tener ciertas influencias en el ámbito impresor, pues fueron al menos dos –siendo todavía un estudiante– las obras que se le publicaron.

¹¹ Teniendo en cuenta esta fecha, esta obra sí que estuvo publicada por Juan Crisóstomo Garriz.

¹² XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, Tomo II, p. 353.

¹³ MUÑOZ y ROMERO, Tomás: *Diccionario bibliográfico-histórico...*, p. 276.

¹⁴ CARRERES ZACARÉS, Salvador: “Introducción”, en GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas...*, I, p. XXXIX.

¹⁵ FELIPO ORTS, Amparo / MIRALLES VIVES, Francisca: *Colación de grados en la Universidad Valenciana foral. Graduados entre 1580-1611*. Valencia, Universitat de València, 2002, p. 211.

En cuanto al texto –volviendo ya al análisis de la propia obra–, hay que decir que en él se trata de muchas más cosas de las referidas por Vargas en el título de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*, extrayéndose de sus palabras que el estudiante fue un enamorado de Valencia –algo común a estos textos de tanta carga patriótica–.¹⁶ Además, su conocimiento de la ciudad es importante. Sin duda, como se ha puesto de manifiesto, tuvo muy presente el romance “En loor de la cibdad de Valencia” de Alonso de Proaza aparecido primero en su *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* y luego en el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo.¹⁷ De la misma forma, después, en 1612, Andrés de Claramonte tuvo que inspirarse en los precedentes de Proaza y Vargas para su loa a Valencia de *La católica princesa Leopolda*.¹⁸ En las 22 páginas de las que consta la obra de Vargas, habla de la fundación mítica de la ciudad por Romo y de su primer nombre Roma, así como de la reedificación por los Escipiones y su nombre de Idropolis, ya referido anteriormente. Alaba su enclave geográfico pues está puesta “sobre un ancho suelo / fértil, saludable y llano”, con “la presencia benefactora del mar y del Turia”, “que hermosea sus Riberas” y “riega tus amenos campos”.¹⁹ Igualmente, recuerda a la Albufera de Valencia, la que “dessea ver”.²⁰

Miguel de Vargas subraya los elementos de la *urbs* de Valencia que morfológicamente están configurando la imagen más repetida en los libros del siglo XVI. Poéticamente, y de acuerdo a la cultura humanista, los compara con obras de la Antigüedad:

Quien viese tus altas torres
puertas, puentes, muros altos
que no fueron más costosos

¹⁶ De hecho, Pere Antoni Beuter diferenciaba dos tipos de muerte, la física y la que se relacionaba con estar lejos de la patria de uno. Véase BEUTER, Pere Antoni: *Segunda parte de la coronica...*, 1604, p. 112.

¹⁷ PEREA RODRÍGUEZ, Óscar: “Valencia en el *Cancionero general...*, p. 250.

¹⁸ JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo: “Valencia y Andrés de Claramonte...”, p. 28-30.

¹⁹ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, f. A2.

²⁰ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, [s. p.] [f. A7v].

los que labraron los partos²¹

Destaca de su *urbs* la catedral de Valencia así como su cimborrio y algunas de las obras y reliquias, especialmente el santo cáliz –al que llama “cáliz soberano”–, que hay en su interior:

[...] y tu suntuoso templo,
su cimborio, y campanario
a cuya labor no llegan
los obeliscos nombrados,
y sobre el altar mayor
de plata fina un retablo
que le pudiera haver hecho
Fidias en marfil, o en mármol [...]²²

A las construcciones religiosas las ve como elementos indispensables en la imagen de Valencia e insiste en la necesidad de visitarlas: “Mas quien no dessea ver / treinta monasterios santos / que de frayles y de monjas / tienes en cerrados claustros”.²³ Junto a ellos, considera a las doce parroquias de la ciudad como “ornato” y dice que éstas “mueven tu devota gente / a ser de ella visitados, / con la pía devoción”.²⁴

Continúa alabando edificios de Valencia como el Palacio Real –“con quien ygualar no pudo / el de Medos celebrado, / en edificio y grandeza”–²⁵ o la diputación que es apreciada por sus techos dorados –“que vence en la obra y arte/ a las más ricas del Cayro”– y por el retrato “al bivo” de Jaime I.²⁶ Remite poéticamente a la Lonja “[...]”

²¹ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, f. A3.

²² DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, f. A3.

²³ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, f. A5v.

²⁴ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, f. A6.

²⁵ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, [s. p.] [f. A7v].

²⁶ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, [s. p.] [f. A8].

cuya estraña architectura / columnas, techos labrados, / pieças ricas, fuentes, puertas, / aldabas, pinturas, arcos, / parece que representen la casa de Febo claro”.²⁷ Junto a estos, Vargas considera que la casa de armas alude a la gran defensa de la ciudad.²⁸

Más allá del lenguaje poético y laudatorio anterior, estarían otras palabras que descubren a Vargas como una persona de conocimientos arquitectónicos. Relevantes son, en este sentido, las apreciaciones que dedica el valenciano al Hospital General. De éstas llama la atención cómo remite a su planta pues está “hecho a cuadras con columnas” y no duda en ensalzar su arquitectura de estilo renacentista “a lo romano”. Además, es consciente de la fama que tenía el edificio en su momento –“por el mundo tan sonado”– y, por este motivo, es el edificio que más interés despierta en su *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*.²⁹

Del texto de Vargas se desprende la alegría que tuvo que suponer caminar por Valencia: “Tus paseos, y salidas / do salía paseando, / tan vistosas son y amenas / los huertos tan regalados [...] que sólo en pensar en ellos / mi alma se está alegrando [...]”.³⁰ Tampoco evita aludir el camino al Grao, que califica como “el más gustoso passeio” o el espectáculo que era ver las carrozas pasear por la alameda valenciana: “[...] de quantas Dios ha criado / do es de ver los coches ricos / por la ribera triscando, / y dentro, las damas bellas / escureciendo el sol claro”. Las palabras de Miguel de Vargas tratan a esta visión como

²⁷ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, [s. p.] [ff. A9v- A10].

²⁸ Véase DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, [s. p.] [ff. A8v- A9].

²⁹ Véase DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, [s. p.] [ff. A10-A11].

³⁰ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, [s. p.] [ff. A11-A11v].

de pictórica e incita incluso a representar esta escena pues es algo extraordinariamente bello ya que “parecen bivos retratos”.³¹

Junto a *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*, es muy interesante el texto de Vargas *De hun romanse curioso* pues, al igual que en aquel, aquí también muestra tener un gran conocimiento de la ciudad de Valencia. En éste dice, entre otras muchas cosas, que Valencia tiene “tretze puertas [...] / entre las cuales ay quatro / más principales y lindas”. Expone los “sobervios edificios / que en esta ciudad se miran” y destaca la diputación, el mercado, la Lonja, la Seo con su “simbor[i]o” y la torre del “Micalete”, desde la que “se descubre veynte millas”.³² Hace mención a las “catorze parroquias ricas” así como al resto de los edificios religiosos de la ciudad.³³ Al igual que hace Gauna en su crónica, respecto a la casa de armas y la visita del cortejo de Felipe III con motivo de las celebraciones de su enlace, Vargas dice que hay “hun fuerte y gran baluarte / de donde la mar se mira”.³⁴ Para finalizar el texto, Vargas recopila las “tantas maravillas” que a su parecer tiene Valencia, y dice:

Verán por los arabales
placenteras alquerias
y dentro de la ciudad
palacios y cassas ricas,
tantos bravos edificios,
tal hornato y policía,³⁵
mil blasones por las puertas,
calles tan llanas y limpias,

³¹ DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia...*, [s. p.] [ff. A12-A13v].

³² [DE VARGAS, Miguel]: *De hun romanse curioso...*, p. 828.

³³ Véase [DE VARGAS, Miguel]: *De hun romanse curioso...*, pp. 829 y ss.

³⁴ [DE VARGAS, Miguel]: *De hun romanse curioso...*, p. 833.

³⁵ Sobre el término policía y su significado en la Edad Moderna es muy interesante, si bien hace referencia al mundo hispánico, la consulta de “Piedad y policía: Villas y ciudades en el mundo hispánico”, en KAGAN, Richard L. (con la colaboración de MARÍAS, Fernando): *Imágenes del mundo hispánico: 1493-1780...*, pp. 47-84.

tantos y tan ricos templos
con tanta y tal clerecía,
tan solemnes procesiones,
tantas y tales reliquias,
tantos sanctos monasterios,
frayles de tan sanct vida,
tan valerosos patrones
hijos de Valencia misma,
tal hospital para pobres [...] ³⁶

Junto a los textos de Vargas, es muy interesante la portada de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* por volver a reutilizarse en ella la vista de conjunto de Valencia aparecida por primera vez en 1546 en la *Primera parte de la coronica*. A partir de ese momento, y siempre en las crónicas de Beuter, esta xilografía remitía a Valencia y se estampaba en las páginas centrales de sus diferentes ediciones hasta 1604. Posteriormente, como se ha visto antes, Jerónima de Gales usa en 1562 la matriz xilográfica de esta estampa en el *Libro de las historias* de Paulo Iovio. Contrariamente a su uso en las crónicas de Beuter, ésta ya había adquirido aquí nuevos significados y remitía a otras ciudades. En *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* la xilografía de la vista de conjunto de Valencia vuelve a retomar su uso original como imagen de Valencia.

Con el uso que de la xilográfica de la vista de conjunto se hace en la portada de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* parece como si el grabado no sólo volviese a recuperar su antigua función, sino que también se reafirmase en ella. Hay que recordar que la *Primera parte de la coronica* de Beuter relata la historia de España y especialmente la del Reino de Valencia. En cambio, en *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* el único tema que se trata es Valencia. Además, hay que remarcar que el lugar que ocupa ahora la xilografía es la portada, por

³⁶ Véase [DE VARGAS, Miguel]: *De hun romanse curioso...*, pp. 838 y ss.

tanto, se le está asignando un protagonismo mayor que el que tenía originalmente en la crónica de Beuter. De hecho, se debe insistir en que esta ubicación del grabado no se volverá a repetir en ninguna de las obras publicadas en el siglo XVI. Incluso después de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*, la vista de conjunto de Valencia continuará en las páginas centrales de las crónicas de Beuter hasta su última estampación en 1604.³⁷

El averiguar cómo pasan los tacos xilográficos de unos impresores a otros es a veces difícil de saber. Por tanto, el caso de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* no es una excepción ya que resulta complicado conocer qué camino pudo seguir la matriz de la vista de conjunto de Valencia hasta llegar a estar en posesión de Gabriel Ribas.³⁸ A tenor de las relaciones que tuvo Gabriel Ribas en la Valencia del XVI, no sólo como impresor, sino también especialmente como librero, se puede llegar a la conclusión de la importancia que llegó a alcanzar éste en el ámbito valenciano.

Son muchos los contactos que tuvo Ribas³⁹ con impresores de la ciudad.⁴⁰ Precisamente, algunas de las obras que salieron de sus prensas —que parece ser que la regentaba antes de

³⁷ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, 1604, p. 95.

³⁸ Se ha encontrado documentación de Gabriel Ribas cercana a la publicación de *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*. Del 28 de noviembre de 1590 hay una sentencia de “don Laurentium fenollet [...] versus sua contra Gabrielem Ribes”.

ARV: Real Audiencia, sentencias, Francisco Pablo Alrreus, caja 32, 28 de noviembre de 1590, nº 1616.

Este litigio todavía continuaría en otra sentencia del 26 de abril de 1591, véase ARV: Real Audiencia, sentencias, Francisco Pablo Alrreus, caja 32, 26 de abril de 1591, nº 1715.

Más adelante, el 7 de abril de 1594, hay una sentencia en la que se enfrenta a Andrés Salafranca, véase ARV: Real Audiencia, sentencias, Luís Berbegal, caja 179, 18 de junio de 1594, nº 33.

³⁹ Véase SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 176-177, 191 y 470-473.

⁴⁰ Además, Ribas tuvo contactos con gente de fuera de la ciudad como constata la documentación encontrada. Así, Ribas acude el 7 de junio de 1596 en representación de Jaume Aldás —quien anteriormente había testificado ante el notario José Sales—, natural de Valencia y avecindado en San Mateo, para que Aldás pudiera avecindarse en la ciudad.

AHMV: *Llibre de avehinaments*, b3-58, 1595-1596, ff. 95-96.

1591⁴¹ son testigos de estas relaciones. Así, entre otros, trabajó junto a Joan Navarro⁴² y sus herederos,⁴³ a Juan Miguel Borrás⁴⁴ o a Crisóstomo Garriz.⁴⁵ Además, Gabriel Ribas estuvo asociado con Álvaro Franco, aunque parece ser que esta unión duró muy poco tiempo, pues solamente se han localizado ejemplares publicados en 1594 con los nombres de esta asociación.⁴⁶ Más allá de estas relaciones y otras que tuvo Ribas, interesa acercarse a las que pudieron intervenir, de alguna forma, en la publicación de la imagen

⁴¹ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 471.

⁴² LOARTE, Gaspar: *Consuelo de affligidos en el qual se trata de los fructos y remedios de las atribuciones [...] compuesto por [...] Gaspar Loarte [...] agora nuevamente traduzido del ytaliano en lengua castellana con algunas cosas añadidas por el mismo auctor [...]*. En Valencia, en casa de Joan Navarro, vendense en casa de Gabriel Ribas, 1578.

⁴³ [Valencia, autor corporativo]: *Crida pública del motu-propri y constitució de sa santedat en fauor dels naturals del Regne de València per a que los estrangers no puguen obtenir los benifets ecclesiàstichs [...] sino aquells [...] dels regnes hon los valencians [...] seran admesos*. [s.l.][Valencia], [s.i.] [en casa del herederos de Juan Navarro], vendese en casa de Gabriel Ribas [...], [s.a.] [1588].

⁴⁴ DE PEDRAZA, Juan: *Summa de casos de conciençial/ nuevamente compuesta por [...] Juan de Pedraza; necessaria a ecclesiàsticos y seglares, confessores y penitentes*. Impresa en Valencia, en casa de Miguel Borrás, vendense en casa de Gabriel Ribas, 1589.

⁴⁵ [s.a.]: *Pragmática Real sobre la prohibició de la delació dels pedrenyals y escopetes de mecha per les ciutats, Viles, y Llochs del present regne y sus arrauals de prima nit fins al mati*. Impresa en València, en casa de Juan Grysostom Garriz, junt al molí de Rovella. Any 1598. Vendense en casa de Gabriel Ribas, mercader de llibres al carrer de Cavallers, davant la diputació.

⁴⁶ Sirvan como prueba de esta colaboración entre Ribas y Franco las siguientes obras, véanse [s.a.]: *Les instructions e ordinacions per als nouament convertits del Regne de València fetes per [...] don Jordi d'Àustria archebisbe de València, e don Antonio Ramírez de Haro, bisbe de Ciudad Rodrigo [...] les quals [...] don Martín de Ayala, archebisbe de València [...], ha manat se guarde [...] excepto en aquelles coses que en lo concili prouincial estauen moderades o ajustades, y lo que a la fi d'estes ordinacions està statuyt y ordenat [...]*. València, per Alvaro Franco y Gabriel Ribas [...], 1594; [s.a.]: *Synodus dioecesana valentina celebrata praeside [...] Ioanne a Ribera patriarcha Antiocheno, & archiepiscopo valentino, mense maio, anno 1594*. Valentiae, apud Alvarum Francum, & Gabrielem Ribas, 1594; [s.a.]: *Synodus dioecesana, Valentiae celebrata, praeside [...] Ioanne Ribera patriarcha Antiocheno, & archiepiscopo valentino. Anno 1578*. Valentiae, apud Alvarum Francum, & Gabrielem Ribas, 1594; [s.a.]: *Synodus dioecesana valentina. Celebrata praeside [...] Ioanne Ribera patriarcha Antiocheno, archiepiscopo Valentino. Anno 1584*. Valentia, apud Alvarum Francum, & Gabrielem Ribas, 1594; [s.a.]: *Synodus dioecesana valentina celebrata die 25 mensis Octobris Anni 1590 preside eodem [...] Ioanne Ribera patriarcha Antiocheno & archiepiscopo valentino*. Valentiae, apud Alvarum Francum & Gabrielem Ribas, 1594; [s.a.]: *Synodus dioecesana valentina celebrata praeside [...] Ribera patriarcha Antiocheno & archiepiscopo valentino. Anno 1590*. Valentiae, apud Alvarum Francum & Gabrielem Ribas, 1594 y [s.a.]: *Synodus dioecesana Valentiae celebrata, praeside Martino Ayala, archiepiscopo valentino*. Valentiae, apud Alvarum Francum et Gabrielem Ribas, 1594.

de la ciudad de Valencia en *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*.

Es importante subrayar que Ribas estuvo, al menos en 1568, en contacto con Jerónima de Gales. Por tanto, ya se encuentran vínculos con los poseedores de los tacos xilográficos de la vista de conjunto de Valencia.⁴⁷ Igualmente, trabajaría con el segundo marido de Jerónima de Gales, Pedro de Huete, como atestigua obras publicadas por éste y vendidas en casa de Ribas.⁴⁸

Con todo esto, es evidente que la figura de Gabriel Ribas estuvo bastante activa y que, además, estableció muchos contactos con los impresores más importantes de la ciudad en el siglo XVI. Por este motivo, no es de extrañar que el taco xilográfico de la imagen de conjunto de Valencia pudiese ser cedido por Jerónima de Gales a Ribas y que éste, posteriormente, lo devolviese a las prensas de su hijo Pedro Patricio Mey, con quien Ribas también colaboraría en 1597,⁴⁹ para que se publicasen, de nuevo, en la edición de 1604 de la *Primera parte de la coronica*.

Por último, en 1597, supuestamente –ya que no se ha localizado ejemplar– y a tenor de las referencias bibliográficas encontradas y citadas antes, se publicaría otra vez *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* en la imprenta que había ese año junto al molino de Rovella. Ya se dijo más arriba, que en ese año podían haber publicado esa edición tanto los herederos de Joan Navarro como Juan Crisóstomo Garriz. A pesar de que no se ha localizado el ejemplar, no es tampoco arriesgado suponer que pudo aparecer la imagen de conjunto de Valencia también en esta obra pues con ambos

⁴⁷ PALMIRENO, Juan Lorenzo: *Epitome prosodiae Laurentij Palmyreni: cui additum est syllabaru enchiridio*. Valentiae, ex typographia Ioannis Mey, apud Gabrielem Ribas [...], 1568.

⁴⁸ DE VICTORIA, Francisco: *Summa sacramentorum ecclesiae ex doctrina fratris Francisci a Victoria, ordinis praedicatorum*. [...] per [...] Thomam a Chaues [...] ac eiusdem ordinis. Valentiae, in aedibus Petri de Huete, veneunt apud Gabrielem Ribas, 1570.

⁴⁹ [s. a.] [Felipe II]: *Real Pragmática sobre l'erecció de la milicia effectiua y priuilegis y exemcions dels officials y persones d'aquella*. Impressa en València. en casa de Pedro Patricio, vendense en casa de Gabriel Ribas [...], 1597.

impresores tuvo contacto Ribas. Por tanto, pudo interferir y aconsejar que esa vista de Valencia se publicase en esa tirada.

Gabriel Ribas tuvo que morir en la primera mitad de 1601 pues se ha localizado una sentencia del notario Luís Berbegal, fechada el 8 de junio de 1601, en la que Francisco Ferrer interfiere en la herencia de Gabriel Ribas.⁵⁰

⁵⁰ ARV: Real Audiencia, sentencias, Luís Berbegal, caja 184, 8 de junio de 1601, nº 932.

4

*EL NOBILIS AC REGIA CIVITAS VALENTIE IN
HISPANIA (1608), DE ANTONIO MANCELLI*

EJEMPLO DE LOS PRIMEROS INTENTOS DE REPRESENTACIÓN
TOPOGRÁFICA POR PARTE DE ARTISTAS

4.1

La biografía de Antonio Mancelli. Aportaciones a su producción artística

La figura de Antonio Mancelli, a pesar de los datos que hoy en día se conocen, continúa todavía llena de interrogantes. Se sabe que estuvo en Valencia realizando el plano de la ciudad titulado *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* en 1608 del que hasta ahora se conocía un único ejemplar y al que se suma, con este estudio, uno nuevo procedente de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Esto termina con muchas de las hipótesis planteadas hasta el momento. Posteriormente, estaría en Madrid. También se ha pensado que pudo venir de Madrid en dirección a Valencia. Muñoz de la Nava sugiere que, como Juan Bautista Lavaña se formó en Roma, no se puede dejar de lado la idea de que Mancelli conociera allí al portugués. Que desde Roma pasase a Madrid, donde continuase esa relación con Lavaña, y que, desde la capital, buscase los contactos suficientes como para poder llevar cabo la realización del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* en Valencia.¹ Sin embargo, el ofrecimiento dudoso que se desprende del discurso del italiano en la cartela del plano de Valencia incita más a pensar que no vino a Valencia con el terreno allanado y con sus contactos perfectamente establecidos. En

¹ MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)...”, p. 55.

Madrid, emprendería un plano de la villa (1622) y otro de la Plaza Mayor (ca. 1623). En su estancia madrileña trabajaría además como librero. Después, pudo viajar a las Américas –especialmente a Santo Domingo y a La Habana– como puede sugerir la documentación consultada en el Archivo General de Indias. Ya en su última etapa, aparece como el burilista del mapa *Descripción del Principado de Cataluña*. Éste es ya muy tardío pues se estampa en 1643. Partiendo básicamente de estos datos, es posible hacer una reconstrucción de su biografía.²

Llegados a este punto, la figura de Mancelli se va a estudiar en su contexto. Además, sus trabajos en España se van a dividir en dos etapas. Su primer periodo valenciano, momento en el que realizaría el plano de Valencia y, después, su estancia en la villa de Madrid, ésta mucho más prolongada que la anterior. Por último, se hará una lectura de los nuevos documentos aportados por esta investigación.

4.1.1

Antonio Mancelli en el contexto de la representación urbana

La sistemática planteada hasta el momento en esta investigación se debe cambiar para analizar tanto a la figura de Antonio Mancelli como su plano de la ciudad de Valencia de 1608. Esto responde a que las imágenes urbanas de Valencia estudiadas anteriormente se generaron en el ámbito valenciano. No hay que olvidar que Mancelli vendría desde Italia y que, en segundo lugar, el anonimato de las representaciones precedentes impedía tener información sobre sus autores. Aquí, se conoce quién fue el autor de la obra y esto obliga a analizar su biografía y producción artística.

² No se ha querido realizar una recopilación exhaustiva de todos los datos conocidos y publicados de Antonio Mancelli. Se ha pretendido, por tanto, hacer una lectura global de su obra, remitiéndose a las publicaciones citadas para ampliar lo aquí referido.

Antonio Mancelli³ nació en Italia en torno a 1575.⁴ Hay documentación que le cita como romano.⁵ Sin embargo, en su testamento [fig. 1] dice ante el escribano Juan Alaiz de Pedrossa ser hijo “legítimo de Juan Marcelli de Sea y de Catalina Biteli, su muger, mis padres difuntos, vecinos que fueron de la villa de Fanan, del estado de Módena en Italia”.⁶ Esta transcripción fue, en un primer momento, realizada por Antonio Mantilla⁷ cuando publicó extractos de su testamento y recogida después por Fernando Benito.⁸ Recientemente Muñoz de la Nava ha publicado íntegro este documento. El historiador dice que en el testamento se lee claramente Fanano y expone que existe una población muy cercana a Módena, en la Emilia-Romagna, que lleva ese nombre. Por tanto, pudo ser modenés.⁹

³ El apellido aparece en la bibliografía con otras grafías como Manceli, Manzelli, Marcelini o Marcelli. Véase al respecto MATILLA TASCÓN, Antonio: “En torno al autor del primer mapa de Madrid. El testamento de Antonio Marcelli”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX, 1982, p. 199 y PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña*. Madrid, tipografía de los Huérfanos, 1891, tomo III, p. 158. Recientemente, se han aportado otras variantes de su apellido como Marteli, Marcelj, Marçelin o Marchelin. La procedencia de este apellido es desconocida, sin embargo, Muñoz de la Nava sugiere la posibilidad de que el apellido provenga de la región de la Marche, vecina de la Emilia-Romagna, de ésta última parece ser que procedía el padre de Mancelli. MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “El Prado de San Jerónimo, el plano de Marcelli...”, p. 162, nota 51. Posteriormente, el mismo investigador expone otras posibles variantes como Manseli o Marcellii, véase ———: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)...”, p. 45.

⁴ PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, p. 379, nota 46 y MARÍAS, Fernando: “Le vedute di Granata da Wyngaerde a Ambrogio De Vico”, en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L'Europa moderna. Cartografía urbana e vedutismo...*, p. 101.

⁵ “Antonio Mancelli, romano, dice que a ocho [...]” y “obligación de Antonio Mancelli, romano, residente en Madrid [...]”. Véase PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, pp. 158-160.

⁶ AHPM: protocolo 3607, f. 1220. A pesar de haberse consultado el documento original del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid –protocolo 3607, Juan de Alayz de Pedrosa, ff. 1220r-1232r–, a partir de ahora se dará referencia a su publicación en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, pp. 206-212, quien lo reproduce íntegro. Antes, había sido reproducido, parcialmente, en MATILLA TASCÓN, Antonio: “En torno al autor del primer mapa de Madrid...”, pp. 199-202 y, mucho más escueto, en PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p. 160.

⁷ MATILLA TASCÓN, Antonio: “En torno al autor del primer mapa de Madrid...”, p. 199.

⁸ BENITO, Fernando: “Un plano axonométrico de Valencia...”, p. 31.

⁹ Consultado el documento original, aquí se lee Fanan y la “o” junto a la que conforma “Fanano” no es más que parte del “do” de la palabra “formado” de la página vuelta cuya tinta ha calado al folio recto:

No se tiene constancia de su actividad en Italia. No obstante, tuvo que formarse allí. Tampoco se conoce cuál pudo ser la fecha exacta en la que Mancelli llegó a la península. Se ha considerado que el momento de su venida a España debió de coincidir con la oleada de italianos que viajaron a nuestra península en las últimas décadas del siglo XVI con la esperanza de trabajar aquí.¹⁰ Precisamente, la primera noticia que se tiene de Mancelli en España es el plano de la ciudad de Valencia *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, de 1608.

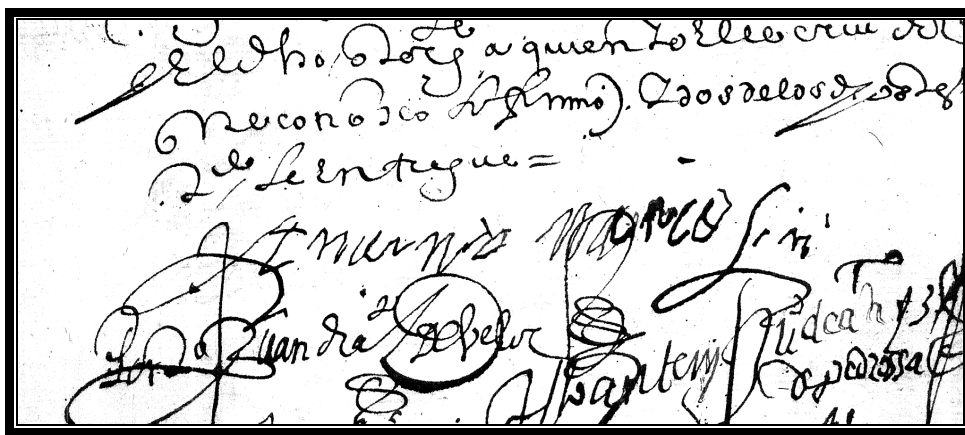


Fig. 1. Firma de Antonio Mancelli en su testamento (1632).

Ya se hizo mención anteriormente que no se debe analizar a la figura de Mancelli exclusivamente dentro del panorama peninsular. Es necesario al menos presentar –si bien muy por encima– qué cultura pudo conocer Mancelli en Italia. Hay que tener en cuenta, que el ambiente que se había desarrollado en la península itálica era mucho más avanzado que el español. En España, la imagen urbana comenzaría a tener ya pretensiones algo más científicas a partir especialmente del reinado de Felipe II (1556-

Primeramente, encomiendo mi ánima a Dios, nuestro señor, que la crió y redimió con su preciosa sangre, y el cuerpo mando a la tierra de que fue **formado**.

AHPM: protocolo 3607, f. 1220v, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 206.

¹⁰ BENITO, Fernando: “Un plano axonométrico de Valencia...”, p. 31.

1598).¹¹ Mancelli vendría a España, por tanto, con una formación y una percepción urbana bastante distinta a la peninsular.

En Italia, desde fechas muy tempranas, la imagen de la ciudad adquiere un protagonismo destacado en parte por el Humanismo y el Renacimiento que fomentaban, entre otras muchas cosas, una cultura eminentemente urbana. Además, no se tienen que olvidar textos como el *De re aedificatoria* (1485) de Alberti y sus constantes reflexiones sobre la ciudad –ciudad real y ciudad ideal–,¹² ni tampoco su *Descriptio urbis Romae* en la que se detalla un sistema de representación para el levantamiento de Roma, cuya principal novedad estriba en el uso del método por radiación.¹³

En el país transalpino,¹⁴ tempranamente, se empieza a forjar una imagen de la ciudad alejada ya de las pretensiones medievales y que incluye elementos topográficos, sociales –*civitas*–, arquitectónicos –*urbs*–, etc. que, de alguna manera, están queriendo particularizar la representación de la ciudad. De los ejemplos de ciudades idealizadas como el fresco pintado, entre 1338 y 1339, por Ambrogio Lorenzetti titulado *Efectos del buen gobierno en la ciudad* [fig. 2]¹⁵ –que es un clásico ejemplo de lo que se ha llamado

¹¹ Véase KAGAN, Richard L.: “Felipe II y los Geógrafos...”, pp. 40-53.

¹² Véase DE SETA, Cesare: *La ciudad europea del siglo XV al XX...*, pp. 40 y ss.

¹³ Sobre esta obra véanse, entre otros, ARÉVALO RODRÍGUEZ, Federico: “Descriptio Urbis Romae: mecanismos geométricos para un levantamiento”, en A.A.V.V.: *Actas del VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Pamplona, ETSA de la Universidad de Navarra, 1996, pp. 145-255 y VAGNETTI, Lucia: “La Descriptio Urbis Romae, uno scritto poco noto di Leon Battista Alberti (contributo alla storia del rilevamento architettonico e topografico)”, en *Quaderno*, 1, 1968, pp. 25-79.

¹⁴ La bibliografía sobre este tema es extensísima, especialmente desde los últimos años con la creación de Il centro di Studi sull’iconografia della città europea de la Universidad de Nápoles Federico II. Por tanto, se remite a algunas publicaciones generales al respecto y, también, a la bibliografía citada en ellos. De este modo, véase como una obra general de carácter europeo DE SETA, Cesare / LE GOFF, Jacques (coords.): *L’Europa moderna. Cartografía urbana e vedutismo...* En relación a la representación de la ciudad italiana véase DE SETA, Cesare: *L’immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*. Napoli, Edizioni de Luca, 1998 y, por último, sobre los grabados urbanos en la Italia del Renacimiento véase WOODWARD, David: *Cartografia a stampa nell’Italia del Rinascimento*. Milano, Edizione Silvestre Bonnard, 2002.

¹⁵ Véase, entre otras, FRUGONI, Chiara: *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*. Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 118-193 y SKINNER, Quentin: “Ambrogio

“geografía moralizada”¹⁶ pues además busca servir como lección política para sus concejales—¹⁷ se pasaría a vistas más reales como la *Vedutta di Firenze* de Francesco Roselli o la *Tavola Strozzi* [fig. 3], representación de Nápoles de 1472, de un autor cercano a Rosselli, si no él mismo.¹⁸



Fig. 2. Detalle del fresco *Efectos del buen gobierno en la ciudad* (entre 1338 y 1339), de Ambrogio Lorenzetti.

Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher”, en *Proceedings of British Academy*, 72, 1986, pp. 1-56. Igualmente, se remite a la bibliografía citada aquí.

¹⁶ Véase SCHULZ, Juergen: “Jacobo de’ Barbari’s View of Venice: map making, city views, and moralized geography before the year 1500”, en *Art Bulletin*, LX, 1978, pp. 425-427.

¹⁷ KAGAN, Richard L. (con la colaboración de MARIÁS, Fernando): *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780...*, p. 42.

¹⁸ Véase DEL TREPPO, Mario: “Le avventure storiografiche della Tavola Strozzi”, en MACRY, Paolo / MASSAFRA, Angelo (eds.): *Fra Storia e Storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*. Bologna, Mulino, 1994, pp. 483-515.

Igualmente, véanse BOLOGNA, Ferdinando: *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*. Napoli, Società Storia Patria Napoli, 1977; CATALANO, Dino: “Riparlamo della Tavola Strozzi”, en *Napoli nobilissima*, XXI, 1982, pp. 57-64; CROCE, Benedetto: “Veduta della città di Napoli nel 1479 col trionfo navale per l’arrivo di Lorenzo dei Medici”, en *Napoli nobilissima*, XIII, 1904, pp. 56-57; DE SETA, Cesare: “L’immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E.G. Papworth”, en BRIGRANTI, Giuliano (coord.): *All’Ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all’Ottocento*. Napoli, Electa, 1990, pp. 27-44; MAURO, Leonardo di: *La Tavola Strozzi*. Napoli, De Rosa, 1992; PANE, Roberto: “La Tavola Strozzi tra Firenze e Napoli”, en *Napoli nobilissima*, XVIII, 1979, pp. 3-12; SPINAZZOLA, Vittorio: “Di Napoli antica e della sua topografia in una tavola del XV secolo rappresentante il trionfo navale di Ferrante d’Aragona dopo la battaglia d’Ischia”, en *Bollettino d’Arte*, IV, 1910, pp. 125-143 y SRICCHIA SANTORO, Fiorella: “Tra Napoli e Firenze: Diomede Carafa, gli Strozzi e un celebre lettuccio”, en *Prospettiva. Rivista di storia dell’arte antica e moderna*, 100, ottobre 2000, pp. 41-54.

Un texto igualmente interesante para conocer el contexto de esta imagen es el de DE SETA, Cesare: “Nápoles en tiempos de la Corona de Aragón: Entre utopía y renovatio”, en MIRA, Eduard / ZARAGOZA CATALÁN, Arturo: *Una arquitectura gòtica mediterrànea*. València, Generalitat Valenciana / Conselleria de Cultura i Educació / Subsecretaria de Promoció Cultural, [etc.], 2003, vol. II, pp. 67-84.



Fig. 3. *Tavola Strozzi* (1472), atribuida a Francesco Rosselli.

Igualmente, tampoco se pueden olvidar las labores cartográficas abordadas desde el campo artístico¹⁹ por Leonardo da Vinci quien, especialmente en su plano de Ímola de ca. 1502 [fig. 4], pone en práctica los conocimientos técnicos de representación renacentistas aplicados a la ciudad avanzándose, en mucho, a los métodos coetáneos de levantamiento.²⁰ Con posterioridad, se desarrolla una importante producción de vistas y planos de ciudades como por ejemplo la de Venecia de Jacobo de Barbari, realizada en 1550 [fig. 5],²¹ el plano de Florencia de Stefano Bonsignori de 1584 o, especialmente, el de Roma de Antonio Tempesta, de 1593, acabado de imprimir poco antes de que Mancelli viniese a España. Tempesta en su plano de Roma puso en perspectiva –reglas

¹⁹ La bibliografía ha insistido en los orígenes pictóricos de parte de la cartografía europea de la Edad Moderna. En este sentido, véase BUISSERET, David: *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Barcelona, Paidós Orígenes, 2004, pp. 49-68.

De hecho, en Italia lo artístico y lo topográfico a veces conviven en las imágenes y, como dice De Seta, “*conviene ribadire la sempre più difficile convivenza tra documento di interesse topografico e vedute in senso proprio*”. En ocasiones, es realmente difícil poder establecer las barreras que les separan. DE SETA, Cesare: “L’immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo...”, p. 21.

²⁰ Véase ARÉVALO, Federico: *La representación de la ciudad en el Renacimiento...*, pp. 128-133.

²¹ Véase, entre otras, A.A.V.V.: *A volo d’uccello. Jacopo de’ Barbari e le rappresentazioni di città nell’Europa del Rinascimento* (catalogo de la mostra). Venezia, Arsenale editrice, 1999, y la bibliografía citada aquí, y ROMANELLI, Giandomenico: “Venecia 1500”, en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L’Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo...*, pp. 91-94.

que manejaban muchos pintores– la planta de Leonardo Buffalini de 1551.²² De hecho, se ha sugerido que Mancelli pudo trabajar con Tempesta en el plano de Roma, debido a sus semejanzas con algunos detalles de sus obras españolas.²³

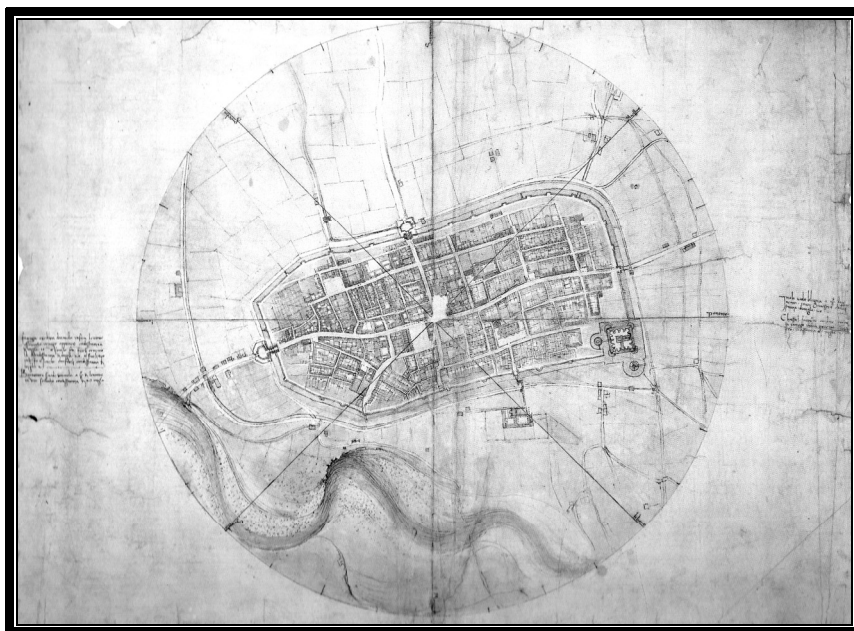


Fig. 4. Plano de Ímola (ca. 1502), de Leonardo da Vinci.

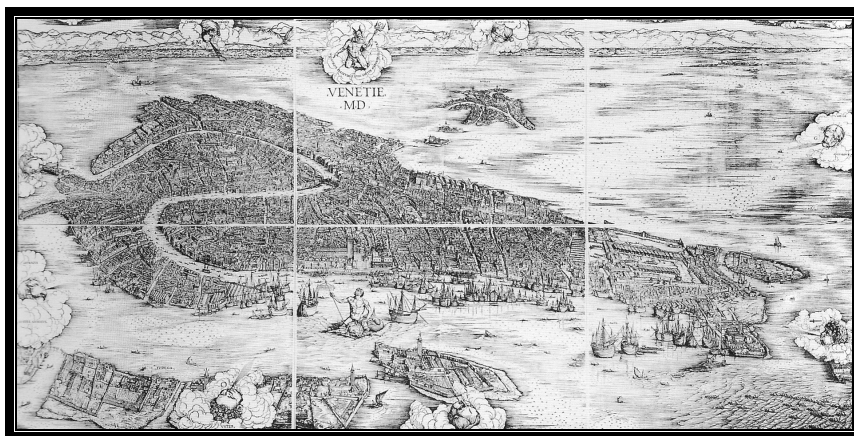


Fig. 5. Venecia (1550), de Jacobo Barbari.

²² Véase, especialmente, A.A.V.V.: *Roma: disegno e immagine della città eterna: le piante di Roma dal 2. secolo d. Cr. ai giorni nostri*. Roma, De Luca, [s. f.] [1994]; ARÉVALO, Federico: *La representación de la ciudad en el Renacimiento...*, pp. 145-156, 202 y ss. y BORSI, Stefano: *Roma prima di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta. 1593*. Roma, Officina Edizioni, 1986.

²³ MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 171.

Con esto habría que suponer que Mancelli, cuando llega a España, ya poseería unos conocimientos técnicos y una cultura de la imagen urbana bastante superior a lo que se encontraría en la península. En este sentido, su caso sería parangonable a lo que antes les sucedió a Anton Van den Wijngaerde o Joris Hoefnagel quienes, al igual que el italiano, se habían formado en países con una mayor cultura de la representación de la ciudad.

Cuando Mancelli llega a Valencia, existían imágenes grabadas como la citada portada con las Torres de Serranos del *Regiment de la cosa pública* de 1499 y las xilografías de la *Primera parte de la coronica* de 1546 que, en nada, se relacionan con su trabajo. Sin embargo, el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli no se entiende sin lo que supuso el precedente de la vista de Anton Van den Wijngaerde (ca. 1510-1571).²⁴ Éste estuvo en Valencia en 1563 y, al igual que había ocurrido con el resto de ciudades en las que trabajó,²⁵ su dibujo de la ciudad superó en mucho lo que, hasta ese momento, se había hecho en Valencia, que tan sólo contaba con la pequeña xilografía de la *Primera parte de la coronica* como vista verosímil de conjunto.

La obra de Wijngaerde se enmarca en el contexto cultural de la corte de Felipe II. Éste heredó de su padre, el emperador Carlos I, el interés por varias disciplinas. Muy joven demostraría aptitudes positivas hacia materias como la arquitectura, astronomía, geografía y matemáticas, algo que le llevó a conocer los tratados de arquitectura de Serlio y Vitruvio, el *Almagesto* de Ptolomeo, el *Libro de cosmographía* de Petrus Apiano, *De*

²⁴ Sobre su biografía y obra de conjunto, véase GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades...*, pp. 36-216.

²⁵ En el tiempo que Wijngaerde estuvo trabajando retratando las ciudades más destacadas de la península su ritmo fue vertiginoso. Como prueba de ello, en el mismo año que dibuja la de Valencia, emprende también las de Toledo, Daroca, Zaragoza, Monzón, Lérida, Cervera, Montserrat, Barcelona, Tarragona, Tortosa, Murviedro, la Albufera y el Grau, Valencia, Játiva, Almansa y Chinchilla de Montearagón. Véase KAGAN, Richard L.: *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 130-215.

Recientemente, se ha considerado que en ese itinerario de 1563 también dibujaría la vista de Belmonte. Véase, en este sentido, IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: "Van den Wyngaerde, una vista de Belmonte y la campaña de trabajo de 1563", en *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 301, 2003, pp. 71-77.

chorographía de Pomponio Mela, así como *De revolutionibus orbium coelestium* de Nicolás Copérnico, entre otras.²⁶

Felipe II nombró a Jacob Van Deventer cartógrafo real y le encargó la descripción de más de 250 poblaciones de Flandes, obra para la que éste invirtió diecisiete años de su vida.²⁷ Tampoco habría que olvidar, entre otras muchas, las *Relaciones topográficas*²⁸ iniciadas en 1575. Igualmente, confió gran cantidad de trabajos geográficos que, sin duda, le convierten en uno de los soberanos geógrafos más destacados. De la misma forma, instituiría varios cargos cosmográficos de los que destacan, entre otros, el de Cosmógrafo Mayor del Consejo de Indias y el de catedrático de Matemáticas y Cosmografía de la Academia de Madrid²⁹

El trabajo de Anton Van den Wijngaerde consistía en describir pictóricamente las poblaciones peninsulares más importantes. La justificación del porqué se encomendó este proyecto a Wijngaerde no sólo estaría fundamentada en el prestigio que, ya por aquel entonces –en 1562 se empieza esta obra–, tenía el flamenco en toda Europa, sino por un pilar intelectual fundamental en la formación de Felipe II: la famosa *Cosmografía* de Ptolomeo.

²⁶ KAGAN, Richard L., “Felipe II y los Geógrafos...”, p. 42.

²⁷ Para conocer el contexto global de la imagen del territorio en este periodo se remite a PARKER, Geoffrey: “Maps and ministers: The Spanish Habsburgs”, en BUISSERET, David (ed.): *Monarchs Ministers and Maps*. Chicago, The University of Chicago Press, 1992, pp. 124-152.

²⁸ Véase, entre otras, ALVAR EZQUERRA, Alfredo (coord.): *Relaciones topográficas de Felipe II*. Madrid, Comunidad de Madrid / Conserjería de Cooperación / CSIC, 1993, 3 vols.; ARROYO ILERA, Fernando: “Las relaciones geográficas y el conocimiento del territorio en tiempos de Felipe II”, en *Estudios Geográficos*, LIX, 231, 1998, pp. 169-200; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, “Imágenes urbanas en las Relaciones Geográficas de Felipe II”, en A.A.V.V.: *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Argentaria / Visor Dis., 1998, pp. 211-233 y VIÑAS, Carmelo / PAZ, Ramón: *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Ciudad Real*. Madrid, Instituto de Sociología Balmes / Instituto de Geografía Juan Sebastián Elcano / CSIC, 1971.

²⁹ Véase ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano: “Los Cosmógrafos al servicio de Felipe II. Formación científica y actividad técnica”, en *Mare Liberum*, 10, 1995, pp. 525-540 y ———: “Los cosmógrafos del Rey”, en A.A.V.V.: *Madrid, ciencia y corte*. Madrid, Conserjería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid / CSIC / Universidad de Alcalá de Henares, 1999, pp. 120-133.

La *Cosmografía* de Ptolomeo, traducida al latín por primera vez en 1406, buscaba la representación científica de la Tierra. Ptolomeo en el capítulo I de su obra explica “en qué se diferenciaba la cosmografía de la corografía” y expone que “ésta, separando de todos los lugares particulares, trata en especial de cada uno de ellos, describiendo casi todos los detalles, incluso los mínimos, de los lugares que estudia, como son los puertos, pueblos, aldeas, afluentes de los ríos y otros lugares semejantes”. El objetivo de la corografía era el “representar la parte individual separada del todo, como cuando se dibuja sólo la oreja o el ojo”. La corografía tenía que estar subordinada a la cosmografía “pues, como convenga primero representar partes más amplias, con imágenes completas, y luego disponer, en su adecuada proporción, las partes que se dibujan o pintan, de tal manera que a una distancia conveniente pueda distinguirse si son del todo o la parte de lo que se está pintando, se deduce que no es sin razón ni fuera de lugar atribuir cualesquiera objetos, incluso los más pequeños a la corografía”. Aquí, las palabras de Ptolomeo empiezan a considerar el dibujar o el pintar como parte de la corografía, sin embargo, esto lo expone bastante más claro a continuación: “Se ocupa, pues, la corografía muchísimo más de la calidad, que de la cantidad de lo que representa. Pues se ocupa solamente de la similitud del dibujo, sin preocuparse en absoluto de la situación ni de las proporciones”. Concluye diciendo que “de ahí que la corografía necesita del dibujo y nadie puede desarrollarla correctamente sino el pintor [...] por lo tanto, aquella no necesita de las matemáticas; en cambio éstas son la parte más importante de la cosmografía”.³⁰

La formación geográfica de Felipe II también estuvo influida por el *Libro de cosmografía* de Pedro Apiano quien retoma las tesis ptolomaicas³¹ y expone que “el fin de la

³⁰ Todas las citas están en PTOLOMEO, Claudio: *Cosmografía. Códice Latino. Biblioteca Universitaria de Valencia...*, vol. 2, p. 59.

³¹ Sobre el renacimiento de la geografía ptolomaica en la Edad Moderna véase, entre otras, PTOLOMEO, Claudio: *Cosmografía. Códice Latino. Biblioteca Universitaria de Valencia...*, vol. 2, pp. 41-45 y MILLER, Naomi, “Mapping the City: Ptolemy’s Geography in the Renaissance”, en BUISSERET, David (ed.): *Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 34-74.

chorografía es pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre”.³²

Felipe II conocía bien la obra de Ptolomeo y entendía que la corografía requería de un artista y no de un cosmógrafo, algo que tuvo presente al encargar al mejor retratista urbano del momento, el flamenco Anton Van den Wijngaerde, la descripción pictórica de las ciudades más destacadas de España.

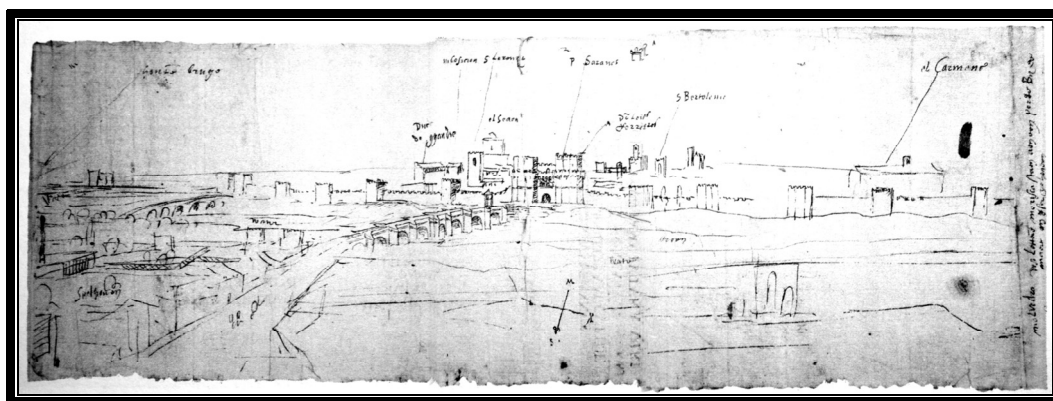


Fig. 6. Estudio previo a la vista definitiva de Valencia (1563), de Anton Van den Wijngaerde

Previamente a la vista definitiva de Valencia, Wijngaerde recorrió la ciudad tomando apuntes. Se han conservado algunos de ellos.³³ En la Victoria & Albert Museum de Londres, en la sala de impresos, hay una estudio panorámico –150 x 860 mm.– En él Wijngaerde se centra, especialmente, en dibujar la muralla y los puentes, si bien se distinguen otros elementos como el portal de Quart, el de Serranos o el convento del

³² APIANO, Pedro: *Libro de la cosmografía...*, f. 2.

³³ No se va a profundizar mucho en nombrar qué se dibuja en cada uno de ellos. Una de las razones es que este trabajo ya se ha hecho en publicaciones anteriores, sin embargo, la principal se debe a no quererse apartar mucho del tema de la investigación. Si bien presentar a Wijngaerde es una necesidad, su vista de Valencia nunca fue grabada. Para un estudio de conjunto de estos estudios previos véase ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563...”, pp. 104-120.

Carmen. Su signatura es (95-H-54) 8455-5r.³⁴ En el mismo museo, y compartiendo signatura –(95-H-54) 8455-5v–, hay otros dos estudios de Valencia. En el primero de ellos hay apuntes de los edificios más importantes del centro de la ciudad y en el segundo únicamente detalla un grupo de viviendas. Ambos miden 150 x 430 mm.³⁵ Con la signatura (95-H-54) 8455-22r se conserva otro panorámico –mide 155 x 430– en el que se subraya el puente de Serranos y su portal homónimo [fig. 6]. Igualmente, toma referencia de la ubicación de varios edificios y construcciones que deberán aparecer en su vista definitiva.³⁶ En el Victoria & Albert Museum de Londres también se encuentran otros dos apuntes de menor tamaño. El primero es un dibujo del jardín privado del gobernador de Valencia Jerónimo Cabanilles –mide 110 x 210 mm.–, ubicado en el arrabal de San Vicent.³⁷ Éste, quizás, tuvo que deberse más bien a un interés particular de Wijngaerde que a sus intenciones de cara a la construcción de la vista definitiva, en donde el punto de vista elegido hace perder cualquier protagonismo al jardín,³⁸ si bien lo

³⁴ Véase ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563...”, pp. 108-109 y GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciutades...*, p. 130.

³⁵ Véase ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563...”, p. 113 y GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciutades...*, p. 131. A esto habría que hacer una apreciación. Galera Monegal del segundo de los estudios dice que representa “El río Turia a su paso por Valencia. Sobresale el detalle de la portalada, el pont Nou y la muralla de la ciudad”. Esto no es lo importante del estudio. De hecho constituye un calco –en negativo– de lo que hay a la otra parte de la hoja, es decir, lo dibujado en el (95-H-54) 8455-5r. Lo único que interesa aquí a Wijngaerde es un pequeño grupo de viviendas.

³⁶ Véase ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563...”, pp. 106-107 y GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciutades...*, p. 144.

³⁷ Véase GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciutades...*, p. 136 y TEIXIDOR de OTTO, María J.: “Les vistes de la ciutat de València...”, pp. 87-89.

³⁸ Esto queda especialmente patente en los detalles que el flamenco había tomado de los restos romanos de Sagunto o Tarragona, ciudades en las que estuvo poco antes de visitar Valencia. Véase, en este sentido, CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: “Imágenes urbanas de Sagunto...”; KAGAN, Richard L.: *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 187-193 y MATEU BELLÉS, Joan F. / PALOMAR ABASCAL, Josep M.: “Morvedre en una imatge del 1563...”, pp. 149-220.

Sobre el interés arqueológico en la obra de Wijngaerde, véase A.A.V.V.: *El renaixement de Tarraco, 1563: Lluís Pons d'Icart i Anton van den Wyngaerde*. Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 2003.

incluye.³⁹ El segundo de ellos –155 x 170 mm.–, con signatura (95-H-54) 8455-22 (v), únicamente representa el fragmento de muralla correspondiente al sector del Portal Nou y el de Quart.⁴⁰

En el Ashmolean Museum (Departament of Western Art Library. Print Room) de Oxford se encuentra otro dibujo preparatorio de Valencia –130 x 850 mm.– cuya signatura es B-II-443v. En él destaca la percepción de la catedral, tal cual aparecerá en el dibujo definitivo.⁴¹

Por último, la Österreichische Nationalbibliothek (Handschriften und Inkunabel Sammlung) de Viena conserva la vista definitiva de Valencia [fig. 7.]. Ésta mide 425 x 1410 mm. y su signatura es cod. min. 41, f. 1r.⁴² A partir de este manuscrito, un dibujante desconocido realizó el trabajo previo al proceso de grabación.⁴³ Éste tuvo que hacerse en Amberes en torno a 1587 pues se sabe que el impresor Cristoph Plantin recibió de Joannes Moflin los dibujos manuscritos de Wijngaerde y quedó constancia que se iban a estampar. Si bien, nunca se llegó a hacer.⁴⁴

³⁹ TEIXIDOR de OTTO, María J.: “Les vistes de la ciutat de València...”, p. 88.

⁴⁰ ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563...”, p. 107 y GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades...*, p. 145.

⁴¹ ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563...”, pp. 108-109 y GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades...*, p. 173.

⁴² Véase, entre otras, ALDANA, Salvador: “La Valencia del Humanismo en la obra de Anton Van den Wyngaerde...”, pp. 26-37; ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563...”, pp. 99-148; GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades...*, p. 96; KAGAN, Richard L.: *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 200-207 y TEIXIDOR de OTTO, María J.: “Les vistes de la ciutat de València...”, pp. 43-98.

⁴³ Sobre las imágenes manuscritas de ciudades de Wijngaerde que fueron preparadas para el proceso de grabación, en total 15, véase GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades...*, pp. 122-125.

⁴⁴ Sobre el proceso de publicación, véase HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert: “The Spanish Views of Anton Van den Wyngaerde...”, pp. 375-399, traducido, posteriormente, en KAGAN, Richard L.: *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 54-67.

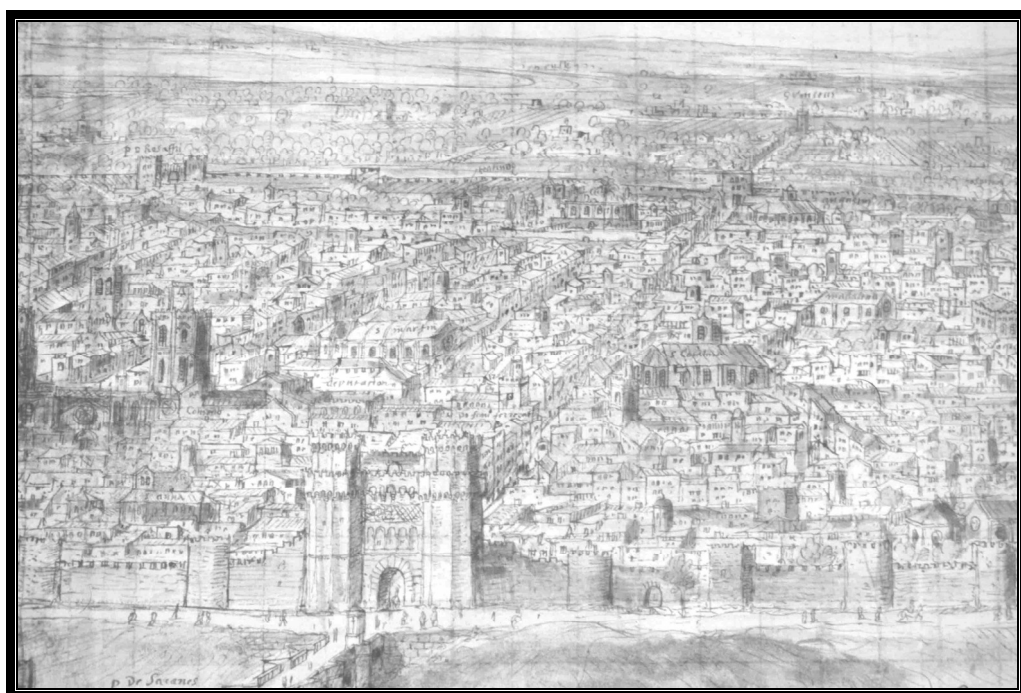


Fig. 7. Detalle de la vista definitiva de Valencia (1563), de Anton Van den Wijngaerde.

Aunque no se va a analizar detenidamente la vista definitiva de Valencia de Wijngaerde, es necesario destacar de ella varios aspectos. Wijngaerde fue tomando apuntes al natural de Valencia, como se ha visto. A partir de ellos el flamenco construiría una representación manifiestamente mejorada de la ciudad. Es una vista que quiere ensalzar la imagen de Valencia y para ello Wijngaerde tiene que hacerla muy verosímil, nunca estrictamente topográfica –en relación a esto último se le ha llegado a definir como un pintor paisajista con gusto por lo documental–.⁴⁵ Prueba significativa de la construcción deliberada del flamenco, entre otras que tiene esta magnífica imagen, sería que la catedral en la vista definitiva no está captada desde el septentrión, como así debería ser, sino que ésta en el dibujo definitivo depende del estudio del Ashmolean Museum de Oxford –B-II-443v–, percibiéndose desde el oeste.⁴⁶ Por tanto, a pesar de haber un

⁴⁵ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565)*..., p. 40.

⁴⁶ En este sentido, es necesaria la consulta de KAGAN, Richard L. (con la colaboración de MARÍAS, Fernando): *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780*..., pp. 35-40 y MARÍAS, Fernando: "Imágenes de ciudades españolas en la encrucijada del siglo XV...", pp. 108-110.

importante trabajo empírico en el proceso de realización de la imagen, ésta, en su último resultado, constituye una creación meramente artística.⁴⁷

Como conclusión, hay que entender que antes de que Mancelli llegara a Valencia para emprender su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, ésta ya contaba con las imágenes de Wijngaerde –tanto los estudios previos como la vista definitiva– realizadas, a pesar de su gran realismo, mediante procedimientos artísticos.⁴⁸ Además, la vista de Wijngaerde –que siempre se consideró pintor–⁴⁹, al igual que ocurre con sus trabajos en otras ciudades peninsulares, superaba en mucho a las representaciones que de Valencia se habían realizado hasta ese momento.⁵⁰

Al mismo tiempo que Wijngaerde está con sus vistas de las ciudades españolas, un dibujante de Amberes llamado Joris Hoefnagel (1542-1600)⁵¹ emprendió para el famoso

⁴⁷ No hay que descartar que Wijngaerde empleara algunos artefactos para representar la ciudad. Se ha puesto de manifiesto, en relación a la vista de Cuenca desde el Este, que “la metodología exigiría un tablero de dibujo sobre un eje de rotación, una ventana cuadrículada en la parte delantera, un punto de apoyo inamovible para la fijación visual en el mismo sitio e instrumentos ópticos auxiliares”. Véase IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “La vista de Cuenca desde el Este (1565)...”, p. 146.

⁴⁸ No hay que olvidar, como ya se ha apuntado, que parte de la cartografía europea debe entenderse dentro de sus orígenes pictóricos, en donde incluso algunos cartógrafos se sintieron atraídos por métodos pictóricos. En este sentido, es muy interesante la consulta del capítulo “Los orígenes pictóricos de parte de la cartografía europea, 1420-1650”, en BUISSERET, David: *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800...*, pp. 49-68. No obstante, tampoco hay que obviar que los geógrafos vieron en estas obras –de cariz pictórico– una intromisión a su trabajo. Véase MARÍAS, Fernando: “Imágenes de ciudades españolas en la encrucijada del siglo XV...”, pp. 111-113.

⁴⁹ Véase PINCHART, Alexandre: “Archives des arts, sciences et lettres. &70. Peinares. Van der Wyngaerde (Antoine)”, en *Message des sciences hisotiques, ou archives des arte et de la bibliographie de Belgique*, 1861, pp. 90-91 y ———: “70. Peinares. Van der Wyngaerde (Antoine)”, en *Archives des arts, sciences et lettres: Documents inédits publiés et annotés par Alexandes Pinchart*, II, 1863, pp. 163-164. Véase, en este sentido, GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades...*, p. 37.

⁵⁰ Insistir en que, hasta 1563, junto a esta vista de conjunto de Valencia del flamenco, la ciudad tan sólo contaba con la xilografía de la *Primera parte de la coronica* (1546), muy inferior al dibujo manuscrito de Wijngaerde.

⁵¹ Sobre la figura de Joris Hoefnagel véase “Hoegnagel, pintor e intérprete de la dualidad cristiano-morisca”, en GIL SANJUÁN, Joaquín / PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M^a Isabel: *Imágenes del poder. Mapas y paisajes urbanos del Reino de Granada en el Trinity College. Dublin*. Málaga, Equipo interdisciplinar Málaga Moderna / Universidad de Málaga, 1997, pp. 181-204.

*Civitatis orbis terraum*⁵² la realización de representaciones de ciudades españolas. Esta obra fue editada por George Braun (1541-1622) y grabada, en gran parte, por Franz Hogenberg (1535-1590). Salió publicada en seis volúmenes desde 1572 a 1617. Después de la muerte de Joris Hoefnagel, su hijo Jacob continuó su trabajo para el *Civitatis*. En ella se hermana la descripción literaria –a veces se transmiten meras leyendas o historias mitificadas del pasado de las ciudades– con las imágenes urbanas. Éstas constituyen una razonada colección de vistas y planos de ciudades con un estilo uniforme. Esta obra constituye el atlas de ciudades más importante de todo el siglo XVI.⁵³

Joris Hoefnagel estuvo realizando los dibujos de ciudades españolas desde 1563 a 1567 coincidiendo, por tanto, con los años en los que Wijngaerde hacía sus vistas. Resulta muy extraño que una ciudad tan importante en ese momento como lo era Valencia no apareciese en ninguno de los volúmenes del *Civitatis*. No obstante, hay dieciséis ciudades que pueden considerarse importantes que sí dibuja Wijngaerde y no Hoefnagel. Tan sólo doce fueron dibujadas por ambos. Esto ha permitido concluir, como se ha dicho, que la selección de ciudades españolas para el *Civitatis* estuviera gobernada por el deseo de no duplicar el hipotético “Atlas de ciudades españolas” que se hubiera publicado con los trabajos de Wijngaerde.⁵⁴ Más allá de intentar justificar la no inclusión de la imagen de Valencia en el *Civitatis*, o emitir hipótesis al respecto, lo que sí es evidente es que es una ciudad como Valencia debería haber aparecido en una obra como ésta.

⁵² Se remite a las últimas obras publicadas sobre este tema y a la bibliografía citada allí. Véase por tanto FÜSSEL, Stephan (ed.): *Civitatis Orbis Terrarum. Cities of the World...* y SWIFT, Michael / KONSTAM, Angus: *Ciudades del Renacimiento. Civitatis orbis terrarum...*

De la misma forma, es interesante FÜSSEL, Stephan “Natura sola magistra. The evolution of the city iconography in the Early Modern Era”, en ——— (ed.): *Civitatis Orbis Terrarum. Cities of the World...* pp. 8 y 44 y SWIFT, Michael / KONSTAM, Angus: “Introducción”, en ——— / KONSTAM, Angus: *Ciudades del Renacimiento. Civitatis orbis terrarum...*, pp. 6-11.

⁵³ Para conocer el papel de la imagen de la ciudad en los primeros atlas de la Edad Moderna, es muy interesante el ensayo de DE SETA, Cesare: “Significados y símbolos de la imagen de la ciudad en los Atlas de los siglos XVI al XVII”, en ———: *La ciudad europea. Del siglo XV al XX...*, p. 127-155.

⁵⁴ HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert: “Las vistas de España de Anton Van den Wyngaerde...”, p. 67, nota 34.

Algo parecido, si bien posterior a Mancelli, es el poco interés que suscitó la imagen de Valencia para Pedro Texeira. Pedro Texeira (1595-1662), célebre especialmente por la realización de la *Topografía de Madrid*, de 1656, es el autor también de la mayor obra cartográfica conocida acometida en el siglo XVII en España: *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos* (1634).⁵⁵ La categoría de esta extraordinaria obra reside –a parte de su gran importancia estética, cartográfica y heráldica– en ser encargo de la monarquía real austriaca, en este caso de Felipe IV, el rey planeta. Texeira trabajaría más de cuarenta años para la monarquía.

El encargo regio de Felipe IV a Pedro Texeira tenía un fin muy claro, hacer una descripción precisa y completa de las costas de España, de sus puertos, de sus ciudades más importantes e, incluso, de las antigüedades e historia. El recorrido tuvo como punto de partida Fuenterrabía (Guipúzcoa), desde donde, en 1622, un grupo de cosmógrafos siguieron el viaje requerido por la monarquía. Concluyó este periplo al llegar a la frontera francesa.

La idea inicial del rey fue la de encargar la tarea de la descripción de las costas españolas a Joao-Baptista Lavanha (1555-1624). Lavanha trabajó como cosmógrafo de Portugal para Felipe III y posteriormente, en 1613, fue nombrado maestro de matemáticas del príncipe, futuro Felipe IV. Por una serie de circunstancias, este encargo que no vio finalizado Lavanha, pasó, en su totalidad, a manos de uno de sus discípulos, Pedro Texeira, de quien había sido también profesor de matemáticas el cosmógrafo Lavanha. Juntos trabajaron en varios proyectos cartográficos pero, sin embargo, a pesar de la colaboración de ambos en este propósito de la descripción de las costas de España, fue Pedro Texeira el que firmó el trabajo concluido.

⁵⁵ Es fundamental la consultar de PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...* Sobre la biografía de Texeira véase también DE TEXEIRA, Pedro: *Compendium Geographicum*. Madrid, Museo Naval / Fundación Alvar González / Universidad de Uppsala, 2001, pp. 16-18.

En *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos* se incluyen vistas particularizadas de lugares costeros peninsulares. De las del Reino de Valencia aparecen Alicante, Denia, Peñíscola y una enigmática titulada *Grau* que debe de hacer referencia al puerto de Valencia [fig. 8.]. Esta supuesta vista de Valencia en absoluto refleja los intereses de una obra de esta categoría pues en ella no puede leerse ningún rasgo característico de la ciudad.



Fig. 8. Grau [Valencia ?], *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos* (1634), de Pedro Texeira.

A pesar de la novedad que supone el plano de Mancelli en el contexto peninsular,⁵⁶ otras ciudades ya habían iniciado antes procesos similares en la representación grabada, como es el caso de Sevilla. Hay una imagen de la ciudad hispalense que, si bien es una vista perspectiva, debe considerarse como un antecedente de Mancelli. Además, ambas comparten un incipiente interés por la representación más científica que artística de la ciudad. Se está haciendo referencia a la vista general de Sevilla, dedicada a don Enrique de Guzmán –II conde de Olivares (1540-1607)–, grabada por Ambrosio Brambilla y

⁵⁶ KAGAN, Richard L.: “Urbs and Civitas in Sixteenth and Seventeenth Century Spain”, en BUISSERET, David (ed.): *Envisioning the City...*, p. 85.

editada en Roma por Pietro de Nobili en 1585 [fig. 9].⁵⁷ Sus medidas son similares a las del plano de Mancelli, 455 x 715 mm. No se conoce el autor del dibujo, sin embargo, por la exactitud de la toponimia y nombres de los edificios, así como por el conocimiento de la ciudad, debió de ser español. Ambrosio Brambilla fue un grabador de Milán que, además de tratar varias temáticas, realizó otras vistas de ciudades como las de Génova, Ancona, Pozzuoli o Roma. Pietro de Nobili, por otra parte, fue un importante editor y vendedor de grabados establecido en Roma desde 1580. En la ciudad italiana, estamparía gran cantidad de imágenes de temática religiosa, arquitectónica, mapas, planos y vistas perspectivas.

No obstante, hay diferencias importantes con el plano de Mancelli, más avanzado, al menos en pretensiones, a esta imagen sevillana, de la que se ha dicho que “está llena de ambigüedades y falta de rigor y precisión en sus detalles”.⁵⁸ En esta vista perspectiva las calles son rectas y anchas, cuando realmente en 1585 lo eran estrechas y sucias. El plano de Mancelli, en este sentido, tiene más rigurosidad. La catedral de Sevilla (nº 17), especialmente en el propio templo y la Giralda, está resuelta de una manera arbitraria y esquemática. Algo que contrasta con el interés de Mancelli, quien traza bastante bien la catedral valenciana. Otro rasgo diferente es que en la vista perspectiva de Brambilla y Nobili se representan muchas figuras humanas, no hay sólo interés por la *urbs* como ocurrirá después en el plano de Mancelli. Sin embargo, las personas están totalmente fuera de escala y con una desproporción muy evidente. Por otro lado, hay edificios en el grabado de Sevilla, como la Torre del Oro, que han sido prácticamente inventados. Este rasgo, como se verá más adelante, sí es compartido por muchas partes trazadas por Mancelli en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*.

⁵⁷ Véase CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, pp. 96-101.

⁵⁸ SIERRA DELGADO, Ricardo: “*Qui non ha visto Sevilla non ha visto marravilla...*”, p. 293.

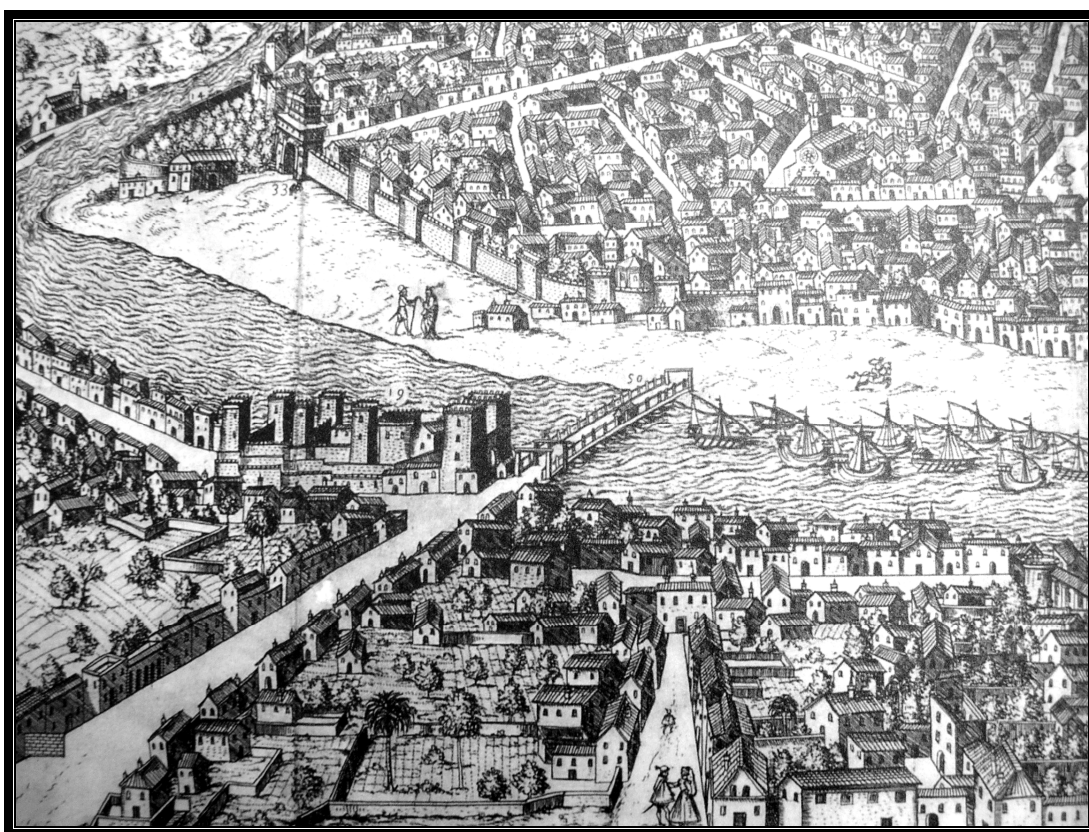


Fig. 9. Detalle la vista de Sevilla (1585) grabada por Ambrosio Brambilla y editada por Pietro de Nobili.

Junto a la vista perspectiva de Sevilla, Nobili publicaría en 1585 otra de Toledo, también grabada por Brambilla. Sus características son muy similares a las antes mencionadas en la imagen de Sevilla.⁵⁹ Se detallan en ella 85 lugares entre plazas, iglesias, edificios, puentes, etc. Las escasas calles son rectas y sin conexión entre unas y otras debido al muy apiñado caserío irreal –dibujado generalmente con perspectiva caballera–. De toda la vista perspectiva destaca sobremanera la “yglesia mayor” (nº 32).

⁵⁹ MARÍAS, Fernando: “«Chi non ha visto Siviglia, non ha visto Meraviglia»: l’immagine di città autocompiaciuta”, en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L’Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo...*, p. 110.



Fig. 10. Plasencia (1578), de Federico Díaz.

Además de estas vistas perspectivas de Sevilla y Toledo, se podría citar a la de Plasencia de Federico Díaz, realizada en 1578 [fig. 10]. A pesar de ser ésta de menor calidad que las dos anteriores y todavía bastante ingenua,⁶⁰ constata igualmente que en la península se contaban con imágenes cuyas pretensiones iban más allá de la mera representación artística de la ciudad, si bien todavía de manera muy tímida.

La llegada de Mancelli a Valencia desde Italia supuso, por tanto, un cambio sustancial a la hora de concebir la representación de la ciudad en la península. De la misma forma, esta cultura representativa urbana –ya con intencionalidades manifiestamente topográficas– no llegó a España hasta bien entrado el siglo XVII, siendo el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* el primero de los ejemplos. No obstante, se encuentran planos, de iguales características –probablemente el de Mancelli sea el más inferior de todos ellos–, después. Así, habría que recordar, entre otros, el plano, todavía desconocido, que realizó Mancelli de la villa de Madrid, el de la plataforma de Granada de Ambrosio de Vico de 1612-1614 [fig. 11], el plano de la ciudad de Mallorca de

⁶⁰ PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, p. 376, nota 15.

Antoni Garau de 1644 [fig. 12] o el plano de Madrid, más tardío, levantado por Texeira en 1656, obras éstas que se retomarán más adelante.⁶¹

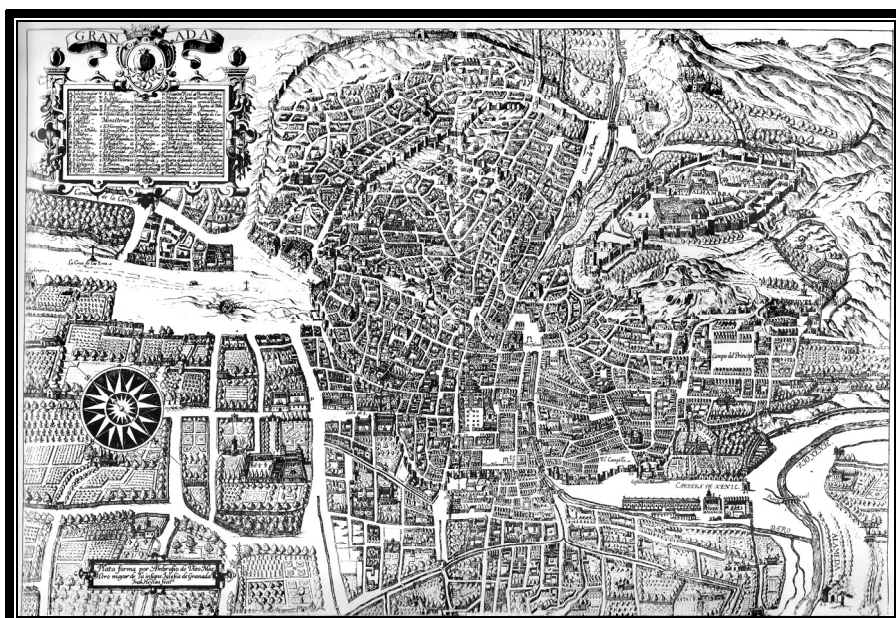


Fig. 11. Plataforma de Granada (ca. 1612-1614), de Ambrosio de Vico.



Fig. 12. Plano de la ciudad de Mallorca (1644), de Antoni Garau.

⁶¹ Véase ARÉVALO, Federico: *La representación de la ciudad en el Renacimiento...*, pp. 211-217.

4.1.2

La primera etapa documentada de Antonio Mancelli, su estancia en Valencia

Muy poco se sabe sobre la presencia de Mancelli en Valencia, la que se supone que fue la primera estancia del italiano en España. El contraste entre las noticias conocidas de su posterior periodo madrileño y el valenciano es muy grande. De su etapa en Madrid se sabe, entre otras cosas, que hizo el plano de la villa, uno de la Plaza Mayor –de ambos se conserva documentación–, que trabajó como librero, que figuró como perito de bienes, que testó en 1632, etc., como se verá. Teniendo en cuenta esta diferencia de conocimientos entre su trayectoria en Valencia y Madrid, ha sido necesario realizar un trabajo de campo en archivos buscando algún otro dato de Mancelli en Valencia.

En el Archivo Histórico Municipal se ha investigado en los *Manuals de Consells* para saber si Mancelli realizó alguna tarea vinculada con el municipio de la ciudad de Valencia. El rastreo de la documentación en estos libros se ha hecho desde el 29 de mayo de 1605 hasta el 1 de enero de 1609.⁶² En los años en los que Mancelli se supone que estuvo en Valencia, no realiza para el municipio de Valencia ninguna otra actividad, ya que no consta en la documentación. De la misma forma, se han consultado los libros de vecindamiento para conocer si Mancelli se vecindó en Valencia. Así, se han visto los vecindamientos en la ciudad desde 1595 a 1609.⁶³ En ellos, salvo en el de 1600-1601

⁶² Los *Manuals de Consells* consultados han sido los siguientes: AHMV: *Manual de Consells*, A-132, 1605-1606; AHMV: *Manual de Consells*, A-133, 1606-1607; AHMV: *Manual de Consells*, A-134, 1607-1608 y AHMV: *Manual de Consells*, A-135, 1608-1609.

⁶³ AHMV: *Llibre de avehinaments*, b3-58, 1595-1596; AHMV: *Llibre de avehinaments*, b3-59, 1597-1598; AHMV: *Llibre de avehinaments*, b3-60, 1599; AHMV: *Llibre de avehinaments*, b3-62, 1602-1603; AHMV: *Llibre de avehinaments*, b3-63, 1604; AHMV: *Llibre de avehinaments*, b3-64, 1605-1606 y AHMV: *Llibre de avehinaments*, b3-65, 1607-1609.

que no se ha podido comprobar debido al mal estado de conservación,⁶⁴ no aparece Mancelli como vecino de Valencia.

En el Archivo del Reino de Valencia se han buscado igualmente noticias sobre Mancelli. Así, para conocer si el italiano tuvo algún litigio, se ha investigado en las sentencias de la sección Real Audiencia.⁶⁵ En ninguna de las consultadas aparece Mancelli. Se ha visto también en el Archivo del Reino de Valencia la serie procesos de la Sección Real Audiencia. El rastreo de documentación ha sido desde 1600 a 1614.⁶⁶ Tampoco consta Antonio Mancelli. Para saber si Mancelli tuvo algún alquiler durante su estancia en Valencia, se han consultado los arrendamientos desde 1593 a 1611.⁶⁷ No hay constancia documental que el italiano alquilara alguna propiedad o terreno entre esas fechas.

⁶⁴ AHMV: *Llibre de avehinaments*, b3-61, 1600-1601.

⁶⁵ Hay que tener en cuenta que muchas veces no se ha podido mirar más fechas de cada notario debido a la cronología de sus sentencias. De ahí, la disparidad de fechas consultadas en cada uno de ellos. Por ejemplo, las sentencias de Damián Berbegal van de 1607 a 1610. Otras veces, el corte viene dado por las cajas que contienen la documentación.

En las de Francisco Alrreus se ha consultado desde enero de 1599 al 24 de diciembre de 1614, ARV: Real Audiencia, Francisco Alrreus, desde enero de 1599, caja 47, al 24 de diciembre de 1614, caja 75.

En las de Damián Berbegal se ha consultado desde el 18 de abril de 1607 al 26 de junio de 1610, ARV: Real Audiencia, Damián Berbegal, desde el 18 de abril de 1607, caja 175 *bis*, al 26 de junio de 1610, caja 178.

En las de Luís Berbegal se ha consultado desde el 5 de enero de 1600 al 7 de abril de 1607, ARV: Real Audiencia, Luís Berbegal, desde el 5 de enero de 1600, caja 183, al 7 de abril de 1607, caja 189.

En las de Juan Daza se ha consultado desde el 13 de enero de 1599 al 10 de diciembre de 1614, ARV: Real Audiencia, Juan Daza, desde el 13 de enero de 1599, caja 216, al 10 de diciembre de 1614, caja 225.

Y, por último, en las de Pere Navarro se ha consultado desde el 30 de abril de 1597 al 18 de noviembre de 1598, ARV: Real Audiencia, Pere Navarro, desde el 30 de abril de 1597 al 18 de noviembre de 1598 [no hay indicación de cajas].

⁶⁶ ARV: Real Audiencia, procesos, III parte, desde 1600 a 1614, de la signatura 7019 a la 7203. Igualmente se ha consultado ARV: Real Audiencia, procesos criminales, de 1600 [aquí las signaturas de este año no van correlativas y abarcan los documentos con las signaturas desde la 492 a la 599].

⁶⁷ ARV: Bailía General, libro 129, arrendamientos, 1593-1611.

Se ha mirado de la sección Real Cancillería el epistolarium de 1600.⁶⁸ No hay noticia de Mancelli en él. En esta misma sección, se ha consultado el communium de 1600 a 1601.⁶⁹ Ha sido igualmente infructífera la búsqueda.

Por último, se ha considerado conveniente la consulta en la sección Justicia Civil de los manaments i empars para ver si Mancelli disfrutó de algún poder o licencia mientras estuvo en Valencia. El rastreo de esta documentación se ha hecho desde 1601 a 1614.⁷⁰ Al igual que en las anteriores consultas, no se ha encontrado rastro alguno de Antonio Mancelli.

Tras las labores de archivo, hasta hoy, el único documento que permite conocer el trabajo de Mancelli en Valencia es su plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, del cual en esta investigación se aporta un nuevo ejemplar. Importante en el plano de Mancelli es la cartela por aportar muchos datos. Ésta será transcrita más adelante.

Esta cartela, que ya tuvo una primera interpretación,⁷¹ es muy interesante para intuir los primeros pasos de Antonio Mancelli en Valencia. A tenor de los datos expuestos en ella, la persona que presentó, o al menos medió, entre el virrey –el marqués de Caracena– y el propio Mancelli sería Jerónimo Sirvent. Éste, que pertenecía a un linaje catalán que llegó a Valencia –y también a Murcia– a raíz de la conquista cristiana de la ciudad de Valencia en el siglo XIII y cuya principal rama del apellido estuvo vinculada a Jijona, sirvió al rey

⁶⁸ ARV: Real Cancillería, epistolarium, libro 836, 1600 y ARV: Real Cancillería, epistolarium, libro 837, libro 1600.

⁶⁹ ARV: Real Cancillería, libro 838, commune Valentiae, Felipe III, 1600-1601 y ARV: Real Cancillería, libro 839, commune Valentiae, Felipe III, 1601.

⁷⁰ La documentación consultada es la siguiente: ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1601; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1602; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1603; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1604; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1605; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1606; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1607; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1608; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1609; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1610; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1611; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1612; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1613 y ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1614.

⁷¹ BENITO, Fernando: “Un plano axonométrico de Valencia...”, 1992, pp. 31-32.

Felipe II durante 40 años. Formó parte de las campañas de Orán, La Goleta, Túnez, Peñón de los Vélez de la Gomera y Flandes. Al volver a la península, fue integrante del ejército que invadió Portugal y, una vez que Felipe II era ya rey de aquel país, Jerónimo Sirvent pasó, en compañía de su hermano Andrés, a Italia a la campaña de Piamonte. A principios del siglo XVII figura un Jerónimo Sirvent como teniente del Consejo de Guerra del virrey de Valencia. Éste tiene que ser el citado en el plano de Mancelli. Además, gracias a un documento del Archivo de la Corona de Aragón, se puede constatar que ya, al menos, en 1595 se encontraba en la ciudad de Valencia, ya que pide que una cantidad que había cedido a su sobrina, que ha muerto, y que la coadjutoría del portal de San Vicente dice que gozaba, se conceda a una de las hijas de la difunta.⁷²

El acercamiento o primer encuentro entre Mancelli y Jerónimo Sirvent es complicado de fijar. Pudo conocer este segundo al iluminador romano en Italia. El artista italiano también pudo venir recomendado desde el país transalpino por algún militar de alto cargo quien podría conocer a Sirvent de algunas de sus campañas. Sin embargo, lo más prudente es pensar que Mancelli llegase a Valencia sin ningún tipo de recomendación y que fuese a buscar a alguien para contactar con los gobernantes valencianos del momento.

La llegada de Mancelli a Valencia no tuvo porqué coincidir con el virreinato del marqués de Caracena, pues éste jura el cargo el 22 de noviembre de 1606 y el plano de la ciudad es de hacia agosto de 1608, por tanto, casi dos años después. Ahora se debe plantear cuándo pudo llegar Mancelli a Valencia. Se ha sugerido que el italiano nace en torno a 1575,⁷³ tomando esta fecha como una apreciación certera, Mancelli tuvo que llegar a Valencia a principios del siglo XVII, con unos 25 años de edad aproximadamente. No obstante, no se han encontrado datos documentales que adelanten o atrasen su llegada. Se desconoce si llegó más pronto o trabajó en otras poblaciones. Por tanto, pudo venir

⁷² ACA: Consejo de Aragón, legajo 0684, nº 063.

⁷³ PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, p. 379, nota 46 y MARÍAS, Fernando: "Le vedute di Granata da Wyngaerde a Ambrogio De Vico... p. 101.

algo antes solapando su actividad artística con otros virreyes como el Patriarca Juan de Ribera (1602-1604), don Juan de Sandoval Rojas, marqués de Villamizar (1604-1606) y el lugarteniente don Jaime Ferrer (1606). De este modo, Mancelli debió de subsistir en Valencia realizando otras actividades pues, como mínimo hasta 1606 –año en que pudo establecer relaciones profesionales con el marqués de Caracena–, no entraría en contacto con el poder valenciano de una forma más o menos satisfactoria. Sin embargo, se ha sugerido que Mancelli pudo venir a Valencia coincidiendo cronológicamente con el virrey de Valencia Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1595-1597), marqués de Denia y conde de Lerma hasta que Felipe III lo elevó a ducado en 1601. Éste fue enviado por Felipe II a Valencia para mantenerlo alejado de su hijo, heredero al trono, aunque el futuro Felipe III logró que regresara a Madrid. Esta hipótesis sugiere que si Mancelli pudo llegar a Valencia durante el virreinato de Lerma o, algo después, “no cabe duda de que al menos se debió de encontrar con una ciudad a la hechura de este ambicioso personaje”. Además, esto pudo ayudar al italiano a establecer contactos en la capital pues, como mantiene esta teoría, se encontraría allí con figuras que habían estado en Valencia a la sombra del que ya sería entonces duque de Lerma.⁷⁴

No se conoce si Mancelli tuvo o no contactos con los virreyes anteriores al marqués de Caracena, sin embargo sí que se sabe que, al menos, intentó tenerlos con Luís Carrillo de Toledo, el citado marqués. Por tanto, es necesario plantearse el porqué quiso contactar Mancelli con él para hacer su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* y quién era el marqués de Caracena.⁷⁵

Luís Carrillo de Toledo nació en Puebla de Montalbán (Toledo) en 1564. Sus padres fueron Luís Carrillo de Toledo y Leonor Chacón. Además de virrey de Valencia, fue primer conde y marqués de Caracena y primer conde de Pinto, caballero de la orden de

⁷⁴ MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)...”, p. 47.

⁷⁵ Véase, como obra de referencia sobre su biografía, MATEU IBARS, Josefina: *Los Virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1963, pp. 205-216.

Santiago, con fecha 16 de octubre de 1590, gentilhombre de cámara de Felipe III, virrey de Navarra, gobernador y capitán general del reino de Galicia y miembro del Consejo de Estado de Felipe IV.⁷⁶ La vida sentimental del virrey estuvo marcada por el matrimonio con tres mujeres. Primeramente casó con Isabel de Velasco y Mendoza,⁷⁷ más adelante contraería matrimonio con Juana de Noroña y, por último, su tercera mujer fue Ana María de Acuña y Guzmán.

La carrera profesional de Luís Carrillo de Toledo empezó lejos del territorio valenciano, auspiciado por su suegro el marqués de Almazán, consejero de Estado y presidente del Consejo de Órdenes. Don Luís Carrillo de Toledo sustituyó a éste como virrey interino en el Reino de Navarra durante el período comprendido entre los años 1586 y 1589. Posteriormente, y tras pasar una temporada en la Corte, fue nombrado, en 1596, gobernador y capitán general de Galicia, cargo que desempeñaría durante de diez años de su vida. Residiendo en La Coruña, participó en los acontecimientos del duelo hispano-británico que la “invencible” no había saldado, rechazando los ataques ingleses a la capital (1596-1599) y colaborando en las fallidas expediciones de auxilio a los católicos irlandeses (1597-1602).

El virreinato valenciano del marqués de Caracena fue el más extenso de todo el siglo XVII, desde el 22 de noviembre de 1606 hasta finales de octubre de 1615.⁷⁸ Al comienzo de su virreinato no fue acogido con entusiasmo,⁷⁹ quizás por estar tan cercano el

⁷⁶ MATEU IBARS, Josefina: *Los Virreyes...*, p. 207.

⁷⁷ De este primer matrimonio nacerían Luís Faustino Carrillo de Toledo, Ana Carrillo de Toledo, Mariana Carrillo de Toledo y Luisa Teresa Carrillo de Toledo.

⁷⁸ Refiriéndose al personaje, el dietario de mosén Porcar dice: “Dimecres a 22 de novembre 1606, molt tard, entrà y jurà per virey lo marqués de Caraçena [...], persona de 50 anys, més roig que ros, y al entrar anava darrer dels jurats, és a saber entre lo jurat en cap dels cavallers dit Seraphi Michael a la mà esquerra y a la dreta anava lo senyor don Jaume Ferrer lochtinent de virey [...] y anaven en acompanyament pochos cavallers per lo que-s dia que-ls havia rebut desgustadament”. Dietario manuscrito de mosén Porcar, citado por MATEU IBARS, Josefina: *Los Virreyes...*, pp. 206-207.

⁷⁹ Véase GARCÍA MARTÍNEZ, Sebastián: “Notas sobre el primer trienio del Marqués de Caracena en Valencia (1606-1609)”, en A.A.V.V.: *Homenaje al dr. D. Juan Reglá Campistol*. Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1975, vol. I, pp. 527-548.

virreinato del Patriarca Ribera. No obstante, su mandato fue notable. Como virrey se intituló: “don Luís Carrillo de Toledo, marqués de Caracena, señor de les viles de Pinto e Ines, comanador de Chiclana, loctinent y capità general en la present ciutat y Regne de València”.⁸⁰

Sus actuaciones como virrey del reino fueron de distinta índole y algunas de ellas le obligaron a actuar con suma autoridad. El marqués de Caracena reestructuró la Audiencia, erigiendo así una segunda sala de lo civil, que había sido suprimida por las Cortes de 1604 para reducir gastos. En el tema social, expulsó a los vagabundos y gitanos del reino (1607) y luchó, igualmente, por acabar con el habitual bandolerismo que se había incrementado tras el virreinato del Patriarca Ribera.⁸¹ Además, dictó durísimas medidas contra los bandidos cristianos nuevos y los miembros de las *bandositats* de la Ribera, siendo destacables la pragmática del 1 de diciembre de 1608, la del 18 de enero de 1609 y la prohibición de determinadas armas como los puñales de Chelva.

Pero sin duda, lo que le conllevó un mayor trabajo fue la expulsión de los moriscos. Una vez las tropas fueron informadas cautelosamente, el virrey promulgó un bando el 22 de septiembre de 1609, en cumplimiento de la Real Carta del 4 de agosto, decretando la salida de los cristianos nuevos, los moriscos. La actuación de las tropas del virrey fue un éxito rotundo, a excepción de la rebelión de la Muela de Cortes, rápidamente vencida, y la de Laguar.

Tras la expulsión de los moriscos, Luís Carrillo de Toledo afrontó las graves consecuencias que este hecho acarreó. Tuvo que dirimir el problema de la repoblación de los lugares que habían quedado medio abandonados, así como el cultivo de sus

⁸⁰ ARV: *Real*, reg. 868, f. 1, citado en MATEU IBARS, Josefina: *Los Virreyes...*, p. 207.

⁸¹ Durante el reinado de los Austrias, el bandolerismo valenciano contó con varios focos, destacándose los de El Maestrat, Els Ports, La Ribera y la gobernación de Alicante, la más violenta de todas. Véase BALAGUER, Ernest (coord.): *Història del País Valencià. De les germanies a la nova planta*. Barcelona, Edicions 62, Volumen III, 1975, p. 126. Véase, igualmente, CATALÁ SANZ, Jorge Antonio / URZAINQUI SÁNCHEZ, Sergio: “Perfiles básicos del bandolerismo morisco valenciano: del desarme a la expulsión (1563-1609)”, en *Revista de Historia Moderna*, 27, 2009, pp. 57-108.

tierras. Igualmente encauzó el conflicto censalista hasta las dos pragmáticas generales de 1614. Una relativa al asiento de la nobleza afectada por la expulsión y la otra reduciendo los intereses de los censales.

Terminado su virreinato en Valencia a finales de octubre de 1615, impecablemente desempeñado desde la perspectiva de los intereses monárquicos, a Luís Carrillo de Toledo se le recompensó con puestos de mayor importancia. Así, ocupó la presidencia del Consejo de Órdenes y alcanzó sendas plazas en los Consejos de Estado y Guerra. Finalmente, Luís Carrillo de Toledo, marqués de Caracena, murió en Madrid en el año 1626.

Una vez presentada la personalidad del marqués de Caracena, interesa ahondar en el porqué Mancelli creyó que el virrey encontraba “el máximo deleite por ello en las artes matemáticas y fundamentalmente en corografía y la fortificación de esta región”. En este sentido, es necesario acudir primero a la serie pictórica sobre la expulsión de los moriscos, que en un tiempo fueron atribuidas a Mancelli.⁸² Los siete lienzos que componen la serie, hasta hace poco, permanecían dispersos en colecciones particulares de Valencia y Madrid.⁸³ 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 [fig. 13], Vinaroz [fig. 14], Denia y Alicante y la llegada de los expulsados a Orán. La serie fue encargada por Felipe III al virrey. Éste se ocupó de contratar a los pintores que terminaron el ciclo tres años después.⁸⁴ Así, la afición por la geografía de Felipe III encontraría en el medio cultural y

⁸² El que estas obras no tuviesen nada que ver con la pintura valenciana del momento, fuesen encargadas por el virrey, compartiesen cierta intención corográfica y la forma de representar a la ciudad fuese “muy similar a la empleada por Mancelli en el plano axonométrico”, fue suficiente para que Benito las atribuyera a Antonio Mancelli. BENITO, Fernando: “Un plano axonométrico de Valencia...”, 1992, p. 33.

⁸³ TORMO CERVINO, Juan: “Siete grandes lienzos de la expulsión de los moriscos...”, p. 8.

⁸⁴ Sobre estos lienzos es imprescindible la consulta de A.A.V.V.: *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia...*

artístico valenciano de finales del siglo XVI y principios del XVII un ambiente propicio.⁸⁵

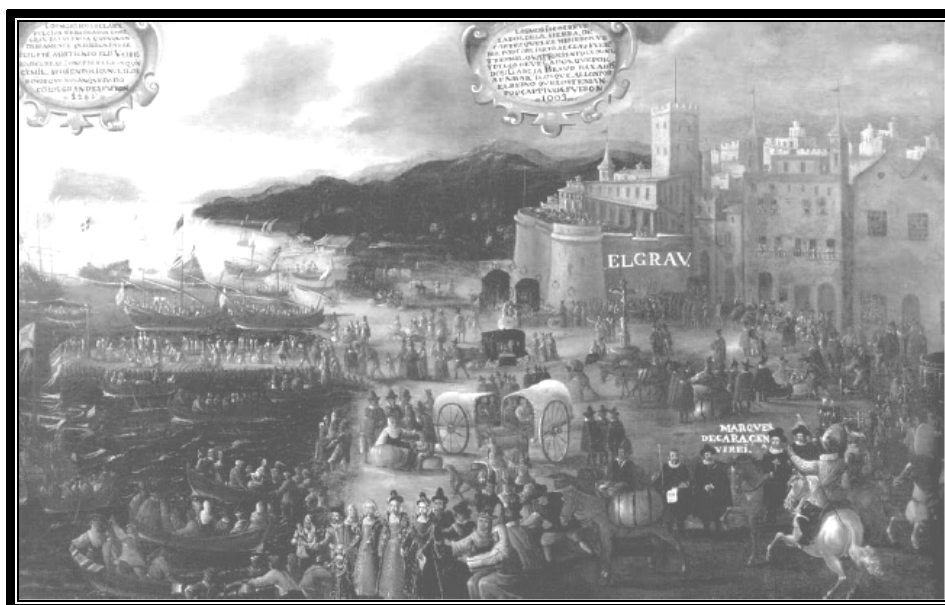


Fig. 13. *Embarque de los moriscos en el Grau de Valencia* (entre 1612-1613), de Pere Oromig.

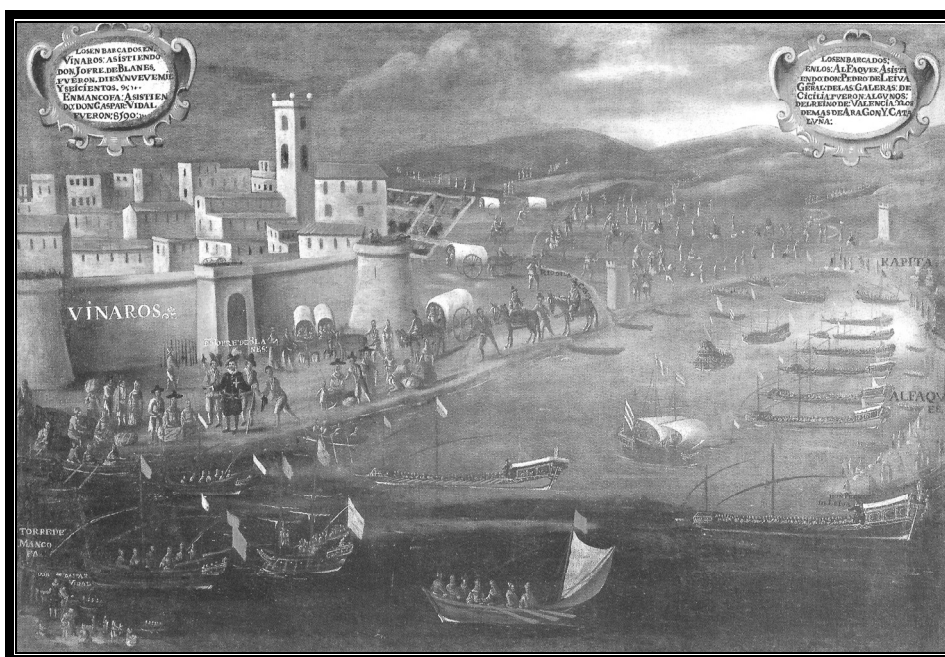


Fig. 14. *Embarque de los moriscos en el puerto de Vinaroz* (entre 1612 y 1613), de Pere Oromig y Francisco Peralta.

⁸⁵ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad...”, p. 109.

Como se ha dicho, fue precisamente el marqués de Caracena quien emprendió la complicada labor de buscar a pintores capaces de representar los momentos más significativos de la expulsión de los moriscos. Debido a la importancia del encargo, tuvo que recurrir a 4 pintores, Pere Oromig, Vicent Mestre, Jerónimo Espinosa y Francisco Peralta.⁸⁶ A pesar de conocerse perfectamente la autoría de las obras, se ha vuelto a insistir en que Mancelli pudo participar en este proyecto. Se ha sugerido que, como dibujante o pintor especialista en el género corográfico, pudo asesorar durante el trabajo llevado a cabo en los talleres de los citados pintores. Esto último, por tanto, posibilitaría que Mancelli marchase a Madrid en 1612 ó 1613,⁸⁷ nada más al terminar la serie. Sin embargo, no parece muy factible que un autor capaz de realizar el plano de Valencia se

⁸⁶ 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, Asunción: “Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos...”, pp. 50-59.

Tras las labores de archivo, 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 encontrado 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 provehixen 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 proveheixen que por lo Clavari Comí 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 daurar 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.

⁸⁷ MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)...”, pp. 55-56.

conformase con un papel secundario a la sombra de artistas que, todavía hoy, serían casi desconocidos si no fuera por esta serie de la expulsión de los moriscos.

La obra más interesante de la serie es quizás la del *Embarque de los moriscos en el Grau de Valencia*.⁸⁸ En ella, 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 hacía de muelle ante la ausencia de un verdadero muelle –sobre el que poco después se publicaría un ambicioso proyecto que fue un auténtico fracaso–,⁸⁹ una amplia explanada que hace de antesala a la villa del Grau –siempre presente en las representaciones anteriores de Valencia más significativas como la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* de Beuter o la de Wijngaerde–,⁹⁰ con una caserío indefinido, 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 1540,⁹¹ y la torre vigía, entre otras.

Un dato muy significativo se ha publicado recientemente. 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

⁸⁸ Sobre esta pintura véase GARCÍA MAHIQUES, Rafael: “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.

⁸⁹ Véase CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, pp. 34-35; GÜELDA, Tomás: *Descripción del muelle que la muy illvstre ciudad de Valencia...* y HERNÁNDEZ SEMPERE, Telesforo Marcial: “Diseños y proyectos del puerto de Valencia en los siglos XVII y XVIII...”, pp. 169-184.

⁹⁰ Véase ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria: “El Grau de la mar de Valencia...”, pp. 329-340.

⁹¹ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Arquitectura y Arquitectos...*, tomo I, p. 343.

Reino de Valencia, [lugar] del que era virrey el dicho Luís, que fue el que se encargó de su salida”.⁹² Este importantísimo testimonio reafirma la consideración que el propio Mancelli tuvo para con el virrey en la cartela del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*.

La figura del marqués de Caracena, debido a sus inquietudes e intereses por la corografía y las matemáticas, es la persona idónea para recibir o encargar una obra como el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli. Sin embargo, y a pesar de esto, no parece claro que el marqués estuviese directamente vinculado con el proyecto del italiano. No obstante, Mancelli tuvo que encontrar en Valencia el ambiente propicio para realizar su trabajo. No sólo sería importante la presencia del marqués de Caracena, al que casi con toda probabilidad tuvo que conocer en la ciudad, sino que, además, ya existía una incipiente demanda de imágenes urbanas de Valencia.

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 [fig. 15].⁹³ 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. De la misma forma, tiene 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

⁹² ANSELMÍ, 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, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y sentir la ciudad...”, pp. 21-22.

⁹³ Véase, entre otras, BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi...* 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, Daniel: “Parets que ensenyen. Els cicles pictòrics murals del Col·legi de Corpus Christi...”, pp. 61-131. Hace escasas fechas, aunque sólo aborda la escena dedicada al milagro que Dios obró en la ciudad de Valencia durante los festejos celebrados con ocasión de la recepción de una reliquia de san Vicente Ferrer, se publicó RIVERA TORRES, Raquel: “Crónica visual de la llegada a Valencia de una reliquia de San Vicente Ferrer en los frescos de la iglesia del Patriarca”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVII, 2006, pp. 37-45.

reconstrucción –probablemente inspirado en el de la Trinidad–⁹⁴, 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 1573,⁹⁵ realiza un programa pictórico de gran envergadura. Probablemente, desde la llegada de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano a Valencia, no se había abordado un trabajo de similares características.⁹⁶



Fig. 15. Detalle de los frescos de la iglesia del Colegio de Corpus Christi de Valencia (ca. 1601), de Bartolomé Matarana.

⁹⁴ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad...”, p. 114.

⁹⁵ Véase, especialmente, IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “El periodo conquiscente de Bartolomé Matarana (1573-1597)”, en *Ars Longa*, 3, 1992, pp. 65-75, así como toda la bibliografía y referencias dadas en este artículo.

⁹⁶ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca Valencia”, en ——— (coord.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana...*, p. 10.

Sin embargo, no habría que considerar a estas pinturas como estrictamente generadas en el ámbito valenciano.⁹⁷ 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.⁹⁸ 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* [fig. 16]⁹⁹ 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”.¹⁰⁰ Esta misma línea será luego continuada en Cuenca por el pseudo Matarana y, especialmente, por Eugenio Cajés.

⁹⁷ También en el campo pictórico valenciano, si bien en obras de menor alcance que el ciclo anterior de la expulsión de los moriscos y los frescos de la iglesia del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia, hay una presencia de acentos corográficos en otras pinturas contemporáneas. Aunque no se van a citar ahora las obras, habría que recordar, especialmente, a Jerónimo Jacinto de Espinosa que retrató en varias obras suyas a Valencia o también a Vicente Salvador Gómez, entre otros.

⁹⁸ IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565)*..., p. 66.

⁹⁹ Véase BARRIO MOYA, José Luís: *Arquitectura barroca en Cuenca*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 183 e IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565)*..., p. 67.

¹⁰⁰ BORONAT y BARRACHINA, Pascual: *El B. Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, [s. i.] [imprensa de F. Vives y Mora], 1904, p. 388.

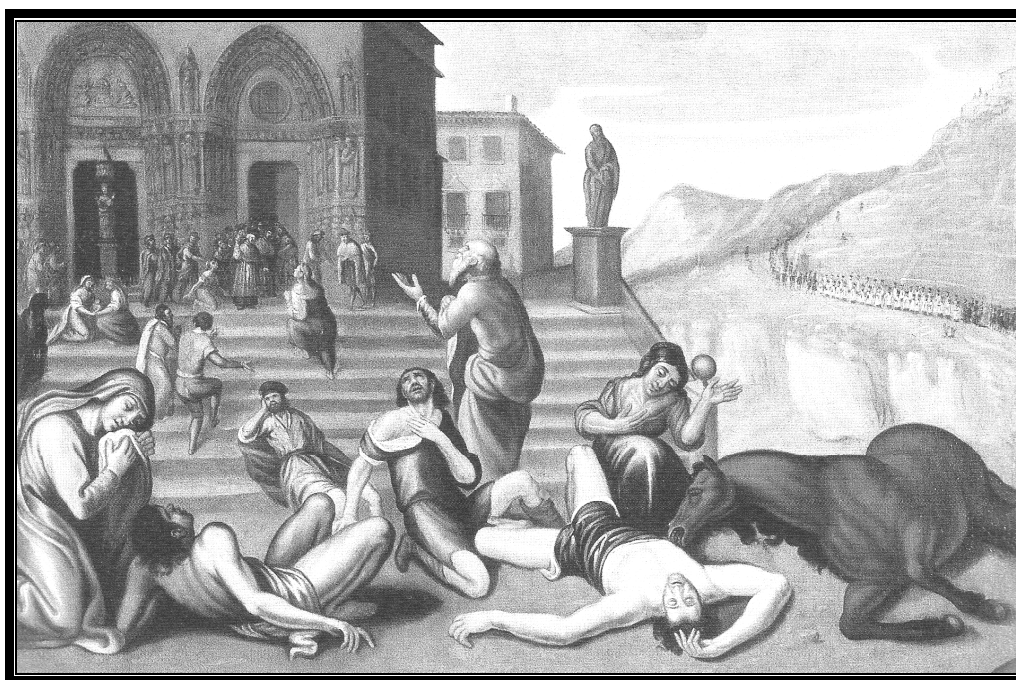


Fig. 16. *Milagro de la peste en Cuenca*, de Bartolomé Matarana (?).

De nuevo en Valencia, en el siglo XVII el Estudi General continuó siendo, al igual que en el siglo anterior, la principal institución dedicada a las diferentes disciplinas científicas,¹⁰¹ manteniendo las dos cátedras de matemáticas que tenía –incluso hasta en 1632, cuando sólo estaba una ocupada por Antoni Joan Ripollés–. De ella salieron, entre otros, el cosmógrafo Ramírez, Antonio Roldán y Josef Zaragoza, siendo estos dos últimos llamados por la Corte para enseñar el primero a Felipe IV y el segundo a su hijo y sucesor, Carlos II. Contrariamente, en otras universidades, como las de Alcalá o Salamanca, las enseñanzas de las matemáticas desaparecieron por algún tiempo.

Este pesimismo en la enseñanza de las matemáticas de algunos centros universitarios peninsulares contrasta con lo que ocurre en Valencia. Coetáneamente a Mancelli, esto se refleja en las *Constitucions* universitarias del año 1611. Éstas hablan perfectamente del

¹⁰¹ Véase LÓPEZ PIÑERO, José María / NAVARRO BROTONS, Víctor: *Història de la Ciència al País Valencià*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim / IVEI / Generalitat Valenciana / Diputació Provincial de València, 1995, pp. 204 y ss.

ambiente cultural que el italiano se encontraría en Valencia en donde la geografía estaba integrada en los estudios matemáticos. Sobre la cátedra de matemáticas establecían:

Tertio loco llegirà tota l'Astronomia, que és la Cosmographia, sive sphaera mundi, vulgo dicta la mappa; y la Geographia, y Hydrographia; y la fàbrica i ús de l'astrolabi y de descriptione horologiorum solarium, & tàndem les theòriques dels planetes, ab l'explicació de les taules astronòmiques del rey don Alfonso; y alli tractarà del modo de computar novilunia, & plenilunia, ac eclipses luminarium, y les conjuncions, oposicions, y aspectes dels demés planetes. Tot lo qual sobredit de l'Astronomia se comprén en l'Almagesto de Ptolomeo.

Aprés de llegida l'Astronimia, com està ací ordenat, pora llegir l'Astrologia, és a saber, la judiciària natural, quae pertinet ad medicinan, agriculturam, & navigationem; llegint lo que toca al moviment dels cels, conforme lo que és propi d'Astrologia, dexant les disputes que són pròpies de Philosophia natural, y tracta Aristóteles en los llibres de Caelo.¹⁰²

4.1.3

La etapa madrileña de Antonio Mancelli y su actividad en la villa de Madrid

De la actividad de Antonio Mancelli en Madrid hay más documentación que de su etapa valenciana. Además, recientemente, se han aportado nuevos datos de su trabajo en la villa así como algunas suposiciones sobre de su trayectoria artística aquí. Consta que, en Madrid, Mancelli estuvo casado con Bernardina de Riaza y Mendoza, ya muerta en 1632, que no tuvo hijos y que vivió en la calle de la Puebla Vieja.¹⁰³ El matrimonio

¹⁰² [s. a.]: *Constitucions del Estudi General de València. Fetes, en onze de maig. Any mil Sis-cents y onze. Novament fetes imprimir essent jurats lo noble don Lluys de Monsorin Vicente Moliner ciutadà Miquel Àngel de Gaona Generós, Pere Juan Andreu Antoni Balanzat y Joseph Mauro Abalsisqueta ciutadans. Racional Vicent Juan del Villar síndic de la cambra y consell de dita Ciutat.* València, Juan Llorens Cabrera, 1655 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1980], p. 14.

¹⁰³ Se ha recogido una coincidencia que, a día de hoy, no se puede demostrar sin embargo, se adjunta. A esta conclusión ha llegado Muñoz de la Nava al comentar dónde vivía Mancelli en Madrid:

En la época de Cervantes y Mancelli, nació en esta calle el gran matemático Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1680), hijo de un ingeniero militar que estaba al servicio del Rey, y que ya destacó por sus conocimientos de matemáticas y astronomía. Todo ello, que quizá no tenga mayor trascendencia, supone puntos en común con el propio Mancelli [...] Caramuel escribía que *desde el*

trabajaba en el corte de láminas que luego estampaban e iluminaban. De hecho, Mancelli se refiere a él mismo como iluminador.¹⁰⁴ Su tienda se hallaba en 1623 junto al Alcázar Real y luego, tal y como nombra en su testamento, tuvo otra, en 1632, “a la puerta de los pies de la iglesia de San Felipe, entre la portería y la puerta, la cual había comprado por 3000 reales y en ella tenía, entre otras cosas, un arca con cuadros y unos globos”.¹⁰⁵

El primer encargo madrileño es el plano de la villa.¹⁰⁶ De él Mancelli dijo en 1622 “que a ocho años [–se ha planteado que pudo ser en seis años forzando otra teoría–]”¹⁰⁷ que anda trabajando con mucha puntualidad y costa por sacar una mapa de esta real corte por ser cosa que nadie se ha atrevido”.¹⁰⁸ Además, recalca que este trabajo ha de ser presentado a asesores como “Juan Bautista Labaña, maestro de su magestad y de la misma ciencia, el señor Gil González de Ávila, coronista de este reyno, el señor Juan Gómez de Mora, trazador de las obras de su magestad” con el fin de obtener “una ayuda de costa para poderla poner en luz”.¹⁰⁹ En la documentación deja claro que quiere que “todo el mundo lo vea una mapa de tan di[g]na de ser vista pues es cabeza de tantos reynos y de tantas

año 1618 vengo tratando con impresores. Quizá incluso desde antes: en la calle de la Puebla tuvieron su imprenta por aquellos años Hernando Docampo y Alonso Martín. Y, tal vez ya en 1618, o con anterioridad, viviese allí también alguien tan relacionado con el mundo de la impresión como fue Antonio Mancelli.

MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)...”, p. 57.

Sobre el inmueble en el que vivió Mancelli, véase MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, pp. 181 y ss. y SANZ GARCÍA, José María: “La guadanesca historia...”, p. 452.

¹⁰⁴ PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p. 160.

¹⁰⁵ MATILLA TASCÓN, Antonio: “En torno al autor del primer mapa de Madrid...”, 1982, p. 202.

¹⁰⁶ Véase MATILLA TASCÓN, Antonio: “Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980, pp. 103-107.

¹⁰⁷ MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)...”, p. 56.

¹⁰⁸ PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p. 159.

¹⁰⁹ PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p. 159.

naciones deseada, que en todo recibirá merced, como de mano de unos tan grandes señores y amparadores de virtudes [...]”.¹¹⁰

Junto a este plano de Madrid, Mancelli también se comprometió a hacer en 1622 otro de la Plaza Mayor, al poco de ser construida. Recientemente, este grabado ha sido descubierto por Jesús Escobar en la British Library de Londres.¹¹¹ Tanto esta estampa de la Plaza Mayor como su plano de la villa de Madrid debían ser comprobados por Pedro Martínez.¹¹²

En estos dos encargos madrileños se impusieron algunas pautas a Mancelli. Tenía que entregar ciento cincuenta ejemplares de cada uno y dos estampas originales de Madrid y la Plaza Mayor que “han de ser puestas en sus bastidores sobre lienzo y muy bien iluminadas con sus perfiles de oro, la una para dar a la magestad y la otra para poner en la sala de este ayuntamiento”. Asimismo, se le ordenó que “alrededor de las estampas de Madrid ha de añadir las medallas de santos, patronos y naturales que se le ordenare y la de los reyes, príncipes y infantes que en ella han nacido, y ha de poner la dedicatoria en la forma que se le diere y lo que hubiere de describir para su inteligencia conforme se lo diere, y no ha de poder dedicar Madrid ni plaza ahora ni en tiempo a alguno a otra ninguna persona”.¹¹³ Ambos trabajos fueron entregados dentro del plazo establecido y

¹¹⁰ PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, pp. 158-159.

¹¹¹ ESCOBAR, Jesús R.: “Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623)...”, pp. 33-38, véase también ———: *La Plaza Mayor y los Orígenes del Madrid Barroco...*, pp. 62-67. Igualmente, véanse MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (I)...”, pp. 127-181 y ———: “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (II)...”, pp. 141-190.

¹¹² PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p. 158.

¹¹³ [AVM] Libro de acuerdos del Ayuntamiento de Madrid, 1619-22, f. 625, citado en PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p. 159.

debieron de ser del agrado del consistorio ya que al año siguiente, en septiembre de 1623, Mancelli cobró 2200 reales por nuevas tiradas de estas estampas.¹¹⁴

Desde el 1891, año de la publicación de los documentos que hablaban del encargo de un plano de Madrid a Antonio Mancelli,¹¹⁵ se ha considerado, en algunas ocasiones, como obra del italiano el publicado en los Países Bajos en el atlas de ciudades titulado *Theatrum praecipuarum totius Europae urbium* (ca. 1700) [fig. 17]¹¹⁶, del que fue editor Frederick de Witt.¹¹⁷



Fig. 17. Plano de Madrid editado por Frederick de Witt en el *Theatrum praecipuarum totius europae urbium* (ca. 1700)

¹¹⁴ Véase, en este sentido, MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, pp. 167 y ss.

¹¹⁵ PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p. 158.

¹¹⁶ Mide 419 x 725 mm. MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII...*, p. 223.

¹¹⁷ Véase, especialmente, MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII...*, pp. 215 y ss. y PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca...”, pp. 120-126. Este plano de Madrid apareció por primera vez en el *Theatrum illustriores hispaniae urbes* de Jan Jansson, en 1657. Desde ese momento, estuvo en numerosos atlas de ciudades de los Países Bajos. Se conoce con el nombre de “De Witt”. Esta denominación hace referencia a un editor –Frederick de Witt– cuyo nombre fue el primero que apareció estampado junto al plano en el *Theatrum praecipuarum totius europae urbium*, publicada en Ámsterdam en torno a 1700. A pesar de haberse editado anteriormente, se dará como fecha del plano ca. 1700, por ser ésta la primera vez que aparece esta obra vinculada a un editor, el cual, precisamente, ha dado nombre con el paso del tiempo a este plano. No obstante, representa la realidad madrileña de en torno a 1635.

Hoy en día aún se plantea la historiografía si realmente Mancelli fue o no el autor de este plano. A favor de la teoría de identificar este plano con el de Mancelli está la proximidad en el tiempo –estaba datado sobre 1635 antes de que apareciera la documentación relativa a que Mancelli realizó un plano de la villa de Madrid– y los errores ortográficos que se han considerado italianismos –“Espanna”, “cannos viejos”, “Consepsión Jerónimo”, “capusynas” o “calle de los prescados”–.¹¹⁸

Razones de mayor peso hay para creer que el plano editado por Frederick de Witt no sea el de Mancelli. Primeramente, faltan en la estampa la orla con los medallones y la cartela que se le requerían a Mancelli en los documentos y que, sin duda, debieron de realizarse ya que la documentación da el encargo por satisfactorio. La falta de verosimilitud no parece corresponderse con las palabras de Mancelli en las que afirmó estar ocho años trabajando en él. Al hilo de esto, es también difícil pensar que un documento como éste fuese del agrado de Joan Baptista Labanha, uno de sus prestigiosos examinadores.¹¹⁹ A pesar de esto, el mayor problema estriba en su datación antes del año 1622 pues, como ya advirtiera Molina Campuzano, son varios los edificios representados que no existían en la capital antes de la tercera década del siglo.¹²⁰ Así, el Colegio Imperial estaría en los cimientos, a la torre de la parroquia de Santa Cruz le faltaba un lustro para dar comienzo y el paredón del Alcázar, una obra perfectamente documentada gracias a un dibujo de su arquitecto, no se proyectó siquiera hasta 1626 debido a las aguas caídas aquel invierno.¹²¹

Además, el excelente resultado que presenta el grabado madrileño de la Plaza Mayor de Mancelli, sirve para considerar al plano de De Witt, producto de un levantamiento independiente al del italiano. Las coincidencias entre la representación de la Plaza Mayor

¹¹⁸ PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca...”, p. 123.

¹¹⁹ PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca...”, p. 123.

¹²⁰ MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII...* pp. 220-221.

¹²¹ MOLINA CAMPUZANO, Miguel: “Explicación de un detalle del plano de Madrid, por Texeira: el muro de contención o paredón del parque, ante la fachada oeste del Alcázar, proyectado por Gómez de Mora en 1625”, en A.A.V.V.: *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*. Las Palmas de Gran Canaria, Confederación Española de Cajas de Ahorro, Tomo II, 1975, pp. 193-205.

en el plano publicado por Frederick de Witt y el grabado del mismo lugar, sí de Mancelli, son inexistentes. Evidentemente, un trabajo tan minucioso como el que Mancelli hace en la Plaza Mayor de Madrid se tendría que ver reflejado en el plano de la villa. En él se debería de haber seguido la misma metodología que en el grabado de la plaza. Teniendo en cuenta que en ambos proyectos llegó a trabajar simultáneamente, los dos tendrían que ofrecer las mismas características y resultados algo que, en absoluto, es así.¹²²

Como ha señalado Pereda, el único argumento a favor de la identificación del plano de De Witt con el que realizó Mancelli es la ausencia de la cerca que debía de rodear la villa después del ensanche que sufrió Madrid en los cincuenta años siguientes de su designación como capitalidad.¹²³ Por otra parte, el plano incluye edificios cuyos diseños todavía se estarían realizando por Juan Gómez de Mora. A pesar de esto, se ha llegado a plantear que, probablemente Mancelli, pudo conocer las trazas arquitectónicas de los edificios que, más adelante, realizaría Gómez de Mora. Siendo así, el arquitecto cedería sus diseños con el fin de que éstos figurasen, conforme iban a quedar una vez construidos, en el plano de la villa.¹²⁴ De hecho, incluso para llegar a justificar esta más que improbable hipótesis, se ha barajado la posibilidad de que el mismo Gómez de Mora interviniese en las trazas del plano de Madrid ayudando a Mancelli en la ejecución del plano de la villa publicado posteriormente por De Witt.¹²⁵

Para concluir con esta problemática, Pereda se plantea dos posibilidades. O bien se parte de la identificación Mancelli-De Witt y se toma el plano como rigurosamente científico, hasta el extremo de imaginar a nuestro artista consultando las trazas de los edificios; o bien, alternativa que defiende el autor, se da el Mancelli por perdido y se renuncia a

¹²² ESCOBAR, Jesús R.: “Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623)...”, p. 37.

¹²³ PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca...”, p. 124.

¹²⁴ SANZ GARCÍA, José María: “La guadianesca historia...”, p. 446.

¹²⁵ SANZ GARCÍA, José María: “Año mil seiscientos veintidós. ¿Fue un milagro de San Isidro, darle a Madrid un plano?”, en *Topografía y Cartografía*, XIV, 78, enero-febrero, 1997, pp. 3-11.

someter a la imagen conservada a ningún grado de verosimilitud fotográfica.¹²⁶ A estas dos hipótesis formuladas por Pereda se podría añadir una tercera viendo lo que en la Edad Moderna se ha hecho con otras planchas o con las propias copias manuscritas. Por tanto, no sería del todo arriesgado sugerir la posibilidad de que el plano de la villa de Madrid de Mancelli fuera el prototipo del impreso por Frederick de Witt. Siendo así, éste sería actualizado de acuerdo a la realidad madrileña de aquel entonces, eliminándose los elementos que ya no servían para su publicación posterior, como por ejemplo los medallones que debían rodear el plano. Precisamente, se sugiere el mismo proceso que en Valencia se dio con el plano de Tosca, manuscrito en 1704 y grabado posteriormente en 1738 tras ser puesto al día por Bordázar.¹²⁷ Con esto, el plano de Mancelli de la villa de Madrid seguiría aún en paradero desconocido.

Sin embargo, esta cuestión sigue siendo todavía un tema discordante en la historiografía actual. Aún se continúa considerando que el plano que Mancelli trazó en 1622 es el mismo que publicó De Witt en torno a 1700. Recientemente, se ha puesto esto de manifiesto en relación a la torre de la música que, según la documentación, estaría ya concluida el 12 de junio de 1613.¹²⁸

Aunque el plano de la villa de Madrid no tuvo como principal fin el comercial, Mancelli pudo vender en su tienda cercana al Alcázar ejemplares del plano. Hay constancia documental de que en 1624 se podía “ber mapa de Madrid que solía estar en el portal de

¹²⁶ PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca...”, p. 124.

¹²⁷ Véase TABERNER, Francisco: “El plano del Padre Tosca grabado por J. Fortea...”, pp. 18-20, y ———: “Los grabados del plano de Tosca...”, pp. 159-169.

¹²⁸ MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “El Prado de San Jerónimo, el plano de Antonio Marcell y la música...”, pp. 159 y ss. Véase, igualmente, ALVAR EZQUERRA, Alfredo: “Corografía y exaltación de lo local en la época de Calderón”, en ALCALÁ-ZAMORA, José / BELENGUER, Ernest (coord.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid, Centro de estudios políticos y constitucionales / Sociedad estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol I, p. 446 y MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: *Música en el Prado de San Jerónimo de Madrid*. Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Arte Moderno), Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, 1999, tesis de licenciatura.

dicho patio colgado para benderse”.¹²⁹ Es muy probable que así fuese debido a que, además, el italiano poseyó las planchas matrices de las que salieron el plano de la villa de Madrid. Mancelli hizo reflejar en su testamento: “y asimismo declaro tengo por bienes míos propios todos los muebles de mi casa, como son láminas del mapa de Madrid y de la Plaza Mayor de ella, libro de Viñuelas, de la ciudad de Jerusalén, con impronta y recado de todos”.¹³⁰ Siendo así, no es de extrañar que se llegasen a estampar muchos más ejemplares de todos sus trabajos madrileños, además de los encargados por el consistorio. Igualmente, se tiene que suponer que Mancelli realizaría un plano de la ciudad de Jerusalén, todavía hoy desconocido.

La documentación conocida sobre el plano de Madrid es interesante por especificar qué personas van a juzgarlo:

[...] se podrá ynformar de la manera que está sacada [refiriéndose a su mapa de Madrid], y con la puntualidad que aquí parece de presente, y del señor Juan Bautista Labaña, maestro de su magestad y de la misma ciencia, el señor Gil González de Ávila, coronista de este reyno, el señor Juan Gómez de Mora, trazador de las obras de su magestad [...] ¹³¹

Labanha (ca. 1555-1624)¹³² fue uno de los personajes fundamentales de la Academia de Matemáticas ya que fue profesor de cosmografía desde su fundación, en 1582, hasta 1591. Por las palabras de Gil González Dávila en su *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España* (1623), no hay duda que Labanha fue uno

¹²⁹ MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII...*, p. 226, nota b.

¹³⁰ AHPM: protocolo 3607, f. 1228v, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 210.

¹³¹ AVM: III-472-49, citado en MATILLA TASCÓN, Antonio: “En torno al autor del primer mapa de Madrid...”, p. 158.

Igualmente, sobre la relación de estas figuras con Mancelli o su posible vinculación con su plano de la ciudad de Madrid, véase MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, pp. 49 y ss.

¹³² Véase KAGAN, Richard L.: “Arcana imperii: Mapas, Ciencia y poder en la Corte de Felipe IV...”, pp. 49-70.

de los hombres más influyentes del momento en cuanto a las ciencias matemáticas y geográficas:

Juan Baptista Labaña, cosmógrafo y coronista mayor de Portugal, maestro de vuestra majestad en la cosmografía, cavalleros de Hábito de Christo, que sirvió a los reyes don Sebastián, don Enrique II de Portugal, y a los tres grandes monarcas los Filipos II, III y IIII. Filipe II le dio el título de cosmógrafo mayor, y el rey Filipe III le dio el título de su coronista de Portugal, y le mandó passar a Flandes, a poner en efecto la historia de los estados de la monarquía de España, y la genealogía de los reyes y príncipes de ella. He visto cartas originales de su majestad para Juan Baptista.¹³³

Mancelli pudo entrar en contacto con la academia por medio de Labanha. Además, por los mismos años en los que Mancelli estaría realizando mediciones de Madrid, en la propia academia varios de sus miembros estaban desarrollando nuevos instrumentos de medición topográfica con aplicación concreta en la obtención de distancias cortas para la elaboración de mapas de ciudades, lo mismo civiles que militares. De hecho, tal y como comenta Pereda, en la abundante obra manuscrita conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid del que fuera titular de la cátedra de matemáticas entre 1611 y 1625, Juan Cedillo Díaz, hay un “Tratado del trinormo” y un tipo de cuadrante formado por tres reglas, ambos acompañados de explicaciones para su uso incluyendo las referencias a “tomar la planta de una isla, castello o ciudad”.¹³⁴

Con el Arquitecto Real Juan Gómez de Mora es probable que Mancelli llegase a tener una relación algo más cercana. Teniendo en cuenta, tal y como dice la documentación, que Gómez de Mora era una de las personas encargadas de juzgar el plano, no habría que

¹³³ GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España*. Madrid, Tomás Junta, 1623 [Madrid, Méndez, 1986], p. 328.

¹³⁴ BNE: ms. 9092: «Del trinormo, tratado breve, útil y comodado para los ingenieros, agrimensores, marineros, architectos y artilleros». Véase al respecto PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca...”, p. 119.

descartar que también pudiese asesorar a Mancelli en el dibujo de algunos edificios de la ciudad.¹³⁵

Por otra parte, la figura de Mancelli mantiene una mayor correspondencia con la del cronista de la villa de Madrid Gil González Dávila. Sus obras pertenecen al género corográfico, ambas son “descripciones” de la ciudad, la una en las letras, la otra a través de la imagen. Otra vinculación muy clara es la exigencia de los citados medallones que Mancelli tenía que incluir en plano:

[...] y alrededor de las estampas de Madrid, ha de añadir las medallas de santos, patronos y naturales que se le ordenare y la de los reyes, príncipes y infantes que en ella han nacido, [...].¹³⁶

Curiosamente, en la obra de Gil González Dávila *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España* también aparecen medallones de temática similar. Éstos se graban en el capítulo 6 sobre “Quien predicó en Madrid la ley evangélica”, en el 7 “De los santos naturales de la villa de Madrid” y en el 8 “De los reyes, príncipes, infantes, e infantas que han nacido en la villa de Madrid”. El cronista de Madrid pudo reutilizar las mismas planchas de los medallones que Mancelli había estampado antes en su plano, tal y como se ha sugerido.¹³⁷

Con esto, es probable que Mancelli, incluso previamente a entregar su plano al consistorio de la villa de Madrid, pudiese estar asesorado por figuras del mundo de la

¹³⁵ Sobre la figura de Juan Gómez de Mora véanse TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectura Madrileña del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pp. 67-214 y ———: “Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la Villa de Madrid”, en AGUILÓ y COBO, Mercedes (dir.): *Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Madrid, Museo Municipal / Ayuntamiento de Madrid, 1986, pp. 1-162. Ambas, a pesar del año en que fueron publicadas, son fundamentales para el conocimiento de este arquitecto.

¹³⁶ AVM: Acuerdos, 1619-22, f. 625, citado en PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p.159.

¹³⁷ MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, pp. 189-203.

cultura tan importantes en el Madrid de la época como Juan Bautista Labanha, Gómez de Mora o González Dávila. El largo proceso de realización del plano invita a pensarlo.

Otra obra fundamental para conocer el trabajo de Antonio Mancelli en Madrid es el grabado de la Plaza Mayor de la villa de entorno a 1623 y cuyo único ejemplar conocido está en la British Library de Londres [figs. 18 y 19]. Antes, había formado parte de la colección del rey Jorge III.¹³⁸ En él, dentro del cartucho superior de la parte derecha, Mancelli describe la Plaza Mayor de Madrid de la siguiente manera:

El suntuoso edificio de la plaça de la muy noble y leal villa de Madrid corte del rey católico. Tiene de longitud 436 pies, de latitud 334. En su circunferencia 1536 y ay en ella 136 casas y 467 ventanas, con sus balcones de hierro y 3.700 moradores, y en las fiestas públicas caben 51.000 personas. Y en el lienco del mediodía tiene ventanas los reyes, su casa, consejo real, reyno, nuncio y enbajadores de reyes. Comencose año 1617 y se acabó en el año 1619.

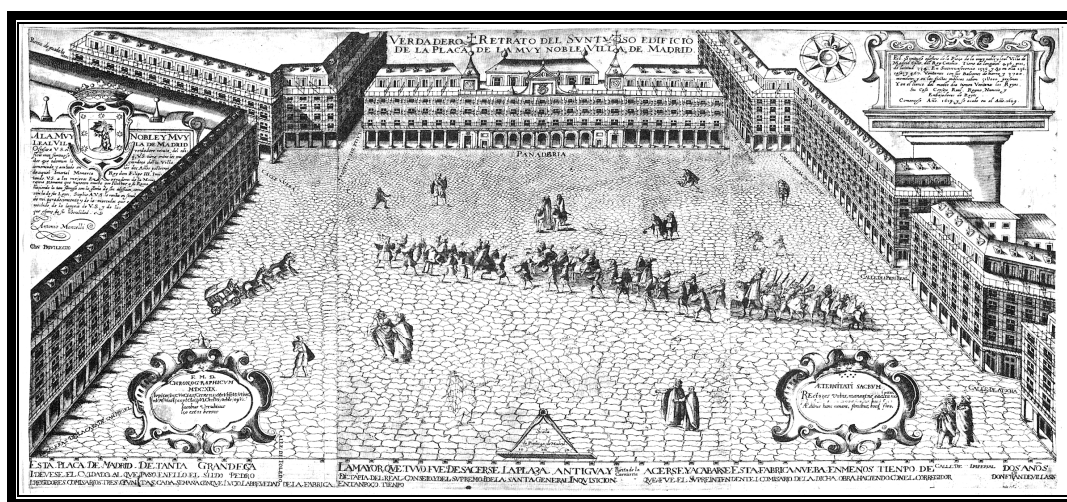


Fig. 18. Grabado de la Plaza Mayor de Madrid (1619), de Antonio Mancelli.

¹³⁸ ESCOBAR, Jesús R.: "Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623)...", pp. 33-38.



Fig. 19. Detalle de la casa de la Panadería del grabado de la Plaza Mayor de Madrid (1619), de Antonio Mancelli.

El punto de vista desde el que se dibuja la Plaza Mayor hace pensar que Mancelli tuvo que subirse a varios edificios de la plaza para contemplarla de la forma que aparece grabada. Además, el cartucho antes referido, deja al descubierto un minucioso trabajo de campo midiendo el recinto, contando sus viviendas, anotando el número de vecinos, etc. Esta escrupulosa metodología habla de un Mancelli mucho más maduro del que residió en Valencia allá por el 1608 cuando hizo su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*.

A pesar de que este grabado madrileño se haya dado a conocer recientemente, tuvo que ser bastante popular durante el siglo XVII pues hay pinturas que parecen haberse inspirado en él. Entre algunas de ellas, habría que citar el lienzo de Juan de la Corte titulado *Vista de la Plaza Mayor de Madrid en 1623*, pintado en la década de 1630-1640, y un anónimo de ca. 1620 del Museo Municipal de Madrid, cuya coincidencia con el grabado es indiscutible.¹³⁹

A Mancelli no hay que considerarle exclusivamente como un artista especializado en la realización de planos urbanos. Su labor como impresor, bien desde el punto meramente

¹³⁹ Véase ESCOBAR, Jesús R.: "Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623)...", p. 35. Recientemente, ha salido un estudio que relaciona la vista de Mancelli con numerosas obras que se realizaron por las mismas fechas. Véase MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: "La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Mancelli (II)...", pp. 141-190.

empresarial, como librero o a veces como editor de libros y mapas, tuvo que ser destacada. Para un conocimiento detallado de su actividad sería sin duda imprescindible el hallazgo en Madrid del inventario *post mortem* de los bienes muebles de Mancelli.

Mancelli en su testamento cita las “láminas de Viñuelas”. Esto hace referencia al libro de Vignola *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura*¹⁴⁰ que tradujo al castellano Patricio Caxés y que, más tarde, comercializaría Vincenzo Carducho. Al morir Caxés en 1612, las planchas pasaron a manos de Carducho quien, junto a Mancelli, preparó una nueva edición del tratado.¹⁴¹ Ésta sale publicada en 1619. En su portada se leía “en casa de Vicencio Carducho” y, seguidamente, “se vende en casa de Antonio Mancelli, 1619”. Sin embargo, no hay que considerar esto como algo anecdótico. Se ha encontrado una nueva edición de esta obra. Aunque no se especifique en ella la fecha exacta de su edición, sería posterior a 1619¹⁴² pues se emplean las mismas planchas que en 1619 [figs. 20 y 21]. No obstante, se aprecian raspaduras en las planchas originales. Se ve especialmente donde en 1619 aparecía el nombre de Carducho –todavía en esta edición se pueden intuir las partes superiores de las letras mayúsculas– y también en el lugar en el que se especificaba el año de 1619 debajo de la inscripción “se vende en casa de Antonio Mancelli” –igualmente se atisban aquí ciertos trazos de la antigua inscripción–. Estos datos se han borrado. Así, no se publicaría en 1619, sino después y, únicamente, sería Mancelli el editor.

¹⁴⁰ DE VIGNOLA, Jacome: *Regla de los cinco órdenes de architectura de Jacome de Vignola. Agora de nuevo traduzido de toscazo en romance por Patricio Caxés i florentino, pintor y criado de su majestad*. Madrid, en casa de Vicente Carducho. Se vende en casa de Antonio Mancelli, 1619.

¹⁴¹ Véase MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, pp. 61-63.

¹⁴² DE VIGNOLA, Jacome: *Regla de los cinco órdenes de architectura de Jacome de Vignola. Agora de nvevo traduzido de toscano en romance por Patricio Caxes i florentino, pintor y criado de su magestad*. En Madrid, [s.i.] [¿Antonio Mancelli?], [s. f.] [pero posterior a 1619]. Se vende en casa de Antonio Mancelli.



Fig. 20. Portada de las *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola. Impreso en Madrid [después de 1619] y que se vendía en casa de Antonio Mancelli.



Fig. 21. Detalle de la portada de las *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura* de Vignola. Impreso en Madrid [después de 1619] y que se vendía en casa de Antonio Mancelli.

En 1623, fecha en la que Mancelli testa en Madrid, ya poseía “láminas del libro de Viñuelas”. Por tanto, es de suponer que tenía las planchas bien para reeditar

complemente el libro o para hacer tiradas a parte de algunas de las láminas. Lo que sí que parece claro es que les tuvo que sacar rentabilidad pues Mancelli fue consciente que “balen mucha cantidad”. Un ejemplo de esto es esta nueva edición impresa y vendida exclusivamente por Antonio Mancelli. De este modo, no es de extrañar que por casa del italiano pasaran numerosos artistas y eruditos en busca del libro de Vignola *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura* algo que, sin duda, le pudo permitir a Mancelli entrar en otros círculos artísticos importantes.

Al igual que en Madrid, Mancelli pudo tener en Valencia algún pequeño taller de imprenta donde pudo, incluso, vender su plano de Valencia. Teniendo en cuenta que poseyó las matrices del plano de Madrid y del grabado de la Plaza Mayor, pudieron ser también suyas las del plano de Valencia. Es difícil poder afirmar esto. Sin embargo, su actividad posterior en Madrid induce a pensarlo. Se han rastreado las imprentas que existieron en Valencia por los años en los que Mancelli trabajó en la ciudad. Así, hay constancia de dos pequeñas imprentas de las que se tienen muy pocos datos. Una sería la que existió en 1610 junto al portal de Serranos, donde se imprimió y vendió el único ejemplar que salió de sus prensas. La otra se encontraba junto a la parroquia de San Andrés, cuyo único ejemplar conocido se estampó en 1612.¹⁴³ Más allá de considerar esto como una hipótesis, se debe valorar como una posibilidad.

La situación económica de Mancelli en Madrid tuvo que ser desahogada. A parte de su casa en la calle Puebla y las dos tiendas citadas anteriormente, poseía unas tierras de su mujer “que valen más de cuatro mil ducados”. También le correspondían 7000 reales heredados de su mujer que le quedó debiendo de su dote el licenciado Gaspar López y para cuyo cobro él y su mujer habían puesto pleito “que debía seguirse hasta

¹⁴³ Véase, respectivamente, SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 521 y 124.

cobrarlos”.¹⁴⁴ Igualmente, Mancelli se declara ser depositario de los bienes de Guillermo Vandresgrin, el cual estaba “retraído” en casa del embajador de Francia por una deuda con un mercader llamado Ibarra.¹⁴⁵

De la misma forma, en su testamento hace una relación de la gente que le debe dinero. Francisco de Montoya, suegro de don Lorenzo de Olivares, le debe 492 reales.¹⁴⁶ Mario Antonio Brusot, milanés, mercader que va y viene a Italia, 1600 reales que le prestó, incluidos 200 por carmines que le dio.¹⁴⁷ Oracio de Marineros, romano y residente en Roma, 1200 reales de marcadurías que le había dado y 700 reales de una fianza para Lisboa.¹⁴⁸ Juan Bustillo le debe de alquiler del cuarto en que vive en su casa de la calle de la Puebla dieciséis meses, a razón de 28 ducados al año.¹⁴⁹ El marqués de Fromista “cien reales de mapas que le hice” por orden de don Tomás de Alavaña, “caballero del hábito de Cristo y ayuda de cámara de su majestad”. Aquí, además, se especifica que se pidan al marqués y que, sino los pagase, se cobren a Alavaña, pues a él le entregó los mapas.¹⁵⁰

¹⁴⁴ AHPM: protocolo 3607, f. 1229, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 210.

¹⁴⁵ AHPM: protocolo 3607, ff. 1229-1229v, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, pp. 210-211.

¹⁴⁶ AHPM: protocolo 3607, ff. 1222-1222v, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 207.

¹⁴⁷ AHPM: protocolo 3607, f. 1222v, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 208.

¹⁴⁸ AHPM: protocolo 3607, f. 1223, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 208.

¹⁴⁹ AHPM: protocolo 3607, f. 1223, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 208.

¹⁵⁰ AHPM: protocolo 3607, ff. 1223-1223v, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 208.

José Pulido, 68 reales de unos dibujos que le vendió.¹⁵¹ Finalmente, Pedro Antonio Casnedi le adeuda 700 reales de préstamo y de una fianza.¹⁵² Por otra parte, tan sólo declara en su testamento que debe a Joseph Canela, residente de Lucena, 3000 reales y manda que se le paguen recalando que si quisiera “tomar las láminas que tengo del libro de Viñuelas que balen mucha cantidad”, se le darán por 200 reales menos de su tasación.¹⁵³

En Madrid, Antonio Mancelli también actúa en 1630 como perito, en calidad de pintor, en una tasación de bienes de Juan de la Fuente ante el escribano Joan de Montoya.¹⁵⁴ En 1639, sale fiador del pintor Esteban del Burgo en lo tocante al préstamo de 250 ducados que le hace Domingo de Soto, maestro sastre.¹⁵⁵

La última noticia que se tiene, hoy en día, de Mancelli es la realización en 1643 del mapa *Descripción del Principado de Cataluña*¹⁵⁶ que el cronista Joseph Pellicer de Tovar plagia. Su cartela no deja lugar a dudas:

He juzgado por útil publicar esta tabla con algunos reparos y adiciones a la que compuso Gerardo Mercator así para que todos vean delineada la circunferencia de aquella provincia como por que se conozcan con distinción los lugares, montes y ríos por donde

¹⁵¹ AHPM: protocolo 3607, f. 1223v, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 208.

¹⁵² AHPM: protocolo 3607, ff. 1231-1231v, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 211.

¹⁵³ AHPM: protocolo 3607, f. 1222, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 207.

¹⁵⁴ AHPM: protocolo 2589, ff. 211v-213. Se ha consultado el original. La primera noticia de este documento en MATILLA TASCÓN, Antonio: “En torno al autor del primer mapa de Madrid...”, p. 199.

¹⁵⁵ AHPM: protocolo 6444, ff. 991-991v. Se ha consultado el original. La primera noticia de este documento en MATILLA TASCÓN, Antonio: “En torno al autor del primer mapa de Madrid...”, p. 199.

¹⁵⁶ El título completo es *Descripción del Principado de Cataluña y Condados de Rosellón y Cerdania dedicado a don Francisco de Villanueva Tejada, cavallero del orden de Santiago por don Joseph Pellicer de Tovar, cronista mayor de su majestad.*

en esta guerra hazen nuestros exércitos sus marchas al opósito de los enemigos. Dévese a Antonio Manceli el cuidado de la estampa y assí sólo el deseo del acierto. Madrid, 1 de enero, 1643.¹⁵⁷

El dibujo se ha calificado de tosco y su estampación de mediocre. Se debió a la necesidad de disponer de una imagen que ayudara a resolver el problema político surgido a raíz de su ocupación francesa (1640-1653). El mapa satisfizo esta demanda estampándose en Madrid. José de Pellicer se inspira en el del *Theatrum orbis terrarum*. Alude a que su fuente ha sido la obra de Mercator y no la de Ortelius, ésta última la que ha manejado, algo que deja claro que su autor no estaba del todo familiarizado con los atlas.¹⁵⁸ Es difícil poder precisar la labor de Mancelli en esta obra. La única fuente fidedigna es la cartela del mapa. En ella se dice que Mancelli se encargaría exclusivamente de la estampa, por tanto, no intervendría directamente en el mapa, sólo lo estamparía. Teniendo en cuenta que se imprime en Madrid, no cabe duda que Mancelli todavía regentaría –si bien no él mismo, sí algunos sucesores o empleados de su taller– su establecimiento tipográfico.

Mancelli tuvo que morir, probablemente, en torno a aquella fecha de 1643 pues ya llevaría casi 40 años en España. Suponiendo que nace en torno a 1575 y que llegó a Valencia sobre los veinticinco años, ésta debe de ser la última noticia de Mancelli. Fallecería, por tanto, con alrededor de 65 años. Tuvo que ser sepultado en la iglesia del convento de San Francisco, en la capilla de los Terceros, a cuya orden pertenecía, tal y como pedía en su testamento.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Véase HERNANDO, Agustín: *Contemplar un territorio. Los mapas de España en el Theatrum de Ortelius*. [s.l.] [Madrid], Centro Nacional de Información Geográfica, 1998, pp. 38-39.

¹⁵⁸ HERNANDO, Agustín: *Contemplar un territorio...*, pp. 38 y 40.

¹⁵⁹ AHPM: protocolo 3607, ff. 1220v-1221, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, pp. 206-207.

4.1.4

Nuevas aportaciones a la biografía y producción artística de Antonio Mancelli

Nuevas noticias de Mancelli se han encontrado en el Archivo General de Indias. Aquí existe documentación que constata que Mancelli realizó mapas también de ciudades hispanoamericanas que no se han conservado. Esto amplía el trabajo del italiano probablemente fuera de la península, con lo que no debería de descartarse un posible viaje de Mancelli al nuevo continente. Sin embargo, no figura en la documentación del Archivo General de Indias que Mancelli viajase a las Américas.

Los documentos sobre Mancelli del Archivo General de Indias son dos cartas de pago efectuados a Mancelli por trabajos que había realizado anteriormente. Más allá de la importancia de los datos que en ellas aparecen, es muy reseñable el nuevo ámbito en el que, supuestamente, desempeñó su actividad. Si esto fue así, se podrían ampliar a tres los lugares en los que el iluminador italiano trabajaría. Así, habría que considerar una primera etapa de formación que probablemente se desarrollaría en Italia, un segundo ámbito de producción que sería el de la península ibérica con dos ciudades especialmente significativas en su carrera como lo fueron, respectivamente, Valencia y Madrid y, por último, el hispanoamericano, destino al que pudo viajar para complementar los encargos a él realizados.

La metodología seguida por Mancelli en sus obras estaba apoyada por un escrupuloso trabajo de campo en el cual mantenía un contacto directo con las ciudades que representaba. Misma minuciosidad se observa en el grabado de la Plaza Mayor de Madrid. Esta sistemática de trabajo se vería quizás empañada por el mapa *Descripción del Principado de Cataluña*. Sin embargo, éste fue, como se sabe, un plagio del cronista Joseph Pellicer de Tovar del mapa del *Theatrum orbis terrarum* de Ortelius. Aquí, Mancelli sólo se encargaría de su impresión y nunca de su realización. Por tanto,

Mancelli pudo viajar a Hispanoamérica, al igual que hicieron otros muchos durante la Edad Moderna,¹⁶⁰ para concluir sus trabajos *ad vivum*, algo que solía hacer. Si realmente emprendió este viaje, al estar fechados estos documentos en 1633 y 1634, como se verá, Mancelli debería de tener por esas fechas unos 55 años. Además, hay que recordar que Mancelli ya había testado en 1632 y que, como indica en su testamento, su estado de salud probablemente no era por entonces el más adecuado para viajar a las Américas. Él mismo declaró que estaba “enfermo en la cama de enfermedad corporal y en mi buen juicio y entendimiento natural”.¹⁶¹ No obstante, hay que plantearse que el italiano pudo testar precisamente ese año de 1632 por estar pensando en un próximo viaje, algo que era muy frecuente.

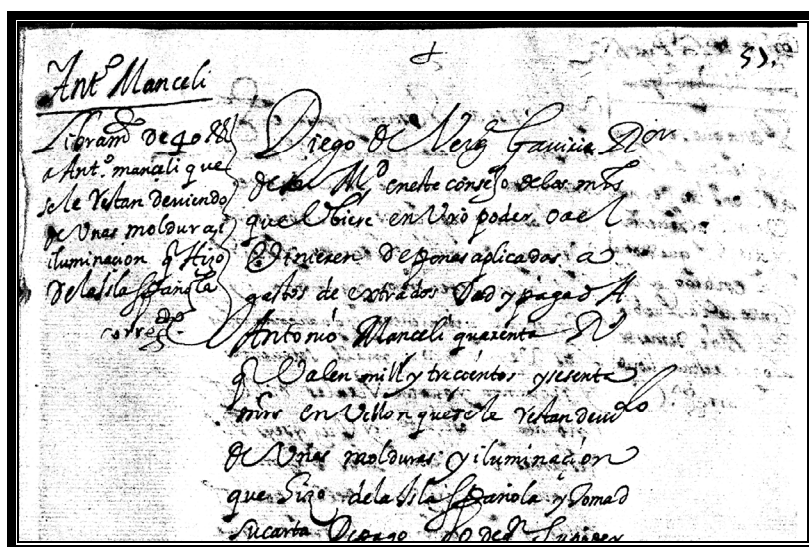


Fig. 22. Detalle del documento original “Libramiento de 40 reales a Antonio Mancelli...”, del Archivo General de Indias.

La primera de las cartas de pago conservadas en el Archivo General de Indias está fechada el 20 de junio de 1633. A continuación, se transcribe el documento que lleva por título

¹⁶⁰ Véase KAGAN, Richard L.: “La mirada del viajero”, en KAGAN, Richard L. (con la colaboración de MARÍAS, Fernando): *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780...*, pp. 125-169.

¹⁶¹ AHPM: protocolo 3607, f. 1220, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)...”, pp. 206.

[al margen] “Libramiento de 40 reales a Antonio Manceli que se le restan, debiendo de unas molduras e iluminación que hizo de la Isla Española. Corregido” [fig. 22]. Dice así:

Diego de Vergara Gaviria, receptor de su magestad en este Consejo de los Mares, que vienen en vuestro poder o a él viniesen de poner aplicados a gastos de extractos, dad y pagad a Antonio Manceli cuarenta reales, que valen mil y trescientos y sesenta maravedíes en vellón, que se le restan debido de unas molduras [e] iluminación que hizo de la isla Española. Y tomad su carta de pago, lo de que en su poder hubiere, con lo cual y este libramiento, habiendo tomado la razón de él los contadores de cuentas de su majestad [que] residen en este consejo, mandamos se os reciban y pasen en cuenta sin otro recaudo alguno, lo cual amplío, sin embargo, de la orden que se os está dada por auto de seis de noviembre del año pasado del seiscientos y treinta y dos, en que se aplicaron a los de estrados para otros efectos del servicio del consejo. Firmado en Madrid, a veinte de junio de mil y seiscientos y treinta y tres años [...]¹⁶²

Este primer documento deja claro que se le pagan cuarenta reales que faltaban de la “iluminación” que realizó de la isla la Española al igual que por unas molduras, se supone que de esta obra. Este último trabajo es algo con lo que Mancelli ya estaba familiarizado pues el ayuntamiento de la villa le encargó también tareas similares.¹⁶³ Aunque no se especifica, es bastante factible que el mismo consejo sea el cliente de este plano de Santo Domingo. No se indica el destinatario de la obra, si bien es muy probable, tal y como era lo habitual, que fuese para alguna persona que ostentase un alto cargo. Por último, tampoco consta la tirada de los ejemplares.

El otro documento encontrado en el Archivo General de Indias es igualmente significativo. Está fechado el 15 de septiembre de 1634. Es otra carta de pago referente a

¹⁶² AGI: Indiferente, 434, L. 6/ 1/ 123, f. 57.

¹⁶³ En la documentación publicada por Pérez Pastor se lee “las dos estampas originales de Madrid y plaza han de ser puestas en sus bastidores sobre lienzo y muy bien iluminadas con sus perfiles de oro, la una para da a la magestad y la otra para poner en la sala de este ayuntamiento [...]; y las demás estampas de Madrid y plaza restantes los ha de entregar en papel [...] poniendo él el lienzo, bastidor y colas y manos hasta darlas en toda perfección”.

PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p. 159.

18 mapas que iluminó. La fuente deja muy claro que es Mancelli quien iluminaría los 18 mapas. El documento precisa que son 17 mapas de La Habana –la ambigüedad del documento no permite saber si son 17 tiradas de un único mapa o 17 mapas independientes– y otro de la isla la Española así como también sus respectivas molduras. Por tanto, habría que entender que éste hace referencia a unos encargos diferentes de los precedentes. Sin embargo, no se tiene que descartar que el mapa de Santo Domingo que se cita aquí perteneciese a la misma plancha que el anterior. Si fuese así, evidentemente el Consejo de Indias, que aquí sí que figura como cliente, hubiese quedado satisfecho con el primer trabajo del italiano y, como consecuencia, hubiese decidido repetir el mapa de La Española e, igualmente, continuar ofreciendo trabajo a Mancelli mediante el compromiso de realizar otros 17 mapas de La Habana.

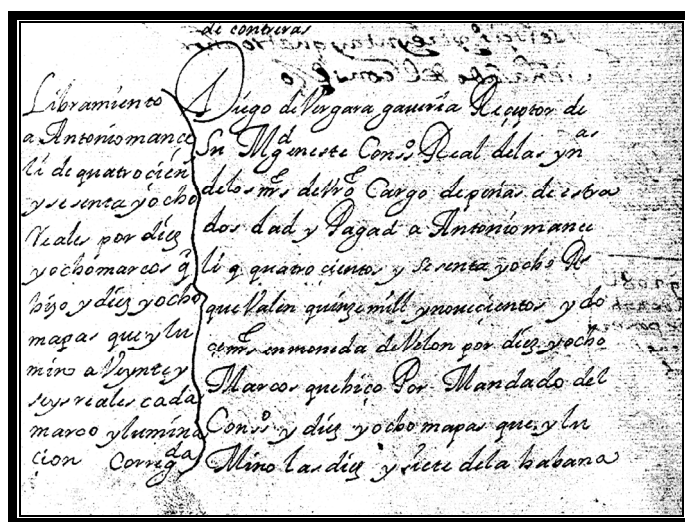


Fig. 23. Detalle del documento original “Libramiento a Antonio Mancelli de cuatrocientos sesenta ...”, del Archivo General de Indias.

Este segundo documento lleva por título [al margen] “Libramiento a Antonio Mancelli de cuatrocientos sesenta y ocho reales por diez y ocho marcos que hizo y diez y ocho mapas que iluminó a veinte y seis reales cada marco, iluminación corregida” [fig. 23]. A continuación, se transcribe íntegro:

Diego de Vergara Gaviria, receptor de su magestad en este Consejo Real de las Yndias de los Mares, de vuestro cargo de perias / pesias [;?] de cobrados, dad y pagad a Antonio

Manceli cuatrocientos y sesenta y ocho reales, que valen quince mil novecientos y doce maravedís en moneda de vellón, por diez y ocho marcos que hizo por mandado del consejo y diez y ocho mapas que iluminó, las diez y siete de La Habana y la otra de la isla Española, a razón de veinte y seis reales cada uno. Y tomada su carta de pago, con la cual y este libramiento de que an de tomar la razón los contadores de cuentas de su magestad que residen en este consejo, mandamos se os reciban y pasen en cuenta, sin otro recaudo alguno. Firmado en Madrid, a quinze de septiembre de mil y seiscientos y treinta y cuatro años señalado del consejo.¹⁶⁴

Evidentemente, tanto el primer documento como el segundo, se refieren a cartas de pago, con lo que Mancelli tuvo que realizar satisfactoriamente todo lo que se expone en ellos. Es muy difícil conocer qué pudo ser de estos mapas o cuál puede ser el paradero actual –si es que se conservan, claro está–.



Fig. 24. Detalle de la catedral del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de Mancelli de la Biblioteca Apostólica Vaticana [izquierda]. **Fig. 25.** Detalle de la catedral del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de Mancelli del Museo Histórico Municipal de Valencia [derecha].

Por otro lado, la aportación más relevante es el haber dado con un nuevo ejemplar del plano de Valencia *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* que Mancelli realizó en

¹⁶⁴ AGI: Indiferente, 434, L. 6 / 1 / 702. ff. 346v-347r.

1608.¹⁶⁵ Dicho documento se encuentra en la Biblioteca Apostólica Vaticana¹⁶⁶ en un muy buen estado de conservación, incluso muy superior al único ejemplar que, hasta hoy, era conocido y que es propiedad del Ayuntamiento de Valencia. De hecho, ahora la catedral puede contemplarse correctamente en el ejemplar italiano [fig. 24], mientras que, debido a la rotura presente en esa zona en el plano del consistorio [fig. 25], hasta hoy no se conocía cómo la podía haber trazado Mancelli. Con esto, y debido a que desde la primera a la última publicación que versaba sobre el plano de Mancelli se incidía en la conservación de un único ejemplar,¹⁶⁷ este hallazgo abre nuevos caminos para las futuras investigaciones sobre Mancelli.

Por la importancia del documento, no se incluirá su estudio en la biografía de su autor, sino que se analizará en un capítulo a parte, dentro del cual no sólo se estudia el plano de la ciudad de Valencia, si no que se valorará, detenidamente, qué significa el hallazgo de un nuevo ejemplar en base a la bibliografía publicada hasta hoy así como las nuevas hipótesis que se pueden plantear a partir del mismo.

¹⁶⁵ Agradezco al prof. Dr. D. Joaquín Bérchez Gómez que me advirtiera de la existencia de este ejemplar de la Biblioteca Apostólica Vaticana.

¹⁶⁶ BAV: Stamp.Barb.X.I.80.f.18.

¹⁶⁷ BENITO, Fernando: "Un plano axonométrico de Valencia...", 1992, p. 29 y ROSSELLÓ i VERGER, Vicenç Maria: *Cartografia Històrica dels Països Catalans...* p. 253.

4.2

El ejemplar del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de la Biblioteca Apostólica Vaticana. Nuevas interpretaciones e hipótesis sobre el trabajo de Antonio Mancelli en Valencia

En el epígrafe anterior se presentó el ejemplar del plano de Mancelli *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de la Biblioteca Apostólica Vaticana.¹ Este nuevo hallazgo supone cambios, en muchos aspectos, sobre el conocimiento de Mancelli y su producción, especialmente, en lo que se refiere al ámbito valenciano.

El plano del Vaticano de Mancelli está, sin duda, sacado de las mismas planchas que el único ejemplar valenciano conocido hasta el hoy. Ambos grabados, por tanto, pueden ser leídos de la misma forma:

TÍTULO: *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*

AUTOR: Antonio Manceli (o Marcelli), firmado.

FECHA: 29 de agosto de 1608

MEDIDAS: 497 x 760 mm.²

UBICACIÓN: Actualmente se conocen dos ejemplares del plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. El que se expone en el Museo

¹ Una vez sabido que se imprimió, se ha buscado en muchos archivos europeos con la intención de hallar nuevos ejemplares. Sin embargo, la búsqueda ha resultado infructuosa.

² Se han tomado como referencia las medidas facilitadas por la Biblioteca Apostólica Vaticana. Otras medidas en BOIRA MAIQUES, Josep Vicent: *Valencia. La ciudad...*, p. 179.

Histórico Municipal de Valencia [fig. 1] y el presentado aquí, en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Ciudad del Vaticano) con la signatura Stamp.Barb.X.I.80.f.18 [fig. 2].

ESCALA: 1: 4.470 ca.³

TÉCNICAS: Grabado calcográfico. El resultado final presenta dos planchas unidas.

DESCRIPCIÓN DEL DOCUMENTO: El plano representa a la ciudad de Valencia. En él se ve el aspecto bajomedieval y renacentista que tenía en ese momento. En la parte superior izquierda aparece el escudo del marqués de Caracena, el virrey Luís Carrillo de Toledo, y, en la parte derecha, el de la ciudad de Valencia junto al lema “Insignia Civitas”. Enmarcado por los dos escudos está la filacteria con el título del grabado, coincidiendo con la unión de las dos hojas. Debajo del escudo del marqués de Caracena se encuentra la cartela, con una caligrafía algo deficiente, en la que Antonio Mancelli dedica el plano. En ella es significativa la inclusión de la fecha. En el ángulo inferior izquierdo hay una leyenda con los lugares de mayor importancia señalados en el plano. En el lado opuesto, y también en el nivel inferior, está la rosa de los vientos, con un tamaño bastante considerable, sobre la escala gráfica del plano –*Scala passuum geometricorum*–. Encima de ésta última, y a la derecha del compás de medición, se lee “Cum priuilegio”.

OBSERVACIONES: El estado de conservación de los dos ejemplares conocidos es diferente. El del Museo Histórico Municipal de Valencia tiene un roto importante en la zona donde se representa la catedral, impidiendo la casi completa percepción del conjunto. El ejemplar de la Biblioteca Apostólica Vaticana está en un mejor estado general, sólo tiene un parte

³ LLOPIS, Armando / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía histórica de la ciudad. Volumen 1 (1608-1929)*...

deteriorada en la manzana de casas cercana y a la izquierda del convento de San Felipe (nº 39) [fig. 3].

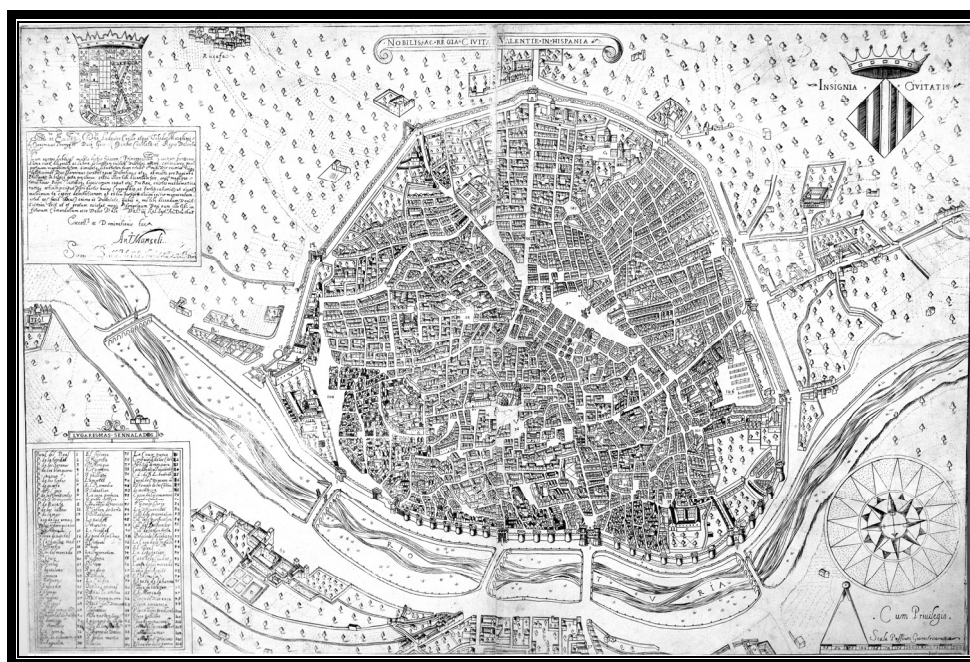


Fig. 1. *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli. Valencia, Museo Histórico Municipal de Valencia.

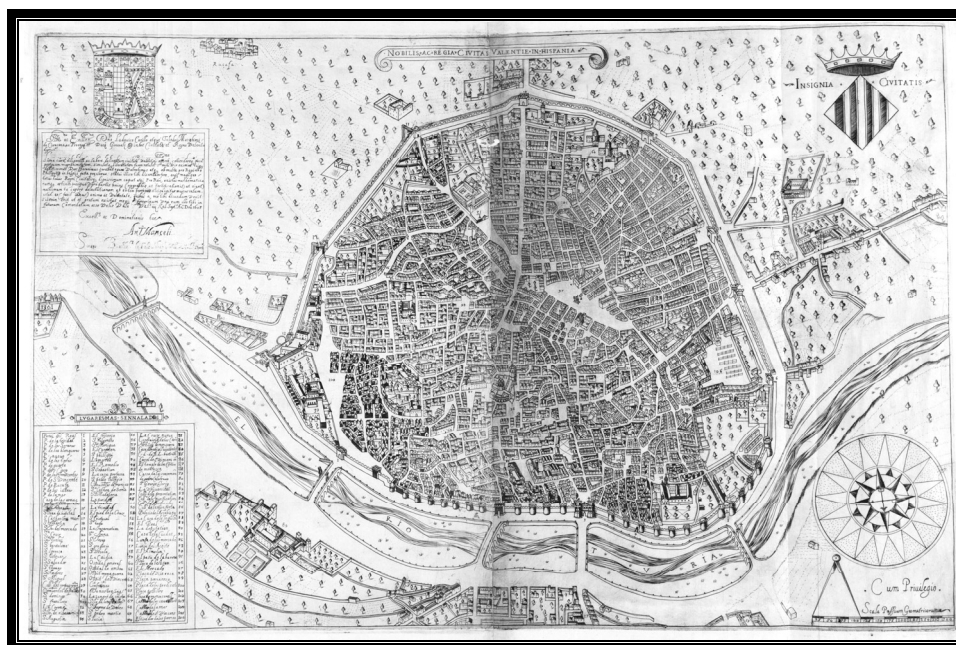


Fig. 2. *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.



Fig. 3. Único deterioro del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de la Biblioteca Apostólica Vaticana (Ciudad del Vaticano).

El *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* incluye una cartela latina, ya aludida antes, y una leyenda con los “Lugares más sennalados” donde, a pesar de que la numeración sea de 106, debido a los errores cometidos en ella, se identifican un centenar entre portales, iglesias parroquiales, conventos, hospitales, calles y plazas. La cartela presenta importantes errores de transcripción, como se verá. El plano está trazado con perspectiva axonométrica. Todo ello, estaría sujeto a una convencional preeminencia del plano de las calles, perceptible ortogonalmente. Esto quiere decir que las fachadas han sido inclinadas y que solamente pueden verse las que dan, especialmente, al septentrión.⁴

Antes de entrar a analizar el plano de Valencia de Mancelli en su contexto histórico y urbanístico, es necesario valorar qué supone el hallazgo de este nuevo ejemplar del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* para la historiografía y los estudios que ya se han publicado.

⁴ ROSSELLÓ i VERGER, Vicenç Maria: *Cartografia Històrica dels Països Catalans...*, p. 253.

Fernando Benito, primer investigador que estudió el ejemplar,⁵ dijo que se trataba de una prueba previa a su edición debido a que “los rótulos aparecen manuscritos, en ocasiones con la tinta emborronada, con tachaduras y equivocaciones que denotan cierta improvisación y delatan un carácter provisional de la plancha antes que un definitivo acabado”. En tal caso, concluye que “habría que pensar que pudiera tratarse de una prueba para una stampa que nunca se llegó a editar” y remarca que “es bastante significativo que hasta la fecha no hayan aparecido más ejemplares de su tirada”.⁶ Al hilo de esto, más adelante continúa refiriéndose a que “parece desprenderse del texto que Mancelli escribe en la dedicatoria en latín que figura en el plano de Valencia ofreciéndolo al virrey, quizá con el fin de que éste sufragara la edición o le encargara nuevos trabajos”. Completa esta teoría añadiendo que “el hecho de que este texto aparezca manuscrito y no grabado indica, en efecto, que se trataba de una ofrenda personal anterior a la tirada de la lámina”. El investigador considera responsables de su no impresión a algunos acontecimientos históricos contemporáneos. Así cree que “quizás los motivos que supuestamente frenaron su edición pudieron estar relacionados con los graves problemas de gobierno que por esos años tuvo que afrontar el marqués de Caracena: exilio de gitano y vagabundos, o duras medidas contra bandidos cristianos nuevos [...] y sobre todo la expulsión de los moriscos valencianos [...] que llevaba a cabo tras cautelosos preparativos con apercebimientos de tropas y barcos entre constantes temores de levantamientos populares [...] mezclados con las amenazas de contraofensivas turcas”. Concluye afirmando que “la actuación del virrey dominando finalmente la situación no culminó hasta varios años después y quizá por entonces el proyecto cayera en el olvido”.⁷ Relacionada con esta idea, estaría después la de Catalá.

⁵ No hay que olvidar que antes ya había sido presentado en ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563...”, pp. 102-103.

⁶ BENITO, Fernando: “Un plano axonométrico de Valencia...”, p. 29.

⁷ BENITO, Fernando: “Un plano axonométrico de Valencia...”, pp. 31-32.

Éste apunta que su no impresión tuvo que deberse a la crisis acaecida tras la expulsión de los moriscos.⁸

Sanz llama manuscrito al plano de Valencia de Mancelli y justifica su “no” impresión por causas estratégicas pues considera que “si no se imprime es ante el temor de que sea empleado por los norteafricanos cuando se expulsa a los moriscos”. No obstante, y paradójicamente, más adelante se refiere a él como “un grabado en cobre, impreso en negro”.⁹

Roselló, quien ya había marcado en 1999 la existencia del único ejemplar conocido hasta esa fecha,¹⁰ ha planteado una hipótesis. Considera que “encara pot ser que es tracti d’una prova d’impremta o d’un doble full d’un atlas relligat si judicam per l’esquinada del paper que correspon a la Seu”.¹¹ Más reciente, de 2010, y de la misma opinión, son las palabras de Llopis y Perdigón en las que dicen que “las dos hojas conservadas están pegadas como si hubieran formado parte de un libro, aunque bien pudiera tratarse de una prueba para una estampa que nunca se llegó a editar”.¹²

Evidentemente, muchas de estas suposiciones e hipótesis sobre el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli han de ser descartadas rápidamente y algunas de ellas matizadas al hallar un nuevo ejemplar del plano.

Lo primero que se debe desechar es que fuera una prueba de imprenta. El mero hecho de haber encontrado un nuevo ejemplar lo desestima rotundamente. Además, los dos documentos son exactamente iguales, ninguno de los dos fue el paso previo del otro. Con ello, queda claro que el ejemplar que hasta ahora se conocía del plano de Mancelli

⁸ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: “El plano de Valencia del Padre Tosca, imagen histórica de una gran ciudad...”, p. 32.

⁹ SANZ GARCÍA, José María: “La guadianesca historia...”, pp. 440 y 453.

¹⁰ ROSSELLÓ, Vicens M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, p. 25.

¹¹ ROSSELLÓ i VERGER, Vicenç Maria: *Cartografia Històrica dels Països Catalans...*, p. 253.

¹² LLOPIS ALONSO, Armando / PERDIGÓN FERNÁNDEZ, Luís: *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)...*, p. 65.

se imprimió. Sin embargo, es muy difícil poder estimar la tirada que se pudo estampar. Se puede suponer —a falta de encontrarse documentación que lo desmienta— que los ejemplares realizados fuesen menores que los que se hicieron del plano de Madrid, y más teniendo en cuenta que el propio Mancelli vendió ejemplares de éstos en su tienda madrileña, como se ha visto.

Para emitir nuevas hipótesis, es interesante la cartela del plano de Mancelli. Con los datos de ésta, se puede llegar a suponer la finalidad de la obra. Puede que no se deba a un encargo. Por tanto, no se tiene que descartar, como ya se expuso más arriba en opiniones de investigadores, que el interés del italiano fuese el de ganarse la confianza del virrey dedicándole este plano con la intención de trabajar en la ciudad de Valencia.

Siendo así, se tiene que pensar que fuese el propio Mancelli el que realizase el trabajo íntegramente y sin sustento económico y que, posteriormente, él mismo estampase —en un posible taller personal o en el de algún compañero o conocido— varios ejemplares del plano para presentarlos al marqués de Caracena.

Teniendo en cuenta esto, la reacción del marqués de Caracena al ver los planos se desconoce a la espera de encontrar nuevos ejemplares, si es que los hubo, o documentación que puedan aportar nuevos datos. Igualmente, no hay que desechar que incluso el plano de Valencia pudiese venderse en la ciudad, donde constituía una obra excepcional en su momento.

Una segunda interpretación que se podría barajar sería la de pensar que Mancelli presentase una especie de boceto del plano al marqués de Caracena y que a éste le gustase comprometiéndose a encargar un trabajo más pormenorizado partiendo del primer borrador. Siendo esto así, se estaría delante de dos ejemplares de la tirada que encargaría el marqués de Caracena. Esta hipótesis puede ser factible. Sin embargo, existe algo que la matiza y la hace improbable. Resultaría extraño que una cartela que ensalza los conocimientos del virrey y que parece buscar la financiación de la obra, se imprimiese en

los derivados del proyecto inicial. Es algo que no tendría mucho sentido, al menos de la forma en que aparece en la cartela.

Se puede plantear paralelamente otra hipótesis que tendría mucho que ver con las dos anteriores. Es decir, los varios ejemplares presentados al virrey por Mancelli pudieron agradar al virrey y éste encargaría que se mejoraran y se les diera un acabado más definitivo que el que presentan los dos ejemplares hoy conocidos. Siendo así, o bien el proyecto definitivo no pudo llevarse a cabo por el momento tan complicado que vivía Valencia –tal y como expusieron muchos investigadores– o bien se llegó a imprimir y todavía continúa en paradero desconocido o no se han conservado ejemplares.

Una cuarta hipótesis podría ser que Mancelli presentase el boceto del plano de Valencia al virrey para que éste sufragara los gastos de la impresión. Ahora hay que suponer que este borrador gustó tanto al virrey que dispusiese de imprimirlo tal cual se lo entregó el italiano. Hay que tener en cuenta que aunque hoy este plano se considere algo mal trazado, de no estricta rigurosidad topográfica y con muchos errores, un documento como el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli era a principios del XVII muy novedoso.

Evidentemente, es muy complicado saber –al menos con los datos que hoy en día se conocen– cuál pudo ser la intención o principal función de este enigmático plano. Tras lo expuesto, parece más factible la primera de ellas. Es decir, que fuese Mancelli el que imprimiese una cantidad indeterminada de ejemplares para ofrecérselos al virrey con la intención, bien de que se imprimiese una cantidad mayor, o bien con el fin de obtener algunos beneficios o trabajos en Valencia.

Actualmente, no se tiene constancia que Mancelli realizase más trabajos por tierras valencianas y, por tanto, también se puede pensar que este ofrecimiento no gustase al virrey y que el italiano, después de esto, marchase a Madrid donde realmente sí que se convertiría en una personalidad artística valorada. Hay que tener en cuenta que Mancelli al llegar a Valencia tuvo que ser muy joven y que su incipiente formación queda reflejada

en la obra. Además, la ejecución un tanto improvisada que parece desprenderse del plano de Valencia no tendría nada que ver con el plano de la villa de Madrid, obra en la que trabajó 8 años de su vida y que sería juzgada por las personalidades más destacadas de diferentes disciplinas del Madrid del primer tercio del XVII,¹³ o el grabado de la Plaza Mayor.

Con esto, es casi imposible seguir la pista a los dos ejemplares conocidos. Sin embargo, sí que se puede sugerir que formarían parte de varias colecciones privadas hasta llegar a encontrarse en los archivos que actualmente se conservan. Del ejemplar valenciano se sabe que procedía de una compra realizada a finales del 1980 en París por Emilio Rieta¹⁴ y, después, pasó a manos del Ayuntamiento de Valencia en 2001. Se ha aludido a Jaime Armero como un anterior propietario.¹⁵ No obstante, todas estas noticias son muy cercanas. Tuvo que estar bastante tiempo doblado debido a las rozaduras presentes en la unión de las dos hojas, incluso el título se lee de forma incompleta.

Se pueden suponer varios posibles propietarios del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. Uno evidentemente sería el marqués de Caracena de quien se conoce su interés privado por la corografía. Incluso aunque el ofrecimiento de Mancelli no le gustase en demasía, es muy poco improbable que despreciase categóricamente la propuesta del italiano. Otro ejemplar –junto con las planchas del mismo– tuvo que ser propiedad de Mancelli. Un tercer ejemplar, al menos por la cortesía y el apoyo prestado, pudo ser para Jerónimo Sirvent quien, como se dijo, fue un alto cargo militar que trabajó para Felipe II durante 40 años y, probablemente, la persona que llevó a Mancelli a conocer al marqués de Caracena. Un dato significativo, y que pudiera tener relación con el plano de Valencia, es el hecho de conocer, gracias a su testamento, que a Mancelli le debía el marqués de Fromista: “[...] cien reales de mapas que hice para el dicho señor marqués

¹³ AVM: Secretaría, 1-472-49. Véase al respecto PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña...*, p. 158.

¹⁴ ROSSELLÓ, Vicens Maria: “Tomàs V. Tosca y su entorno ilustrado en Valencia...”, p. 160.

¹⁵ SANZ GARCÍA, José María: “La guadianesca historia...”, p.453.

por orden del señor Tomás de Alabaña, caballero del hábito de Cristo y ayuda de cámara de su majestad. Mando se cobren del dicho señor marqués, y en caso que no los quiera pagar se cobren del dicho señor don Tomás de Alabaña, que es a quien le entregué los mapas”.¹⁶ No se está especificando qué mapas fueron los que encomendó el marqués de Fromista. El marqués de Fromista era Luís de Benavides y Zúñiga. Éste se casó con Ana Carrillo de Toledo y Velasco, hija de Luís Carrillo y Toledo, marqués de Caracena.¹⁷ Sabiendo el interés de éste último por las representaciones corográficas, no sería muy extraño que su hija lo heredara. Igualmente, pudo suscitarle mucho atractivo las pinturas que poseía el marqués de Caracena, de las que ha trascendido que –poco tiempo después de la realización del plano de Mancelli– tenía cuadros de la expulsión de los moriscos en su casa de Pinto (Madrid).¹⁸ Con esto, no hay que descartar que uno de esos planos que adeudaba el marqués de Fromista a Mancelli fuese el plano de Valencia, sobre todo conociendo que se imprimió.

No podemos saber si Mancelli tuvo las planchas y vio el mismo fin comercial que con las madrileñas. A esto, sin duda, no ayudaría la edad que tenía por aquel entonces Mancelli que era muy joven y, probablemente, no superaría los 25 años. Encontraría, por tanto, más problemas que ayudas a su trabajo en Valencia. Siendo así, debió de subsistir de alguna manera realizando tareas y trabajos paralelos que todavía estarían por descubrir.

Se sabe, por documentación encontrada en el Archivo del Reino de Valencia, que el plano de Mancelli estuvo presente en los círculos privados valencianos. En el inventario y descripción de los bienes de la casa de Baltasar Moreno del “carrer del forn cremat” en la parroquia de San Berthomeu, realizado el 15 de julio de 1705, se detallan entre

¹⁶ AHPM: protocolo 3607, ff. 1223 y 1223v, véase al respecto NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 208.

¹⁷ Véase NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)...”, pp.60-61.

¹⁸ Véase ANSELMÍ, Alessandra: *Il Diario del Viaggio in Spagna...*, p. 79. Véase al respecto BÉRCHEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad...”, pp. 21-22.

muchos cuadros, más de 304 libros, dos esferas de matemáticas, etc., “una mapa de València en una moldura corlada”.¹⁹ Por fecha, no puede ser todavía el plano de Tosca, pues se graba en torno a 1738,²⁰ por tanto debe de ser el de Mancelli. Ésta sería la primera referencia a la obra de Mancelli y de una imagen de Valencia en los inventarios valencianos.

Paralelamente, a conocer el interés que pudo levantar en la época un plano como el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* ayudan los grabados madrileños de Mancelli. En el inventario de bienes de 1630 de don Francisco de Contreras, comendador mayor de León, miembro del consejo de su majestad y presidente del de Castilla, se citaba “un quadro grande del mapa de Madrid con marco dorado” y, además, “otro cuadro con marco dorado de la Plaza de Madrid”.²¹ En el inventario de la colección del cardenal Girolamo Colonna en Roma, llevado a cabo en 1648, se da noticia de cinco cuadros sin marco de “[...] la città di Genova, nell’altro la città di Venecia, nel’altro la città di Madrid, nell’altro la città di Parigi, et nell’altro la città di Napoli”. Girolamo Colonna estuvo en Madrid, con Giuliano Raimondo Mazarino, entre 1619 y 1621 y pudo comprar la estampa de Madrid. En otro inventario familiar, en el de Filippo II, gran condestable del Reino de Nápoles, figura en su romano palacio nuevo de Paliano (1714) “un quadro con cornice à cassa in dorata i tela di quattro palmi per traversa rapp.te la Piazza di Madrid vecchio spettante come sopra”. Poco antes, se citan “due quadri, uno representante l’Escuriale, ed altro la Piazza di Madrid, lire 24”, en la colección de Cristoforo Stoppani, de 1700. Igualmente, las obras madrileñas de Mancelli se mencionan en el inventario de bienes del corregidor Francisco de Brizuela

¹⁹ ARV: Mestre Racional, 9061, f. 343. Dato facilitado por la Dra. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

²⁰ Véase TABERNER, Francisco: “El plano del Padre Tosca grabado por J. Fortea...”, pp. 18-20.

²¹ AHPM: protocolo 6552, ff. 80-81, citado por AGUILLÓ y COBO, Mercedes: *Documentos para la historia de la pintura española. I*. Madrid, Museo del Prado, 1994, pp. 29-30.

Cárdenas, o en el de don Pedro Núñez de Guzmán, marqués de Montealegre (1683), entre otros.²²

Ahora se conocen dos ejemplares del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli y el mapa de Valencia de la propiedad de Baltasar Moreno, que pudo ser alguno de los dos conocidos hoy en día. Por tanto, queda claro que el plano de Mancelli de Valencia se imprimió y que estuvo presente en los círculos privados.

²² Véase, en este sentido, ESCOBAR, Jesús R.: “Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623)...”, p. 36; MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, pp.172, nota 96 y 180, nota 121, y ———: “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (II)...”, p.169.

4.3

La lectura del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Antonio Mancelli en la historia de la arquitectura valenciana

Al empezar a analizar un documento artístico –ya sea una pintura, una arquitectura, un grabado, una composición musical o cualquier otra manifestación cultural–, no hay que dejarse llevar por la información que se pueda leer a primera vista en él, incluso aunque ésta parezca evidente. En la cartela del plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* aparece el año de 1608 fecha que, desde 1990¹ que se dio a conocer el ejemplar, la historiografía no se ha parado a barajar si realmente es o no correcta. Además, en el medio valenciano se conoce un caso muy singular. El plano manuscrito de Tosca *Valentia edetanorum* fue actualizado y publicado posteriormente por Antonio Bordázar. Este documento llevaba como fecha de impresión 1705, error éste que, incluso, fue cometido ya por sus contemporáneos –Orellana dice al respecto que “de cuyo mapa [está haciendo referencia al manuscrito por Tosca] se sacó después en el 1704 copia grabada en láminas de que corren ejemplares impresos [...]”² y se llevaba repitiendo hasta que se estudió si realmente el grabado reflejaba o no la Valencia de 1705. Como se sabe, el

¹ ROSSELLÓ, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 102-103.

² DE ORELLANA, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina...*, p. 314.

análisis minucioso permitió desestimar esa fecha en favor de la de *ca.* 1738, atendiendo a las torres de la Alameda,³ a la ermita de la Soledad, al torreón de la ciudadela, a la iglesia de la Congregación, hoy Santo Tomás, a la casa del intendente Pineda o al colegio del Refugio, todos ellos posteriores a 1705, fecha que pone en el citado plano.⁴ Por tanto, en la primera parte de este epígrafe se va a indagar, precisamente, en ver hasta qué punto el plano de Mancelli representa la Valencia de 1608.

Si en la fecha exacta se puede llegar a tener dudas, no ocurre lo mismo con el hecho de que el plano fuese dirigido al marqués de Caracena. Con esto, queda claro que el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* tuvo que realizarse entre los años en los que el marqués de Caracena ejerció de virrey en Valencia, es decir, del 22 de noviembre de 1606 hasta finales de octubre de 1615. Teniendo en cuenta que Mancelli, tal y como dice él mismo en la documentación conservada, tardó ocho años en la realización del plano de Madrid y sabiendo que esta obra se imprime en 1622, como muy tarde Mancelli marcharía a la capital en 1614. Por tanto, se reduce en un año el periodo en el que Mancelli pudo realizar el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. Igualmente, se debe ahondar en el propio plano y en la arquitectura representada para precisar más su datación.

La fundación de religiosos carmelitas descalzos de San Felipe se remonta a 1589. Mancelli lo representa en la calle San Vicente (nº 39) [fig. 1]. Se sabe que en 1612 se hizo efectivo su traslado en frente de las Torres de Quart. El edificio se levantó rápidamente, entre 1614 y 1615. Tosca ya lo incluye justamente haciendo esquina con la calle de Quart (nº 24) [fig. 2].⁵ Por tanto, ya sería anterior a 1612.

³ TORMO, Elías: “El padre Tosca y la historia de la arquitectura valenciana...”, pp. 201-204.

⁴ Véase TABERNER PASTOR, Francisco: “El plano del padre Tosca grabado por José Fortea...”, pp. 18-20.

⁵ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, pp. 226-227.

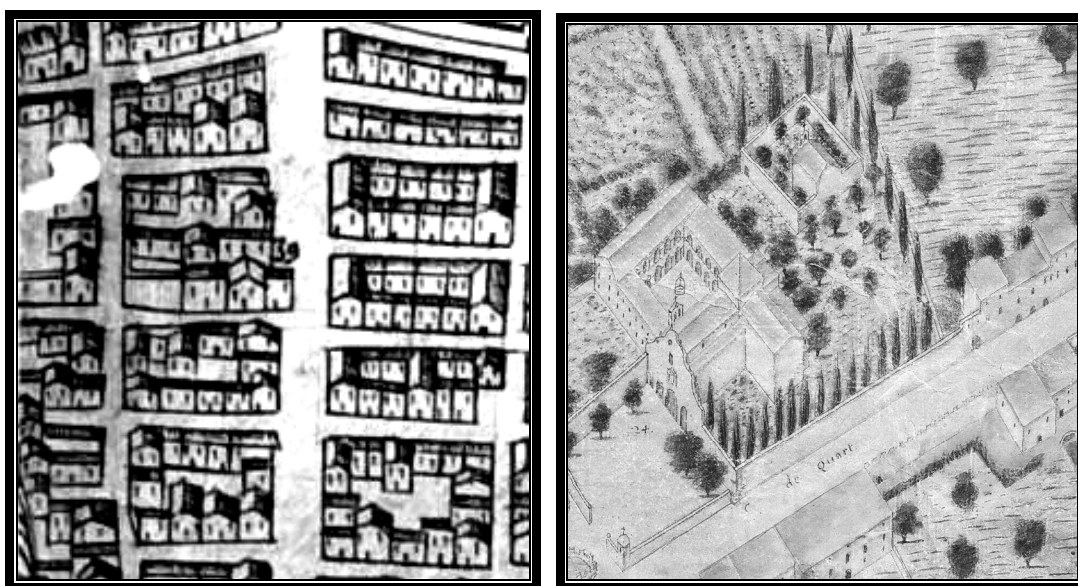


Fig. 1. El convento de San Felipe (nº 39) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Mancelli [izquierda]. **Fig. 2.** El convento de San Felipe (nº 24) en el *Valentia edetanorum* (1704), de Tosca [derecha].

Más clarificador es la historia de la construcción del convento de carmelitas descalzas de San José. Este cenobio, fundado en 1588 por Ambrosio Mariano, tuvo su primer emplazamiento junto a la parroquia de San Andrés. Mancelli así lo representa con el nº 56, al lado de San Andrés (nº 27) [fig. 3] y con su fachada perpendicular a ésta última. Significativo es que en 1609 –justo un año después de la fecha que se lee en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli– se traslada a su actual ubicación, junto al portal Nou, tal y como ya lo refleja Tosca en su plano (nº 48) [fig. 4].⁶ Precisamente, en la antigua San Andrés, hoy San Juan de la Cruz, desde el 5 de febrero de 1608 se había pactado la ampliación del templo y la construcción de dos tramos contiguos al presbiterio. Las obras se terminarían en el año de 1612. En el plano de Mancelli se observan únicamente tres cuerpos de su fábrica –marcados por tres vanos o ventanas–

⁶ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, p. 267.

que en 1608 tenía el templo, no apreciándose en ella ningún atisbo o indicio de que las obras hubiesen comenzado.⁷

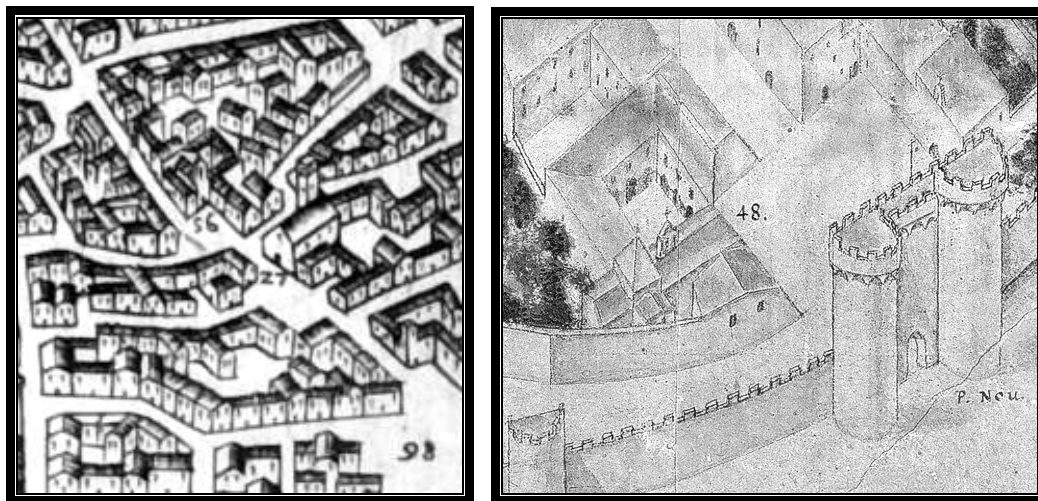


Fig. 3. El Convento de San José (nº 56) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Mancelli [izquierda]. **Fig. 4.** Convento de San José (nº 48) en el *Valentia edetanorum* (1704), de Tomás Vicente Tosca [derecha].

Poco antes de 1608, se acometen intervenciones importantes en el puente de San José. En 1606, tras el reconocimiento pericial del puente por parte de los expertos Guillem del Rey y Joan de la Cantera, se estima conveniente reforzar su cimentación y se construyen los tajameres de piedra. Hasta entonces, su fábrica fue de ladrillo. Ya en 1607 se encontraban acabadas.⁸ El plano de Mancelli no recoge este momento constructivo. Ni siquiera marca los tajamares pétreos en su plano. Este hecho, evidentemente, podría adelantar la fecha del plano. Sin embargo, no hay que dar como válida esta apreciación. El detallismo del puente de San José en el plano de Mancelli se debe comparar con lo que el italiano hace en la delineación de los otros puentes. En ellos, la intención primera parece ser la misma que la que mostró en 1546 el dibujante de la vista de conjunto de Valencia en la *Primera parte de la coronica*, es decir, el único interés sería el incluir todos

⁷ Véase especialmente BÉRCHEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés (Valencia)”, en ——— (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana...*, pp. 174 y ss.

⁸ MELIÓ URIBE, Vicente: *La “Junta de murs i valls”...*, p. 86.

los puentes de la ciudad, no su descripción minuciosa [fig. 5]. Muy diferente sería, en este sentido, el plano de Mancelli a los dibujos de Wijngaerde o al plano de Tosca.⁹ Este último ya detalla los tajamares acabados en 1607 así como todos los arcos que constituían su fábrica.¹⁰ Por tanto, la historia de la construcción del puente de San José no sería válida para la lectura del plano de Mancelli.

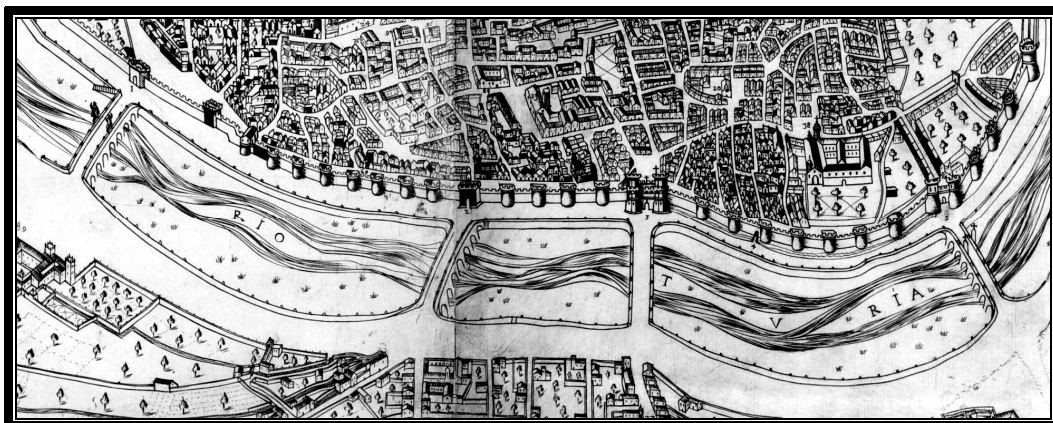


Fig. 5. Los 4 puentes al septentrión en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Mancelli.

Igualmente, en el puente de San José “es fabricà la paret que va des de los ponts de les céquies de Favara y Rovella que estan junt a la creu de Mislata fins al portal Nou y es continuà l’obra en la fàbrica del pont Nou, que està en dit portal per l’any 1606; y d’allí avant des del cap del dit pont y feneix davant lo convent de Senct Joan de la Ribera, que se acabà en lo mes d’agost de l’any 1674”. En el plano de Mancelli aparece ya terminado el pretil, salvo desde el puente del Mar hacia la desembocadura, la orilla opuesta a la ciudad entre éste último puente y el del Real y en el mismo lado a partir del Pont Nou hacia el oeste.¹¹

⁹ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, pp. 227 y 261-268 y KAGAN, Richard L.: *Ciudades del siglo de Oro...*, pp. 205-207.

¹⁰ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, pp. 269-283.

¹¹ LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls...*, pp. 401 y 479. Véase, igualmente, PINGARRÓN, Fernando: *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 1998, p. 43.

A pesar del escaso detallismo que tienen los puentes representados por Mancelli en su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, hay que subrayar el hecho que el italiano marcase las esculturas de los santos Vicentes sobre el puente del Real [fig. 6]. Sin embargo, la colocación de éstas fue algo anterior a la estampación del plano de Mancelli, en 1603, concretamente la tarde el 6 de mayo, tal y como recoge Porcar.¹² Hasta 1683, estas esculturas estarían sin sus casalicios correspondientes, es decir, tal y como las presenta Mancelli en su plano.

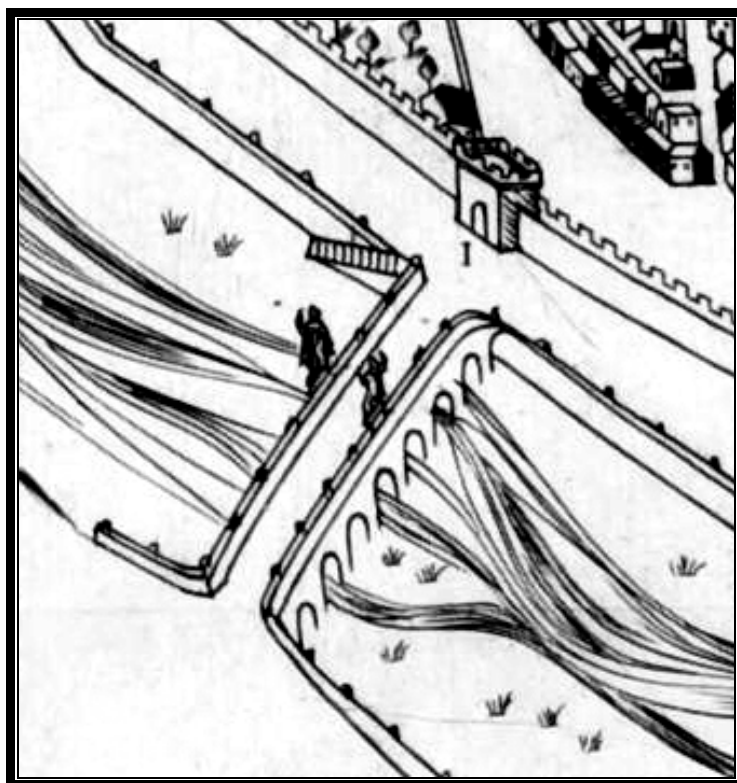


Fig. 6. El puente del Real en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Mancelli.

El seis de agosto de 1608 se contrata para la terminación de la cabecera de San Esteban a Guillermo del Rey y a Alonso Orts. De la misma forma, anteriormente, el 17 de enero de ese mismo año, se pretendió construir “una falsa cubierta de teulada perfilada” que no

¹² PORCAR, Pere Joan: *Coses evengudes en la ciutat y regne de València (Dietari, 1589-1628)*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1983, I, p. 56.

se llegó a realizar hasta la reconstrucción total del templo, a partir ya de 1613. En el plano de Mancelli sólo aparece el templo (nº 24) con sus terrazas [fig. 7].¹³



Fig. 7. Iglesia parroquial de San Esteban (nº 24) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Mancelli.

Según relata Porcar, el 6 de diciembre de 1608, el Patriarca Ribera “posà la primera pedra en la porta nova que la ciutat feu en lo carrer de Sant Vicent en lo monastir de Sant Gregori”.¹⁴ A partir de esa fecha, comenzó a levantarse la fachada con un remate con cornisa y balaustrada con bolas, no reflejado ni por Mancelli ni por Tosca debido, básicamente, al punto de vista de sus respectivos planos. Sin embargo, ésta estuvo coronada por una espadaña transversal erigida por aquélla fechas que sí recoge Tosca (nº 44)¹⁵ y no incluye Mancelli (nº 57).

¹³ PINGARRÓN, Fernando: *Arquitectura Religiosa...*, p. 192.

¹⁴ PORCAR, Pere Joan: *Coses evengudes...*, I, p. 106.

¹⁵ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, p. 206.



Fig. 8. Iglesia de los Santos Juanes (nº 10) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Mancelli.

Las obras en la iglesia de los Santos Juanes ayudan, igualmente, a datar con precisión el plano. Éstas se inician el 5 de diciembre de 1603 y concluyen el 13 de diciembre de 1608. El resultado de esta intervención, es una planta poligonal cubierta con bóveda de crucería de tradición tardogótica cerrada, ahora, por una nueva construcción trapezoidal donde se alojan el trasagrario y dos nuevas dependencias así como el archivo y demás espacios parroquiales en el piso superior. La fachada recayente a la plaza del mercado la dibuja Mancelli (nº 19) totalmente desornamentada, de acuerdo a los principios contrarreformistas auspiciados durante el episcopado del Patriarca Ribera.¹⁶ Con los datos expuestos, Mancelli no miente al respecto. El plano se acabaría hacia finales de agosto de 1608 y por tanto, las reformas en el templo de los Santos Juanes estarían casi concluidas cuando Mancelli estuvo en Valencia levantando el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, o al menos esa zona del mismo [fig. 8].

¹⁶ GAVARA, PRIOR, Joan J.: “Iglesia parroquial de los Santos Juanes (Valencia)”, en BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana...*, pp. 76-78.

Por último, añadir que Mancelli no incluye instituciones religiosas creadas *a posteriori* de 1608. Especialmente importante, teniendo en cuenta la fecha de su fundación, es el convento de monjas capuchinas de Santa Clara. Éste fue fundado por el Patriarca Ribera en 1609 en la calle Ruzafa pero, debido a la insalubridad del emplazamiento elegido, se trasladaron después junto a la fábrica del colegio de San Fulgencio, también en la calle Ruzafa. La primera piedra del futuro edificio la puso el arzobispo Juan Tomás de Rocaberti el 11 de abril de 1689.¹⁷ Tosca, por tanto, lo representaría en su segunda ubicación (nº 39).¹⁸

Con todo esto, no cabe duda que el plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, tal y como se manifiesta en su cartela, refleja, perfectamente, lo que fue la Valencia de 1608. A pesar de esto, no se puede asegurar que éste se publicase en la misma fecha. Teniendo en cuenta lo que podía llevar el proceso de impresión –con las supuestas pruebas de imprenta y posteriores correcciones, si es que las hubo–, y que el plano se acabaría en torno a agosto de 1608, no se tiene que descartar que éste saliese de la imprenta o bien a finales de ese mismo año o ya comenzado el 1609. Tampoco es de extrañar que se pudiesen hacer más tiradas del mismo y que los ejemplares conservados fuesen posteriores a 1608, a pesar de que representasen la Valencia de 1608 y se lea en ellas esa fecha.

Al no intuirse cambios posteriores a 1608 incluidos en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli, éste fue acabado –al menos en lo que respecta al trabajo de campo– en 1608, probablemente como dice el propio italiano, hacia agosto. Sin embargo, es más complicado poder llegar a pensar cuándo empezó a trabajar en él.

Los datos que más pueden aclarar esta incógnita son que a la persona a la que se le dedica el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, el marqués de Caracena, no jura el cargo de virrey hasta el 22 de noviembre de 1606 y que las obras empezadas en 1606 en

¹⁷ Véase PINGARRÓN, Fernando: *Arquitectura Religiosa...*, p. 412.

¹⁸ Véase GAVARA PRIOR, Joan J.: *El plano de Valencia...*, pp. 204-205.

los pretilos partiendo desde el puente de San José –tal y como muestra Mancelli en su plano– ya están avanzadas en 1608, año en el que terminaría el plano Mancelli. No se conocen, por otra parte, indicios de que Mancelli estuviera trabajando en él antes incluso que el marqués de Caracena jurara el cargo de virrey en noviembre de 1606.

Suponiendo que Mancelli entrara en contacto con el marqués de Caracena al poco tiempo de ser virrey, el italiano hubiera invertido en la realización del plano escasos dos años –aunque siempre insistiendo que hay un desconocimiento sobre si Mancelli empezó el plano antes–. Teniendo en cuenta que el de Madrid le llevó 8 años, dos años, en principio, pueden parecer muy pocos para realizar el plano de Valencia. No se conoce ningún ejemplar del plano de la villa de Madrid de Mancelli, sin embargo, sí del grabado de la Plaza Mayor de Madrid que le llevaría en torno a un año. La precisión del grabado de la Plaza Mayor es muy superior al *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* y, por tanto, puede resultar al menos contradictorio que hacer el plano de una ciudad como la Valencia del XVII le llevase escasos dos años y representar un espacio público como la Plaza Mayor de Madrid alrededor de uno. No obstante, esto debe puntualizarse. En primer lugar en Madrid hay que ver a Mancelli como un artista urbano bastante más consagrado y maduro que en su etapa valenciana. Y, en segundo lugar, el italiano ya conocería muy bien la Plaza Mayor de Madrid pues estaba en la villa –y trabajando en el plano– al menos ocho años.

No obstante, ahora hay que valorar si realmente dos años son pocos para realizar un plano como el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. Una rápida comparación con el trabajo de Wijngaerde puede esclarecer que, efectivamente, Mancelli pudo acabar el plano en sólo dos años. El flamenco en el mismo periodo de tiempo, por ejemplo desde 1562 a 1563, justo al empezar su encargo, hace las vistas –con sus respectivos estudios y apuntes– de Madrid, Valsaín, Segovia, Toledo, Daroca, Zaragoza, Monzón, Lérida, Cervera, Montserrat, Barcelona –ésta con dos imágenes definitivas–, Tarragona, Tortosa, Murviedro, Valencia, La Abufera, Xàtiva, Almansa y Chinchilla de

Montearagón.¹⁹ Si es que no dibujó también Belmonte.²⁰ Además, hay que subrayar que Wijngaerde se desplazaba de una ciudad a otra, siendo mucho más laborioso su trabajo que el de Mancelli. Con esto es, al menos factible, que Mancelli acabara su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* en dos años.²¹

Junto a esto, no se han encontrado datos que puedan desmentir que, efectivamente, Mancelli trabajara en el plano de Valencia sólo dos años de su vida. A la espera de encontrar nuevos datos que lo desmientan o maticen, parece ser que Mancelli tuvo que realizar el plano de Valencia entre los años de 1606 y 1608.

¹⁹ Véase KAGAN, Richard L.: *Ciudades del Siglo de Oro...*, pp. 110-218.

²⁰ IBAÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: "Van den Wyngaerde, una vista de Belmonte...", pp. 71-77.

²¹ Boira Maiques, no obstante, considera que Mancelli tuvo que emplear en la realización del plano de Valencia los mismos años que en el de Madrid, en torno a ocho años. Véase BOIRA MAIQUES, Josep Vicent: *Valencia. La ciudad...*, p. 179.

4.4

La cartela y leyenda del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, de Antonio Mancelli

Al estudiar el ejemplar impreso de la Biblioteca Apostólica Vaticana y su comparación con el que se conocía hasta hoy, surgen una serie de preguntas sobre su técnica y ejecución, algunas de las cuales no se pueden contestar, si bien hay que plantearse. En este sentido, es necesario analizar aquí la cartela y la leyenda de *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*.

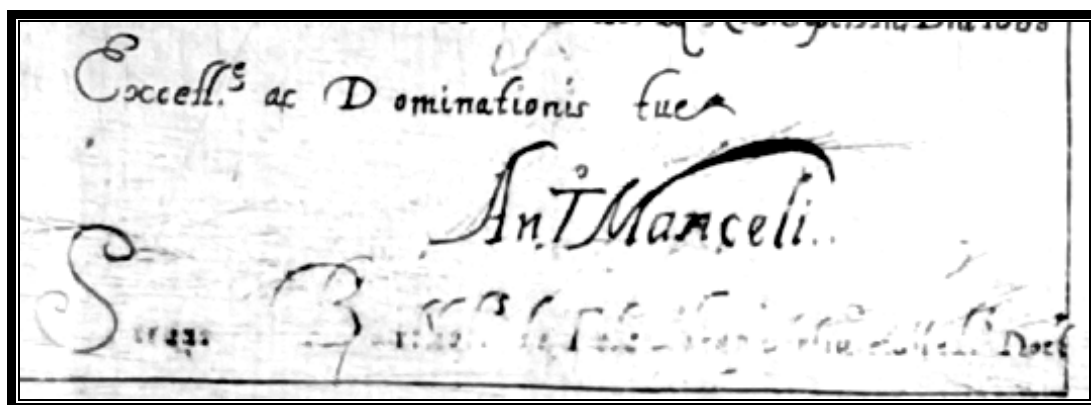


Fig. 1. Detalle de la cartela del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de Mancelli en el que se aprecian las palabras raspadas debajo del nombre del italiano.

La cartela se encuentra en la parte superior izquierda del plano. En ella hay un texto que es fundamental para conocer esta estampa, como se vio antes. El texto está en latín y,

debido a su caligrafía insegura, es complicado diferenciar dónde se ha querido emplear cursiva y dónde no. El texto latino dice así:

Illustrissimo ac *Excellentissimo Domino* Ludovico Carillo atque Toledo Marchioni de Caracena, ac Proregi et Duci Generali in hac civitate et Regno Valentie dignissimo:

Cum anceps dubiusque multis diebus fuissem (*Princeps Illustrissime*), cui nam hanc a me summa cura, diligentia ac labore detineatam civitatem Valentie offerre, commendareque possem postquam magnanimitatem simulatque liberalitatem¹ tuam refudit mihi vir eximius tuique deditissimus Dux Hieronimus Servent eques Valentinus atque ob multa pro Rege nostro Philippo in Belgiis gesta preclarus. Statui illico tibi dicendam fore, eoque magis quo totius huius Regni Civitatisque dignissimum caput atque Pro Rex existas mathematica rumque artium precipue vero partis huius Corographiæ ac fortificationis ut aiunt maximam te capere delectationem ab eodem percepisti². Accipe igitur munusculum istud eo (fecit Deus) animo ac voluntate, quibus a me tibi dicandum venit.

Sic enim erit ut et gratum existat meque peregrinum una cum illo tibi in futurum commendatum esse velis. Vale Valentie IIII Kal. Sept. Anno Domini 1608. *Excellentie* ac Dominationis tue, Antonio Marcelli.

A pesar de existir ya una interpretación,³ se opta ahora por esta nueva traducción. Dice así:

Al ilustrísimo y excelentísimo señor Luis Carrillo y Toledo, marqués de Caracena, virrey y jefe general en esta ciudad y en el Reino de Valencia, muy digno:

Como estuve durante muchos días incierto y dudoso (ilustrísimo príncipe), de a quién podría ofrecer y encomendar esta ciudad de Valencia, que yo detenté con extraordinaria atención, diligencia y esfuerzo, tras rechazar tu magnanimidad y generosidad un hombre para mí excelente y muy entregado a ti, el duque Jerónimo Sirvent, caballero valenciano famoso por sus numerosas acciones en Bélgica a favor de nuestro rey, decidí al instante que se te tenía que entregar a ti, tanto más en cuanto que eres la dignísima cabeza de este reino y ciudad, y virrey, y me he dado cuenta de que encuentras el máximo deleite por ello en las artes matemáticas y fundamentalmente en corografía y la fortificación de esta región (según dicen). Así pues, acepta este pequeño obsequio (lo hace Dios) con el ánimo y la voluntad, con los que a mí se me ocurrió que te lo tenía que entregar. Así realmente ocurrirá que también resultará grato y que querrás que junto a él yo te sea confiado en el futuro como peregrino.

En Valencia, el día 29 de agosto del año del Señor de 1608.

De tu excelencia y señorío, Antonio Marcelli.⁴

¹ *Liberalitatem*: corrección a partir de *libertatem*.

² Corregido: *percepisti*?

³ Véase BENITO, Fernando: "Un plano axonométrico de Valencia...", p. 32.

⁴ Agradezco todo el empeño y esfuerzo que el Dr. Francisco Antonio Chacón Gómez-Monedero, profesor de paleografía y diplomática de la Universidad Autónoma de Madrid, ha puesto tanto en la transcripción como en la traducción de este texto.

En la cartela del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* se encuentra un nombre que fue raspado de la plancha original [fig. 1]. Éste aparece justo debajo de la firma de Antonio Mancelli. Saber realmente qué significa esto a día de hoy es imposible, al menos que aparezca documentación. Quizás, para entender este cambio de opinión, sea necesario leerlo junto a la escasa producción que se conoce del iluminador italiano.

Parece ser que Mancelli solía modificar las planchas. Esto lo corrobora la impresión que lleva a cabo después de haber colaborado con Vincenzo Carducho en la estampación del tratado de Vignola.⁵ Ya se vio que Mancelli, como poseedor de las planchas, tachó el nombre de Carducho haciendo lo mismo con el año de impresión de 1619 que aparecía justo debajo de su propio nombre. Igualmente, el recién descubierto grabado de la Plaza Mayor de Madrid contiene una intervención muy similar a la que aparece en el plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. En el primer término del grabado de la plaza madrileña se ve como Mancelli ha alterado la plancha original. En ella se puede adivinar –no de forma muy clara– a una pareja que fue suprimida. Esta pareja –que se ha querido identificar de una forma un tanto aleatoria con un retrato del propio Mancelli acompañado de su esposa Bernardina de Riaza y Mendoza–⁶ fue borrada de la plancha y, sobre ella, se buriló el pavimento de la plaza.

Más allá de calificar a estos hechos como anecdóticos, es quizás más adecuado considerar a Mancelli como un artista inconformista con su propio trabajo o, al menos, como una persona que intentaba mejorar el resultado final de sus obras. En el caso del grabado de la Plaza Mayor de Madrid puede ser más claro que en el resto de las obras pues aquí hay un cambio de idea en la composición, mientras que tanto en el plano de Valencia como en la impresión del tratado de Vignola tan sólo se tachan datos que no interesaban en el momento de su estampación.

⁵ Véanse el ejemplar conservado de la Universidad de Granada con la signatura A008040 y el de la Universidad de Málaga con la signatura BG PA 1044.

⁶ MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (II)...”, p. 159.

Al observar, de nuevo, minuciosamente ese tachón de la cartela del plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* se puede llegar a adivinar una “s” en el primer nombre, una “b”, “r”, “t”, “h” y “s” volada en el segundo, y algunas letras más pero que, a pesar de esto, no son legibles. Con estos datos se podría proponer una hipótesis. Se puede considerar el nombre tachado como el del antiguo impresor. Si fuese así, Mancelli en este caso sería sólo el autor y habría otra persona que sería la que se encargaría de la edición. De este modo, Mancelli tuvo que ser, en algún momento, propietario de estas planchas. Es decir, estas planchas, tras ser usadas por primera vez por un supuesto y enigmático impresor, pasarían a ser propiedad de Mancelli quien haría una más que probable segunda estampación. Evidentemente, el nombre de otro impresor en la cartela del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* no tendría sentido y Mancelli se vería obligado a tacharlo como así aparece. De hecho, esto mismo lo haría después en la citada edición del tratado de Vignola. Sin embargo, y siendo consciente de la calidad del acabado que tiene el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, no se debe descartar, en absoluto, que este tachón de la cartela se debiera a uno de los muchos errores de impresión que contiene el plano.

El italiano incluye en la parte inferior izquierda del plano una leyenda [fig. 2]. Ésta, además de ser interesante para saber a qué edificios dio Mancelli más importancia, puede ayudar a conocer, algo mejor, el proceso de realización del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. A continuación se presenta la leyenda que tiene por título “Lugares más sennalados”:

- | | |
|-------------------------|------------------------------------|
| 1. Portal del Real | 12. P de los iudeos |
| 2. P. de la trinidad | 13. P de la mar |
| 3. P. de los Seranos | 14. Casa de las armas |
| 4. P. de los blanqueros | Yglesias parroquiales |
| 5. P. nuevo | 15. LAseo |
| 6. P. de los tintes | 16. S Joan de hospital |
| 7. P. de quarte | 17. S ^t Catherina mar. |
| 8. P. del Coxo | 18. S ^t Martin |
| 9. P. de los Innocentes | 19. S ^t Jon del mercado |
| 10. P. de S Vincenté | 20. S ^{ta} Cruz |
| 11. P. de Ruçafa | 21. S ^{ta} Nicolas |

- | | |
|--|---|
| 22. S ^t bartolomé | 64. Confrarias |
| 23. S ^t Lorenço | 65. De nostra Seig |
| 24. S ^t Estevan | 66. La sangré de cristo |
| 25. S ^t Salvador | 67. S ^t Jo de los Itallian ^s |
| 26. S ^t thomas | 68. S ^t Jayme de Ucles |
| 27. S ^t Andres | 69. S ^t pedro martir |
| 28. S ^t Miguel | 70. S ^t Lucia |
| 29. Coll ^o del corpus xyt | 71. La Cruz nueva |
| 30. Comventos de frailes | 72. Confrairia de los Carn ^o |
| 30. S ^t domingo | 73. N ^{ra} Seg ^a de monsserra |
| 31. S ^t francisco | 74. Casa donatio St vincent f. |
| 32. La Corona | 75. C. d. de B L. bertran |
| 33. S ^t Jo ⁿ de ribera | 76. Carcel de S ^m vincens m ^f |
| 34. S ^t Augustin | 77. El templo de los Comen |
| 35. El Soccorso | 78. de monteza |
| 36. S ^t fulgentio | 79. Cassa de los commmen |
| 37. S ^{ta} Moniqua | 80. de gatra [tachado] Calatrave |
| 38. El Carmen | 81. S ^t George Jorjo |
| 39. S ^t phillippé | 82. La Universidat |
| 40. La merced | 83. Coll ^o de la presentation |
| 41. El Remedio | 84. Coll ^o de la purification |
| 42. S ^t Sebastian | 85. Coll ^o Emperador (¿) |
| 43. La casa professa | 86. Coll ^o de la monforta |
| 44. S ^t pablo collegio | 87. Palacio del Arçobispo |
| 45. Conventos de monjas | 88. La Casa de le Inquisi |
| 46. S ^{ta} Cather de Sena | 89. El Real |
| 47. S ^{ta} Madalena | 90. La deputation |
| 48. La puridad | 91. Casa de la Ciudad |
| 49. Jerusalem | 92. Lonja de los mercade |
| 50. La trinidad | 93. Lonja del Aceite |
| 51. El pied de la Cruz | 94. El Almodin |
| 52. S ^t Cristoval | 95. El peso de la harina |
| 53. S ^{ta} tecla | 96. Plaça del Aseo |
| 54. La Incarnation | 97. El Mercado |
| 55. S ^{ta} Anna | 98. Plaça de Vila rasa |
| 56. S ^t Josep | 99. Plaça pennaroza |
| 57. S ^t gregorio | 100. Plaça de los Predicat |
| 58. S ^t Ursola | 101. Plaça pellisers |
| 59. La Çaidia | 102. Plaça de monsesorell |
| 60. Ospital general | 103. Calle de los cavallers |
| 61. Ospital de embou | 104. Calle de la mar |
| 62. Ospit ^l menaguerra | 105. Calle de S ^t Vincens |
| 63. Ospit ^l de S ^t Vincent | 106. El tirador de los pannos |

Porta del Real	1	El Socorso	35	La Cruz nueva	71
P. de la trinidad	2	S ^t Fulgentio	36	Confratria de los Carn	72
P. de las Seranas	3	S ^t Moniqua	37	Arc. Seg. de monssora	73
P. de los blanqueros	4	El Carsten	38	Casa donatio Vincente	74
P. ngeuo	5	S ^t phillippe	39	C. d. de B. L. bertran	75
P. de las tintes	6	La merced	40	Carcel de S ^t Vincens m	76
P. de quart	7	El Remedio	41	El templo de los Amen	77
P. del Coro	8	S ^t Sebastian	42	de montexa	78
P. de los Inocentes	9	La casa professa	43	Cassa de los commen	79
P. de S ^t Vincente	10	S ^t pablo collegio	44	de p. castrae	80
P. de Rucafa	11	Conuentos de monjas	45	S ^t George Torij	81
P. de las iudeas	12	S ^a Cathes de Sena	46	La Vniuersitat	82
P. de la mar	13	S ^a Madalena	47	Coll. de la presentation	83
Casa de las armas	14	La puridad	48	Coll. de la purification	84
Palacio herzogial		Toturalom	49	Coll. del Emperador	85
de la Cruz	15	La trinidad	50	Coll. de la mon forta	86
S ^t Joan de hospital	16	El pied de la Cruz	51	Palacio del Arcebispo	87
S ^t Cathes de mar	17	S ^t Cristoual	52	La Casa de le Inquisi	88
S ^t Martin	18	S ^a tede	53	El Real	89
S ^t Jo. del mercado	19	La Incarnation	54	La deputation	90
S ^a Cruz	20	S ^a Anna	55	Casa de la Ciudad	91
S ^t Nicolas	21	S ^t Josep	56	Lonja de los mercade	92
S ^t bartolome	22	S ^t gregorio	57	Lonja del Aceite	93
S ^t Lorenzo	23	S ^t Ursola	58	El Almodin	94
S ^t Estenan	24	La Caidia	59	El peso de la harina	95
S ^t Salua dor	25	Ospital general	60	Placa de la Seo	96
S ^t Thomas	26	Ospital de embou	61	El Mercado	97
S ^t Andres	27	Ospit mena guerra	62	Placa de Visa rasa	98
S ^t Miguel	28	Ospit de S ^t Vincent	63	Placa pennaroxa	99
Coll. del corpus xpi	29	Confratrias	64	Placa de los predicat	100
Comuenos de frailes	30	De nostra Seig	65	Placa pelliseros	101
S ^t domingo	31	La sangre de cristo	66	Placa de monsesorell	102
S ^t francisco	32	S ^t Jo. de los Bañes	67	Calle de los cauallers	103
La Corona	33	S ^t Jaime de Veses	68	Calle de la mar	104
S ^t Jo. de ribera	34	S ^t pedro martir	69	Calle de S ^t Vincens	105
S ^t Augustin		S ^t Lucia	70	El tirador de los farros	106

Fig. 2. Leyenda del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

Mancelli comete aquí varios descuidos y equivocaciones.⁷ En primer lugar, habría que advertir que parece que la numeración fue realizada incluso antes de saber a qué edificios —civiles o religiosos—, plazas o calles debía remitir. De hecho, sólo tres calles aparecen en

⁷ Excepcionalmente, en la transcripción de la leyenda se han mantenido los nombres tal y como aparecen en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*.

la leyenda. Igualmente ocurre con las plazas de la ciudad. Resulta curioso que precisamente éstas están en los últimos números de la leyenda. Da la sensación como si al concluir la sobrase espacio y Mancelli se hubiera decantado por añadir estos nombres. Esto habla del carácter improvisatorio que, sin duda, se desprende también de la leyenda.

Otro de los rasgos de la leyenda, que hacen suponer una más que posible falta de premeditación, es la gran cantidad de tachones que en ella se aprecian. Por tanto, no parece un plano pensado y trabajado, como sí que seguro fue el plano de la villa de Madrid en el que dedicó 8 años de su vida. Los errores y los tachones se ven, especialmente, en el portal de la Trinidad (nº 2), la catedral (nº 15), Santa Catalina (nº 17), “comventos de frailes” (nº 30), San Juan de Ribera (nº 33), Santa Mónica (nº 37), el Carmen (nº 38), la Puridad (nº 48), el convento de Jerusalén (nº 49), el convento de la Trinidad (nº 50),⁸ San Juan de los italianos (nº 67), la casa de los comendadores de Calatraba (nº 79 y 80), el colegio del Emperador (nº 85), la calle de los “cavallers” (nº 103), la calle del mar (nº 104) o la calle de San Vicente (nº 105), entre los más notables. Además, se cometen errores como el que se lee en la casa de los comendadores de Calatrava, pues parece que se confundió al escribirlo la primera vez y tuvo que tachar y corregirlo a continuación. También hay espacios en los que la caligrafía se hace más incisiva mientras que en otros presenta una mayor sutileza, algo que, evidentemente, no demuestra mucha seguridad. Se recuerda, de nuevo, que es un proyecto de la primera etapa de Mancelli donde todavía, como se ve, el italiano estaba en un periodo de formación y por madurar artísticamente.

Estos errores en la leyenda del plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* claramente contrastan con otros planos coetáneos en los que sus autores cuidan mucho

⁸ La numeración del convento de la Trinidad no aparece junto al cenobio en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli.

casos a otros recursos pues las letras se quedan escasas para remitir a todas las arquitecturas—. Igualmente, usa la numeración y ordena así desde el 1 al 63 el resto de lugares más señalados de la ciudad distribuyéndolos en monasterios, hospitales, ermitas, puertas de la ciudad y colegios. Por otro lado, en el plano *La ciutat de Mallorca* de Garau, de 1644, a pesar de incluir menos edificios que el de Mancelli, su leyenda está mejor dispuesta según sean sus construcciones “iglésies”, “convents de religiosos”, “[convents] de religiosos” y “plaçes y edificis públics”. El plano de Madrid de De Witt, publicado por éste *ca.* 1700, sin embargo, presenta una leyenda apaisada en su parte inferior a modo de predela. En ella, los nombres de los edificios aparecen sin un orden lógico y con una numeración comprendida entre el 1 –la Santa Cruz– y el 67 –San Nicolás–.¹⁰

Probablemente, la leyenda más trabajada y detallada y la que además da más datos sobre la ciudad es la de la *Topographia de la villa de Madrid* (1656) [fig. 3], de Pedro Texeira. En ella se exponen las “parroquias que tiene esta villa de Madrid por sus Antygüedades”, los “anejos de las parroquias”, los “conventos de religiosos”, los “conventos de religiosas”, los “hospitales” y las “hermitas y humilladero” hasta llegar a la numeración latina de LXXVIII – las “parroquias que tiene esta villa de Madrid por sus Antygüedades” y los “anejos de las parroquias” van numeradas de la “A” a la “T”–. Junto a esto, se incluyen un total de 150 referencias de edificios, jardines, fuentes, parques, puertas y otros muchos lugares. Por tanto, la leyenda del plano de Texeira es mucho más minuciosa que la de sus contemporáneos.¹¹

¹⁰ Véase MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII...*, pp. 215-218.

¹¹ Véase GEA, María Isabel: *Guía del plano de Texeira (1656). Manual para localizar sus casas, conventos, iglesias, huertas, jardines, puentes, puertas, fuentes y todo lo que en él aparece*. Madrid, Ediciones la Librería, 2007, pp. 88-91.

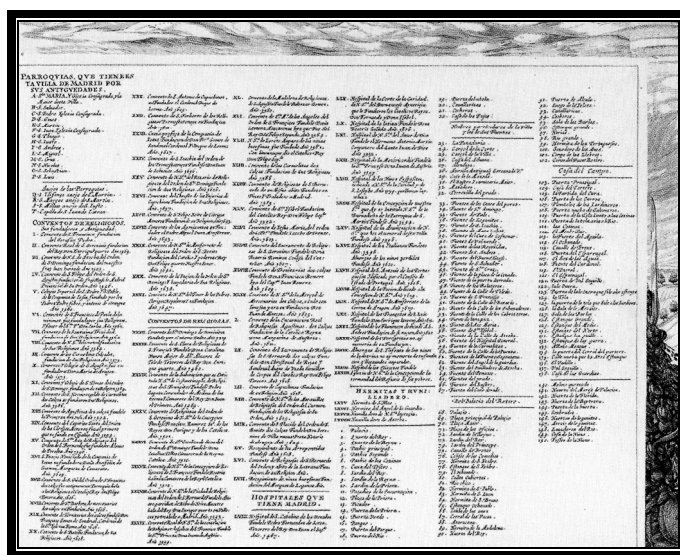


Fig. 3. Leyenda de la *Topographía de la villa de Madrid* (1656) de Pedro Texeira.

En el ámbito valenciano, aunque bastante posterior al *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, el plano de Tosca muestra una mayor acierto en la leyenda que su precedente de 1608. El oratoriano, a pesar de incluir una numeración inferior a la de Mancelli –101– de lugares importantes de la ciudad, ésta aparece ordenada y con una premeditación muy alejada de lo que hace el italiano en su plano. El título de la leyenda del plano manuscrito de Tosca es “Esglésies, parròquies, convents, colegis, espitals, confraries, y altres edificis públichs”, presentándose, seguidamente, todo bien organizado y numerado. Además, en cuanto a las calles, contrariamente a lo que hace Mancelli, en el plano de Tosca aparecen todas señaladas con sus respectivos nombres,¹² recurso también empleado antes por Texeira en su *Topographía de la villa de Madrid*.¹³

Continuando con la leyenda del plano de Mancelli, hay que incidir en los errores que también se cometen al numerar los edificios. Mientras que en el resto de planos citados anteriormente cada número correspondía a un edificio o lugar destacado, incluso a pesar de

¹² Sobre la toponimia del plano de Tosca véase, como estudio que recopila otros anteriores del mismo autor, ROSSELLÓ, Vicens Maria: “La toponimia urbana de la Valencia de 1704...”, pp. 131-158.

¹³ GEA, María Isabel: *Guía del plano de Texeira...*, pp. 409-413 y, especialmente, LLAMAS MÁRQUEZ, Ma Auxiliadora: “*Topographia de la Villa de Madrid*. Año 1656. Del Madrid de Texeira al actual”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 10, 19, 2001, pp. 97-117.

que algunos de sus nombres ocupasen dos líneas, en el plano de Mancelli no ocurre esto. En la leyenda del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* cuando un nombre es largo y necesita ocupar dos líneas éste, como consecuencia, tiene dos números. Este error deja al descubierto que, efectivamente, los números se pusieron antes incluso de saber a qué edificios o a cuántos pensaban remitir.

En este sentido, se pueden observar dos tipos de fallos en la leyenda. En primer lugar, estaría el incluir como si fueran edificios o lugares significativos nombres que tenían la intención de separar lo que se iba a exponer a continuación, como es el caso de los “conventos de frailes” y los “conventos de monjas” que, respectivamente, tienen los números 30 y 45 asignados. De hecho, contrasta que, por ejemplo, las palabras iglesias parroquiales sí que se incluyan, sin alterar la numeración, entre los números 14 y 15. Equivocación que, al menos, aquí se pretendió subsanar.

En segundo lugar, en la leyenda también hay nombres que, debido a su extensión, y evidentemente a la mala planificación de la misma, ocupan dos números. El templo de los comendadores de Montesa, con tachado incluido, tiene el 77 y 78 y la casa de los comendadores de Calatrava el 79 y 80. A pesar de cometer el mismo error, la forma de solucionarlo y de marcarlo en el plano es diferente. Mientras que para el templo de los comendadores de Montesa se emplea el número 77, el primero de los números, en el caso de los comendadores de Calatrava, se prefiere el segundo de los números, el 80. Correcciones, por tanto, diferentes a un mismo problema, desprendiendo, de nuevo, cierta improvisación en su propósito.

En la numeración de los edificios también hay algunos tachones e incluso se adivinan cambios de ideas. Así, se observa en los números 31, 51 y 70 –correspondientes a los conventos de San Francisco y al pie de la Cruz y a Santa Lucía–. Además, es muy significativo como la sucesión numérica que va desde el 71 al 79 aparece tachada y corregida. Sin duda, constata que hubo un error más en la leyenda y que se tuvo que subsanar, si bien

no de una forma precisa y limpia. Por último, hay otro error en el número “92”, que aparece visible como un 95.

Habría que subrayar también el desorden general existente en la leyenda y que, especialmente, viene marcado por las líneas divisorias que separan las columnas. Esto contrasta con otros planos contemporáneos. En la plataforma de Ambrosio de Vico todos los nombres están perfectamente ordenados y la separación entre las columnas –5– está muy bien definida y marcada, al igual que toda la leyenda, en la que incluso se ha insinuado decoración arquitectónica a modo de adorno de volutas y cuerpos polilobulados y vegetales trazados y sombreados correctamente [fig. 4]. *La villa de Madrid corte de los Reyes Católicos de Espanna*, de De Witt, todavía deja algunos aspectos por detallar, entre ellos la leyenda que, en la parte inferior, coloca a los nombres en 10 columnas y no con la pulcritud deseada. En el plano *La ciutat de Mallorca* de Garau la precisión en las líneas es muy clara [fig. 5]. Muy limpia y meditada es también la leyenda del plano de Madrid de Texeira. Nada en él parece ser improvisado. En el de Tosca ocurre exactamente lo mismo que en el de Texeira, si bien no con la extensión que tiene la leyenda del plano *Topographia de la villa de Madrid* del cosmógrafo portugués, como se ha visto. En el plano de Mancelli, contrariamente a lo que se ve en otros planos contemporáneos, las líneas divisorias de las columnas que contienen la numeración no están en absoluto rectas. Su trazado parece haberse hecho, incluso, a mano alzada.



Fig. 4. Leyenda del plano de Granada (ca. 1612-1613), de Ambrosio de Vico.



Fig. 5. Leyenda del plano de Mallorca (1644), de Antoni Garau.

Estos últimos rasgos son apreciables también en la cartela del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* [fig. 6]. Aquí, vuelven a aparecer tachones y borrones en la caligrafía que destapan a un escriba inseguro. Como consecuencia, esta cartela también denota cierta espontaneidad, si bien hay quizás un tímido interés por querer hacerla mejor que la leyenda debido, entre otros factores, a su importancia. Así, en ella, se intuyen las líneas que se han marcado con el fin de que el texto aparezca recto. Sin embargo, ni siquiera esto se ha hecho minuciosamente. El interlineado de las primeras líneas es menor que el de las últimas, que aparecen más separadas. Sirva como ejemplo contrario el plano de Tosca, en el que el oratoriano ha medido y organizado toda la leyenda con una precisión casi milimétrica [fig.

7] e incluso ha tenido que acoplar las letras a una simulación arquitectónica que está condicionando el espacio.¹⁴



Fig. 6. La cartela del Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania (1698), de Antonio Mancelli.

1. La Seu, co Esglesia Metropolitana.	30. Convent de S. Pio V. Cleregues Menors.
2. V. Maria dels Desamparats.	Convent de S. Juan de la Ribera. Franc. Desc.
3. 1gl. ^a Parroquial de S. Martí.	Convent de Jesus. Franciscans.
4. 1gl. ^a Parroq. de S. Andreu.	Conv. de la Sanch de Jesu Christ. Capuchins.
5. Iglia. Parroq. de S. Catalina Martir.	Conv. de S. Pere Nolascó. Mercenaris.
6. 1gl. ^a Parroq. de S. Juan del Mercat.	Conv. de S. Vicent de la Requeta. Bernardos.
7. 1gl. ^a Parroq. de S. Thomas Apostol.	Conv. de S. Antoni Abat.
8. 1gl. ^a Parroq. de S. Esteve.	31. Casa professa de la Companya de Jesus.
9. 1gl. ^a Parroq. de S. Nicolau.	32. S. Pau. Colegi de la Companya de Jesus.
10. 1gl. ^a Parroq. de S. Salvador.	Convent de la Zaedia. Bernardes.
11. 1gl. ^a Parroq. de S. Llorens.	33. Convent de les Madalenes. Dominiques.
12. 1gl. ^a Parroq. de S. Bertheu.	34. Conv. de S. Catalina de Sena. Dominiques.
13. 1gl. ^a Parroq. de S. Creu.	35. Conv. de Belein. Dominiques.
1gl. ^a Parroq. de S. Valere.	36. Conv. de la Puritat. Franciscues.

Fig. 7. Detalle de la leyenda del Valentia edetanorum (1704), de Tosca.

¹⁴ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, pp. 200-201.

Con todo lo expuesto, se ve que tanto la cartela como la leyenda del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* no tienen un acabado depurado. Parece como si ambas, en algún momento de su realización, hubiesen sido improvisadas o, al menos, no del todo planificadas. Esto es más claro en la leyenda del plano de Mancelli, en donde los tachones y errores son casi una constante. Además, este desinterés contrasta con muchos otros planos contemporáneos de características similares al de Mancelli. En ellos, sus respectivas cartelas y leyendas fueron elementos importantes en el conjunto y, como tal, se trataron.

4.5

La realización del plano del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Antonio Mancelli y la traza de sus construcciones más significativas.

En 1608, la representación de la ciudad con pretensiones topográficas ya estaba perfectamente asentada y, sobre todo, teorizada en el territorio europeo. Existían gran cantidad de estudios y tratados que permitían hacer mediciones casi exactas, incluso en el ámbito peninsular. En éstos, se recogían métodos de levantamiento urbanos que posibilitaban recorrer la ciudad a pie tomando notas sobre la altura aproximada de los edificios y lugares más significativos. Además, había conocimiento sobre cómo recoger medidas, bien fuese de manera directa, es decir, anotándolas directamente de la ciudad o del terreno que se pensaba representar o, por otro lado, con sistemas indirectos de levantamiento ya que, en muchas ocasiones, y una ciudad es un caso paradigmático de ello, los artistas urbanos se encontraban con obstáculos que impedían realizar mediciones, ya sean en este caso torres, fachadas, o la propia altura de los edificios. Sin duda, Mancelli tuvo que realizar mediciones *in situ* de Valencia, al menos de los edificios más importantes de la ciudad y de gran parte del urbanismo y trazado de las calles.¹

¹ Véase ARÉVALO, Federico: *La representación de la ciudad en el Renacimiento...*, pp. 79 y ss.

Ya Leon Battista Alberti se estaba planteando en sus *Ludi matematici* (ca. 1451) la obtención de medidas de la altura de una torre visible, pero no accesible, la de las medidas de un elemento del que sólo se ve la parte superior, cómo medir terrenos, grandes espacios, etc. De hecho, Alberti sólo se dedicó a recopilar saberes medievales de escasa difusión² que ya estaban asimilados –o al menos eran bien conocidos– en la Baja Edad Media.

Sin embargo, no se debe entender esta cultura de levantamiento ajena al Renacimiento, pues se publicaron un gran número de tratados en los que se hacían eco de los muchos métodos y técnicas para tomar medidas. El poder averiguar, desde la actualidad, cómo pudo tomar medidas Mancelli o saber qué métodos emplearía en la medición, es muy complicado. No obstante, se puede hacer un acercamiento a las técnicas que, poco antes de realizar Mancelli el plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, se estaban manejando para medir los edificios y ciudades, algunas de las cuales debió de emplear el italiano o, al menos, conocer.

Muy interesante son, en este sentido, las teorías sobre cómo medir edificios de forma indirecta de Gemma Frisius, así como las posibilidades que en sus manos tenía el astrolabio. Sus ideas fueron difundidas por toda Europa, especialmente a partir de su *Usus annuli astronomici*, escrito en 1534. La labor realizada por el gran astrónomo y matemático alemán Petrus Apianus (1495-1552) –cosmógrafo y profesor del rey Carlos I– en la difusión de estas ideas fue muy relevante. Además, en la edición de 1548 de su *Libro de la cosmografía*, vuelve a recoger los procesos de obtención de medidas mediante la utilización del astrolabio.³

² Véase VAGNETTI, Luigi: “Considerazioni sui ludi matematici”, en *Studi e documenti di architettura*, 1, 1972, pp. 175-259. Como bibliografía más reciente, MERCANTI, Fabio / LANDRA, Paola: “I Ludi Matematici di Leon Battista Alberti”, en *Eiris*, 2, 2007, pp. 15-47. Consúltese, igualmente, ARÉVALO, Federico: *La representación de la ciudad en el Renacimiento...*, pp. 80-86.

³ APIANUS, Petrus: *Libro de la cosmographia...*, ff. 67, 67v y 68v.

Muchos tratados españoles sobre matemáticas y geografía se imprimieron fuera gracias a los privilegios otorgados por las autoridades.⁴ A pesar de esto, la tratadística sobre el astrolabio fue bastante importante. Esto habla de la relevancia de este instrumento y la difusión que tuvo y, además, del conocimiento que sobre él se tenía en la época. Simplemente, a modo de ejemplos, se podrían citar obras en las que se trata de este instrumento –aunque en algunas no aparezca su nombre en el título– como el *Tratado de la fábrica del astrolabio*, de Andrés de Alcantarilla; *Apuntes sobre geografía, astrolabio, piedra imán y materias*, de Juan Cedillo Diaz; *De uso astrolabii compendium, schematibus commodissimis illustratum* (París, 1520), de Juan Martín Población; *Monalospherium, donde se explica el uso del astrolabio...* (París, 1528), de Juan Fernel; *Teoría y fábrica del astrolabio y usos*, de Andrés García de Céspedes; *Commetarium in astrolabium, quod planisferium vocant* (París, 1550), de Juan de Rojas; *Canones astrolabii universalis* (Salamanca, 1554), de Juan de Aguilera; *Breve compendio de la sphaera y de arte de navegar* (Sevilla, 1551), de Martín Cortés o *El perfecto capitán, instruido en la disciplina militar, y la nueva ciencia de la artillería* (Madrid, 1590), de Diego de Álava y Viamont, entre otras muchas.

Tampoco se deben olvidar otros métodos usados en la Edad Moderna para la medición. El báculo mensorio o de Jacob, inventado en el siglo XIV por Leví ben Guersón, se empleó, básicamente, para conocer la distancia existente entre dos puntos. Igualmente, su aplicación para medir la arquitectura de una forma minuciosa fue bien valorada en la Edad Moderna. Prueba de ello es el grabado de Walter Ryff en *Von der geometrischen messung* (1547) [fig. 1]. En él, el léxico constructivo de un templo clásico es desgranado y medido con una pretensión científica.⁵ De la misma forma, éste último autor emplea el cuadrado geométrico, éste con especial difusión durante los siglos XVI y XVII, para calcular distancias desde lo alto de las torres. Mancelli seguro que se subiría a torres para

⁴ Véase DE LOS REYES GÓMEZ, Fermín: “Con Privilegio: La exclusiva de edición del libro antiguo español”, en *Revista General de Información y Documentación*, vol. 11, 2, 2001, pp. 163-200.

⁵ Véase ARÉVALO, Federico: *La representación de la ciudad en el Renacimiento...*, p. 94.

divisar Valencia y, probablemente, desde lo alto del Miguelete, midiese y tomase un importante número de anotaciones sobre las distancias.

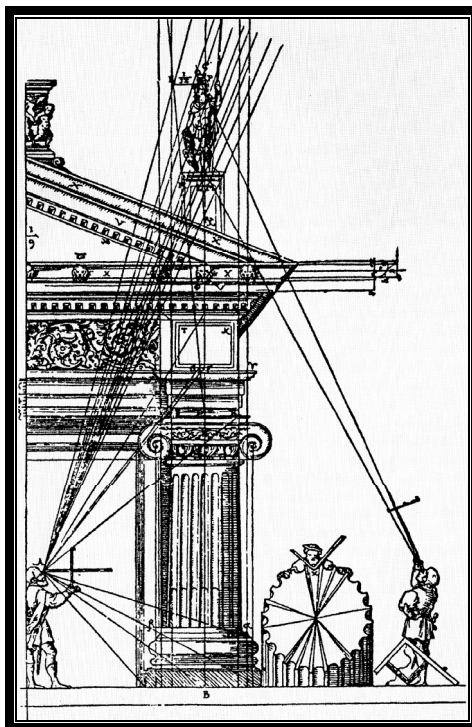


Fig. 1. Ejemplo de cómo se emplea el báculo para tomar medidas arquitectónicas, en *Von der geometrischen messung* (1547), de Walter Ryff.

Misma función tendrían en la Edad Moderna el cuadrante de círculo, la escala altimétrica, la escuadra móvil, el radio astronómico o la vara, muchos de ellos ejemplificados en los tratados midiendo edificios, sobre todo torres. Esta percepción ya más científica de la ciudad que posibilitaba un trabajo de campo minucioso y que cambió la forma de representar la ciudad en el Renacimiento se refleja, claramente, en la vista de Norwich de William Cuningham en su *The cosmographical glasse* (1558) [fig. 2]. En ella, como ha advertido Lucia Nuti, se encuentra una perfecta explicación visual del significado de la corografía, es como una demostración del nuevo lenguaje representacional.⁶

⁶ NUTI, Lucia: “The perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of Representational Language”, en *Art Bulletin*, 76, 1, 1994, pp. 115 y ss.

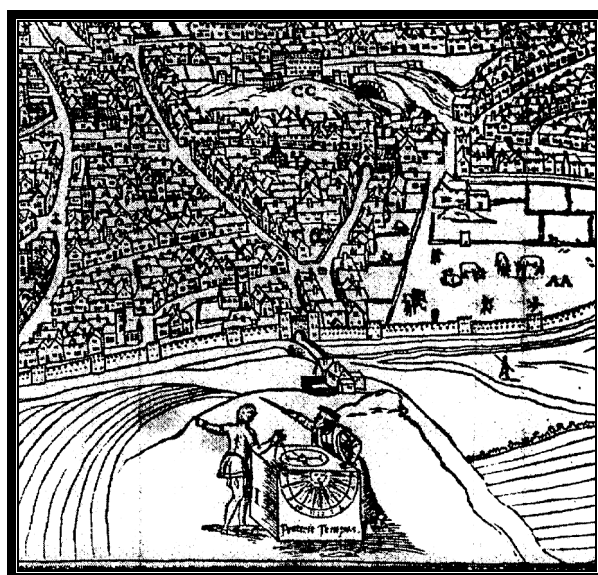


Fig. 2. Detalle de la vista de Norwich, *The cosmographical glasse* (1558), de William Cuninghame.

Evidentemente, Mancelli tuvo que formarse en este ambiente, especialmente importante en el Renacimiento. En el siglo XVII, esta herencia continuaba presente, por tanto, estaba muy asimilada. Sirva de ejemplo, de entre otros muchos, que el matemático Juan Caramuel Lobkowitz en su famosa *Arquitectura civil, recta y oblicua* se hace eco, en 1678, de utensilios de medición anteriores como el horizonte graduado.⁷

Es necesario, tras recordar algunos de los métodos de medición usados durante la Edad Moderna, evidentemente los anteriores a la realización del plano de Mancelli de Valencia, intentar atisbar algunos de los movimientos que pudo seguir el italiano al hacer el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*.

Quizás el plano peninsular que más analogías y coincidencias –técnicas y cronológicas– presente con el de Mancelli de Valencia, sea la plataforma de Granada de Ambrosio de Vico.⁸ Sin embargo, muchas son las diferencias entre sus autores ya que éste era, casi con

⁷ ARÉVALO, Federico: *La representación de la ciudad en el Renacimiento...*, pp. 99-101.

⁸ Sobre esta obra es necesario remitir a LÓPEZ GUZMAN, Rafael J. / GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel / MORENO GARRIDO, Antonio: “La Plataforma de Ambrosio de Vico...”, pp. 6-13.

toda seguridad, oriundo de Granada –también se ha hecho referencia a su posible origen italiano–,⁹ y, además, fue maestro mayor de la catedral granadina. Junto a esto, contrariamente al caso de Mancelli –que hasta el momento en el que realiza su plano de Valencia, a día de hoy, no se le conoce ninguna otra actividad artística anterior–, Vico era la persona mejor preparada para llevar a cabo este encargo, “su formación como arquitecto, su dominio de la imagen gráfica de otros autores (a través de grabados y láminas), su buena preparación técnica y sus dotes de dibujante [...], le hacían la persona de mejor preparación y mayor idoneidad en el ámbito granadino del momento”.¹⁰ Respecto al plano de Granada de Vico, se conservan los estudios previos que tomó para su la realización,¹¹ algo que se supone que haría también Mancelli. Por último, el plano de Granada estuvo encargado por el arzobispo Castro comitente que, de alguna manera, estaría condicionando el resultado final.

Se ha creído, debido al trabajo de campo en la recogida de los datos, al hecho de resolver las proporciones y al empleo de la escala planimétrica en la relación de las calles, plazas, etc., que a Vico debió de llevarle mucho tiempo hacer el plano. Se ha apuntado 1596 como inicio de los trabajos.¹² Sin embargo, todo hace pensar que Mancelli, como se ha visto antes, no ocuparía más de dos años en la realización del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*.

Probablemente, el tiempo empleado por Mancelli en su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* pudo ser la causa de que en él se encuentren diferentes maneras de trazar los edificios, algo que contrasta con otros planos peninsulares de similares características, en los que la homogeneidad en el dibujo es una constante. De hecho, el presentar varios

⁹ PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, p. 376, nota 15.

¹⁰ GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada, Universidad de Granada, 1992, p. 154.

¹¹ Véase GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: *El arquitecto granadino...*, pp. 144 y ss.

¹² GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: *El arquitecto granadino...*, p. 156.

tratamientos no fue habitual en los planos de ciudades con finalidades ya más científicas, como sin duda lo pretendía ser éste de Mancelli.

El método de trabajo de Mancelli no es del todo coherente en el plano de Valencia. Es decir, deja zonas perfectamente definidas y otras, sin embargo, esbozadas. Incluso algunas de ellas se puede decir que fueron trazadas hasta con un manifiesto desinterés. Teniendo en cuenta esto, se intentará buscar cuál pudo ser la metodología seguida por Mancelli en la construcción de la imagen.

Es difícil poder precisar por qué parte del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* empezaría Mancelli. Sin embargo, como se ve en el plano, es evidente que donde prestó más atención fue en los edificios y lugares más significativos de la ciudad. Esto permite deducir que Mancelli los conoció bien. Este interés por los lugares y edificios más representativos de la ciudad pudo estar motivado por permanecer en Valencia el suficiente tiempo como para conocer la ciudad o que, algo que puede ser más factible, estuviese muy bien asesorado por alguien próximo al marqués de Caracena. Porque no por el mismo Jerónimo Sirvent militar que, como se vio, hizo de eslabón entre aquél y Mancelli.

Los edificios más importantes están bien trazados con perspectiva axonométrica o, simplemente, mediante un plano frontal, como es el caso del portal de Serranos [fig. 3]. El uso de una perspectiva u otra no se realiza de una forma arbitraria sino que viene forzado por la ubicación que tienen los edificios en la ciudad. En otros casos, el italiano traza algunos edificios “a ojo”. Esto se ve sobre todo en la obra nova –en referencia claro está al plano del Vaticano pues en el del ayuntamiento, debido a la rotura, no se puede apreciar– cuya arquitectura curvada ha sido resuelta sin el uso de una perspectiva concreta [fig. 4].

Evidentemente, el hecho de emplear una perspectiva supone el haber realizado antes un trabajo de campo. Por obras posteriores, se sabe que Mancelli fue minucioso al tomar

medidas de la ciudad de Madrid. Esto no se desprende sólo del hecho de trabajar 8 años en el plano de la villa sino, especialmente, gracias al grabado de la Plaza Mayor de Madrid en cuya cartela, como se vio, daba gran cantidad de información producto de su recogida de datos.¹³ Por tanto, hay que suponer que Mancelli seguiría en Valencia unos procesos similares a los llevados a cabo después en sus obras madrileñas.

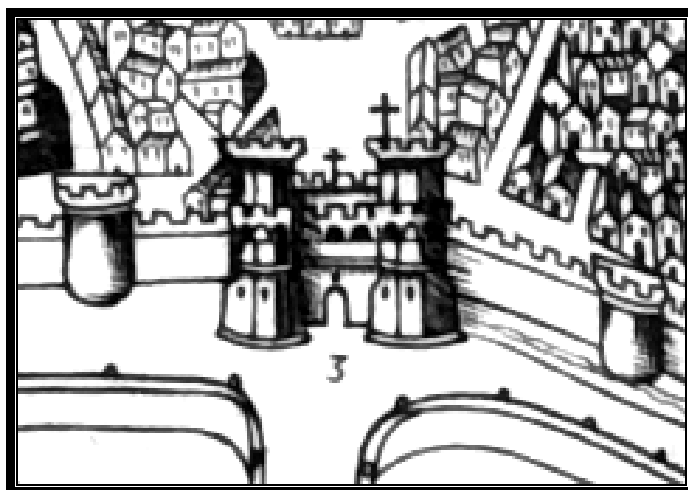


Fig. 3. Las Torres de Serranos del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

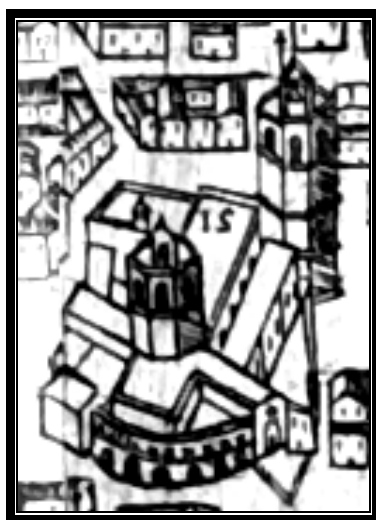


Fig. 4. La catedral de Valencia del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

¹³ ESCOBAR, Jesús R.: “Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623)...”, pp. 34 y 36.

En el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* se ve que los emblemas arquitectónicos, urbanísticos y religiosos quedan perfectamente trazados. En este sentido, en ellos se aprecia una minuciosidad y un detallismo muy superiores al resto. Siendo así, se puede citar a qué Mancelli consideró como auténticos referentes de la Valencia de principios del siglos XVII.

Lo primero que destaca en el plano es el río Turia con sus 5 puentes. Además de ser algo indisoluble de la imagen de la ciudad, contribuía a generar una representación muy diferenciada del resto de las urbes peninsulares. A pesar de esto, Mancelli no detalla minuciosamente los puentes, cuyo interés no parece estar muy alejado de su mera inclusión.

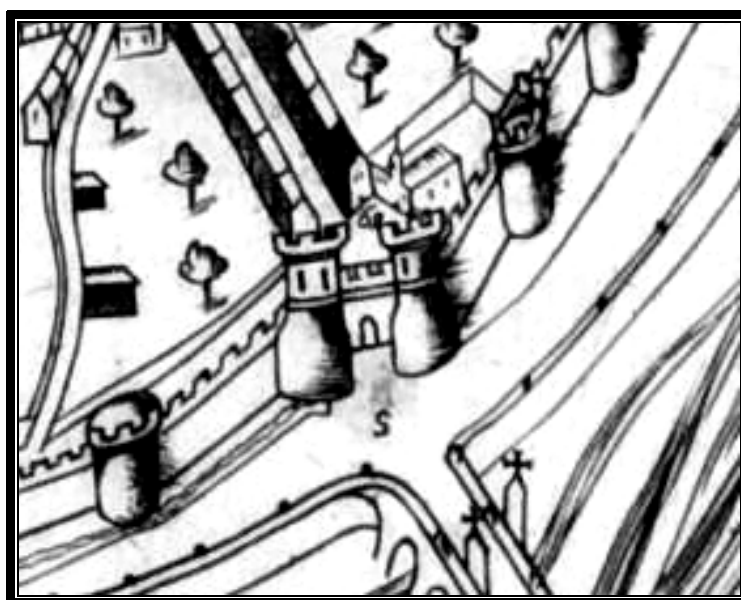


Fig. 5. El portal de San José (nº 5) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

Igualmente, de la misma forma que ya se había hecho anteriormente en la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* de Beuter y en la definitiva del flamenco Wijngaerde, la muralla y sus puertas suponen aquí también una claro referente para Valencia. Se marcan todos sus portales. El del Real (nº 1), de la Trinidad (nº 2), de los Serranos (nº 3), de los Blanqueros (nº 4), el Nuevo (nº 5)[**fig. 5**], el de los Tintes (nº

6), el de Quart (nº 7)[**fig. 6**], el del Cojo (nº 8), el de los Inocentes (nº 9), el de San Vicente (nº 10) [**fig. 7**], el de Ruzafa (nº 11), el de los Judíos (nº 12) y el del Mar (nº 13). Todos ellos están numerados por orden, tanto en la leyenda como en el mismo plano.

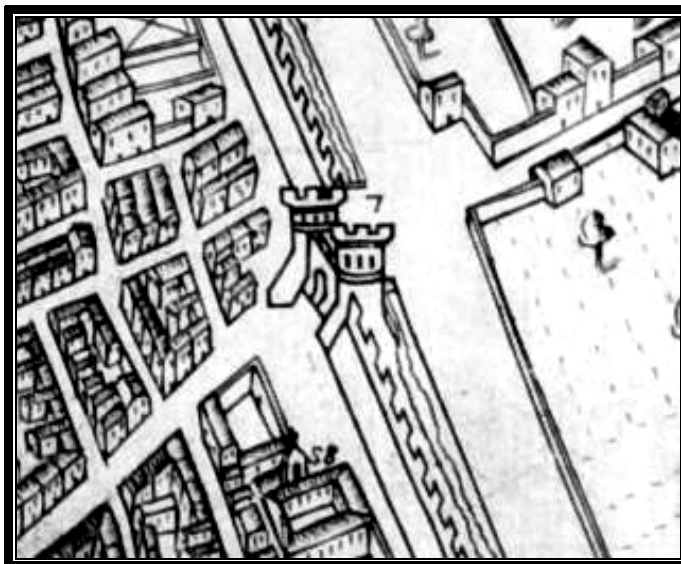


Fig. 6. El portal de Quart (nº 7) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.



Fig. 7. El portal de San Vicente (nº 10) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

En los portales Mancelli demuestra tener ciertos conocimientos perspectivos, además, algo superior, si bien más tosco en definición, que Wijngaerde. El flamenco viraba algunos edificios con el fin de poder aplicar la perspectiva caballera. Mancelli no comete ese error deliberado y emplea, según corresponda con la realidad que ve, una perspectiva u otra. Es muy significativa la diferencia existente entre la que emplea en el portal de la Trinidad y en el de Serranos. Mientras que el segundo tiene un punto de vista totalmente frontal, el primero de ellos está trazado mediante la perspectiva caballera, percibiéndose perfectamente en tres dimensiones. Esto lejos de ser una mera anécdota, llega a descubrir el mecanismo de visión del italiano. No hay duda que para estudiar la fachada septentrional de la ciudad se ubicó bien en el extremo más al norte del mismo puente de Serranos o bien en la otra parte del río, pero siempre delante de las torres, cárcel de la ciudad ya por aquel entonces. De hecho, la fachada de este último edificio responde más a un punto de vista frontal o de perfil que cenital.

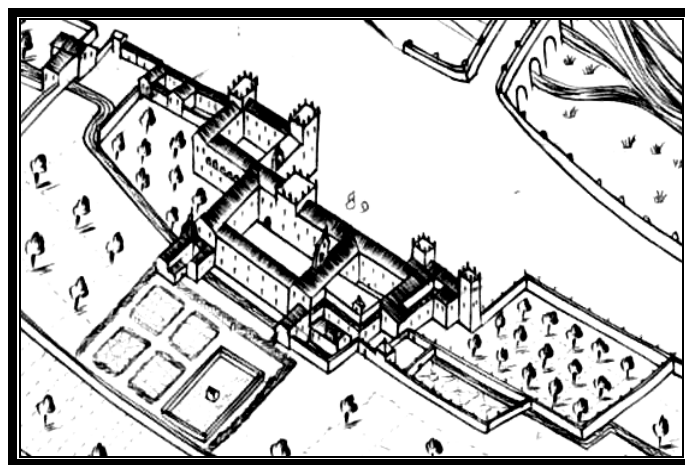


Fig. 8 Palacio Real (nº 89) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

Sin abandonar las torres, se deben hacer algunas matizaciones sobre su dibujo. Mancelli traza las Torres de Serranos, al igual que también las de San José y Quart, con un trazo realmente tosco, muy medievalizante y nada preciso. El sombreado es bastante torpe y su dibujo contrasta con otros edificios cuyo detallismo y rigor es mucho mayor como por ejemplo la catedral (nº 15), el Palacio Real (nº 89) [fig. 8.], el convento de Santo

Domingo (nº 30) [fig. 9], la casa de armas (nº 14) [fig. 10] o el convento de San Francisco (nº 31) [fig. 11], quizás estos los edificios mejor trazados del plano. Es, en estos últimos edificios, donde especialmente Mancelli muestra haber trabajado algo más que con el resto. Además, están mucho mejor delineados teniendo incluso la complicación de ubicarse oblicuos en relación al punto de vista que emplea el plano.

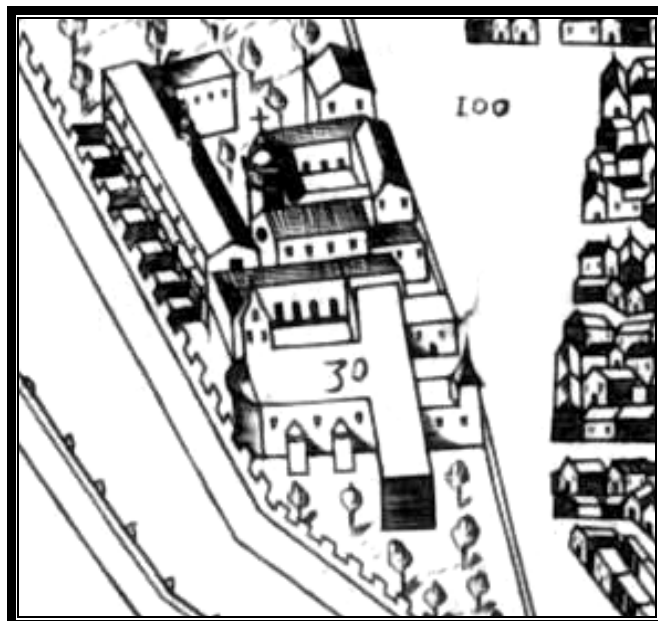


Fig. 9. Convento de Santo Domingo (nº 30) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

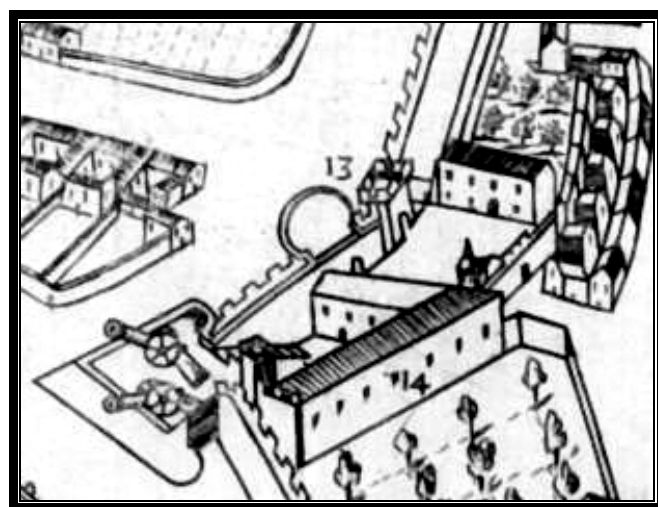


Fig. 10. La casa de armas del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.



Fig. 11. Convento de San Francisco (nº 31) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

Hay otros edificios que, igualmente, están mostrando un tratamiento perspectivo elaborado. No obstante, sus emplazamientos imposibilitan un cierto alarde técnico. De este grupo de arquitecturas se debería citar los Santos Juanes (nº 19), San Agustín (nº 34) [fig. 12], el Socorro (nº 35), el Carmen (nº 38) [fig. 13], el Remedio (nº 41), San Sebastián (nº 42), la Puridad (nº 48), la Encarnación (nº 54), Santa Úrsula (nº 58), el Hospital General (nº 60) [fig. 14] o la Lonja (nº 92) [fig. 15].



Fig. 12. El convento de San Agustín (nº 34) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

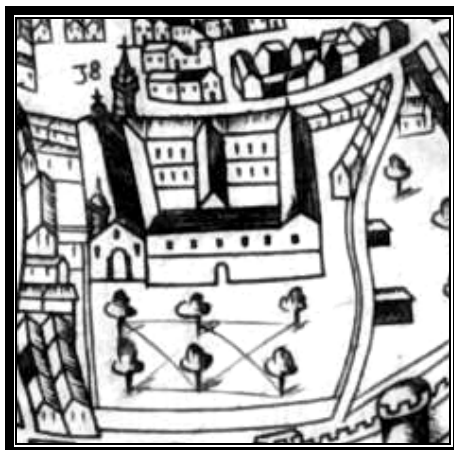


Fig. 13. El convento del Carmen (nº 38) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.



Fig. 14. El Hospital General (nº 60) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.



Fig. 15. La Lonja (nº 92) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

Contrariamente a éstos, hay edificios también de gran importancia en Valencia que han sido trazados de una forma algo tímida y lejos del protagonismo que, quizás, se les debía de haber dado. Así, la iglesia de Santa Catalina (nº 17) [fig. 16], la de San Martín (nº 18)[fig. 17], el convento de la Corona (nº 32), el convento de Santa Catalina de Siena (nº 46), el de Jerusalén (nº 49), el Palacio Arzobispal (nº 87) o la Diputación (nº 90), son testigos de este tratamiento.



Fig. 16. Iglesia de Santa Catalina (nº 17) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.



Fig. 17. Iglesias de San Martín (nº 18) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.



Fig. 18. El templo de los caballeros de Montesa (nº 77) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

Por último, el plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* muestra otro nivel de detallismo en el dibujo de edificios que se encuentran inmersos dentro de unos convencionalismos representativos muy alejados de la propia consideración de un plano que pretende ser topográfico. Estos edificios aparecen retratados con una indefinición muy clara sin que ninguno de sus elementos arquitectónicos pueda distinguirse. En este grupo de construcciones se podrían citar, entre otras, San Bartolomé (nº 22), San Fulgencio (nº 36), la Merced (nº 40), Santa Ana (nº 55), el convento de San José (nº 56), el templo de los comendadores de Montesa (nº 77) [fig. 18], el hospital de Embou (nº 61), Nuestra Señora de Montserrat (nº 73), la universidad (nº 82) o el colegio de la Purificación (nº 84).

Este dispar tratamiento que Mancelli otorga a los edificios puede estar explicado en relación a la importancia que tuvieron, o al interés que cada uno de ellos levantó en el italiano. Por tanto, hay que considerar que Mancelli pudo tomar medidas de la ciudad y de sus edificios más importantes pero que, sin embargo, éstas no siempre se reflejaron en el resultado final. Además, hay otros aspectos en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in*

Hispania que pueden tener también relación con la metodología seguida por Mancelli al dibujar los edificios. Se está haciendo referencia al urbanismo pues hay diferentes formas de trazar las manzanas, delimitar los espacios públicos, marcar los límites de los edificios, etc., que no parecen responder a ninguna justificación lógica, como ahora se verá.

4.6

El urbanismo del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. Lecturas e hipótesis

Antes de entrar a estudiar el urbanismo de Valencia del plano de Mancelli, es necesario apuntar que el italiano dibuja con interés algunos de los lugares más importantes de la ciudad de Valencia como la plaza de la catedral (nº 96) [fig. 1], la plaza del Mercado (nº 97) [fig. 2] con la horca fuera de escala y claramente marcada –igual con alguna posible finalidad moralizante–, la plaza de los Predicadores (nº 100) [fig. 3] o, ésta sin numerar, la bajada de San Francisc –actual calle de San Vicente– [fig. 4], muy alejada ya de la recreación irreal que poco antes, en 1563, había dibujado Wijngaerde en su vista definitiva en donde constituía un eje norte-sur desde el portal de Serranos hasta el de San Vicente, quizás inspirada en algún tratado de arquitectura, como se ha dicho.¹ Más allá de estos apuntes urbanísticos reales del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli, el resto del trazado del tejido urbano es bastante desconcertante y muy complejo. Es necesario, por tanto, analizarlo detenidamente.

¹ ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde...*, pp. 43-44.



Fig. 1. Plaza de la Catedral (nº 96) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.



Fig. 2. Plaza del Mercado (nº 97) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

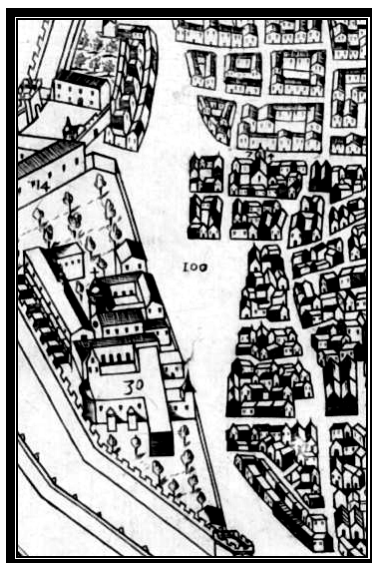


Fig. 3. Plaza de los Predicadores (nº 100) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

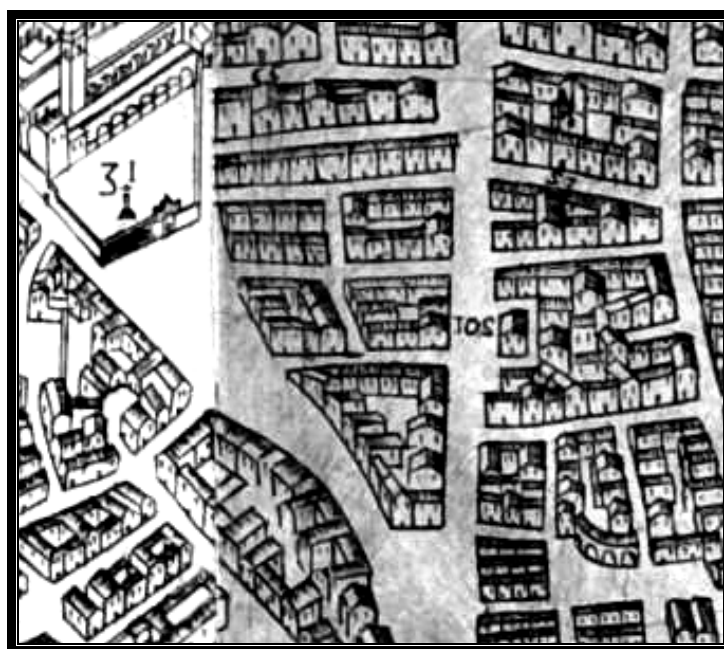


Fig. 4. La bajada de San Francesc en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

Lo primero que se debe apuntar es que hay en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* varias maneras de concebir y representar el urbanismo, similar, en parte, a lo que ocurría con las arquitecturas de la ciudad. No obstante, se puede apreciar cierto interés de Mancelli al trazar el urbanismo en algunas zonas. En este sentido, sería especialmente significativa la sección de la ciudad de Valencia donde los principales elementos son la catedral (nº 15) y el colegio de Corpus Christi (nº 29). Esta zona partiría desde el colegio de la Purificación (nº 84) hacia el centro del grabado, finalizando justo donde se juntan las dos hojas y continuando hacia abajo a la zona de la parroquia del Salvador (nº 25). Aquí, probablemente la parte más meditada de todo el plano junto a la muralla y todo el extramuros, se encuentran edificios como San Juan del Hospital (nº 16), San Esteban (nº 24), Santo Tomás (nº 26), San Cristóbal (nº 52), Santa Tecla (nº 53), la Cruz nueva (nº 71), la cárcel de San Vicente Mártir (nº 76), el palacio del arzobispo (nº 87), el Almudín (nº 94) y el peso de la harina (nº 95). Además, en esta zona circundante a la catedral se marcarían la plaza Villarrasa (98) y la calle de la Mar (nº 104) [fig. 5].



Fig. 5. Detalle del trazado urbano circundante al Real Colegio de Corpus Christi (nº 29) en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

La diferencia de trazado de toda esta zona permite suponer la metodología constructiva que pudo seguir Mancelli en el plano, al menos saber por dónde empezó. Se puede pensar que el italiano realizó primeramente todo lo que son las murallas con sus respectivas puertas y puentes así como todo el extramuros. Aquí, el trazo del dibujo es calmado, seguro y ajeno a cualquier rasgo improvisatorio que, por el contrario, sí que se verá en la zona de intramuros. Igualmente, debido a las similitudes y al estar adosado a la muralla, pudo emprender también en esta primera fase la casa de armas (nº 14) así como el convento de Santo Domingo (nº 30). Posteriormente, tuvo que abordar la realización de la zona antes estudiada.

Otro trazado, de mucho menor rigor perspectivo, se aprecia en gran parte del plano, prácticamente en toda la zona derecha de intramuros. Ésta partiría desde el convento de San Francisco (nº 31) abriéndose en una especie de semicircunferencia y abarcando una zona muy amplia hasta el convento del Carmen (nº 38) [figs. 6 y 7]. A pesar de no encontrarse aquí la gran uniformidad de la zona anteriormente marcada –probablemente producto de una realización en varios periodos o jornadas– sí que se puede hablar de una cierta homogeneidad.



Fig. 6. Trazado urbanístico de menos rigor perspectivo del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de Antonio Mancelli. Aquí se distinguen como hitos urbanísticos y arquitectónicos la calle San Vicente, la plaza del Mercado (nº 97), el convento de San Agustín (nº 34), el Hospital General (nº 60), el convento de la Encarnación (nº 54), el convento de la Magdalena (nº 47) y el de la Puridad (nº 48) así como los Santos Juanes (nº 19) y la Lonja (nº 92), entre otros.



Fig. 7. Detalle del urbanismo al sur del convento de la Magdalena (nº 47) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de Antonio Mancelli.

Aquí Mancelli detalla San Juan del Mercado (nº 19), Santa Cruz (nº 20), San Nicolás (nº 21), San Bartolomé (nº 22), San Lorenzo (nº 23), San Miguel (nº 28), San Agustín (nº 34), el Socorro (nº 35), el Carmen (nº 38), San Felipe (nº 39), la Merced (nº 40), la Casa Profesa (nº 43), Santa Magdalena (nº 47), la Puridad (nº 48), la Encarnación (nº 54), Santa Úrsula (nº 58), el Hospital General (nº 60), el hospital de Menaguerra (nº 62), el hospital de San Vicente (nº 63), Santa Lucia (nº 70), la cofradía “de los carnº” [?] (nº 72), la casa de los comendadores de Calatrava (nº 80), la casa de la Inquisición (nº 88), la Diputación (nº 90), la casa de la ciudad (nº 91), la Lonja (nº 92) o la Lonja del aceite (nº 92). Igualmente, destacan algunos lugares públicos como la plaza del Mercado (nº 97), la plaza de “pellisers” (nº 101), la plaza de mosén Sorell (nº 102), la calle de San Vicente (nº 105) o el tirador de los “pannos” (nº 106).

En toda esta zona se puede sugerir la forma de trabajar de Mancelli pues en ella la diferencia entre gran parte de los edificios marcados y el resto es evidente. El italiano tuvo que dibujar aquí, en un primero momento, las arquitecturas que consideró —o le indicaron— que eran las más importantes. Las trazó mediante perspectivas especialmente axonométricas muy claras y meditadas. Así, habría que destacar de toda esta parte del grabado las delineaciones de San Juan del Mercado (nº 19), San Agustín (nº 34), El Carmen (nº 38),² Santa Magdalena (nº 47), la Puridad (nº 48), la Encarnación (nº 54), el Hospital General (nº 60) —con algunos errores como mostrar el brazo inexistente del segundo crucero del hospital— y la Lonja (nº 92). Viendo el plano, no hay duda de que debieron de ser éstos los primeros edificios que emprendió en esta zona.

Por tanto, el método de trabajo en esta parte consistiría en alzar de forma precisa —y probablemente tras tomar medidas “al vivo”— los edificios más significativos de ella. Después, ubicaría el caserío existente entre estas construcciones de una forma un tanto arbitraria, descubriéndose una ejecución bastante rápida y algo imprecisa de las calles

² El propio trazo algo diferente del convento pone en duda que fuese realizado a la vez que toda la zona que se analiza ahora. Sin embargo, si no fue levantado en ese mismo momento, sí sirve perfectamente para delimitarla.

circundantes. De hecho, el trazado urbano de esta zona del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli [fig. 8] no coincide con lo que el matemático Tosca dibuja después en su plano manuscrito [fig. 9]. No obstante, sí que se aproxima. Por tanto, Mancelli, al menos, recorrería las calles anotando lo necesario para crear un plano lo más verosímil posible.

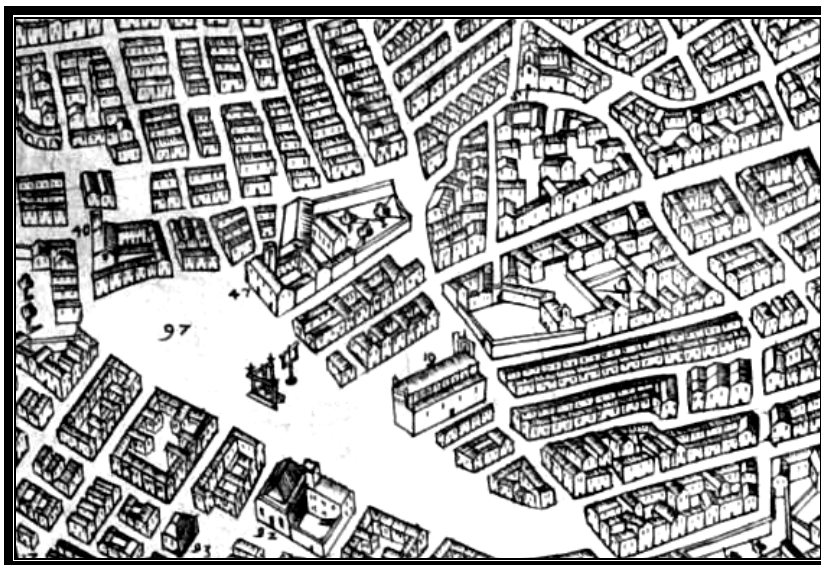


Fig. 8. Detalle del urbanismo circundante de la plaza del Mercado (nº 97) del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Antonio Mancelli.

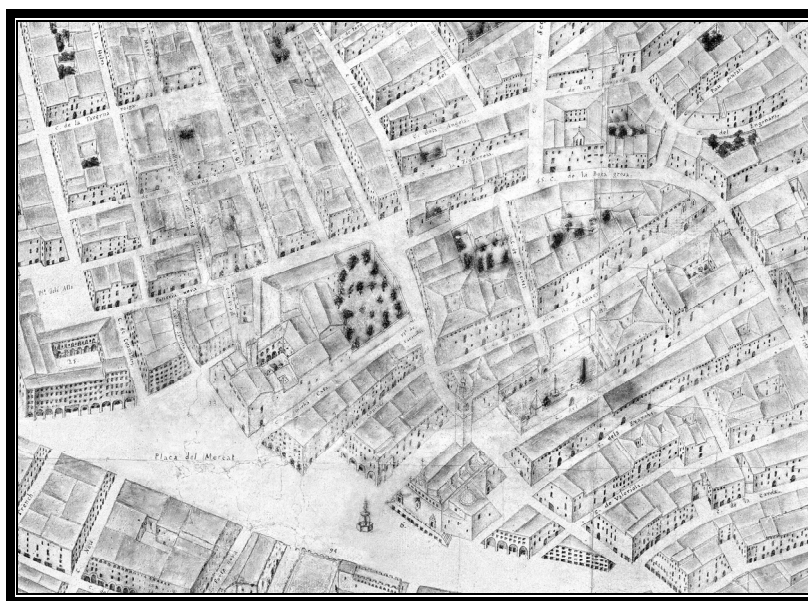


Fig. 9. Detalle del urbanismo circundante de la plaza del Mercado en el *Valentia edetanorum* (1704), de Tomás Vicente Tosca.

Esta pretensión más o menos rigurosa al realizar el trazado de las calles contrasta con lo que se observa en las viviendas y manzanas de edificios alzadas en ellas. Muy evidentes son, en este sentido, las residencias al sur de Santa Magdalena (nº 47) o el caserío de detrás –al oeste– de San Juan del Mercado (nº 19), nada parecido con lo que después dibuja Tosca. Si bien algunas viviendas o sobre todo calles y plazas pueden ser similares a las realizadas por el oratoriano, su alzamiento dista en mucho del de Tosca. Parecen ser más bien herederas o producto de una percepción visual –recorriendo las calles, no midiéndolas–. Además, esa precisión casi milimétrica y el trazo ortogonal de muchas de las manzanas de edificios dibujadas por el oratoriano no se ven en el plano de Valencia de Mancelli.³

El acabado un tanto descuidado de toda esta zona desentona con otros planos de la época mucho más minuciosos y con un dibujo menos desconcertante. No obstante, en el plano de Granada de Ambrosio de Vico sí que se observa un resultado perspectivo algo tosco y, además, el trazado de muchas de las manzanas o agrupaciones de viviendas continúan en la línea de algunas de las zonas dibujadas por Mancelli en su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. Además, la metodología seguida en el plano granadino, si bien se supone que en él dedicó mucho más tiempo su autor que Mancelli en el valenciano, es muy similar. Hay una escala valorativa diferenciada según sea la importancia del edificio representado [fig. 10]. Así, Ambrosio de Vico reproduce fielmente las características morfológicas de la arquitectura granadina del momento, especialmente en las instituciones, palacios o caserones de una cierta relevancia. Es decir, un proceso similar al seguido por Mancelli. Otro dato coincidente con el plano de Valencia es que el caserío está resuelto mediante un esquema simple de prisma de tejado a dos aguas. Si bien en Mancelli este hecho resulta realmente tosco y un tanto abstracto, puede muy bien reflejar cómo esta representación fue habitual al dibujar las ciudades a principios del siglo XVII. Siendo así, el principal interés de estas obras consistiría en

³ Para su comparación se remite a una vista general del plano de Tosca en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, p. 185.

detallar fundamentalmente las construcciones más emblemáticas de las ciudades. Es curioso que la Alhambra en el plano de Ambrosio de Vico no se trate como algo especialmente reseñable de Granada, quizás por su origen moro y por deberse su plataforma a un encargo del arzobispado de la ciudad.

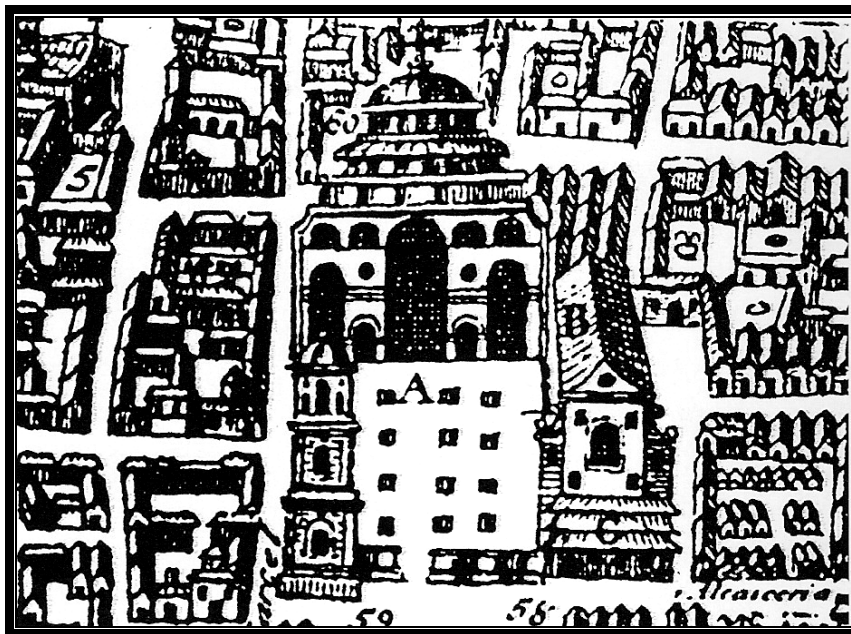


Fig. 10. Detalle de la catedral, todavía en construcción, del plano de Granada (ca. 1612-1613), de Ambrosio de Vico .

El plano de Madrid editado por Frederick de Witt, que refleja la realidad de la villa en torno 1635,⁴ vuelve a repetir en parte esta serie de errores. Es decir, casas muy apiñadas sin una definición en el dibujo clara y con marcado interés en reproducir sólo los edificios más importantes de la población madrileña [fig. 11]. Algo más preciso es Garau en el plano *La ciutat de Mallorca*, de 1644. En él ya hay una pretensión más cuidada al delinear el caserío y las viviendas. El plano es totalmente uniforme y no presenta cambios en los trazos, es más coherente en este sentido que el de Valencia de Mancelli, si bien todavía hay errores de escala en las personas representadas y un dibujo un tanto impreciso [fig. 12]. Un paso mucho más allá lo dará en 1656 el plano de Pedro Texeira, éste ya con formación cosmográfica y geográfica consolidada. Este plano,

⁴ MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII...*, pp. 215 y ss.

por tanto, puede ser considerado ya como un auténtico referente en el conocimiento topográfico de la villa de Madrid. Éste está levantado por procedimientos geográficos y ejecutado bajo una coherencia artística claramente dominante y homogénea. En este plano no se encuentran cambios de ideas y nada está sujeto a improvisaciones, ni siquiera puntuales [fig. 13]. En la misma tónica, debe entenderse también el plano de Valencia de Tosca.

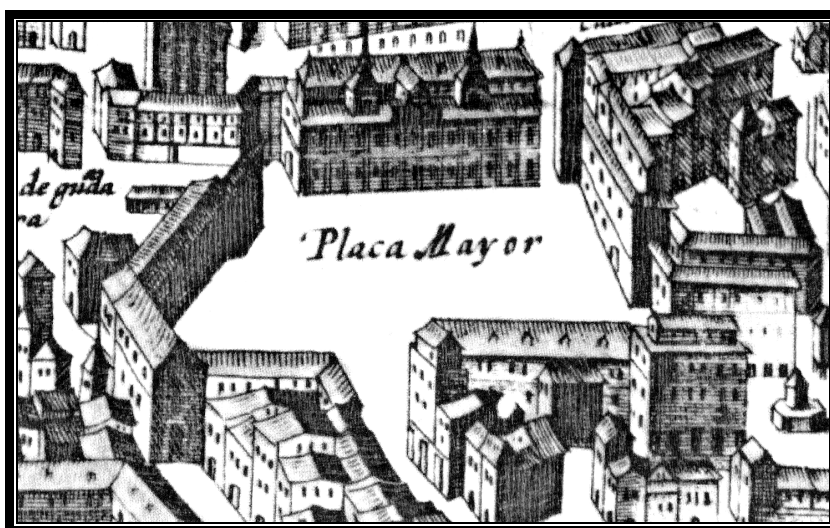


Fig. 11. Detalle de la plaza Mayor en el plano de Madrid (ca. 1635), de De Witt.



Fig. 12. Detalle del plano de Mallorca (1644), de Antoni Garau.

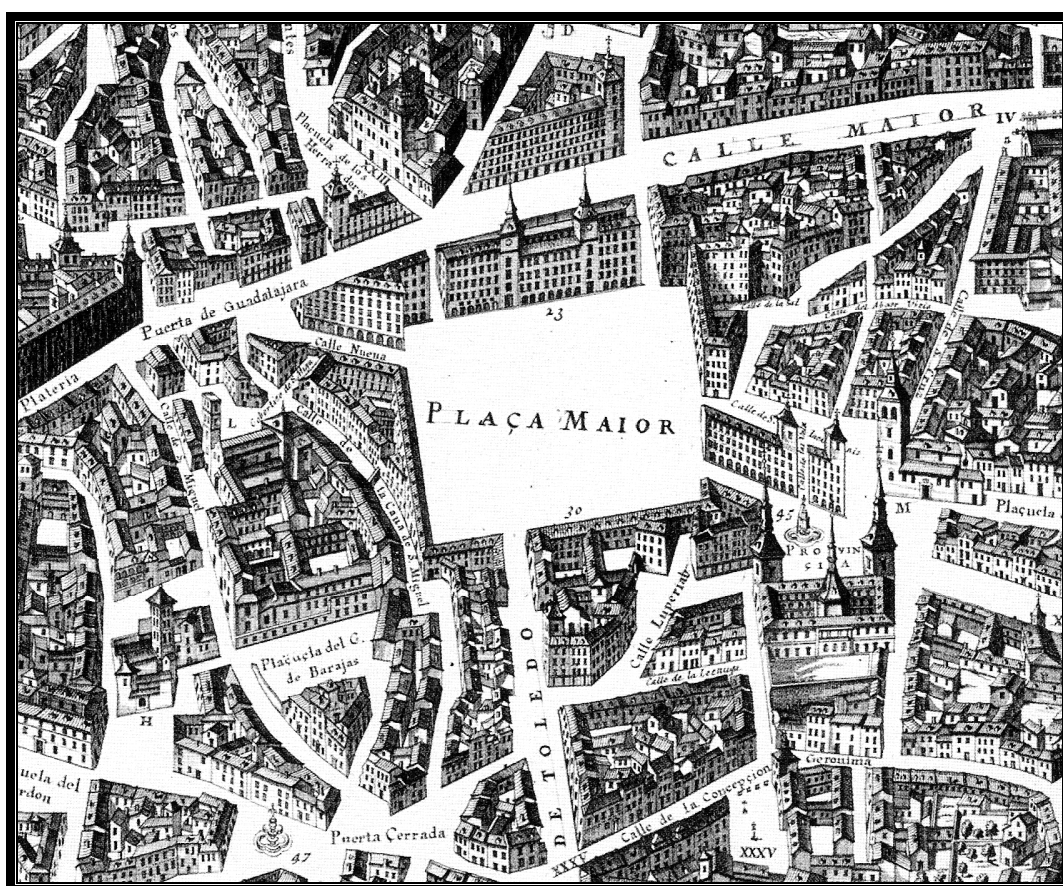


Fig. 13. Detalle de la plaza Mayor de Madrid y del urbanismo circundante del plano de Madrid (1656), de Texeira.

Si discordante era en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* la última zona que se ha analizado en relación a la primera, existen en él otras zonas cuyo trazado, en absoluto tiene nada que ver con lo expuesto hasta ahora y que vuelven aún más enigmático a este documento tan difícil de interpretar. Junto a esto, hay que apuntar que habría lo que se puede calificar como una tercera metodología de representar los edificios que, además, está dispersa por todo el plano. Incluso, se ve en algunos lugares sin mucha conexión con lo circundante. Esta forma tan despreocupada por dibujar ciertas partes del plano, de alguna manera, incita a pensar que el plano no se debiese a un encargo del todo coherente, teniendo en cuenta la falta de cohesión y unión en los criterios representativos empleados.

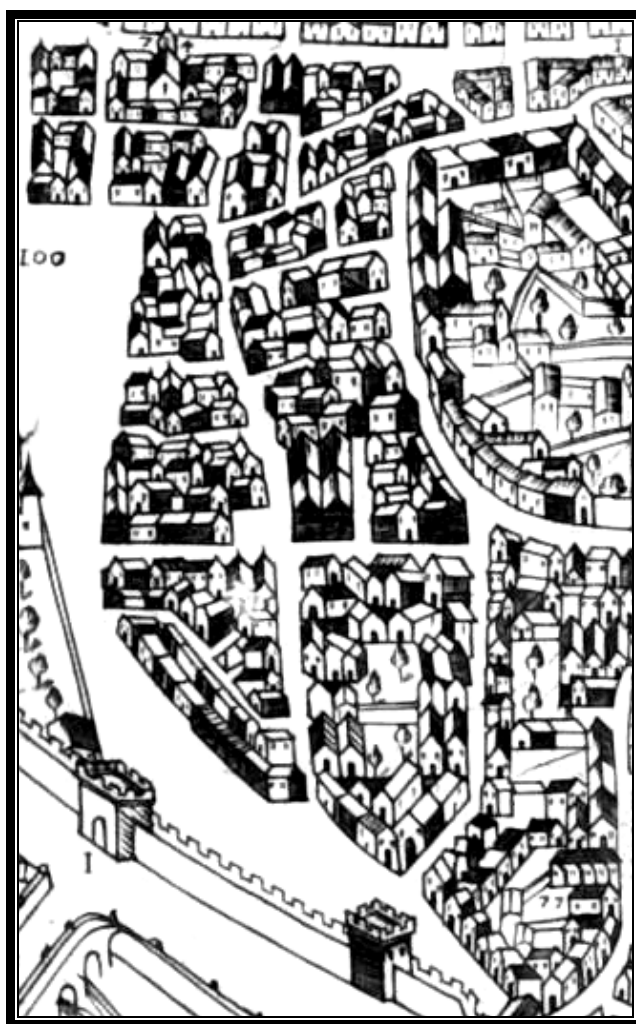


Fig 14. Detalle del urbanismo al oeste del convento de Predicadores en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608), de Mancelli.

Este tercer tipo de representación se ve en los alrededores –en la parte oeste– de la plaza de Predicadores (nº 100) [fig. 14]. Se aprecia también desde la casa de San Vicent Ferrer (nº 74) –en ella sólo se retrata un pequeño cuerpo a modo de espadaña, sin remitir a los dos patios contiguos que dibuja Tosca⁵ hasta el templo de los comendadores de Montesa (nº 77). Desde allí, esta indefinición en los edificios continúa por el intramuros de la muralla, pasando por San Jaime de Uclés (nº 68) –sin el atrio que dibuja Tosca, pero sí con una tímida espadaña–,⁶ por Santa Ana (nº 55) –en

⁵ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, pp. 232-233.

⁶ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, pp. 262-263.

el que un tachón o una muy mala ejecución crea una mancha negra que impide la percepción de su arquitectura— hasta llegar, tras superar las Torres de Serranos, a la zona peor delineada por Mancelli en todo el plano. Aquí, y delante del convento del Carmen (nº 38), la ausencia de rigor topográfico, de perspectiva y de buen trazado es muy evidente [fig. 15]. Esta parte presenta tal indefinición que es imposible poderla vincular con cualquier documento que pretenda ser topográfico o, incluso, verosímil. La comparación con el plano de Tosca no lleva a otra conclusión: es una invención totalmente deliberada.⁷ En el manuscrito de Tosca esta zona está perfectamente trazada. Aquí las calles en absoluto coinciden con lo que dibujó antes Mancelli y, sobre todo, la sensación de *horror vacui* y apilamiento que presentan las viviendas en el plano del italiano está ausente en la obra de Tosca [fig. 16]. Igualmente, este tratamiento aperspectivo, indefinido y carente de rigor topográfico se ve también en la plaza del Carmen, en la calle de la “confraria dels Segos”, en la plaza de Na Jordana y en la calle de “San Roch” que se asemeja muy de lejos a lo que traza Tosca. De hecho, el oratoriano marca de forma clara que la calle de San Roque es un callejón sin salida, algo que ni siquiera se insinúa en el plano del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*.⁸



Fig. 15. Detalle del caserío y urbanismo de la parte posterior de las Torres de Serranos, probablemente la sección peor trazada, del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) de Mancelli.

⁷ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, p. 267.

⁸ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, pp. 266-267.

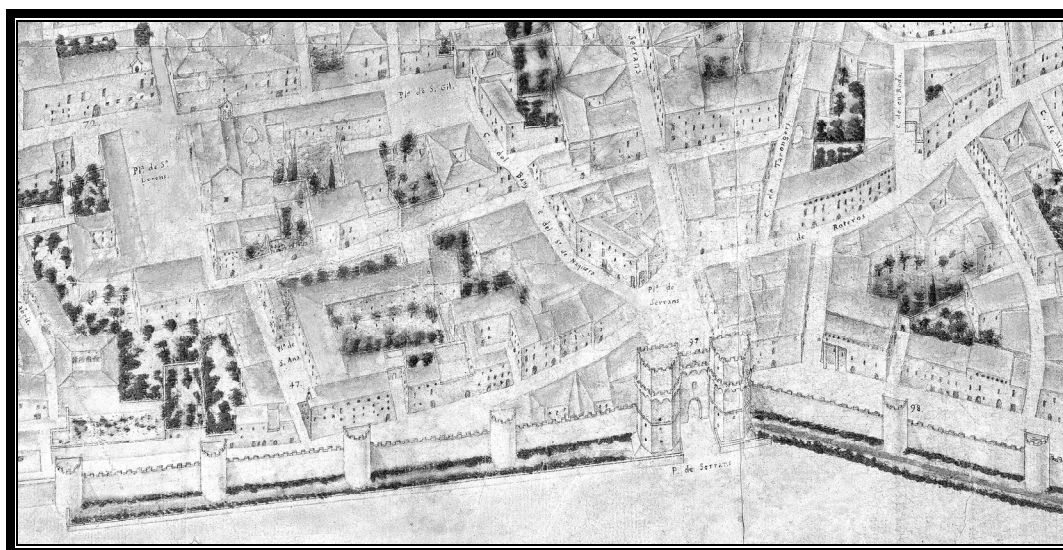


Fig. 16. Detalle del caserío y urbanismo de la parte posterior de las Torres de Serranos, del *Valentia edetanorum* (1704) de Tomás Vicente Tosca.

Por último, y debido a que en este tercer tipo de dibujo las techumbres aparecen con una de sus aguas en negro y otra sin abrir, se aprecia también en el “triángulo” compuesto por San Fulgencio (nº 36), el hospital de Embou (nº 61) y Nuestra Señora de Montserrat (nº 73). Igualmente, parece verse en los alrededores del mirador de los “pannos” (nº 106), éste con más protagonismo del que tuvo a tenor de lo que representa después Tosca en su plano manuscrito.⁹

Básicamente, por tanto, pueden observarse tres maneras –se podía incluso haber hilado más fino y buscar otras– de representar a Valencia en el plano de Mancelli. La primera de ellas se ha visto que es más topográfica y tiene un acabado perspectivo superior a las otras dos. La segunda respondía quizás a una intención de verosimilitud, no de rigor estrictamente topográfico. Sin embargo, la más complicada de entender en el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* es, sin duda, la tercera. Evidentemente, hay que plantear qué sentido tenía esa forma de trazar la ciudad en un plano que iba dirigido a alguien como el marqués de Caracena, persona sensible a las obras corográficas.

⁹ Véase GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia...*, p. 239.

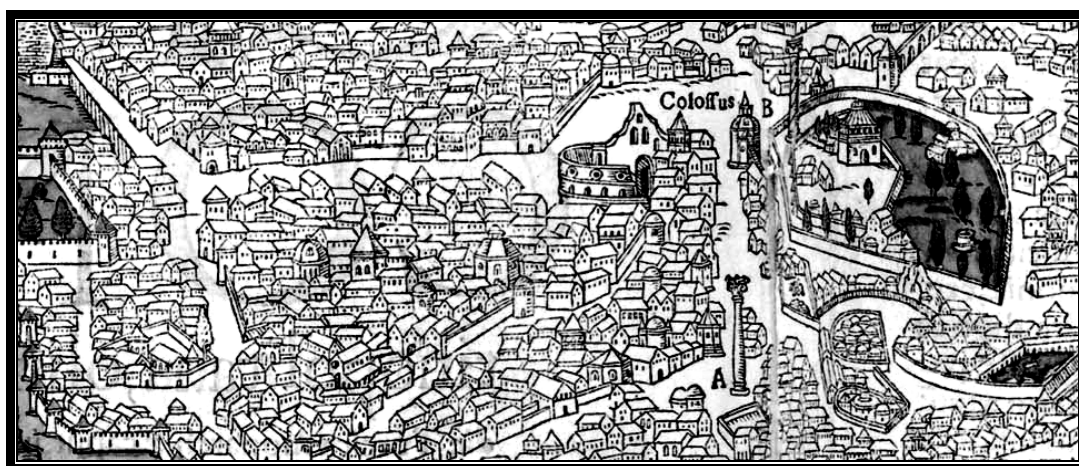


Fig. 17. Detalle de la vista de Estambul de la edición italiana de la *Cosmografía universalis* (1550), de Sebastián Münster.



Fig. 18. Detalle de la vista de Venecia de la edición italiana de la *Cosmografía universalis* (1550), de Sebastián Münster.

Esta descuidada manera de dibujar las viviendas y las manzanas de las ciudades no era, en absoluto, desconocida en el ámbito europeo. Sin embargo, estaba asociada con aquellas imágenes urbanas más artísticas que matemáticas. Además, generalmente, son anteriores a la fecha en el que Mancelli realiza su plano. Así, entre otras muchas que se podrían haber citado, se observa el mismo tratamiento en las vistas de Wurzburg y Nápoles de la edición alemana de 1550 de la *Cosmografía universalis* de Münster y en la otra edición italiana de ese mismo año en las imágenes de Basel, Bern, Estambul [fig. 17], París y Venecia [fig. 18]. También en el famoso *Civitatibus orbis terrarum* en la vista

del primer volumen de París [fig. 19]¹⁰ y Estrasburgo [fig. 20],¹¹ de 1572 y, un año después, en la vista de Venecia [fig. 21] de la obra de autor desconocido *Isole che son da Venetia nella Dalmatia*.

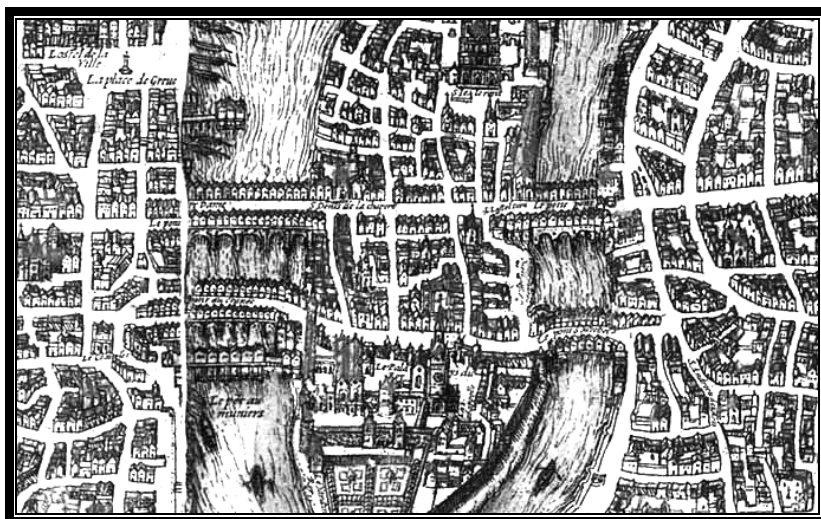


Fig. 19. Detalle de la vista de París del *Civitas orbis terrarum* (1572).

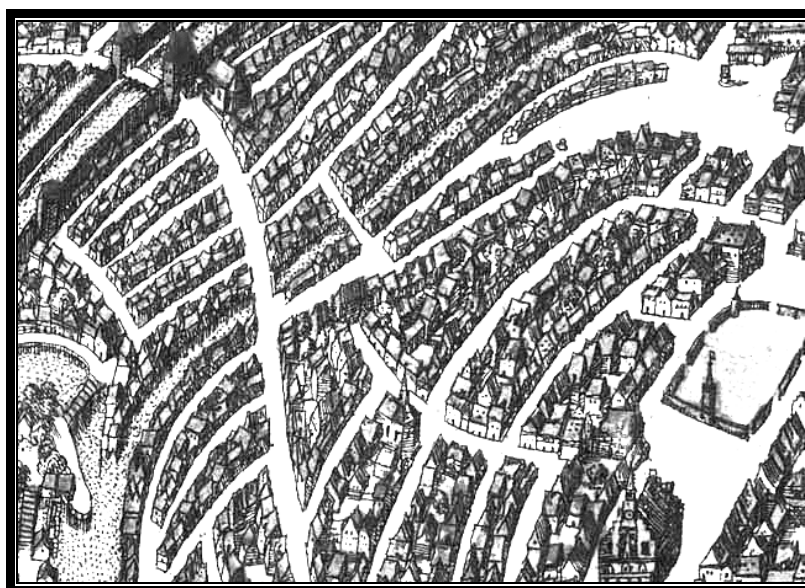


Fig. 20. Detalle de la vista de Estrasburgo del *Civitas orbis terrarum* (1572).

¹⁰ SWIFT, Michael / KONSTAM, Angus: *Ciudades del Renacimiento. Civitas orbis terrarum...*, pp. 192-195.

¹¹ SWIFT, Michael / KONSTAM, Angus: *Ciudades del Renacimiento. Civitas orbis terrarum...*, pp. 228-231.



Fig. 21. Detalle de la vista de Venecia del *Isole che son da Venetia nella Dalmatia* (1573).

A pesar de esto, continúa desconcertando y sigue sin tener sentido este tratamiento en el plano de Mancelli. Es necesario, por tanto, plantear algunas hipótesis que, probablemente, nunca llegarán a resolverse.

En primer lugar, hay que decir que cabe la posibilidad de que Mancelli empezara a trazar minuciosamente el plano, como lo atestiguan algunas de las zonas y que, por motivos que es posible que jamás se conozcan, tuviera la necesidad de terminar la obra rápidamente. Tampoco se tiene que descartar que las diferentes formas de trazar la ciudad respondiesen a distintas etapas formativas del artista. Siendo así, se debería de suponer ciertos estancamientos en la realización del plano, algunos de mucho tiempo, a tenor de las diferencias técnicas existentes entre las diferentes partes del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*.

Se puede llegar a pensar también en otras dos hipótesis algo más arriesgadas. La primera de ellas incitaría a creer que el plano fue empezado por otra persona —que realizaría toda la parte más incorrecta del plano— y que Mancelli lo terminó. Siendo, por tanto, el italiano el responsable último y principal del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*. Esto se podría relacionar con el nombre tachado que aparece en la cartela y que podría hacer mención al primer artista. Otra idea sería la de considerar a Mancelli el

autor de todo el trazado que más o menos responde a unos criterios matemáticos y que fuera terminado por otro autor, con mucha menos experiencia en la realización de productos cartográficos urbanos que, en este caso, se encargaría, por tanto, de la parte peor trazada. Realmente, es difícil poder justificar esto. Se sabe que Mancelli, tal y como declara en su testamento, tuvo en Madrid al menos dos oficiales:

Mando a Felix, que es italiano y fue mi oficial, un vestido de paño de la victoria oscuro, que es calzón y ropilla, y el ferrezuelo, que es más claro. Y con él se le dé asimismo medias, sombrero, camisa, zapatos y jubón, de lo que yo tengo lo mejor, y le pido me encomiende a Dios. Y se le dé luego que yo fallezca.

Mando a Francisco Retienda, que fue mi oficial, diez ducados para ayuda a un vestido, por la voluntad que le tengo, y le ruego me encomiende a Dios.¹²

Esto, simplemente, constata que Antonio Mancelli tuvo dos personas a su cargo al final de su vida. Por tanto, es mucho suponer quizás, y más siendo todavía un artista joven en Valencia y sin la reputación que tendrá después en Madrid, que llevase gente a su cargo en Valencia. No obstante, lo que sí es evidente es que el plano presenta trazos muy diferenciados. Por esto, todavía a día de hoy, es muy complicado, sino imposible, poder emitir un juicio certero sobre el plano de Mancelli. Habrá que esperar a que aparezcan nuevos ejemplares que aporten más datos y ayuden a entender mejor este plano tan complejo.

¹² AHPM: protocolo 3607, ff. 1225 y 1225v, citado en MUÑOZ de la NAVA CHACÓN, José Miguel: “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)...”, p. 209.

4.7

La nula repercusión del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Antonio Mancelli sobre otras imágenes de Valencia posteriores. Su parangón con otros casos peninsulares

Con la publicación en 1608 del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* cambia la forma de representar la ciudad de Valencia. No cabe duda que Mancelli instaure en Valencia –y también en el ámbito peninsular– una nueva metodología, mucho más topográfica. Sin embargo, como se verá más adelante, esto no significa que, a partir de este momento, las imágenes generadas en Valencia respondan a los mismos intereses y finalidades.

Desde que se dio a conocer el plano *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli, se ha ido especulando sobre la posibilidad de que Tosca se inspirase en él. Pronto se lanzaron dos hipótesis. La primera de ellas era considerar al plano de Mancelli como “una falsificación de un ingenioso impostor, que se valió del grabado de Tosca y lo reprodujo más burdo e infantil”. Evidentemente, el hecho que el plano refleje la imagen que proyectaba Valencia en 1608 desmiente rápidamente esta arriesgada

hipótesis. La segunda de ellas proponía que Tosca “aprovechó –y bien que se lo guardó– el plano del desconocido itálico para trazar su dibujo geométrico”.¹

Recientemente, un estudio ha analizado detalladamente esta posible relación mediante una comparación angular entre los citados planos y la realidad de Valencia. El resultado pone de manifiesto una mayor rigurosidad topográfica en el plano *Valentia edetanorum* delineado por Tosca en 1704. No obstante, el de Mancelli está cerca de la realidad de la ciudad, con lo que claramente tomó medidas bastante precisas de la ciudad.²

El haber localizado otro ejemplar del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* deja claro que se publicó, siendo así más factible que el oratoriano llegase a conocer el plano del italiano. Sin embargo, es mucho suponer que pudiese inspirarse en el de Mancelli debido a los muchos errores y la falta de precisión presente en la delineación de algunas partes de la ciudad. Por tanto, la obra del italiano podría ser más una carga para Tosca que una ayuda. Así, hay que pensar que se tratan de levantamientos independientes separados prácticamente por un siglo.

Al hilo de todo lo anterior, resulta muy extraño que un plano como el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli que se graba y que, efectivamente, fue conocido en su momento, no dejara huella en las imágenes urbanas de Valencia a partir de 1608. No se simplifica el prototipo y tampoco puede atisbarse un tímido recuerdo del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* en las representaciones de Valencia posteriores. Esto, además, le convierte nuevamente en un documento enigmático pues en otras ciudades peninsulares en las que ocurrió algo similar, sí que dejaron huella –y mucha– en las representaciones ulteriores. Es decir, aquéllas imágenes urbanas que marcaron una nueva forma de representar la ciudad en la Edad Moderna –paradigmáticos en este sentido serán los ambientes en torno al cambio de la concepción de la imagen urbana en

¹ ROSSELLÓ, Vicens M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, p. 26.

² Véase ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria: “Tomàs V. Tosca y su entorno ilustrado en Valencia...”, p. 164.

Sevilla y Madrid—, fueron reducidas, simplificadas o empleadas como prototipos por los autores de las imágenes posteriores.

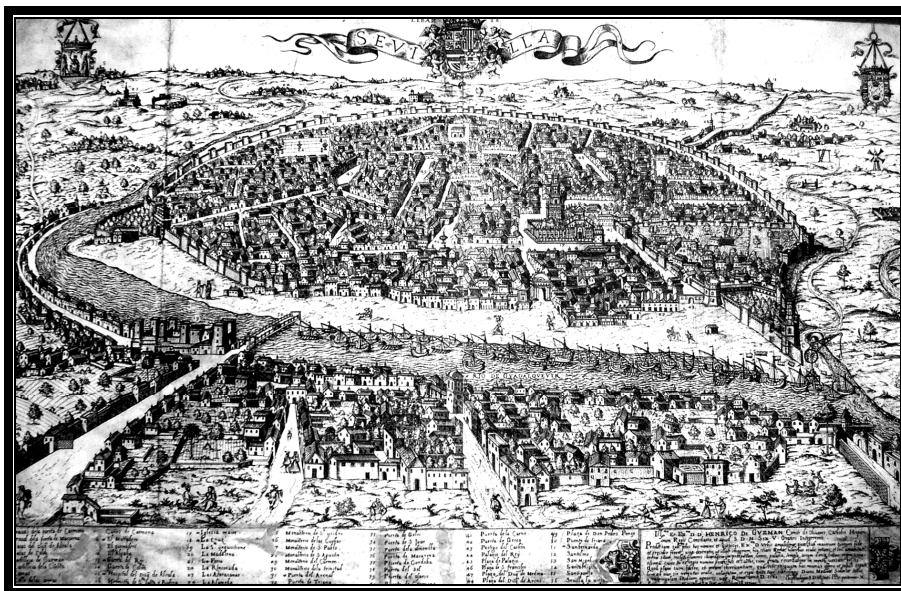


Fig. 1. Vista de Sevilla (1585) grabada por Ambrosio Brambilla y editada por Pietro de Nobili.

La manera de representar Sevilla cambió radicalmente en 1585 con la vista perspectiva de la ciudad hispalense grabada por Ambrosio Brambilla y editada por Pietro de Nobili [fig. 1], como se vio. Si bien su rigurosidad topográfica es muy distante a la presente en el plano de Valencia de Mancelli, la vista de Sevilla de Brambilla suponía un giro significativo en relación a lo que, hasta esa fecha, se había realizado de la ciudad. Además, no sólo fijaba el punto de vista característico para admirar la ciudad en todo su esplendor, sino que también abogaba por una nueva sistemática de representar la urbe. Esto, evidentemente, no pasaría desapercibido para dibujantes, grabadores y editores que vieron en esta vista de Brambilla el prototipo a seguir.

Serían significativas la derivación y simplificación de la vista de Brambilla realizada ca. 1600 por Matteo Florimi [fig. 2.] o la aparecida en 1588 en el volumen IV *Urbium praecipuarum totius mundi* publicado en Colonia y que formaba parte del conocido *Civitatis orbis terrarum* de George Braun y Frans Hogenberg que, sin duda, otorgaría a la imagen de Sevilla —y, en este sentido, a las derivaciones del plano de Brambilla— una

difusión sin precedentes [fig. 3].³ De esta forma, se puede rastrear también su influencia en otras obras extranjeras, algo posteriores, como pueden ser la *Raccolta di le più illustri e famose città di tutto il mondo*, de Francesco Valerio y Martín Rota y publicada en Venecia en 1626 o en la edición de Basilea de 1628 de la *Cosmografía* de Sebastián Münster. Tampoco podrían olvidarse, entre otras, la simplificación que del prototipo de la vista de Brambilla hizo Diego Cuelvis en su *Thesoro chrográphico de las Espannas*, de 1600,⁴ la que estampó Joannes Janssonius en el *Illustrorum Hispaniae urbium tabulae*, de 1653, o, más tardía, la de principios del XVIII en *La galerie agréable du monde*, editada por Pieter van der Aa.

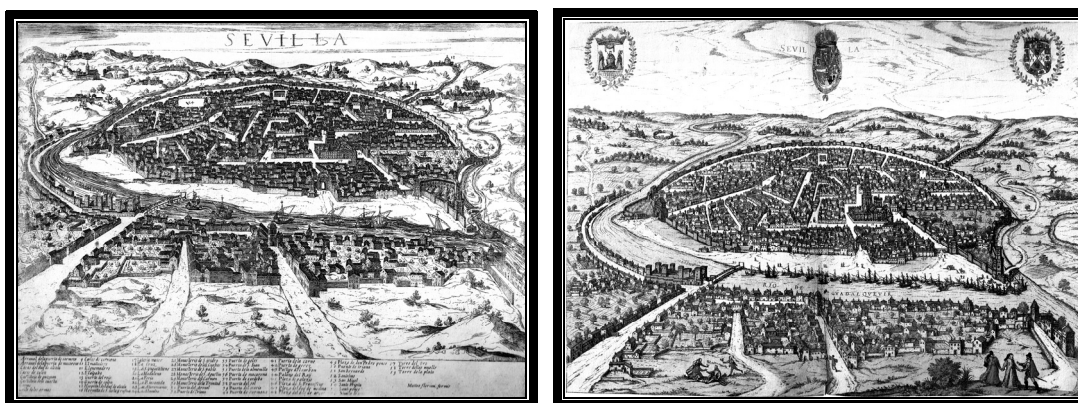


Fig. 2. Vista de Sevilla (ca. 1600), de Matteo Florimi [izquierda]. Fig. 3. Vista de Sevilla del *Urbium praecipuarum totius mundi* (1588) del *Civitatis orbis terrarum*, de George Braun y Frans Hogenberg [derecha].

También la vista de Toledo de Brambilla y Nobili de 1585 se convertiría en un prototipo de la ciudad manchega [fig. 4]. Con las vistas aparecidas en el *Civitatis orbis terrarum* comparte el punto de vista elegido. Sin embargo, no es el prototipo de ellas

³ Véase SWIFT, Michael / KONSTAM, Angus: *Ciudades del Renacimiento. Civitatis orbis terrarum...*, pp. 224-227.

En relación a su prototipo, como se ha dicho, “los únicos cambios que se han introducido en la imagen han servido para mejorarla. Se ha reducido mucho el tamaño de las figuras humanas representadas en el Arenal, que en el grabado de Brambilla eran totalmente desproporcionadas, hasta el punto de alcanzar la misma altura que las murallas. Por el contrario, se ha aumentado el tamaño de las figuras que aparecen en primer plano, como era habitual en los diseños de Hoefnagel, reduciendo su número y formando escenas complejas”.

CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, p. 105.

⁴ Véase CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, pp. 96 y ss.

pues una se publicó en el primer volumen de la obra en 1572, anterior por tanto, y la otra, a pesar de editarse en el volumen V y en 1598, fue realizada en 1566 por Joris Hoefnagel tal y como en ella se dice –*Depingebat Georgius Houfnaglius. Aō 1566*–.⁵ No obstante, esta vista perspectiva de Toledo de Brambilla sí que se simplificaría después en otros grabados como por ejemplo el de Francis Jollain, realizado entre 1650 y 1700 [fig. 5].



Fig. 4. Vista perspectiva de Toledo (1585), grabada por Ambrosio Brambilla y editada por Pietro de Nobili



Fig. 5. Toledo (realizada entre 1650 y 1700), de Francis Jollain.

⁵ Véase SWIFT, Michael / KONSTAM, Angus: *Ciudades del Renacimiento. Civitatis orbis terrarum...*, pp. 232-235.

De la misma forma, la representación de la villa de Madrid en la Edad Moderna cuenta básicamente con dos prototipos que generarían diferentes derivaciones.⁶ Tanto el plano conocido con el nombre “De Witt” como el del cosmógrafo portugués Pedro Texeira son imprescindibles para conocer la imagen de la villa generada *a posteriori* de ambas obras.⁷ El plano editado por Frederick de Witt, que representa la realidad de la villa madrileña de en torno a 1635, deja huella en muchas publicaciones coetáneas, siendo especialmente destacada su simplificación en la obra de Allain Manesson Mallet titulada *Description de l'univers, contenant les différents systèmes du monde [...]*, editada en París en 1683 [fig. 6]. También el plano de Texeira se convierte en un prototipo muy usado durante el último tercio del siglo XVII y, sobre todo, en el XVIII. Entre otros muchos, se podría hacer referencia a la reducción del plano de Texeira grabada por Gregorio Forman y editada por Santiago Hambrona en Madrid en 1683 o la incluida en la obra de Nicolás de Fer *L'atlas curieux ou le monde représenté dans des cartes générales [...]*(1700) [fig. 7], así como sus derivados.



Fig. 6. Simplificación del prototipo de “De Witt” en *Description de l'univers, contenant les différents systèmes du monde* (1683), de Allain Manesson Mallet.

⁶ Para ampliar lo expuesto aquí sobre las derivaciones del plano de “De Witt” y Texeira, véase MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII...*, pp. 215 y ss.

⁷ Debido a que estas obras ya se han reproducido total o parcialmente en esta investigación, se remite a su inclusión anterior. Véase, por tanto, en esta investigación las pp. 352, 405, 438 y 439.



Fig. 7. Plano de Madrid (ca. 1700) derivado del de Texeira, realizado por Pieter van den Berge.

Es, por tanto, muy significativa la escasa, o más bien nula, repercusión que el *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli tuvo después de ser editado a principios del siglo XVII. A pesar de cambiar la forma de representar la ciudad de Valencia, éste no dejó rastro en el ámbito valenciano, quizás, porque no tuvo que ser del todo conocido en los círculos impresores del momento. Lejos de querer plantear hipótesis, el plano de Mancelli parece ser más un hito representativo críptico, hermético y espontáneo que un documento capaz de cambiar el rumbo que, hasta 1608, seguían las imágenes grabadas de Valencia, especialmente, en las obras tipográficas.

De este modo, aunque resulte un tanto paradójico –debido a la importancia del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de Mancelli en relación a todo lo anterior–, las imágenes generadas en el ámbito impresor valenciano a partir de este momento serán más bien una continuación de los intereses presentes en la vista de Valencia de conjunto de la *Primera parte de la coronica* (1546) de Pere Antoni Beuter que derivaciones del plano de Mancelli, como se verá.

Junto a esto, resulta más extraño si cabe el hecho de que, casi cien años después del *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, Tosca termina en 1704 su plano de la ciudad de Valencia. Éste se grabaría en torno a 1738 por José Fortea tras la actualización llevada a cabo por el matemático Antonio Bordázar. Estos documentos no pasaron, en absoluto, como sí lo hizo el plano de Mancelli, desapercibidos para los grabadores, artistas y cartógrafos posteriores que vieron en el trabajo minucioso realizado por Tosca el ejemplo a seguir.⁸ De este modo, la obra del oratoriano se simplificó, redujo, esquematizó o sirvió de modelo de muchos de los planos realizados después, encontrándose derivados del plano del Tosca hasta bien entrado el siglo XIX.⁹

⁸ Véase para los derivados de plano de Tosca TABERNER PASTOR, Francisco: “Los grabados del Plano de Tosca: su difusión y permanencia...”, pp. 159-170.

⁹ Sirva como ejemplo la cartela del *Plano geométrico de la ciudad de Valencia* (1831), de Francisco. En ese texto, algo contradictorio, se dice:

Persuadido el profesor de la importancia de esta obra, se ha ocupado largo tiempo en ella, tomando por base el mapa que en 1704 publicó el padre don Tomás Vicente Tosca. Las mejoras considerables que en el transcurso de 127 años ha tenido esta hermosa capital y sus contornos, especialmente por ambas orillas del río Turia, son causa, de que el trabajo de aquel célebre matemático no llene las medidas del día, y sólo sirva para conocer el estado que tenía entonces la parte urbana de la ciudad.

Plano geométrico de la ciudad de Valencia llamada del Cid, dedicado a la Real Sociedad Económica de la misma por don Francisco Ferrer, Académico de mérito en la clase de arquitectura de la Real Nobles Artes de San Carlos. Año 1831. Fue grabado por M. Peleguer en Valencia y estampado por José Fenollera. [Un ejemplar de este documento se encuentra enmarcado en el Archivo Histórico Municipal de Valencia].

Sobre este plano véase HERRERA, José María / LLOPIS, Armando / MARTINEZ, Rafael / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía històrica de la ciutat de València, 1704-1910...*, pp. 66-67 y LLOPIS, Armando / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía històrica de la ciudad de Valencia. Volumen 1 (1608-1929)...*, 2004, plano 8.

5

LA IMAGEN GRABADA DE VALENCIA DURANTE EL SIGLO XVII

UNA VISIÓN PLURAL E INTERDISCIPLINAR DE SUS USOS Y
SIGNIFICADOS. SU INTERPRETACIÓN DESDE
LA LITERATURA A LA CARTOGRAFÍA

5.1

La imagen grabada de Valencia en el siglo XVII

Los intereses de las vistas de Valencia estampadas en los libros seiscentistas continuarán, en parte, muchos de los principios establecidos por la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Beuter. Esta imagen, tras sus numerosas publicaciones y reutilizaciones durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, sigue estando muy vigente en el seiscientos y se emplea como prototipo de representaciones de Valencia posteriores como la aparecida en *Lithología o explicación de las piedras* (1653) o en *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), escritas, respectivamente, por José Vicente del Olmo y Joseph Llop. Contrariamente a la técnica de las imágenes precedentes de la *Primera parte de la coronica* de Beuter, en el siglo XVII la técnica ya suele ser calcográfica. Esto complica que la misma matriz se emplee en repetidas ocasiones en otros libros y da como resultado una mayor diversidad de imágenes urbanas de Valencia.

Las vistas de la ciudad con múltiples significantes, significados y usos se pondrán de manifiesto en la literatura festiva seiscentista. Ésta constituye un campo excepcional en el que la imagen de Valencia, ya sea literaria o estampada, se desarrolla perfectamente. Tanto los textos como los grabados hablan de la pluralidad que en los acontecimientos

festivos tuvo la representación urbana. Todo esto quedaría reflejado en los libros de fiestas en donde las miradas que vertieron los cronistas a estas celebraciones obliga, necesariamente, a analizar la problemática de la representación de Valencia desde perspectivas muy amplias, si bien se debe ser consciente que éstas se generaron en un ambiente festivo particular, contexto en el que la imagen de la ciudad se convertía en un elemento más de los muchos indispensables y presentes en estas celebraciones barrocas.

Igualmente, en este capítulo se analizarán las vistas urbanas de Valencia de los proyectos cartográficos impresos. Su uso y significación aquí, a pesar de compartir algunos rasgos iconográficos con las vistas anteriores, otorgará a la imagen de Valencia un papel importante en la disciplina geográfica en el siglo XVII.

5.2

La vista icónica de Valencia de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* (1610), de Mauro Castellá Ferrer

La obra *Historia del apóstol de Jesús Santiago* fue escrita por Mauro Castellá Ferrer (1567-1612) y se publica en Madrid en 1610.¹ En ella se incluye, junto a otros muchos, un grabado titulado *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio*. Éste es bastante singular por agrupar, en un tamaño relativamente pequeño —mide 212 x 139 mm.—, un gran número de representaciones urbanas.² Sin embargo, éstas no se deben entender como intentos, ni siquiera verosímiles, por retratar la realidad de cada una de las ciudades. De este modo, han de considerarse como vistas icónicas en

¹ CASTELLÁ FERRER, Mauro: *Historia del apóstol de Jesús Santiago Zebedeo patrón y capitán general de las Españas*. Madrid, Alonso de Balboa, 1610; recientemente, ha salido publicada una edición facsímil de la obra, véase ———: *Historia del apóstol de Jesús Christo Sanctiago Zebedeo patrón y capitán general de las Españas* [Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2000].

² Como estudio esencial de todas las ilustraciones aparecidas en la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* véase ROTETA de la MAZA, Ana María: *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor 1588-1637*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos / Diputación Provincial, 1985, pp. 167-216; esta obra recoge la información de ———: *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1636)*. Madrid, Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, 1981, pp. 407-490. A partir de este momento, sólo se citará la obra publicada.

las que ha sido necesaria la presencia de un título para saber a qué ciudades pretendían remitir.

Mauro Castellá Ferrer, soldado cabo de las compañías de milicia del estado de Celanova y distrito de Orense –como él mismo manifiesta en el prólogo de la obra–, escribió la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* debido a sus motivaciones patriotas y religiosas. Castellá Ferrer empieza a trabajar en ella en 1588 –ésta consiste en un proyecto inacabado, pues debía tener dos partes más–, precisamente coincidiendo con un contexto un tanto adverso ya que, a partir de 1574, algunos pueblos castellanos se niegan a pagar el voto de Santiago.³ La *Historia del apóstol de Jesús Santiago* consta de cuatro libros. El primero de ellos está dedicado íntegramente a la vida del Apóstol. Los otros tres hacen referencia a aspectos *post mortem*.⁴ Castellá Ferrer recopiló datos procedentes de textos hagiográficos, históricos, bíblicos o fuentes clásicas y en ella se suelen presentar, con cierta fantasía, algunos hechos bastante dudosos.

Sin embargo, lo que realmente interesa de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* es el grabado *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* [fig. 1]. Éste fue realizado por Diego de Astor pues está firmado –*Didascus de Astor fecit*– en la base de la columna con la Cruz de Santiago sobre la que está la Virgen del Pilar. Diego de Astor (ca. 1587-ca. 1650) fue un grabador flamenco –probablemente nacido en Mechelen– que debió de formarse como tal con el pintor Maurus Maurice. En España, se inserta en esa primera generación de grabadores seiscentistas venidos de Flandes que empiezan a reconocer su trabajo firmando sus obras.⁵ A comienzos del siglo

³ Véase REY CASTELAO, Ofelia: *La historiografía del voto de Santiago*. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

⁴ Véase sobre esta obra LINARES, Lidwine: “Leyenda y figura de Santiago en dos hagiografías de principios del siglo XVII. Mauro Castellá Ferrer y Hernando Ojea Gallero y sus *Historias del Apóstol Santiago*”, en ARIZALETA, Amaia / CAZAL, Françoise / GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luís / GÜELL, Monique / RODRIGUEZ, Teresa (éds): *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or. II*. Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, pp. 521-542.

⁵ MARSÁ, María: *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*. Madrid, Ediciones Laberinto, 2001, pp. 94-95.

XVII, se encontraba en Toledo como discípulo de El Greco, éste inspiraría muchas de sus creaciones. En 1609 es nombrado grabador de la Casa de la Moneda de Segovia por Felipe III, cargo éste que desempeñaría durante casi tres décadas. En 1636 figura como grabador de la Imprenta del Sello Real, cediendo después su puesto en Segovia a su hijo varón, también llamado Diego. Parece ser que vivió el resto de sus días en Madrid. Aquí hizo testamento en 1650. No se conoce su fecha exacta de defunción.⁶



Fig. 1. Grabado de *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* (1610), de Mauro Castellá Ferrer.

⁶ Sobre la biografía de Diego de Astor véase, especialmente, ROTETA de la MAZA, Ana María: ROTETA de la MAZA, Ana María: “Un artista al servicio de los Austrias. Nuevos datos para una biografía de Diego de Astor”, en A.A.V.V.: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada 1973, III*. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1976, pp. 223-226 y ———: *La ilustración del libro...*, pp. 8-10. Para completar lo presentado aquí, se remite a GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado...*, pp. 145-149 y al inventario de parte de su obra en PAEZ RIOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional...*, vol. I, pp. 80-83.

Presentada ya someramente la figura de su grabador, ahora se analizará la ya citada estampa de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago*. Ésta aparece a continuación de la segunda portada del libro.⁷ La calcografía descubre un burilado minucioso y detallista en prácticamente todas las partes de la composición, si bien en el tratamiento de las vistas urbanas se han concedido ciertas licencias a los convencionalismos. Estos últimos criterios estéticos marcados por unas reglas muy básicas a la hora de acometer la imagen de la ciudad, serían igualmente empleados en otras estampas de *Historia del apóstol de Jesús Santiago*, como por ejemplo en la que relata la Traslación del cuerpo de Santiago. Sin embargo, aquí hay un mayor interés en las representaciones urbanas –“Braga Augusta”, “Iria Flavia”, “Celanoba” o “Ávila”, entre otras–.⁸ A pesar de estas vistas de ciudades, sin rasgos morfológicos definidos, Astor trabajó también en proyectos de mayor alcance. Así, fue el encargado de la ejecución de algunos mapas. Especialmente, hay que recordar tres aparecidos en la continuación que hace Juan Baptista Labanha de la obra de Joao de Barros titulada *Quarta decada da Asia de Joao de Barros. Dos feitos que os Portugueses fizerao no descobrimento e conquista dos mares e terras do Oriente* (1615).⁹

La escena principal del grabado *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* presenta a la Virgen del Pilar rodeada por querubines y ángeles músicos [fig. 2]. El autor ha querido recrear el momento en el que se manda a Santiago el Mayor y a sus nueve discípulos a evangelizar la península ibérica. Toda esta escena se desarrolla delante de una representación de la ciudad de Zaragoza, percibida desde el otro lado del Ebro. Sin duda, ésta es la vista más detallada de todas las incluidas en la

⁷ Véase ROTETA de la MAZA, Ana María: *Historia del apóstol de Jesús Santiago...*, pp. 292 y [p. 353].

⁸ CASTELLÁ FERRER, Mauro: *Historia del apóstol de Jesús Santiago...*, f. 117. Véase ROTETA de la MAZA, Ana María: *La ilustración del libro...*, pp.292 y [354].

⁹ Véase ROTETA de la MAZA, Ana María: *La ilustración del libro...*, pp. 232 y 295-296.

Igualmente, consúltese BARROS, João: *Quarta decada da Asia de Ioão de Barros, dos feitos que os portugueses fizerao no descobrimento e conquista dos mares, e terras do Oriente reformada accrescentada e ilustrada com notas e taboas geographicas por Ioão Baptista Lavanha*. Madrid, Impressão Real por Anibal Falorsi, 1615.

estampa. A pesar de ser muy conocido este pasaje de la vida del santo gracias a la *Leyenda dorada*,¹⁰ Castellá Ferrer lo relata de la siguiente manera:

Santiago estaba por la noche a orillas del Ebro con sus discípulos, algunos dormidos, y oyó cantar a ángeles “Ave María gracia plena”. Él se arrodilla y ve a María entre coros de millares de ángeles sobre un pilar de piedra mármol. Acabado el canto, María le pide le haga una iglesia. El pilar, le dice ella, ha sido enviado por Cristo y cerca de él será colocado el altar”.¹¹

En la parte superior del grabado, y dentro de dos carteras apaisadas, se representan escenas de la vida del santo. La primera de ellas relata el llamamiento de Jesús a los hermanos Santiago y Juan, hijos de Zebedeo y Salomé. La segunda de las cartelas oblongas muestra la decapitación de Santiago y Josías ante Abiatar. Este pasaje transcurre delante de la ciudad de Jerusalén, fondo arquitectónico del martirio del santo.

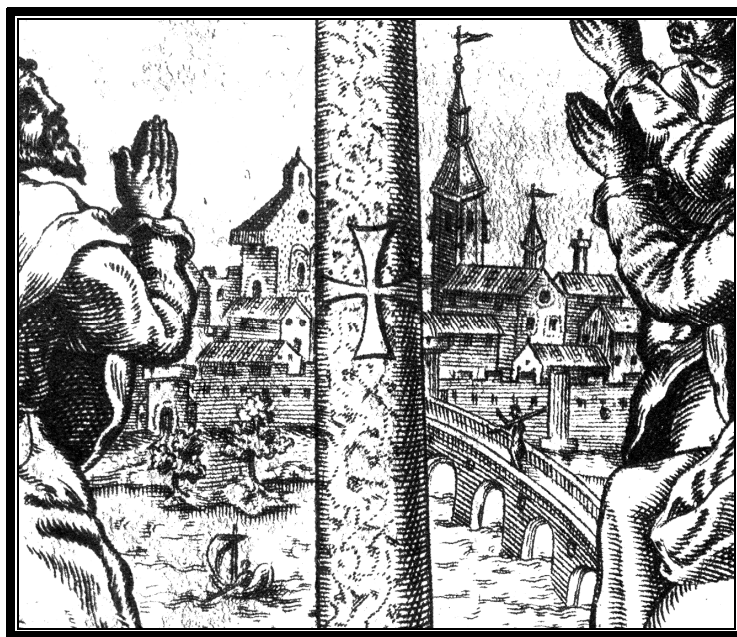


Fig. 2. Detalle, con la vista de Zaragoza, de la parte central del grabado *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* (1610), de Mauro Castellá Ferrer.

¹⁰ Se cita a continuación la primera edición valenciana de la obra. Véase al respecto [DA VARAZZE, Jacopo]: *Flos sanctorum novamente estampat, corregit i ben examinat per lo reverent mossén Catalunya, afegides certes vides que fins ací no eren*. València, Jorge Costilla, 1514, f. CXLIIIr.

¹¹ CASTELLÁ FERRER, Mauro: *Historia del apóstol de Jesús Santiago...*, ff. 83v y 84.

En torno a toda la escena central –a excepción de la parte superior con las dos cartelas anteriormente referidas– se encuentran una serie de vistas icónicas de ciudades distribuidas de una forma un tanto asimétrica. Incluso, se dedica a cada una de ellas un tamaño diferente. Así, empezando por la parte izquierda y desde arriba, van rodeando el marco que delimita la imagen principal las vistas urbanas de “Astigarraga en Guypúzcoa”, “Jubera”, “Julliobriga”, “Toledo”, “Palencia”, “Astorga Augusta.”, “Lugo Augusta”, “Iría Flavia”, “Braga Augusta”, “Sevilla”, “Monte Sacro de Granada”, “Cartagena”, “Valencia”, “Tarragona Augusta” y “Barcelona”. Éstas hacen referencia a ciudades conquistadas por el cristianismo debido a “los desvelos del santo varón”.¹²



Fig. 3. Vista de Valencia en *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* (1610), de Mauro Castellá Ferrer.

¹² ROTETA de la MAZA, Ana María: *La ilustración del libro...*, p. 175.

De todas ellas, interesa la imagen de Valencia [fig. 3] cuya presencia en la estampa *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* está justificada por el capítulo XXII de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* que trata de las predicaciones del santo en la Corona de Aragón, en donde Santiago se dedicó a instruir obispos para las ciudades de Zaragoza, Tarragona, Valencia y Barcelona.¹³ Como ya se ha dicho de esta representación de Valencia, se trata de “una vista puramente imaginaria [...] sin indagación alguna” y “cuya inverosimilitud es compartida con la de las otras quince ciudades presentes en dicha estampa”¹⁴.

En esta imagen de Valencia de la *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* no se detalla ningún rasgo reconocible del urbanismo de la ciudad. Simplemente, se observa en el centro un espacio a modo de plaza mayor. La presencia de las calles o cualquier otro espacio urbano real de Valencia es absolutamente nulo. Ni siquiera su construcción más emblemática, el Miguelete, aparece referido.

El tratamiento que tiene aquí la vista icónica de Valencia es muy similar a las del resto de representaciones urbanas de la calcografía. Muchas de ellas parecen haber sido concebidas bajo los mismos preceptos y normas compositivas. En las 14 representaciones urbanas –habría que excluir el “Monte Sacro de Granada” por no ser una vista de ciudad– se siguen convencionalismos análogos a los de la imagen de Valencia. Es decir, el trazo no muy definido, un fuerte sombreado del flanco derecho, una presencia –en la mayoría de ellas– de una plaza configuradora de la imagen, una falta de rigor perspectivo –en algunos detalles Diego de Astor aplica una pseudo perspectiva caballera– y una total ausencia de rasgos topográficos o identificativos de las ciudades. Así, parece desprenderse de todas ellas una intención común: remitir únicamente al concepto de urbe.

¹³ CASTELLÁ FERRER, Mauro: *Historia del apóstol de Jesús Santiago...*, f. 81.

¹⁴ CATALÁ GORQUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 14.

Por tanto, la representación de Valencia en este grabado de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* se debe entender dentro de las mismas pretensiones que muchas de las imágenes urbanas del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina. En ambas obras, la imagen urbana –en la de Medina hay excepciones con la inclusión de algunos *typus*, como se expuso– simplemente buscan recrear el concepto de ciudad. En la de Pedro de Medina ya se vio como, incluso, se reutilizaban los mismos tacos xilográficos para remitir a ciudades muy diferentes y separadas por muchos kilómetros de distancia. En *Historia del apóstol de Jesús Santiago*, sin embargo, no se aprovecha el mismo tipo iconográfico debido, claro está, a la técnica calcográfica empleada que obliga a realizar, independientemente, cada una de las partes en la plancha.

Si bien la propia técnica puede diferenciar las representaciones urbanas del *Libro de las grandezas y cosas memorables de España* de Pedro de Medina de las que Diego de Astor incluye en su grabado de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago*, en las vistas de ciudades se leen recursos muy similares como son los trazos esquemáticos de rasgos geográficos característicos de cada una de las urbes representadas, ya sean ríos, mares o montañas. De la misma forma, la disposición vertical de muchas de las vistas icónicas del grabado *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* recuerdan algunas de las imágenes que se publicaron en la obra de Rafael Martí de Viciana *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón* (1563). En este sentido, son significativas las de Alicante, Vilajoyosa y Onda [fig. 4].¹⁵

¹⁵ DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón...*, ff. CLXIV, CLXXVII y CXXXVIIIv, respectivamente. Las representaciones de Alicante y Vilajoyosa ya han sido incluidas en el capítulo de Beuter, véase, por tanto, las pp. 215 y 242.

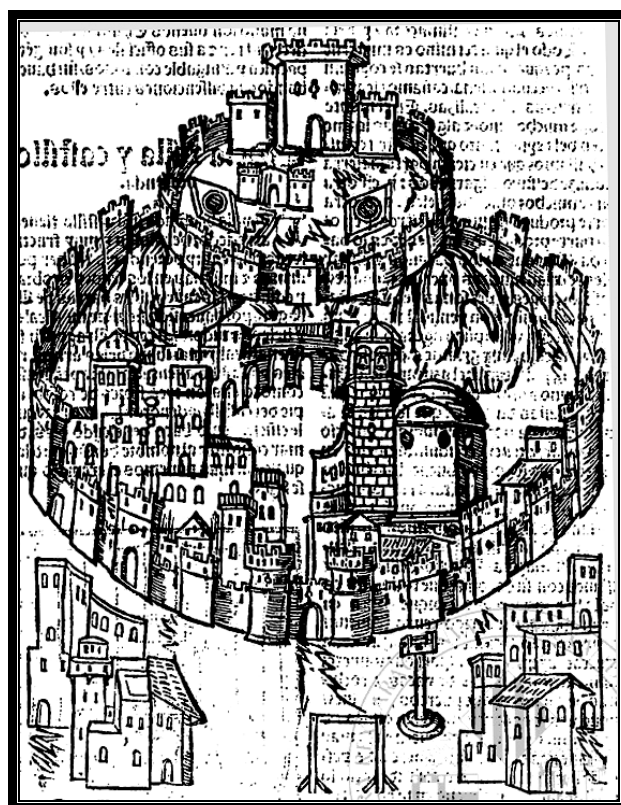


Fig. 4. Onda, *Libro tercero de la Chronyca de la inclita* (1563), de Rafael Martí de Viciano.

El poco interés al pormenorizar las vistas particulares de cada una de las ciudades de *Historia del apóstol de Jesús Santiago* contrasta, tímidamente, con ciertos detalles verosímiles de la vista de Toledo [fig. 5]. No se tiene que olvidar que Diego de Astor marcharía a principios del XVII a trabajar a la ciudad manchega, siendo su maestro El Greco. Por tanto, conocería muy bien la ciudad en 1610, año en el que se publica el grabado en *Historia del apóstol de Jesús Santiago*. Así, en la imagen de Toledo puede intuirse el río Tajo y su curso a su paso por la ciudad, rodeándola, así como dos puentes de la ciudad, probablemente el de San Martín y el de Alcántara. Igualmente, en la vista imaginaria de Sevilla [fig. 6] se ha querido ver “con su muralla y bañada desde oriente por el Guadalquivir”.¹⁶ Además, en ésta hay una construcción muy alta que podría querer remitir a la Giralda.

¹⁶ CABRA LOREDO, María Dolores: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650...*, p. 123.



Fig. 5. Vista de Toledo de la *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* (1610), de Mauro Castellá Ferrer.

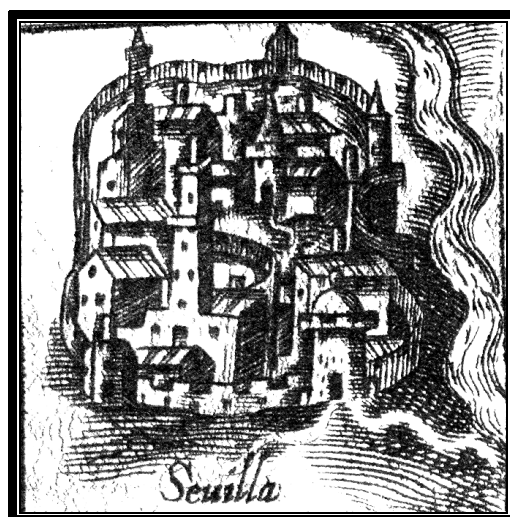


Fig. 6. Vista de Sevilla de la *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio* de la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* (1610) de Mauro Castellá Ferrer.

A pesar de que la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* se publica en 1610, las imágenes urbanas siguen repitiendo los mismos convencionalismos iconográficos empleados en el siglo anterior. Por tanto, la representación de Valencia incluida en esta obra, lejos de aportar alguna novedad al *corpus* de grabados urbanos de la ciudad aparecidos en libros hasta ese momento, continúa la tónica de querer remitir al concepto de ciudad siendo, de este modo, necesaria la inclusión de un título para poder identificarla.

5.3

Las derivaciones de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*, de Beuter: *La Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo y *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop

La vista de conjunto de Valencia aparecida en 1546 en la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter¹ fue muy reproducida durante el siglo XV y hasta 1604 y no siempre en las crónicas de Beuter. La difusión de esta imagen posibilitó la transmisión de sus características morfológicas a otros grabados urbanos de Valencia, es lo que se conoce como derivaciones.² Este fenómeno se ve, especialmente, en dos imágenes de la ciudad publicadas en el siglo XVII en Valencia. En ambas, la representación de Valencia sigue el prototipo de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* para reconstruirlo y transformarlo según su nueva función. Por tanto, ya no se estaría delante de repeticiones exactas de la imagen, tal y como posibilitó el empleo de su mismo taco xilográfico durante gran parte del XVI y principios del XVII, sino que esta vista de conjunto de la crónica de Beuter pasa a ser ahora la inspiración de varios grabados posteriores. Para el conocimiento de las derivaciones de la xilografía de la *Primera parte*

¹ BEUTER, Pere Antoni: *Primera parte de la coronica...*, f. LIIIv.

² MARÍAS, Fernando: "Imágenes de ciudades españolas...", pp. 106-108.

de la *coronica* de Beuter en el siglo XVII son especialmente paradigmáticas dos obras: La *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo, y *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop.

5.3.1

La imagen de Valencia de la *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo, y su reinterpretación del prototipo de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica*, de Pere Antoni Beuter

La *Lithología o explicación de las piedras*³ de José Vicente del Olmo es la primera obra estrictamente arqueológica⁴ publicada en el ámbito valenciano dedicada, íntegramente, a explicar las lápidas e inscripciones epigráficas halladas en el solar de la capilla de los Desamparados de la ciudad. Constituye, como se ha dicho, “el antecedente de todos los epigrafistas valencianos”.⁵ Recientemente, también se ha valorado su extraordinaria modernidad a la hora de estudiar el pasado de la ciudad: “[...] la decisión de incluir las inscripciones romanas recuperadas en el zócalo de la fachada principal de la basílica, hoy apenas legibles, merece considerarse como el primer intento de puesta en valor de unos hallazgos tan antiguos, algo absolutamente impensable en aquellos tiempos y que sólo en las últimas décadas ha adquirido un considerable auge”.⁶ Sin embargo, no hay que olvidar que obras históricas anteriores, especialmente las crónicas de Beuter, analizaban

³ Aunque ya se ha citado la obra, se cree conveniente volver a dar la referencia completa. DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de nuestra señora de los Desamparados de Valencia*. Valencia, imprenta de Bernardo Nogués, 1653. [Valencia, Librerías París-Valencia, 1979].

⁴ Hay un gran interés en la obra por estudiar las imágenes pasadas. Véase DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, pp. 19-21, 23-27, 41, 47, 57, 82, 86, 90-91, 103, 107-108, 110, 112, 114, 123, 128, 133, 135 y 164.

⁵ LEDO, Antonio C. / SEGUÍ, Juan José: “Las fuentes escritas y el panorama historiográfico”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia...*, tomo 1, p. 41.

⁶ JIMÉNEZ SALVADOR, José Luís: “La arqueología en la ciudad de Valencia”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia...* tomo 1, p. 46.

el pasado de Valencia incluyendo e interpretando muchas inscripciones antiguas. De hecho, ambas son consideradas en la actualidad como fuentes primeras en el estudio de la arqueología local.⁷

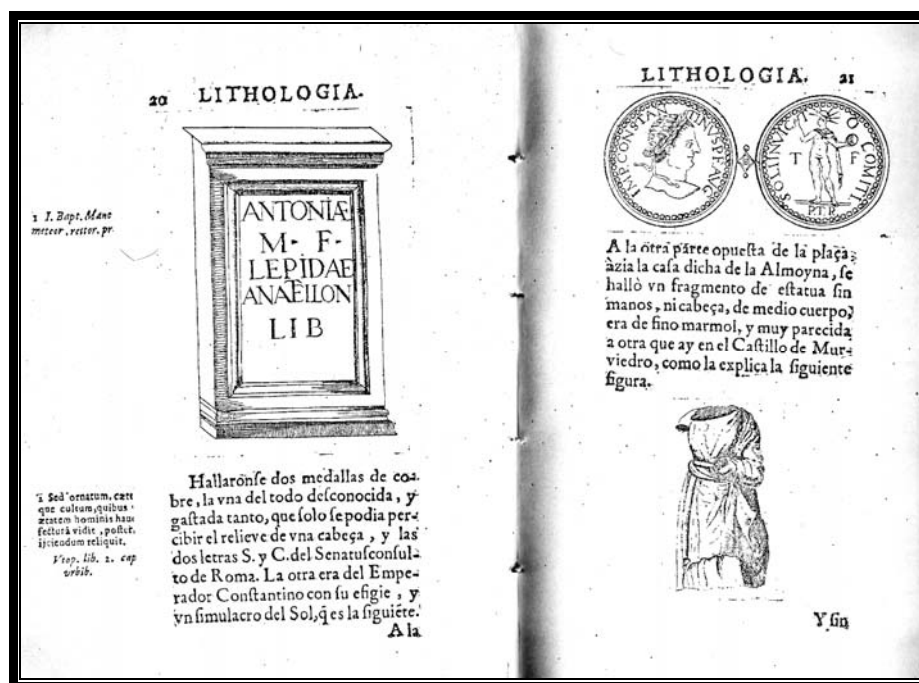


Fig. 1. Páginas de *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo.

Pero esos acentos o apoyaturas epigráficas planteadas en obras como las de Beuter, aquí en *Lithología o explicación de las piedras* se convierten, prácticamente, en el único tema a tratar. Además, es mucho más insistente la intención de interpretar la historia de Valencia desde sus restos arqueológicos [fig. 1].⁸ José Vicente del Olmo expone al lector:

Quando vi estas piedras, que con silencio mudo calificavan las grandezas y antigüedades de Valencia, reparé en quan proprio era de quien tenía por oficio el callar como una piedra, hazerlas hablar a ellas. Esta consideración me puso en el empeño de explicarlas, y las que primero con mal entendidas señas acreditavan lo insigne de mi patria,

⁷ ARASA i GIL, Ferrán: “Escultures romanes desaparegudes al País Valencià”, en *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXV, 2004, pp. 305-306.

⁸ Boira Maiques califica a José Vicente del Olmo como “protoarqueólogo”. BOIRA MAIQUES, Josep Vicent: *Valencia. La ciudad...*, p. 23.

sirviéndoles de lengua este discurso publican ya, y le aseguran la mayor parte de la antigüedad que tiene, y embidian grandes ciudades. Al crítico teatro de la censura sale fiado, solamente, en que siempre fueron veneradas tales antigüedades.⁹

El atractivo de *Lithología o explicación de las piedras* radica en querer conocer, a mediados del siglo XVII, el pasado de la ciudad desde la arqueología. Sin embargo, no se debe entender como una obra ajena a cualquier otro interés. De hecho, el primer capítulo del libro habla “De la situación, y antigüedad de Valencia, y de las naciones que la han señoreado”.¹⁰ Aquí, Del Olmo, además de dejar clara su formación geográfica al dar la latitud y longitud de la ciudad, reconstruye históricamente el pasado de Valencia recurriendo a diversas fuentes, entre ellas, las crónicas de Beuter. Junto a los datos geográficos e históricos de este capítulo –se ha considerado que *Lithología o explicación de las piedras* es, tras los cronistas valencianos de principios del XVII, la última aportación a las referencias históricas de la ciudad–,¹¹ el discurso de Del Olmo parece recordar también a algunas características de la literatura corográfica en su descripción de Valencia. Sirva como ejemplo el siguiente texto sobre la ciudad:

Celebró Aristides en una de sus elegantes oraciones a la antigua Smyrne, y parece que copió de Valencia su hermosura, o que no halló Valencia otra emulación más gloriosa que serle tan parecida [...] no le bastan a sus grandezas descripciones, ni pueden explicarle las que dexó en ella la posteridad depositadas; gozé de sus delicias, y amenidades, registré sus antiguos trofeos, admiré lo grande y suntuoso de sus edificios, traté la sutileza de sus

⁹ DEL OLMO, Joseph Vicente: “Carta al lector”, en ———: *Lithología o explicación de las piedras...*, [s. p.].

No solamente Del Olmo es el que ve su propio criterio arqueológico, sino que sus contemporáneos lo destacaron igualmente. En la censura y aprobación de la obra que escribe el padre fray Luís de Valencia dice del autor que “llega su destreza y maña a dar lengua a las piedras y eloquencia”, que “haga hablar (y tan bien) a las piedras” o “que comunique eloquente lengua a los mármoles”.

DE VALENCIA, Padre fray Luís: “Censura y aprobación del padre fray Luís de Valencia de la orden de los menores capuchinos del padre san Francisco, ministro provincial, una y otra vez de la provincia de la sangre de Christo en los reinos de Valencia y Murcia, maestro en artes, y en santa teología letor jubilado, y en las causas de fe en los sendos de la santa inquisición de dichos reinos, consultor calificador”, en DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, [s. p.].

¹⁰ DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, pp. 2-13.

¹¹ LEDO, Antonio C. / SEGUÍ, Juan José: “Las fuentes escritas y el panorama historiográfico...”, p. 41.

ingenios, veneré sus riquezas y devotos santuarios [...] Está situada casi en medio del ameno, y dilatado jardín de su rico, y opulento reino [...] [su] amenidad fértil compite con la abundancia de regalos, y todo género de sazonados frutos, y mantenimientos de que goza [...]”¹²

Lithología o explicación de las piedras es una obra que, a primera vista, quizás, no tenga mucho que ver con la figura de José Vicente del Olmo, algo que en absoluto es así pues su faceta histórica estuvo presente en sus obras y, como dice Ximeno, “fue uno de los hijos de esta ciudad [Valencia] que más procuraron mantener y dar a conocer al mundo su antiguo lustre y esplendor”.¹³ Del Olmo nace en el año 1611. Fue hijo de un secretario del tribunal de la Inquisición de Valencia, cargo éste que él mismo desempeñaría más tarde tras sustituir a su padre.¹⁴ Era discípulo José de Zaragoza –en la década de 1660-1670 recibió clases de este matemático jesuita–,¹⁵ de quien se incluye en *Lithología o explicación de las piedras* un epigrama. Del Olmo es conocido, especialmente, por escribir un tratado de geografía llamado *Nueva descripción del orbe de la Tierra*, publicado en 1681 [fig. 2]. En él mencionaba a 700 autores de diferentes disciplinas, profesiones y nacionalidades¹⁶ y es considerado como “el mejor tratado de geografía redactado en España durante el siglo XVII”.¹⁷

¹² DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, pp. 1-3.

¹³ XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, tomo II, p. 124.

¹⁴ Sobre su biografía, véase LÓPEZ PIÑERO, José María / NAVARRO BROTONS, Víctor: *Història de la Ciència al País Valencià...*, pp. 224- 227.

¹⁵ LÓPEZ PIÑERO, José María / GLICK, Thomas F. / NAVARRO BROTONS, Víctor / PORTELA MARCO: *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*. Barcelona, Ediciones Península, 1983, vol. II, p. 126.

¹⁶ DEL OLMO, Joseph Vicente: *Nueva descripción del orbe de la tierra en que se trata de todas sus partes interiores, y exteriores y círculos de la esfera, y de la inteligencia, uso y fábrica de los mapas, y tablas geográficas, así universales y generales, como particulares, explicanse sus diferencias, se corrigen los errores, y imperfecciones de las antiguas, y se añaden otras modernas con la fábrica i uso del globo terrestres artificial, y de las cartas de navegar, tocanse muchas, y varias curiosidades de philosophía natural, y de historia sagrada y profana con las noticias y fundamentos de la chronología y origen y principio de las mas principales eras y épocas del mundo*. Valencia, Joan Lorenço Cabrera, 1681. Sobre la actividad de Del Olmo como geógrafo se remite a FAUS PRIETO, Alfredo: “Teoría y práctica cartográficas en la Valencia preilustrada (1681-

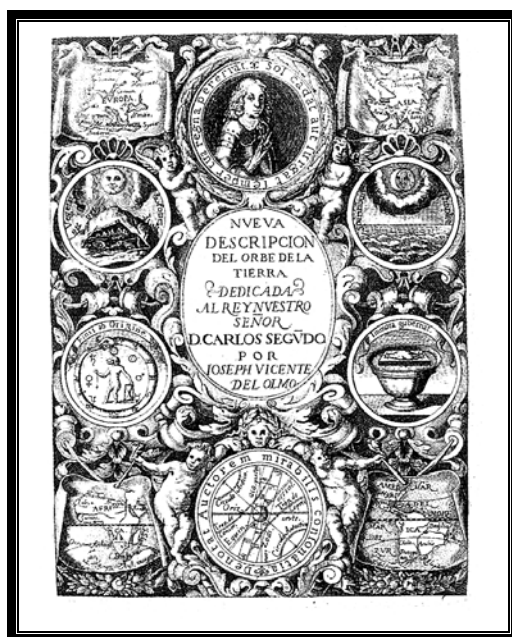


Fig. 2. Portada de la *Nueva descripción del orbe de la tierra* (1681), de José Vicente del Olmo.

Del Olmo, junto a Félix Falcó de Belaochaga, fue requerido por la Diputación del General para pruebas de las piezas de artillería que compraba la institución.¹⁸ Del Olmo, además de clavario de la misma entre 1695 y 1697, había sido electo del estamento militar (1681-1692) y militar de la Junta de la Observancia de los Fueros y de los Privilegios (1679-1686) creada por disposición de las Cortes del año 1645.¹⁹

También, en 1686, Del Olmo y Félix Falcó de Belaochaga fueron designados por el *consell* municipal como miembros de la comisión que, bajo la presidencia del conde de la Alcudia, tenía que elegir uno de los dos proyectos presentados para la construcción de un

1744). Las obras de Vicente Olmo y Antonio Bordázar de Artazu”, en *Cuadernos de Geografía*, 45, 1990, pp. 183-202.

¹⁷ FAUS PRIETO, Alfredo: “Desde Del Olmo a Cavanilles. El Antiguo Reino de Valencia en la Cartografía Española Setecentista (1681-1797)”, en A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (coord.)]: *Cartografía valenciana...* p. 85.

¹⁸ ARV: Generalitat, provisions, regs. 3225, 1679, y 3229, 1682, [s. p.], citado en PÉREZ GARCÍA, Pablo / CATALÁ SANZ, Jorge A.: “Renovación intelectual y prestigio social: “novatores”, academias e instituciones públicas en la Valencia de finales del siglo XVII y principios del XVIII”, en *Saitabi*, 58, 2008, p. 225.

¹⁹ PÉREZ GARCÍA, Pablo / CATALÁ SANZ, Jorge A.: “Renovación intelectual y prestigio social...”, p. 225.

muelle de piedra en el grao de Valencia. El primero era el de Tomás Güelda²⁰ y el segundo el de Evaristo Barberá, por el que se decantaron. Éste, más adelante, se vería paralizado por falta de fondos.²¹

Igualmente, se podría destacar, entre otras, la participación de Del Olmo en obras literarias como las dedicadas a los fúnebres elogios a la memoria de Pedro Calderón de la Barca, junto a personalidades como el marqués de Villatorcas, Gaspar Mercader, Marco Antonio Ortí, José Ortí, Francisco Figuerola o Jacobo Fuster.²² Colabora también en la obra de Marco Antonio Ortí sobre las festividades por la canonización de santo Tomás de Villanueva.²³ Ximeno cita un manuscrito suyo realizado en 1630, cuando Del Olmo contaba sólo con 19 años. Éste, según el bibliófilo Ximeno, se titulaba *Sentencias, y aforismos, con algunos pedazos de historias, sacados de autores varios*.²⁴

Del Olmo también participó en las tertulias y academias que se celebraron en Valencia en las últimas décadas del siglo XVII y que desempeñaron un importante papel en la

²⁰ GVELDA, Thomas: *Descripción del Muelle [...] cuya planta la ideó Thomas Güelda...*

²¹ GONZÁLEZ TORNEL, Pablo: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2005, p. 76; HERNÁNDEZ, Telesforo Marcial: “Los novatores ante la problemática portuaria de Valencia en el siglo XVII”, en A.A.V.V.: *Estudios dedicados a J. Peset Aleixandre*. Valencia, Universitat de València, vol. II, 1982, pp. 353-374; ———: “Diseños y proyectos del puerto de Valencia en los siglos XVII y XVIII...”, pp. 169-184; LÓPEZ PIÑERO, José María / GLICK, Thomas F. / NAVARRO BROTONS, Víctor / PORTELA MARCO: *Diccionario histórico de la ciencia moderna...*, p. 126; ——— / NAVARRO BROTONS, Víctor: *Història de la Ciència al País Valencià...*, p. 230 y PÉREZ GARCÍA, Pablo / CATALÁ SANZ, Jorge A.: “Renovación intelectual y prestigio social...”, p. 226.

²² Véase DE CASTELVÍ y ALAGÓN, José [Marqués de Villatorcas]: *Fúnebres elogios a la memoria de don. Pedro Calderón de la Barca, escritos por algunos apasionados suyos del alcaçar, a instancia de don Joseph de Castelví y Alagón, marqués de Villatorcas [...] que es quien saca a luz estos papeles*. En Valencia, por Francisco Mestre [...], 1681 y CERDÁ, Manuel: “Exequias de Calderón en Madrid: La Academia del Alcázar en Valencia”, en *Revista de Valencia*, tomo I, 1880-81, pp. 346-348. Igualmente, véase al respecto GIL SAURA, Yolanda: “Los gustos artísticos de los novatores valencianos en torno a 1700: la colección de pinturas de los marqueses de Villatorcas”, en *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, p. 173.

²³ ORTÍ y BALLESTER, Marco Antonio: *Solemnidad festiva con que la insigne, leal, noble, i coronada ciudad de Valencia se celebró la feliz nueva de la canonización de su milagroso arzobispo santo Tomás de Villanueva*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1659.

²⁴ XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, tomo II, pp. 124-125.

introducción de la ciencia moderna en la cultura valenciana. José Vicente del Olmo fallecería el 11 de agosto de 1696.

La figura de Del Olmo es, por tanto, una personalidad plural que manifiesta interés por diferentes disciplinas –“varón de gran talento, continuo estudio y fructuosa erudición en todo género de letras y noticias. De notables espíritu y aceptación en la poesía, y de valentía y profundidad en la matemática”, dice Rodríguez²⁵, si bien sus estudios sobre geografía son, sin duda, los más relevantes.

El frontispicio de *Lithología o explicación de las piedras* –188 x 131 mm.– denota la gran erudición de su autor. En su iconografía destaca la adaptación que se hace del prototipo de la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica*, de Pere Antoni Beuter. Sin embargo, antes de entrar en el estudio de esta vista –cuyas medidas son 22 x 56 mm.–, es necesario desgranar la configuración iconográfica de esta portada. Sin duda, una de las más interesantes de todo el XVII valenciano.

La portada de *Lithología o explicación de las piedras* [fig. 3] de Del Olmo puede interpretarse, a grandes rasgos, en la misma línea que otras muchas del siglo XVII. En los frontispicios de libros seiscentistas era más o menos habitual la presencia de portadas arquitectónicas en las que figuras relacionadas con el contenido del libro aparecían representadas delante de columnas u otros elementos constructivos. Generalmente, se seguía una distribución bastante similar a la de *Lithología o explicación de las piedras*. Así, en los extremos solían aparecer figuras sobre pedestales que delimitaban el espacio en el que se encuadraban escenas o bien el título de la obra. La parte superior del esqueleto arquitectónico se destinaba, casi siempre, a adornos o descripciones. Aquí eran habituales, especialmente, frontones partidos –que solían albergar cartelas o escudos–, como aparece en la portada de *Lithología o explicación de las piedras*.

²⁵ RODRIGUEZ, José: *Biblioteca Valentina...*, p. 220.



Fig. 3. Portada de *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo.

Este interés por emplear recursos arquitectónicos en las portadas de los libros se puede rastrear incluso antes del siglo XVII. Como claro y temprano antecedente se citará, entre otras muchas, el retrato de Carlos V de Enea Vico. Esta obra de 1550 se inspira en una pintura de Tiziano y presenta una estructura arquitectónica de léxico clásico sobre la que se insertan figuras alegóricas. Misma interpretación podría hacerse de la portada

–también de Enea Vico– de la *Vita di Carlo Quinto*, de Lodovico Dolce, publicada en 1567 en Venecia, precisamente por el mismo impresor que traduciría al italiano la *Primera parte de la coronica* de Beuter, Gabriel Giolito de'Ferrari.²⁶

Mayor atractivo tienen los frontispicios de los libros peninsulares seiscientistas por aunar esta herencia de procedencia foránea con portadas arquitectónicas entendidas en las ideas y estilos constructivos del momento. Dentro precisamente de estos parámetros, es donde se debe leer la compleja portada de *Lithología o explicación de las piedras*. Así, tal y como se ha insinuado ya antes, el carácter arquitectónico, recordando al arte de los altares o detalles como los frontones quebrados, columnas y figuras alegóricas ocupando las hornacinas generadas por la articulación del léxico arquitectónico, son una constante en los frontispicios seiscientistas.

En la portada de *Lithología o explicación de las piedras* de Del Olmo, Romo y Jaime I aparecen retratados a modo de atlantes clásicos.²⁷ Están dibujados con mucho detallismo y minuciosidad –véanse simplemente el tratamiento de las vestimentas y drapeados–. La perfecta percepción de éstas deja muy atrás el *horror vacui* que colmaba las portadas xilográficas de los libros del siglo anterior.

Como era habitual en las portadas calcográficas del seiscientos, el título de *Lithología o explicación de las piedras* aparece enmarcado por el espacio generado por la arquitectura. Por todo esto, el frontispicio de la obra de José Vicente del Olmo es, sin duda, receptor de los recursos compositivos empleados por los impresores a la hora de solucionar una

²⁶ Véase al respecto A.A.V.V.: *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Julio Ollero editor, 1993, pp. 53-55 y CHECA CREMADES, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 183-184.

²⁷ El hecho de que muchos temas o figuras alegóricas e históricas representadas en las portadas comiencen a tener relación con el contenido de las obras, evita que se intercambien los modelos tipográficos, algo habitual en el siglo precedente en el que se reutilizaban las matrices xilográficas.

parte tan importante de sus empresas tipográficas como lo fueron las portadas.²⁸ En el espacio delimitado por las figuras de Romo y Jaime I se lee el título de la obra. Dice así:

Lithología o explicación de las piedras y tras antigüedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia dedicada a la muy noble, antigua, leal, insigne, y coronada ciudad de Valencia. Por Joseph Vicente del Olmo, secretario del santo oficio de la Inquisición.

Existen muchos frontispicios que pueden ser descritos teniendo en cuenta los mismos rasgos generales que el de *Lithología o explicación de las piedras*. Evidentemente, no se va a pretender hacer una relación de algunas de estas obras, pues sería muy escueta la muestra presentada y dejaría muchas de ellas fuera. Tras esto, ahora es necesario desgranar el significado de la portada de *Lithología o explicación de las piedras* y ver el papel que la vista de Valencia tiene en ella.

En primer lugar, se debe acudir al listado de autores citados en la obra y valorar si algunos de ellos o sus trabajos pueden ayudar a comprenderla mejor.²⁹ Muy interesante resulta que José Vicente del Olmo en *Lithología o explicación de las piedras* demuestre conocer el tratado *In Ezequielem explanaciones et apparatus urbis ac templi hierosolymitani, commentarijs et imaginibus illustratus* (Roma, 1596-1605, 3vols.) de los jesuitas Jerónimo de Prado y Juan Bautista Villalpando. Éste estuvo financiado por Felipe II y versaba sobre el templo de Salomón.³⁰ Esta obra, junto con la monumental *Biblia Regia* o *Políglota anteurpiense* (Amberes, 1569-1572, 8 vols.) del hebraísta y bibliotecario de El Escorial Benito Arias Montano, muestra la voluntad de conciliar la

²⁸ BOHIGAS, Pedro: *El libro español (ensayo histórico)*..., pp. 217-220.

²⁹ Véase “Autores que se citan” en DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras*..., [s. p.].

³⁰ Resulta interesante las reflexiones que, en este sentido, se hace en TAYLOR, René: “Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la “idea” de El Escorial”, en *Traza y Baza. Cuadernos Históricas de Simbología, Arte y Literatura*, 6, 1976, pp. 15-47.

Biblia con la cultura clásica.³¹ Este interés, ya presente en el episodio tardogótico valenciano como se ha puesto de manifiesto,³² es conocido por José Vicente del Olmo quien, además, emplea la obra de Prado y Villalpando para completar o añadir algunos datos a su texto. La primera ocasión que Del Olmo recurre a la obra de Prado y Villalpando es para interpretar una inscripción del rey Salomón que la complementa con la opinión de otros autores.³³ La segunda referencia es en relación a la consideración de las monedas como instrumentos públicos a los que, debido a sus inscripciones, se les profesa fe.³⁴ Por último, en *Lithología o explicación de las piedras* Del Olmo vuelve a citar a Villalpando para explicar la iconografía de la ballena descrita por Job, debajo de la cual aparecen unos rayos de Sol.³⁵

De la misma forma, Villalpando es referido posteriormente por Del Olmo. Así, en 1681 en *Nueva descripción del orbe de la tierra* es Villalpando uno de los 400 autores que cita. De él emplea la medida del pie romano y, más adelante, sus conocimientos sobre el palmo de Mallorca, el palmo valenciano, la vara valenciana o el palmo de Castilla.³⁶

Con esto, queda muy claro que Del Olmo era conocedor de la obra de Prado y Villalpando y esto puede ayudar a descifrar la complicada concepción de esta portada de *Lithología o explicación de las piedras*. Recientemente, además, Joaquín Bérchez ha puesto de manifiesto precisamente la importancia de la portada de *Lithología o*

³¹ Véase, especialmente, RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.): *Dios Arquitecto. J.B. Villalpando y el templo de Salomón*. Madrid, Ediciones Siruela, 1994.

³² ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo: "Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano", en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. II...*, pp. 166-183.

³³ "Entre las ruinas, y antigüedades de Sagunto, se hallan con letras hebreas las losas de los sepulcros de Oran Nebach, presidente que murió en tiempo de Amasias Rey de Judea, que está junto a la puerta del castillo, y de Adon Iram, colector de los tributos del rey Salomón, que de ella ay un pedaço entre las ruinas del anfiteatro, cuyos caracteres hebreos he comprobado con los que trae de esta piedra Villalpando y hallo que son los mismos respeto de aquel fragmento".

DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, pp. 29-30, nota 5.

³⁴ DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, p. 36, nota 18.

³⁵ DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, pp. 166-167, nota 5.

³⁶ DEL OLMO, Joseph Vicente: *Nueva descripción del orbe de la tierra...*, pp. 69d y 91d-92a.

explicación de las piedras como receptora de “un denso sentir religioso” que “llegaría a disputar al clasicismo romano sus originales órdenes arquitectónicos al dar cabida a otras declinaciones basadas en una Antigüedad más bíblica que pagana”. Continúa y concluye su discurso diciendo que “se quiso contemplar en una Antigüedad más cercana a la Biblia que romana, mostrando en la portada del libro [*Lithología o explicación de las piedras*] un pórtico en el que el mítico fundador de Valencia y a la vez descendiente de Noé –Romo– y el nuevo refundador cristiano de la ciudad –el rey don Jaime–, se abrigan por órdenes compuestos muy cercanos al recreado por el jesuita español Juan Bautista Villalpando en sus famosas *Explanaciones*, dedicadas a la reconstrucción del mítico templo de Salomón, combinando variantes corintias y dóricas, incluso con cabezas de león en las metopas”.³⁷ Con esto, el motivo constructivo de *Lithología o explicación de las piedras* no debe entenderse en la tónica de muchas otras portada seiscentistas, en las que solía ser un mero recurso compositivo. Aquí, se revela como una cita de culta erudición arquitectónica.

En el frontispicio, como se ha apuntado arriba, aparecen Romo –*Romus*– primer fundador mítico de la ciudad de Valencia y Jaime I –*Iacobus I*– sobre dos pedestales con las inscripciones “*Vetustate nobilis*” y “*Novitate felix*”, respectivamente. Éstas pretenden hacer referencia a su pasado o antigüedad célebre y a su feliz o próspero presente, periodos históricos éstos aunados en todo el programa iconográfico de la portada de *Lithología o explicación de las piedras*. Junto a estas representaciones de Romo y Jaime I –a modo de atlantes–, Del Olmo en su texto sobre Valencia, aludido antes,³⁸ recoge también su fundación mítica por parte de Romo sin citar, paradójicamente la obra de Beuter.

En el frontispicio de *Lithología o explicación de las piedras* se ha dado mucha relevancia a los escudos, algo que ya había hecho antes el de la *Primera parte de la coronica* de Beuter

³⁷ BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: “La arquitectura barroca...”, p. 324.

³⁸ Véase DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, pp. 1-13.

–de 1546, así como sus ediciones posteriores de 1563 y 1604–, como se vio.³⁹ Al igual que se había intentado armonizar en este *frontis* el pasado mítico de la ciudad –recordado por Romo– con el acontecimiento histórico de la Reconquista de Valencia a manos de Jaime I, también parece haberse seguido un proceso similar con los escudos. De este modo, se aprecia uno de los primeros escudos empleados por Valencia: el que representa la ciudad sobre aguas. Como ya se dijo atrás, este escudo parece seguir en *Lithología o explicación de las piedras* los valores icónicos de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter.⁴⁰ En el lado opuesto al escudo de la ciudad sobre aguas se encuentran las armas que se emplearon en la Reconquista y que, definitivamente en 1377, sustituirían al anterior de la ciudad sobre aguas.⁴¹ A éstas, se le han añadido una corona de real y un *rat penat*. De la misma forma, el escudo de la ciudad sobre aguas tiene otra corona ciñéndolo.

Mayor complicación reviste lo representado en el espacio delimitado por el frontón partido de la parte superior. Aquí, se encuentra el escudo del Reino de Valencia con el *rat penat* sobre los cuatro palos o bastones rojos en campo de oro, las que fueran las antiguas armas de Jaime I.⁴² Éste aparece en muchos libros durante el XVI y XVII. De todos ellos, son muy importantes y tempranos los grabados –y tratados con mucha importancia– del *Aurum opus* (1515),⁴³ de la *Primera part de la història de València*

³⁹ El escudo de la Valencia sobre aguas de la portada de *Lithología o explicación de las piedras* de José Vicente del Olmo ha sido reproducido en el capítulo “Las primeras representaciones icónicas de Valencia”. Véase en esta investigación la p. 182.

⁴⁰ Al analizar la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter, ya se hizo referencia al escudo de la ciudad sobre aguas de la portada de *Lithología o explicación de las piedras*. En él se quiso ver una cita a la xilográfica de la crónica de Beuter. Véase en esta investigación las pp. 174, y 181-182.

⁴¹ EL BACHILLER TORREZNO [Torres Belda]: “Armas de Valencia...”, p. 67.

⁴² Véase MARTÍNEZ ALOY, José: “Los rat-penat en el blasón de Valencia...”; TRAMOYERES BLASCO, Luís: “Los rat-penat en el escudo de armas de Valencia...”, y VIVES LIERN, Vicente: *Lo rat-penat en el escudo de armas de Valencia...*, entre otras.

⁴³ [s.a.]: *Aureum opus regalium priuilegiorum ciuitatis et regni Valentiae cum historia cristianissimi regis Jacobis ipsius primi oquistatoris* [sic]. Arte et industria humilis Didaci de Gumiel, 1515 Impressum[u]e in [...] Valencie.

(1538), de Pere Antoni Beuter así como también el de la portada de *Furs e actes*, de 1545.⁴⁴ Algo posteriores, de 1557, pero con el mismo interés, serían los aparecidos en las portadas de *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó*, *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó*⁴⁵ y en la de *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes del ínclyt rey don Jaume primer rey d'Aragó*, de Ramón Muntaner, publicada en 1558.⁴⁶ Como ya se vio, estas tres últimas fueron obras impresas por Jerónima de Gales. Sin embargo, en relación a estos precedentes –y también a otros muchos que siguen los mismos convencionalismos iconográficos– en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* aparecen unos *putti*. Éstos sostienen una filacteria que está debajo de las dobles LL –vinculadas ya con las armas de Valencia desde el siglo XVI–. Además, estas dos figuras portan sendas cornucopias rebosantes de frutos. Es necesario preguntarse qué significado pueden tener en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* un símbolo pagano e intentar ver qué relación mantienen todavía con la ciudad de Valencia.

Para conocer el significado de las cornucopias, otra cita de erudición histórica, será necesario trasladarse al periodo clásico. En este sentido, es indispensable la consulta de las primeras acuñaciones de monedas de época romana en *Valentia* [figs. 4 y 5].⁴⁷ En éstas, acuñadas aproximadamente del 120 al 75 a. C., aparecen en el reverso

⁴⁴ [s.a.]: *Furs e actes de cort fets e atorgats* [sic] per [...] don Carlos [...] als regnicoles de la ciutat, y regne de València, en los corts per aquell celebrades, en la vila de Monçó [...] en lo any [...] MDXXXII. València, feta imprimir per mestre Pere Borbó, ab industria de Joan de Mey, 1545.

⁴⁵ [s.a.] [Jaime I]: *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó...*, portada y [s.a.] [Jaime I]: *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó...*, portada.

⁴⁶ MUNTANER, Ramón: *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes del ínclyt rey don Jaume primer rey d'Aragó...*, portada.

⁴⁷ Véase MONTESINOS i MARTÍNEZ, Josep: “La ciudad como imagen. La imagen de la ciudad...”, p. 493 y RIPOLLÉS, Pere Pau: “Las primeras acuñaciones”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia...* tomo 1, pp. 73-77.

cornucopias y rayos.⁴⁸ Éstos últimos, iconográficamente, aluden a Júpiter –del que constituye uno de los atributos más distintivos– mientras que la cornucopia tiene un sentido de abundancia y fertilidad,⁴⁹ características éstas que Valencia transmitiría. Precisamente, el mismo significado que propinaban la abundancia y fertilidad de la *Valentia* romana parece rescatarse y restituirse nuevamente en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* pues, como figura en el pedestal sobre el que está Romo, se recordaba su *vestustate nobilis*. Esta apropiación de un elemento iconográfico romano vinculado al pasado histórico de la ciudad debe entenderse dentro de las pretensiones generales que irradian de todo el frontispicio de *Lithología o explicación de las piedras* es decir, querer aunar el pasado con el presente de la ciudad: lo romano con lo cristiano, lo mitológico con lo bíblico.⁵⁰

Toda esta interpretación debe completarse, necesariamente, con la inclusión en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* de la imagen de la ciudad de Valencia. Ésta es una simplificación de la vista de conjunto de Valencia aparecida en 1546 en la *Primera parte de la coronica* de Beuter.

⁴⁸ En primer lugar, hay que hacer referencia a que el propio Del Olmo es consciente del significado que tuvo este elemento en el mundo romano. Eso se desprende de sus palabras al evocar una interpretación de Aleandro:

No es otra cosa [dice Aleandro] el rayo, sino imagen de luz, o una especie producida por el cuerpo lúcido, la qual no emana del separadamente, sino indivisa y continua, pero lo delicado y flaco de nuestra vista nos haze parecer que despide agudos los rayos.

José Vicente del Olmo se está haciendo eco de esta interpretación a tenor de unas monedas romanas de época de Constantino, sin plantear ninguna relación con la ciudad de Valencia.

DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, p. 166.

⁴⁹ RIPOLLÉS i ALEGRE, Pere Pau: “La ceca de Valentia y las monedas de su época”, en RIBERA i LACOMBA, Albert / JIMÉNEZ SALVADOR, José Luís: *Valencia y las primeras ciudades romanas de Hispania*. València, Ajuntament de València, 2002, p. 338.

⁵⁰ Sobre estas primeras monedas véanse, entre otras obras, PETIT, Rafael / ALEDÓN, José María: *Catálogo de las monedas valencianas y medallas valencianas de los reyes de España*. Valencia, Ediciones A.C., 1982, pp. 36-37; ———: *Nuestras monedas: las cecas valencianas*. Valencia, Vicent García, 1986, pp. 114-116; RIPOLLÉS i ALEGRE, Pere Pau: “La ceca de Valentia y las monedas de su época...”, pp. 337-337 y VIDAL BARDAN, José María: “Las monedas de Valentia e Ilici en el Museo Arqueológico Nacional”, en *Saguntum, Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 1981, 16, [lámina I].



Figs. 4 y 5. Reverso de las monedas acuñadas en la *Valentia* romana entre ca. 120 al 75 a.C. En ellas se aprecia las cornucopias atravesadas por rayos.

Antes de entrar a describir la imagen de *Lithología o explicación de las piedras*, hay que insistir en que este pórtico es uno de los primeros en el que la representación de conjunto de Valencia tiene protagonismo. Se debe recordar que la vista de Beuter no aparecía en el frontispicio de la *Primera parte de la coronica*, por tanto, es la segunda vez –tras la reutilización que hace Jerónima de Gales en 1592 del taco xilográfico de la crónica de Beuter en *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* de Miguel de Vargas– que se incluye en una portada. Con esto, en *Lithología o explicación de las piedras* se le asigna un papel muy destacado a la imagen urbana de Valencia. Además, sirve para reestablecer un uso que, desde *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia*, se había perdido en la imprenta valenciana.

Ya se vio al estudiar la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter que el tamaño de la xilografía condicionaba el acopio de los emblemas más importantes de la ciudad así como su detallismo. En parte, esa misma interpretación puede seguirse con esta vista de Valencia de la portada de *Lithología o explicación de las piedras*. En esta última obra el espacio destinado a la vista de Valencia se comprime por la plataforma de los pedestales sobre los que están las figuras de Romo y Jaime I. Sin

embargo, a pesar de quedar esquemática su representación, en ella se puede observar claramente el recuerdo de la vista de conjunto de Valencia de la crónica de Beuter.

La imagen de Valencia de *Lithología o explicación de las piedras* [fig. 6] puede leerse de forma parecida a la xilografía de la *Primera parte de la coronica* de Beuter, si bien está bastante más simplificada que su prototipo [fig. 7]. El punto de vista es el septentrional, quedando en primer plano los cuatro puentes al norte de la ciudad. El puente del Real, el de la Trinidad y el de Serranos se vislumbran sesgados por el reducido espacio que se destina a la imagen. Algo parecido sucede con el puente de San José cuya percepción es incompleta pues el pedestal sobre el que está la figura de Jaime I lo oculta parcialmente. Una diferencia sustancial con su precedente es la eliminación del puente del Mar que sí aparecía en la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*, si bien de forma meramente referencial –no descriptiva–. El espacio destinado a la imagen de la ciudad de Valencia en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* ha afectado igualmente a la percepción del río Turia.



Fig. 6. Vista de Valencia, portada de *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo.



Fig. 7. Vista de Valencia, *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter.⁵¹

De los elementos arquitectónicos de la xilografía de Valencia de la crónica de Beuter se han mantenido en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* algunos emblemas urbanos claramente identificables. El Miguelete aparece como la arquitectura más alta de la ciudad y coronado por un cuerpo sobre el que parece haberse incluido una veleta.⁵² El detallismo con el que se describe la torre catedralicia es mínimo, simplemente la pretensión es referencial. De hecho, extrañamente, en relación con la vista de conjunto de Valencia de Beuter, no parece distinguirse el cimborrio, al menos de forma evidente.

También está presente en la imagen de Valencia de *Lithología o explicación de las piedras* la muralla, claro elemento emblemático de la ciudad. Se ven, igualmente, sus puertas del Real, de la Trinidad, de Serranos –muy esquemática y de la que sólo se marcan

⁵¹ A pesar de haberse reproducido esta imagen cuando se estudió detenidamente, se ha considerado oportuno volver a incluirla con el fin de agilizar la lectura del presente texto y que con ello queden patentes visualmente los vínculos entre la vista de Valencia de *Lithología o explicación de las piedras* (1653) de José Vicente del Olmo y su prototipo de la *Primera parte de la coronica* (1546) de Beuter. De la misma forma, no se volverá a incluir esta imagen a la hora de abordar el estudio de la vista de Valencia de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*, siendo necesaria su consulta en este capítulo.

⁵² Wijngaerde en su dibujo de Valencia de 1563 no detalla este elemento. Mancelli en su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* (1608) incluye lo que parece ser una cruz cristiana con un brazo bastante elevado. Es probable que este elemento reproducido en la portada de *Lithología o explicación* responda a una simplificación de un cuerpo similar presentado en 1546 en la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* de Beuter.

someramente sus dos torres laterales y el cuerpo central—, la torre de Santa Bárbara —posteriormente del Águila— y la de San José, cuya posición ha sido virada a oriente, viéndose sólo en el grabado una de sus torres. La casa de armas parece esbozarse, tímidamente, en el lado opuesto al portal Nou.

La vista de Valencia de *Lithología o explicación de las piedras* no deja dudas sobre su prototipo. En ella, además, se recogen construcciones que, como ya se vio, responderían a convencionalismos representativos urbanos del siglo XVI y que la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* de Beuter detallaba. Importante recordar la figura que se encontraba subida en lo alto de una torre o la fachada escalonada de un edificio. Ambos elementos tuvieron que ser inventados por el dibujante de la vista de la crónica de Beuter y no debían de corresponderse con arquitecturas reales de la Valencia del XVI. Estos recursos iconográficos son repetidos pero reinterpretados en esta vista de *Lithología o explicación de las piedras*. A pesar de haberse simplificado o reubicado, éstos siguen siendo un claro recuerdo de su prototipo.

Continuando con la torre y la persona encima de ella, ésta aparecía en la vista prototipo de Beuter en la misma línea visual que la torre de Santa Bárbara y con la silueta del sujeto de la parte superior dirigiendo su brazo más elevado hacia oriente, justo hacia al lado contrario que señala la figura de *Lithología o explicación de las piedras*. Además, la torre no aparece tan detallada como en la xilografía de la crónica de Beuter y no se ubica en el mismo lugar. Esto es debido a que se han distorsionado las distancias entre la torre de Santa Bárbara y el portal Nou por motivos compositivos. Por otra parte, el edificio con el perfil escalonado se encuentra pegado al portal Nou y no coincide exactamente con su emplazamiento en la vista de la *Primera parte de la coronica*. Es, básicamente por la inclusión de estos elementos en la vista de Valencia de *Lithología o explicación de las piedras*, por lo que no puede negarse su vinculación con la xilográfica de la crónica de Beuter.

Por otra parte, a pesar de estar presentes en la imagen de Valencia de *Lithología o explicación de las piedras* componentes gráficos procedentes de la estampa de la *Primera parte de la coronica* reinterpretados, reubicados o incluso simplificados, han perdido protagonismo otros realmente importantes como el Mediterráneo con los barcos, la cruz terminal o el poblado del Grau, aunque sí que se marca ligeramente lo que debe de ser la torre de Espioca.

Para terminar con la comparación entre el prototipo y su derivación, hay que apuntar que en la xilografía de Beuter la fachada septentrional aparece prácticamente horizontal, mientras que en la de *Lithología o explicación de las piedras* ese perfil se ha curvado hacia el norte. Esto quizás venga forzado por la necesidad de querer transmitir que Valencia presentaba un aspecto de conjunto redondo, algo muy difícil de sugerir en un formato apaisado y tan pequeño como el que se destina a la imagen de Valencia en la portada de *Lithología o explicación de las piedras*.

Es ahora ya complicado pensar, tal y como aquí se ha hecho referencia, que el prototipo de la vista de la portada de *Lithología o explicación de las piedras* no fuese la imagen de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter. No hay duda de que la fuente es el grabado aparecido por primera vez en 1546 en esa crónica. Sin embargo, no hay que olvidar que ese taco xilográfico, como ya se vio, fue empleado luego en numerosas obras durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII y no siempre remitiendo a la ciudad de Valencia. Por tanto, pudo inspirarse en alguna otra publicación en la que se hubiese reutilizado esta imagen. No obstante, un aspecto que puede inducir a pensar que realmente se inspiró en la obra de Beuter es, además de la importancia que tuvo esta obra en los siglos XVI y XVII valencianos, que Del Olmo cita muchas veces a Beuter como una de las fuentes principales de su obra⁵³ y no a Miguel de

⁵³ Pere Antoni Beuter aparece referido en DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras...*, pp. 7, 12-13, 64, 182 y 184.

Vargas o Paulo Iovio, obras que emplean el mismo taco xilográfico de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*.

Hay que tener en cuenta que, como el mismo Del Olmo dice, para *Lithología o explicación de las piedras* se ha consultado tanto “Historia de Valencia en lengua valenciana” y “del mismo [Pero Antón Beuter, como le llama Del Olmo] Coronica general de toda España”.⁵⁴ Evidentemente, Del Olmo conoció la obra de Beuter y, en especial, la *Primera parte de la coronica* –en algunas de sus ediciones– en donde se encontraba el prototipo del que deriva la vista de Valencia de la portada de *Lithología o explicación de las piedras*.

Es complejo, con los datos que se tienen hoy en día, saber realmente quién fue el autor de esta portada. El frontispicio de *Lithología o explicación de las piedras* incluye el nombre del editor de la obra en los pedestales sobre los que están las representaciones de Romo y Jaime I. Bernardo Nogués es el impresor y de su círculo podría salir el posible autor de la portada de *Lithología o explicación de las piedras*. Con él trabajan grabadores como Pertegás o Espinosa, siendo de todos ellos el más importante Juan Felipe, artista flamenco que llegaría a trabajar en Valencia parece ser que en fecha posterior a 1653, año en el que se publicó *Lithología o explicación de las piedras*.

Sin embargo, una portada tan culta y con tantas citas históricas y recursos iconográficos como es, sin duda, la de *Lithología o explicación de las piedras* descubre a un autor, o al menos en lo que respecta en su concepción –no tanto en su ejecución– instruido y poseedor de conocimientos en distintas disciplinas. Si bien no se podrá demostrar, habría que pensar en la más que probable posibilidad que el autor o mentor de la portada no fuese otro que José Vicente del Olmo.⁵⁵ Algo de luz pueden aportar al

⁵⁴ DEL OLMO, Joseph Vicente: “Autores que se citan”, en ———: *Lithología o explicación de las piedras...*, [s. p.].

⁵⁵ Esta hipótesis ya ha sido planteada anteriormente. García Moya dice sobre la portada de *Lithología o explicación de las piedras* que “el dibujante –que seguiría las sugerencias de Joseph Vicente del Olmo– creó

respecto de su figura las palabras de Ximeno en las que está valorando al valenciano y de las que se sobreentiende que del Olmo fue un autor realmente versátil: “solían encargarle, por su mucha inteligencia, lo más arduo de las materias que se ofrecían, y dava expediente a ellas con aprobación y aplauso del supremo consejo, sin perdonar la carga de servir a la república en varias ocupaciones y oficios, ni dexar las academias de mathemática”.⁵⁶

Más allá de estas palabras laudatorias, dicho sea de paso bastante habituales en la obra de Ximeno, no se deben olvidar, como ya se abordarán más adelante, sus participaciones en concursos de jeroglíficos en donde crea programas iconográficos, algunos de los cuales bastante complicados, y que le acostumbraron a obtener los primeros premios en los certámenes. Esto, evidencia la gran capacidad intelectual de Del Olmo como mentor de imágenes aunando en ellas, como se verá, varias temáticas subordinadas siempre a los lemas o argumentos que marcaban las bases de los concursos. En este sentido, obras como *Solemnidad festiva con que [...] se celebró [...] la canonización de [...] santo Tomás de Villanueva* (1659), de Marco Antonio Ortí, *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil o *Sacro y solemne novenario, públicas y lúzidas fiestas [...] a sus dos gloriosos patriarcas san Juan de Mata y san Félix de Valois* (1669), de José Rodríguez, dejan ver a José Vicente del Olmo como un gran creador de programas iconográficos y jeroglíficos complejos. Sin embargo, de todas sus participaciones en certámenes y concursos de jeroglíficos será especialmente destacada la representación múltiple realizada para los festejos que la ciudad celebró con motivo del traslado de la imagen de la Virgen de los Desamparados a su nueva capilla. Estas fiestas fueron recogidas, por partida doble, por Francisco de la Torre tanto en *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados* (1667) como, posteriormente, en *Reales fiestas [...] a honor*

una escenografía culta, pero que no podemos calificar de jeroglífica”. Véase GARCÍA MOYA, Ricardo: *Tratado de la Real Señera...*, p. 161.

⁵⁶ XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, tomo II, p. 124.

de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados (1668). Su participación en éstas últimas, ayudará a despejar, más adelante, algunas incógnitas planteadas aquí.⁵⁷

5.3.2

La herencia de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter en la calcografía de la obra *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop

La vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter vuelve a ser el prototipo de la imagen de Valencia aparecida en la obra de Joseph Llop *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*⁵⁸ de 1675.⁵⁹ Ésta es interesante para ver cómo la representación de la ciudad de Valencia empieza a vincularse a la temática religiosa, cambiando por completo el uso que su prototipo tuvo en la obra de Beuter. Además, aquí se vislumbran algunos aspectos arquitectónicos muy destacados en la imagen real de la Valencia del XVII que modernizan el grabado.

Joseph Llop nace en 1630 en Valencia. Fue un jurista –perteneciente a una generación excepcional de letrados como Cristóbal Crespí de Valldaura (1599-1672), Llorenç Mateu y Sanz (1618-1680), de quien declaró ser discípulo, o Pedro José Borrull (1650-1708)– destacado en el ambiente cultural seiscentista de la ciudad de Valencia.⁶⁰ Su

⁵⁷ Este tema se analiza con profundidad en el capítulo titulado “La representación de Valencia en los jeroglíficos de *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil. La reutilización de la imagen de la ciudad sobre aguas”. Véase en esta investigación las pp. 572-593.

⁵⁸ A pesar de que ya se ha dado la referencia completa de esta obra, ahora es necesario detallarla de nuevo LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich y jurídic, observàncies, costums, rentes y obligacions dels oficials de les il·lustríssimes fabriques Vella dita de Murs e Valls y Nova, dita del Riu, de la insigne leal y coronada ciutat de València*. València, Gerónimo Vilagrasa, 1675. El grabado con la vista de la ciudad se encuentra en la página 399 de la obra, sin foliar.

⁵⁹ Esta imagen de Valencia ha sido estudiada parcialmente en CATALÁ GORQUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 32 y ROSSELLÓ, Vicens M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, pp. 128-129.

⁶⁰ Sobre la figura de Joseph Llop y su obra *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*, se remite a PONS ALÓS, Vicent: “Introducción”, en LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich y jurídic, observàncies, costums, rentes y obligacions dels oficials de les il·lustres. fabriques Vella dita de Murs i*

trayectoria profesional fue extensa. Se sabe que desempeñó la abogacía en la ciudad durante más de 30 años, que en 1657 fue nombrado abogado fiscal de la Real Visita y que el 31 de julio de 1681 se le nombra asesor de las Juntas Patrimoniales en la ciudad de Valencia, antes lo fue ya de la Bailía General del Reino. Igualmente, fue asesor civil del Justicia y del Gobernador –durante la regencia de Carlos Vallterra– abogado de los tribunales de la Santa Cruzada y coadjutor de la Diputación, asesor de la Generalitat y Diputados del Reino (1665-1669), abogado fiscal de las tres Gracias de Bula, Subsidio y Escusado, asesor criminal del Justicia y de la Real Audiencia. Por último, entre otros muchos, en 1673 fue erigido –mediante voto secreto– “obrer de la Fàbrica de Murs i Valls”, como representante del estamento real, para pasar a ejercer, después, como abogado de las fábricas Vella de Murs i Valls y Nova del Riu.⁶¹ Se ha considerado también que ocupó la cátedra de Griego de la Universidad de Valencia, algo que no se ha podido constatar.⁶²

En lo personal, Llop [fig. 8] contraería matrimonio en 1657 con Tiburcia Margarita Borrull, miembro de una importante familia de juristas valencianos. Fallecería en Valencia el 16 de enero de 1685,⁶³ tras haber testado poco antes, el 10 de enero, ante su notario escribiente Francisco Inglada. Dejaría como heredera a su mujer Tiburcia y pidió ser enterrado en la parroquia de San Martín.

Valls y Nova, dita del Riu, de la insigne y coronada ciutat de València. València, Gerónimo Vilagrassa, 1675 [Valencia, Ajuntament de València, 2001], [s .f.] [27pp.] e, igualmente, SANCHIS GUARNER, Manuel: “Estudio introductorio...”, [s .f.]. [15 pp.].

⁶¹ Todos estos datos se han obtenido de “1. El poder la de jurisprudencia: Itinerario biográfico del Dr. Joseph Llop”, en PONS ALÓS, Vicent: “Introducción...”, [s .f.]

⁶² Gran parte de la bibliografía consultada sobre Llop incide en este aspecto, sin embargo, no aparece mencionado en FELIPO ORTS, Amparo: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVII (1611-1707)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1991.

⁶³ XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, tomo II, p. 96.



Fig. 8. Retrato del autor, en de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Josep Llop.

En la producción literaria de este jurista valenciano, ya fuese desde su función de editor o escritor,⁶⁴ destaca, sobremanera, *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* [fig. 9]. Esta obra recopilaba y ordenaba, tras dos años de trabajo, toda la legislación y reglamentación sobre las fábricas Vella y Nova de Murs e Valls. Fue publicada gracias a los Jurados de la ciudad y se ha considerado como una de las obras tipográficas más importantes del siglo XVII en Valencia y como una de las últimas impresas en valenciano.⁶⁵

⁶⁴ Véase al respecto “La obra del Dr. Llop”, en PONS ALÓS, Vicent: “Introducción..., [s .f.]”

⁶⁵ Sanchis Guarnier dice que “este libro [...] es, sin duda, el más importante de los impresos en Valencia en el siglo XVII en la lengua del país, y en todo caso una joya de la Tipografía valenciana de la época barroca”.

SANCHIS GUARNER, Manuel: “Estudio introductorio..., [s .f.]”

Como obra básica sobre la pérdida del empleo del valenciano en las obras literarias, es necesaria la consulta de SANCHIS GUARNER, Manuel: *Els valencians i la llengua auctòctona durant els segles XVI, XVII i XVIII*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1963, pp. 45 y ss.



Fig. 9. Portada de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Josep Llop.

A pesar de la gran lista de impresores que trabajaron en la ciudad durante el siglo XVII,⁶⁶ el arte tipográfico valenciano no pasaba por su mejor momento. Bajó mucho la entidad de las obras por su presentación, el papel empleado, las tintas de mala calidad, los caracteres poco originales, etc. Paradójicamente, en este ambiente de decadencia en la producción de libros –que contrarrestaba el importante papel que desempeñó Valencia como centro tipográfico de gran relevancia en la centuria precedente al igual que en los primeros tiempos del incunable– trabajan algunos impresores cuya actividad editorial fue excepcional, tal es el caso de Jerónimo Vilagrassa,⁶⁷ impresor de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*, de Llop. Con esto, queda de alguna manera justificado que una de las obras más significativas del seiscientos, como así se la ha considerado,

⁶⁶ Entre ellos habría que reseñar a Josep Gasch, Bernat Nogués, Francesc Ciprés, Bernat Lliberós, Lluç Fuster, Diego de la Vega, Manuel Gómez, Pablo Fernández, Llorenç Mesnier, Felicià Blasco, Josep Parra, Diego Dormer, Francisco Antonio de Burgos, Juan de Baeza, Juan Bautista Ravanals, Juan Bautista Marçal, Joan Sonsonís o Claudio Macé o familias de impresores como los Mey, especialmente a principios del XVII, y otras como los Miquel Sorolla, los Esparza o los Cabrera.

⁶⁷ A pesar de encontrarse tanto en la documentación como en las obras publicadas por el impresor indistintamente el apellido Villagrassa o Vilagrassa, se ha optado por ésta segunda opción pues así es como le menciona Serranos Morales. Véase SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 581-585.

saliera de su imprenta. Además, muchos de los libros relevantes del momento llevaron su firma, como por ejemplo *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre, *Segundo centenario de la canonización del valenciano apóstol san Vicente Ferrer* (1656) y *Solemnidad festiva con que [...] se celebró [...] la canonización de [...] santo Tomás de Villanueva* (1659), ambas de Marco Antonio Ortí, *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María* (1663) de Juan Bautista Valda, *Sermón de la conquista* (1666), de Gaspar Blay Arbuixech o *Misceláneas predicables* (1675), de Melchor Fuster, entre otras. En ellas, además, Vilagrassa dio mucha importancia a las ilustraciones –a pesar de sus costes– y, por tanto, la imagen de la ciudad de Valencia encontraría en sus publicaciones el medio idóneo para desarrollarse durante el siglo XVII.

Este interés de Vilagrassa por la inclusión de imágenes en sus obras –se ha dicho que era también grabador o que poseía en su casa un taller de grabado⁶⁸– se debe valorar, además, teniendo en cuenta la crisis por la que pasaba la imprenta. Precisamente, es en estos momentos cuando se trata de sustituir el grabado xilográfico por el calcográfico, a pesar de que la inversión necesaria en el segundo multiplicaba por seis el gasto de producción del grabado xilográfico que, además, permitía, sin ningún tipo de problemas, reutilizarse con facilidad cuantas veces fuese necesario. Testimonio de ello es que se pagaran 120 libras por los grabados de *Solemnidad festiva con que [...] se celebró [...] la canonización de [...] santo Tomás de Villanueva* (1659), de Marco Antonio Ortí.⁶⁹

Hasta ahora, se conocían dos cartas de pago de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* publicadas primero por Serrano y Morales⁷⁰ y referidas, recientemente, por Vicent Pons quien, además, dice que sólo estos dos documentos “da idea de la

⁶⁸ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 583.

⁶⁹ ALEIXANDRE, Francesca: “La ilustració del llibre valencià...”, p.164.

⁷⁰ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 585.

importancia de la empresa”.⁷¹ Éstos llevan por fecha el 11 de agosto de 1674 y el 10 de mayo de 1675. Sin embargo, tras los trabajos realizados en el Archivo Municipal de Valencia, se ha encontrado mucha más información sobre la edición de *De la institució, govern polítich* [...] dita de Murs e Valls. La documentación que se aporta consiste en pagos efectuados tanto a Llop como a Vilagrasa, su impresor.

A Joseph Llop se le pagan, en el ya conocido documento del 11 de agosto de 1674, “centem libras” “que són a conte del gasto faedor en la impresió del llibre que ha fet lo dit Lop per al bon govern de la nostra fàbrica segons per orde del dia de huy [...] xi die augusti 1674”.⁷² Ahora se sabe que después, según documento del 10 de septiembre de 1675, recibe otro pago pues “proveheixen que lo dit Puig, de dit conte y solta, gire per la Taula de València al doctor Joseph Lop cinquanta lliures a conte de la cantitat que se li a de donar per haver compost un llibre per al bon govern de l’il·lustre fàbrica so quo ha entregat a l’il·lustre junta dit llibre, alsant la solta per a dit efecte”.⁷³ El 21 de octubre también se abona a “Josephus Lop” “quinguinta libras” que “[...] són de la paga de denoy dels present en lo qual dia [ha] entregat lo llibre del bon govern de l’il·lustre fàbrica segons lo tenor de la provissió del 19 de febrer propassat del corrent any, y per les causes y rahons en aquella mencionades [...]”.⁷⁴

De la misma forma, también se han encontrado los pagos que se le efectúan a Jerónimo Vilagrasa como impresor de *De la institució, govern polítich* [...] dita de Murs e Valls. En el otro documento conocido hasta hoy del 10 de mayo de 1675 “proveheixen que Luys Puig, pagador de dita fàbrica, gire per la Taula de València a Gerony Villagrasa, impresor, cent lliures, a conte de la impresió del llibre que s’a fet per a la reformació y

⁷¹ PONS ALÓS, Vicent: “Introducción...”, [s. p.].

⁷² AHMV: *Libro de Fábrica de Murs e Valls*, l.l. 48, 1673-1674, 11 de agosto de 1674, [s. p.]. Véase SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 585.

⁷³ AHMV: *Libro de Fábrica Murs e Valls*, l.l. 49, 1675-1676, 10 de septiembre de 1675, [s. p.].

⁷⁴ AHMV: *Libro de Fábrica Murs e Valls*, l.l. 49, 1675-1676, 21 de octubre de 1675, [s. p.].

bon govern de la dita fàbrica, alsant la solta per a dit effecte”.⁷⁵ En otro folio del mismo libro de Fàbrica de Murs e Valls se recoge nuevamente este pago de la siguiente manera: “centem libras [...] a conte de la impressió del llibre que s’ha fet per la reformació y bon govern de la fàbrica [...]”.⁷⁶

De agosto de 1675 se han localizado pagos a Vilagrasa por la impresión de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*. El primero de ellos es del 9 de agosto de 1675 según el cual “provehixen que lo dit Puig, del dit conte y solta, gire per la Taula de València a Gerony Villagrasa, impresor, cinquanta lliures a conte de la impressió del llibre que s’ha fet per doctor Joseph Lop per a conservació dels drets de la fàbrica y obligacions dels officials d’aquella, alsant la solta per a dit efecte”.⁷⁷ También el 14 de agosto de 1675 se pagan “quingüaginta libras a conte de la impressió del libre que s’ha fet per lo doctor Joseph Llop per a la reforma y bon govern de la [...] fàbrica, segons provisió de nou dels presents”.⁷⁸

El 10 de septiembre de 1675 se procede a que “[...] Luys Puig, ciutadà pagador de la fàbrica de Murs y Valls, gire per la Taula de València a Gerony Villagrasa, impresor, cinquanta lliures a conte de la impressió del llibre que a compost lo doctor Lop, per a el bon govern y regiment de la dita fàbrica, alsant la solta per a dit effecte”.⁷⁹

El 19 de octubre de 1675 a “Hieronimus Villagrasa thipographus” se le pagan “quingüaginta libras [...] a conte de la impressió del llibre que s’a fet per lo doctor

⁷⁵ AHMV: *Libro de Fàbrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 10 de mayo de 1675, [s. p.]. Véase SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 585.

⁷⁶ AHMV: *Libro de Fàbrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 10 de mayo de 1675, [s. p.].

⁷⁷ AHMV: *Libro de Fàbrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 9 de agosto de 1675, [s. p.].

⁷⁸ AHMV: *Libro de Fàbrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 14 de agosto de 1675, [s. p.].

⁷⁹ AHMV: *Libro de Fàbrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 10 de septiembre de 1675, [s. p.].

Joseph Lop per a la reforma y bon govern de l'il·lustre fàbrica, segons provisió del dia de huy [...]”.⁸⁰

El 10 de enero de 1676 se ordena que “lo dit Puig, del dit conte y solta, gire per la Taula de València al doctor Joseph Llop trenta lliures [...]” que se pagan “a Gerony Vilagrassa, impresor, a conte de la impressió del llibre que ha fet per a la bona administració y govern de la dita il·lustre fàbrica en execució de la provisió del 19 de setembre de 1694, alsant la solta per a dit efecte”.⁸¹ Un día después, y probablemente haciendo referencia al pago anterior, se le pagan “triginta libras” a “[...] Geroni Villagrassa a conte de la impressió del llibre fet per lo dit doctor Llop per al bon govern de la fàbrica [...]”.⁸² Estos últimos pagos se harían ya a sus herederos.

De la misma forma, se ha encontrado documentación que constata que fue Vilagrassa quien también encuadernó los ejemplares de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* pues el 10 de noviembre de 1675 “proveheixen que lo dit Puig, del dit conte y solta, gire per la Taula de València a Geroni Villagrassa, impresor, sis lliures per l'enquadrernació de trenta llibres que ha enquadrernat del llibre que ha fet lo doctor Joseph Llop part tocant a dita fàbrica, alsant la solta per a dit efecte”.⁸³

De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls fue una de las últimas obras salidas de las prensas de Jerónimo Vilagrassa. Se ha localizado también documentación que prueba que el impresor estuvo realizando otros trabajos hasta sus últimos días.⁸⁴ Se cree que en la primera mitad de 1675 fallecería,⁸⁵ algo que hay que matizar.

⁸⁰ AHMV: *Libro de Fábrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 9 de octubre de 1675, [s. p.].

⁸¹ AHMV: *Libro de Fábrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 10 de enero de 1676, [s. p.].

⁸² AHMV: *Libro de Fábrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 11 de enero de 1676, [s. p.].

⁸³ AHMV: *Libro de Fábrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 10 de noviembre de 1675, [s. p.].

⁸⁴ El 28 de julio de 1674 al impresor se le pagan “quaranta-nou lliures y huit sous, per haber donat a l'estampa la sentència donada en favor de la ciutat contra els pavordes”. El 24 de septiembre de 1574 la ciudad de Valencia dispone que “lo Clavari Comú pague a Gerony Villagrassa, impresor, trenta-una lliures per la impressió dels papers de les festes que entonces se feren [...] del sant Pere Pasqual [...]”.

Se ha considerado que Jerónimo Vilagrassa dejó como única heredera a su hija Isabel Juan.⁸⁶ La documentación se refiere a ella bien como Isabel Juan Vilagrassa o como “de Sanchis viuda”. Esto se debe a que, según documentación referida por Pons, estuvo casada por primera vez con Jeroni Sanchis, librero de la ciudad.⁸⁷ Ésta trabajó con su padre antes de que éste falleciera pues el 10 de mayo de 1675 aparece documentada “Elisabethis Joanna Vilagrassa” junto a su padre “Hyeronumus Villagrassa typographicus” cobrando por “lo llibre que ha fet per lo conte graho de la renda de la fàbrica segons provisió feta en deu de lo present”.⁸⁸ No obstante, parece que, antes de esa fecha, ya había realizado trabajos de manera independiente a su padre. Junto a Gertrudis Vilagrassa, Isabel Juan Vilagrassa –en el documento de Sanchis viuda– cobra “sis lliures,

AHMV: *Manual de Consells*, A-206, 1674-1675, 24 de septiembre de 1674, f. 135.

Un mes después, el 11 de octubre de 1674 el municipio paga a “Geroni Villagrassa, impresor, tres lliures, dotze sous que han importar de la impresió de la sentència que ha obtés la puntual ciutat contra don Isidro Palau”. Ese mismo día también consta que Gerony Aviño y Severino Arbolera le abonan a “Gerony Villagrassa, impresor, quatre lliures, setze sous per vint-y-quatre mans de pòlises”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-206, 1674-1675, 11 de octubre de 1674, f. 150v.

El 12 de diciembre de 1674 “lo Clavari Comú gire per la Taula de València a Gerony Villagrassa, impresor, dos lliures y deset sous per la impresió de la sentència que s’a donat entre els cavallers y ciutadans inseculats.” Tres días después, consta que Jerónimo Villagrassa recibe “huit lliures y setze sous, per quaranta-quatre mans de pòlises que ha imprés”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-206, 1674-1675, 12 de diciembre de 1674, f. 225 y AHMV: *Manual de Consells*, A-206, 1674-1675, 15 de diciembre de 1674, f. 231v.

Vilagrassa cobra el 8 de mayo de 1675 de Gerona Ariño y Severino Arboleda “una lliura y quatre sous per sis mans de pòlises”. Y, el 18 de mayo de 1675, cobra “una lliura, setze sous per huit mans que ha imprés de paper per a les rendes que fan los señors jurats”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-206, 1674-1675, 8 de mayo 1675, f. 384v. y AHMV: *Manual de Consells*, A-206, 1674-1675 18 de mayo de 1675, f. 399v.

⁸⁵ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 585.

⁸⁶ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 585.

⁸⁷ PONS ALÓS, Vicent: “Introducción...”, [s. p.].

⁸⁸ AHMV: *Libro de Fábrica Murs e Valls*, l.l. 49,1675-1676, 10 de mayo de 1675, [s. p.].

deu sous per lo llibre que a fet per a lo conte graho de la renda [...] de l'il·lustre fàbrica, alsant la solta per a dit efecte".⁸⁹

Es muy posible que, en un primer momento, Isabel Juan se quedara con la imprenta de Jerónimo Vilagrassa. Hay documentación del 13 de agosto de 1675 que sugiere que Isabel Juan Vilagrassa vendió parte del material de la tipografía de su padre.⁹⁰ Sin embargo, después de ese 13 de agosto, continúa apareciendo el nombre de Jerónimo Vilagrassa en la documentación, por tanto, no fallecería en la primera mitad de 1675 como se pensaba hasta ahora.⁹¹ Así, el 16 de septiembre de 1675, la ciudad dispone "que dit Clavari Comú gire per dita Taula a Gerony Villagrassa, impresor, quaranta-set lliures sis sous per diferents papers que ha imprés per conte de la present ciutat [...]".⁹² De hecho, anteriormente, se ha presentado también un pago del 10 de enero de 1676 por el

⁸⁹ AHMV: *Libro de Fábrica Murs e Valls*, l.l. 49, 1675-1676, 19 de marzo de 1675, [s. p.].

⁹⁰ Así, el 13 de agosto de 1675, la ciudad paga a Isabel Joan Vilagrassa "nou lliures, catorse sous y nou diners per lo paper, plomes y demás que ha donat als oficials de la casa de la present ciutat", "vint-y-sis lliures y sis sous per lo papers y demás que ha donat als oficials de dita administració", "set lliures, huyt sous y huyt diners per lo papers y demás que ha donat per a dita administració", "deset lliures per los llibres que ha donat per a dita aduana [pagados por los macharrers de la sisa de la mercaderia en la aduana]", "nou lliures y huyt sous per los llibres que ha donat per a dita sissa" y "sis lliures, setse sous per lo llibres per lo llibres [sic.] papers y demás que ha donat per al servicio de l'administració de forments".

Igualmente, hay documentación también de ese mismo día del 13 de agosto de 1675 que sólo se refiere a Isabel Juana Vilagrassa como la "viuda Sanchis llibrera". Así, se le pagan "sis lliures y quatre sous per lo paper, plomes, tintas y demás que ha donat per a la Claveria de Censals", "cuatre lliures, set sous per lo paper y demás que ha donat a dit Clavari Comú", "catorse lliures, quinse sous per lo paper y demás que ha donat per conte de la present ciutat", "dotse lliures quatre sous per lo papers y demás que ha donat als oficials de la Taula per al cuadrimestre de juny, juliol, agost y setembre", "dotse lliures, sis sous y deu diners per lo papers y demás que ha donat dels pesos de les farines", "vint-y-huit lliures y deu sous per lo papers y demás que ha donat per conte de la present ciutat", "vint y sis lliures y huit sous per lo paper y demás que ha donat per a las sissas del tall", "cent dihuyt lliures, dotse sous per los llibres que ha donat per al regent lo llibre machor de la taula per al bienni dels anys 1675 en 1677" y "cinquanta-una lliures, denou sous y huyt diners per lo paper y demás que ha donat als oficials de la casa de la present ciutat".

AHMV: *Manual de Consells*, A-207, 1675-1676, 13 de agosto de 1675, ff. 82-84.

Toda esta documentación aparece igualmente referida en el *Querns de Provisions* del Archivo Municipal de Valencia pero con la fecha del 14 de agosto de 1675.

AHMV: *Querns de Provisions*, B-123, 1675-1675, 18 de julio de 1675, [s. p.].

⁹¹ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 585.

⁹² AHMV: *Manual de Consells*, A-207, 1675-1676, 16 de septiembre de 1675, f. 120v.

trabajo de Vilagrassa en la impresión de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*. Este último, no obstante, hay que considerarlo que se realizaría ya a los herederos de Jerónimo Vilagrassa, bien a su hija o ya a Vicente Mestre, el segundo marido de Isabel Juan Vilagrassa. Poder precisar cuándo muere Jerónimo Vilagrassa es difícil, aunque nos podemos aproximar a una fecha cercana.

Serrano y Morales, por un documento del *Querns de Provisions* del 18 de julio de 1675 considera, tras relacionarlo con información del *Manual de Consells* sin fecha en la que se le nombra librero a Vicente Cabrera, que Cabrera fue librero de la ciudad en la fecha antes citada. Sin embargo, la consulta de la documentación referida por Serranos y Morales permite suponer que eso no es así. El documento de *Querns de Provisions* de fecha 18 de julio de 1675 sólo hace referencia a que el papel que daba Isabel Juana Vilagrassa a la ciudad no tenía la calidad suficiente y que, a partir de ese momento, se tomaría el de Vicente Cabrera.⁹³ En el que sí se le nombra a Cabrera impresor de la ciudad porque Vilagrassa está muerto es en otro documento posterior aunque sin fecha del *Manual de Consells*:

Los dits Jurats Racionals y los Síndichs, junts ut supra donant-se per convocats, attés que Gerony Villagrassa, impresor que era de la ciudad, és mort, per ço nomenen en l'ofici d'impresor de la dita ciutat a Vicent Cabrera, librer y impresot, absent com si fos present.⁹⁴

⁹³ El documento dice así: “Los dits señors Jurats Racional y Síndich junts ut supra, attés que Isabel Joan Villagrassa y de Sanchis, viuda, que donava lo paper, plomes y demás recaptés de llibrer per a la casa y oficials de la present ciutat es casa ab un calceter que no és de sa pericia el tractar en semblant mercaderia de paper y demás que s’ha presentit que els recaptés que donava dita viuda Sanchis no eren de la calitat que es requereixen y que no té fill varó e attés que està en facultat de la ciutat el pendre semblants recaptés de hon li pareixera, segons real sentència publicada per Vicent Ferrara, cavaller escriba de manaments, en vint-y-huyt de setembre mil sis-cents seixanta-y-huyt. Per ço, proveheixen que, de hui en avant, tot lo paper tinta plomes y demás recaptés que seran menester per al servici de la dita casa de la present ciutat y oficials d’aquella, es prenguen de la casa de Vicent Cabrera, librer, de la manera y com s’ha acostumat pendre per los oficials de dita casa.”

AHMOV: *Querns de Provisions*, B-123, 1675-1675, 18 de julio de 1675, [s. p.]. Véase también SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña Histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 51-52.

⁹⁴ AHMOV: *Manual de Consells*, A-207, 1695-1696, f. 198.

A pesar de no tener fecha, este documento es del 4 de diciembre de 1675 pues es exactamente igual que el que aparece en el *Querns de Provisions* con esa fecha. En él se lee:

Los dits señors Jurats Racionals y los Síndichs, junts ut supra donat-se per convocats, attés que Gerony Villagrasa, impresor que era de la ciutat, és mort, per ço nomenem en l'ofici d'impresor de la dita ciutat a Vicent Cabrera, librer y impresor, absent com si fos present.⁹⁵

Por tanto, habría que retrasar la fecha de defunción de Vilagrasa a finales de 1675 y también el nombramiento de Cabrera como impresor de la ciudad, que fue, tal y como constata la documentación, el 4 de diciembre de 1675.

Sobre la continuación del trabajo impresor en la tipografía de Jerónimo Vilagrasa Serrano y Morales dice, al hablar sobre Francisco Mestre, que “las circunstancias de habitar este tipógrafo en la misma casa que antes ocupó Jerónimo Villagrasa, de sucederle en el cargo de impresor de la Inquisición, de usar los mismos tipos que aquél y de no hallar obras suyas anteriores a 1677, nos convencen de que él fue el calceter (mediero) que estaba próximo a contraer matrimonio con Isabel Juan Vilagrasa”.⁹⁶ Estas suposiciones del bibliófilo Serrano y Morales son ciertas ya que se ha encontrado documentación sobre ello. En una sentencia de Isabel Juan Vilagrasa en contra de Nicolai Folgado, fechada el 24 de julio de 1693, aparece Mestre como su marido⁹⁷ y en otra del 13 de marzo de 1694 se lee “Francisco Mestre, impresor, procurador de Isabeth Juan Villagrasa y sa muller”.⁹⁸ Mestre debió de morir a finales de 1709 o principios de 1710 pues ya en ese año vuelve a aparecer Isabel Juan Vilagrasa como viuda de Francisco

⁹⁵ AHMV: *Querns de Provisions*, B-123, 1675-1675, 4 de diciembre de 1675, [s. p.].

⁹⁶ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 283.

⁹⁷ ARV: Real Audiencia, sentencias, Vicente Pareja, caja 384, 24 de julio de 1693, nº 835.

⁹⁸ ARV: Real Audiencia, sentencias, Vicente Pareja, caja 385, 13 de marzo de 1694, nº 928.

Mestre estampando obras. Sin embargo, muy pocas serían, a partir de entonces, las publicadas por la impresora.

En *Lithología o explicación de las piedras* había algunas dudas en relación a la autoría de su portada. En la obra de Llop *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* se conoce, perfectamente, quien fue su grabador, sin duda uno de los más prolíficos burilistas de finales del seiscientos: Francisco Quesádez⁹⁹ –el Barón de Alcahalí dice que “fue este distinguido grabador en cobre el más popular y el más fecundo del siglo XVII”¹⁰⁰–. Las noticias que se tienen sobre la vida y obra de Francisco Quesádez son realmente escasas, algo común en los grabadores del siglo XVII. Al hilo de esto, deben entenderse palabras como las de Orellana en las que dice que “por algunas notas, resulta que hubo en Valencia a mediados de la centuria pasada [XVII], un grabador llamado Francisco Quesádez, que por aver de este apellido aquí, y algunas otras congeturas, sospechamos que no sería forastero”.¹⁰¹ Es muy probable, no obstante, que naciera en Valencia ateniéndose a la manera de firmar en algunas de sus obras –“F. Quesadez sculp Valentiae Jos. Costa deline” o “F. Quesadez f Valentiae”–.¹⁰²

Los escasos datos biográficos que se tienen de este artista contrastan con su incansable actividad como grabador que desempeñó durante más de treinta años. Con lo que se conoce hoy en día de su obra, ésta constaría, básicamente, de retratos e ilustraciones para libros, siendo los primeros una preciosa información sobre la actividad de la sociedad

⁹⁹ GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado...*, p. 195.

¹⁰⁰ DE ALCAHALÍ, Barón: *Diccionario biográfico de artistas valencianos...*, p. 247.

¹⁰¹ DE ORELLANA, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina...*, p. 489.

¹⁰² Estas firmas aparecen, respectivamente, en DE SOBRECASAS, Francisco: *Ideas varias de orar evangélicamente con reglas para la forma y elección de libros para la materia autor [...] fray Francisco Sobrecasas de la sagrada orden de Predicadores...* Zaragoza, herederos de Pedro Lanaja y Lamarca [...], 1681 y en DE VILLERINO, Alonso: *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de nuestro padre san Agustín y vidas de las insignes hijas de sus conventos su autor [...] Alonso de Villerino*. Madrid, imprenta de Bernardo de Villa-Diego [...], 1690.

barroca valenciana, como se ha dicho.¹⁰³ Más allá de emprender una biografía extensa de la figura del burilista, simplemente se hará un recorrido por algunas de sus obras más destacadas, con la única intención de presentarlo someramente.

Importantes fueron las ilustraciones de *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María*, escrito por Juan Bautista de Valda.¹⁰⁴ Aquí Quesádez, que compartiría protagonismo con Mariano Gimeno y José Caudi, firmaría como *F. Casadez*, o las siglas “F.C.F” o “F.Q.F.”¹⁰⁵ En 1665 grabó la portada, el retrato del marqués de Astorga y San Román y el jeroglífico de José Vicente del Olmo en *Luzes de la Aurora...* de Francisco de la Torre y Sevil.¹⁰⁶ De 1666 es el grabado del túmulo de Felipe IV *Hierographica hoc Philippi IV Hispaniarum regis* que aparece como ilustración de la obra *Funesto jeroglífico [...] que [...] manifestó la [...] ciudad de Valencia en las honras de su rey Felipe [...] IV*, de Antonio Lázaro de Velasco.¹⁰⁷ De este mismo año, son sus calcografías del *Sermó Conquista*, de Gaspar Blay Arbuxech.¹⁰⁸

En 1669 salió su grabado del escudo de don Guillen Ramón de Moncada, marqués de Aitona y de la Puebla, en la obra *Sacro y solemne novenario, públicas y lúzidas fiestas que hizo el real convento de Nuestra Señora del Remedio de la ciudad de Valencia*, de José

¹⁰³ ALEJOS, Asunción: “Grabado e ilustración”, en AGUILERA CERNI, Vicente (dir.): *Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Consorci d’editors valencians, 1989, tomo 4, p. 183.

¹⁰⁴ VALDA, Juan Bautista: *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María...*,

¹⁰⁵ Véase al respecto PEDRAZA, Pilar: *Barroco efímero en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982, pp. 64-65.

¹⁰⁶ DE LA TORRE y SEVIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*

¹⁰⁷ DE VELASCO y ACEVEDO, Antonio Lázaro: *Funesto geroglífico, enigma del mayor dolor que en representaciones mudas manifestó la [...] ciudad de Valencia en las honras de su rey Felipe el Grande IV en Castilla [...] describele don Antonio Lázaro de Velasco [...]*. Valencia, Geronimo Villagrasa, 1666.

¹⁰⁸ ARBUIXECH, Gaspar Blay: *Sermó de la conquista de la molt insigne, noble, leal, coronada ciutat de València*. València, Jerónimo Villagrasa, 1666. Véase ESCARTÍ, Josep Vicent (coord.): *Escriptors Valencians de L’Edat Moderna...*, pp. 254-255.

Rodríguez.¹⁰⁹ Grabados de Quesádez hay también en la obra de Baltasar Sapena *La cándida flor del Turia*, editada en 1671.¹¹⁰ Aquí, son suyos el retrato de don Luís Alfonso de Cameros, arzobispo de Valencia, y el san Pedro Pasqual de Valencia, que se consideró de “un detestable dibujo”.¹¹¹

En 1672 trabaja en la obra del doctor Juan Bautista Ballester *Identidad de la imagen del santo Christo de San Salvador de Valencia*.¹¹² De un año después, son sus medallones de *El cordero vivo y muerto. Vestigios sangrientos del redentor con la cruz*, de fray Jerónimo Escuela.¹¹³ En 1674 realiza la portada de la obra de Luís Agramunt de Sisternes *Informe legal y político [...] del Rey [...] por los [...] Jurados de la [...] ciudad de Valencia*, publicada por Jerónimo Vilagrassa.¹¹⁴

En 1678 burila el frontispicio de la *Segunda parte de la vida, muerte y honras del venerable [...] Simó de Roxas*, escrita por Francisco de Arcos.¹¹⁵ De ese mismo año, es también la portada de la obra de Juan Bautista Orivay de Monreal *Teatro de la verdad [...] del*

¹⁰⁹ RODRÍGUEZ, José: *Sacro y solemne novenario, públicas y lúzidas que hizo el Real Convento de Nuestra Señora del Remedio, de la ciudad de Valencia, a sus gloriosos patriarcas san Juan de Mata y san Félix de Valois, fundadores de la orden de la santísima Trinidad por la felice declaración que de su antigua santidad hizo nuestro santísimo padre Alejandro VII*. Valencia, Benito Macé, 1669.

¹¹⁰ SAPENA Y ZARZUELA, Baltasar: *La candida flor del Turia: san Pedro Pasqual de Valencia, hijo de su ciudad [...] cuya exemplar vida sale a la luz [...] su autor don Baltasar Sapena, y Zarçuela, Pérez Arnal y Ribera, señor de Pamis*. Valencia, Benito Macé [...], 1671.

¹¹¹ DE ALCAHALÍ, Barón: *Diccionario biográfico de artistas valencianos...*, p. 248.

¹¹² BALLESTER, Joan Baptista: *Identidad de la imagen del [...] Christo de [...]. Salvador de Valencia, con la sacrosanta [...] de Berito en la tierra santa [...] en tres tratados [...] con el cathálogo de las vidas de todos los obispos y arzobispos [...] su autor el doctor Juan Bautista Ballester [...]*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa [...], impresso a sus costas, 1672.

¹¹³ ESCUELA, Jerónimo: *El cordero vivo y muerto [...] mansiones del Agnus Dei en su jornada al sacrificio [...] empleos seráficos de la tercera orden [...] Francisco en las estaciones de la vía sacra. Escrivialas fray. Gerónimo Escuela [...]*. Zaragoza, Agustín Verges y Juan de Ybar, 1673.

¹¹⁴ AGRAMUNT de SISTERNÈS, Luís: *Informe legal y político [...] por los [...] Jurados de la [...] ciudad de Valencia y por los insaculados para los oficios mayores, fundase que no ha podido el [...] consejo general privar a los insaculados [...]*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa [...], 1674.

¹¹⁵ DE ARCOS, Francisco: *Segunda parte de la admirable y preciosa muerte del venerable [...] fray Simón de Roxas, del orden de la santísima Trinidad [...], fundador de las congregaciones de esclavos [...]*. Madrid, imprenta del reyno, por Lucas Antonio de Bedmar y Valdivia, 1678.

conocimiento de las enfermedades de la ciudad de Orihuela.¹¹⁶ En 1691, en el *Tratado moral de la obligación que tienen los eclesiásticos de cantar en el coro*¹¹⁷ de Antonio Prats, firma con las siglas “F. Q.” una imagen de la Virgen del Coro. Por último, entre otras muchas obras, en 1701 trabajaría junto a Juan Bautista Francia en *Epítome del Reyno de Italia*,¹¹⁸ de Emmanuel Tesauro.

No hay que considerar, exclusivamente, a Francisco Quesádez como uno de los burilista más importantes del siglo XVII valenciano. Junto a esto, hay que ver en su figura a un grabador que participó en obras en las que la temática urbana estuvo bastante presente en sus ilustraciones. Así, hay que insistir en las ya citadas de *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Luzes de la aurora* o el *Sermó de la Conquista*.¹¹⁹ Sin embargo, aquí estas representaciones de la ciudad muchas veces se corresponderán con vistas icónicas o jeroglíficos leídos, necesariamente, dentro de sus usos específicos en las celebraciones colectivas cívicas o religiosas.

En la trayectoria artística de Quesádez, por tanto, una estampa como la de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* supone un paso más en relación a las anteriormente mencionadas. Junto a que la imagen de la ciudad está mucho más particularizada y la calidad de su dibujo es superior, en ella también se aúna la herencia de la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* de Beuter, de 1546, con obras que habían emprendido en Valencia la *Fàbrica Vella de Murs i Valls* y la *Fàbrica Nova del Riu*, como se verá. Además, el modelo iconográfico urbano nacido de esta fusión se mezcla con la devoción a uno de los patronos de la ciudad, san Vicente Ferrer. No

¹¹⁶ ORIVAY y MONTREAL, Juan Bautista. *Theatro de la verdad y claro manifesto del conocimiento de las enfermedades de la ciudad de Orihuela del año 1678*. Zaragoza, herederos de Diego Dormer, 1679.

¹¹⁷ PRATS, Antonio: *Tratado moral de la obligación que tienen los eclesiásticos de cantar en el coro y estar con atención a los divinos oficios, dale a la estampa el doctor Antonio Prats [...]*. [s.l.][Valencia], [s.i.] [Jayme de Bordázar], 1691.

¹¹⁸ TESAURO, Emanuele: *Epítome del Reyno de Italia, baxo el yugo de los barbaros, escriviole en lengua toscana [...] traducele en española [...] añadiendo varias observaciones [...]*. [s.l.][Valencia], [s.i.][convento del Remedio], [s.a.][1701].

¹¹⁹ ARBUIXECH, Gaspar Blay: *Sermó de la conquista...*

obstante, estas pretensiones ya se podían ver en 1666 en el grabado de Quesádez del *Sermó de la Conquista*, de Gaspar Blay Arbuixech e impreso por Vilagrassa. En esta imagen tanto san Vicente Ferrer como san Vicente Mártir aparecían flanqueando una vista icónica urbana [fig. 10]. Ésta, debido a la temática de la ilustración y del libro, debe identificarse con Valencia [fig. 11]. Sin embargo, ni la morfología de la ciudad ni el enclave geográfico en el que se asienta recuerdan a Valencia. Una función de la imagen de Valencia muy similar a esta del *Sermó de la Conquista* se ve en la representación de los tres estamentos de las cortes valencianas del libro de *Matrícula de nobles y caballeros* [figs. 12 y 13].¹²⁰ Sin embargo, a pesar de compartir un papel secundario en la composición, ya hay un interés por particularizar la vista. Se distingue perfectamente el Miguelete y, además, el concepto de urbe que se desprende tiene mucho que ver con el de la ciudad sobre aguas.



Fig. 10. Contraportada del *Sermó de la conquista* (1666), de Gaspar Blay Arbuixech.

¹²⁰ ARV: Real Cancillería, sig. 695, *Matrícula de nobles y caballeros*, 1519-1707, f. 2. Véase igualmente SALVADOR ESTEBAN, Emilia: “Las instituciones del reino”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia...*, tomo 2, p. 342.



Fig. 11. Vista de Valencia entre los santos Vicentes, de la contraportada del *Sermó de la conquista* (1666), de Gaspar Blay Arbuixech.



Fig. 12. Representación de los tres estamentos de las cortes valencianas del libro *Matrícula de nobles y caballeros* (1519-1707).



Fig 13. Vista de Valencia de la Representación de los tres estamentos de las cortes valencianas del libro *Matrícula de nobles y caballeros* (1519-1707).



Fig. 14. Calcografía de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Josep Llop.

La calcografía de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* [fig. 14] en la que aparece la vista de Valencia mide 208 x 146 mm. El título del grabado es: “De la Fàbrica Nova, dita del Riu”. Éste hace referencia a la función que tiene la imagen en la obra *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* pues separa la parte que

habla de la Fàbrica Vella de Murs i Valls de la que trata de la Fàbrica Nova del Riu.¹²¹ Tres cuartas partes de la composición la ocupa el orador dominico san Vicente Ferrer, de quien la ciudad, poco antes de la publicación de la obra de Llop, había celebrado el segundo centenario de su canonización.¹²² Se le representa iconográficamente como un ángel apocalíptico. Así, en una filacteria superior, se pueden leer sus palabras prediciendo el Juicio Final: “Timete Deum et date illi honorem quia venit hora IV [dicci eius]”.¹²³ Debajo de san Vicente Ferrer, cuyo hábito de tratamiento barroco impide que se vean sus pies, está la representación de la ciudad de Valencia –mide 60 x 125 mm.– y a sendos lados de ésta, a la izquierda el escudo del Reino de Valencia y, a la derecha, el de la ciudad.

La figura de san Vicente Ferrer ha generado gran cantidad de imágenes en el ámbito valenciano.¹²⁴ De su iconografía más estereotipada, si bien todavía sin la filacteria que aparece en el grabado de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*, de Llop, destacarían la tabla central de un retablo cuatrocentista pintado por Colantonio para la iglesia de San Pedro Mártir de la Universidad de Nápoles o el bajorrelieve renacentista que decora la tumba de Calixto III en las grutas vaticanas.¹²⁵

La inclusión de la filacteria que aparece en el grabado de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* se generalizó en Valencia a partir de una imagen de san Vicente Ferrer, realizada en torno a 1459 y atribuida a Joan Reixach, que, actualmente, se

¹²¹ Joseph Llop dedica una extensión desigual a la Fàbrica Vella de Murs i Valls y a la Fàbrica Nova del Riu. Véase, respectivamente, LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls...*, pp. 1-398 y pp. 401-524.

¹²² ORTÍ Y BALLESTER, Marco Antonio: *Segundo centenario de los años de la canonización...*

¹²³ “Temed a Dios y honradlo, porque está a punto de llegar la hora de su juicio” (Ap. 14,7).

¹²⁴ Véase MONBLANCH y GONZÁLEZ, Francisco de Paula: *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia, Miguel Laguarda Latorre, 1957.

¹²⁵ CARBONELL i BUADES, Marià: “Roderic de Borja, client promotor d’obres d’art. Notes sobre la iconografia de l’Apartament Borja del Vaticà”, en MENOTTI, Mario / BATLLORI, Miguel / CARBONELL BUADES, Marià / COMPANYY, Ximo: *Els Borja, història i Iconografia*. Valencia, Bancaja, Obra Social i Cultural, 1992, pp. 418-424 y ESPONERA CERDÁN, Alfonso (coord.): *Introducción a la Iconografía vicentina en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002, pp. 25-26.

conserva en el Museo Catedralicio Diocesano de Valencia.¹²⁶ Desde este momento, esta iconografía del santo se reproduce en gran cantidad de pinturas, imágenes de altar o grabados como los que figuraron en obras literarias de temática religiosa o biografías del santo.¹²⁷

La calcografía de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* recoge esta iconografía aunque ahora también el santo está como protector de Valencia. La representación de los patronos sobre la ciudad será algo bastante habitual en las estampas devocionales del siglo XVIII, sin embargo, también estaba presente ya en la Valencia del siglo XVII. Así se pone de manifiesto en las palabras de Marco Antonio Ortí y Ballester de su *Segundo centenario de los años de la canonización del valenciano apóstol san Vicente Ferrer*, de 1656 y estampado también por Jerónimo Vilagrasa. Aquí, Ortí descifra parte de la iconografía que aparece en el grabado de la obra de Llop. El cronista de los festejos, al hablar de una procesión que imitaba la del *Corpus*, deja constancia de la existencia de una estampa con el mismo motivo que la calcografía de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* e incide en su popularidad y la sensación que esto produjo en todos aquellos que la contemplaron. Debido a su importancia, a pesar de su extensión, es necesaria la inclusión del texto. Dice así:

¹²⁶ Sobre esta tabla véase SOLER d'HIVER, Carlos: "San Vicente Ferrer", en A.A.V.V.: *La luz de las imágenes II. Áreas expositivas y análisis de obras [I]*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 410-411 y TEIXIDOR, José: *Vida de san Vicente Ferrer, apóstol de Europa*. València, Ajuntament de València, 1999, vol. II, pp. 876-878.

¹²⁷ Un ejemplo es la biografía que escribe Miquel Pereç y que se publica en Valencia en 1510. Véase PEREÇ, Miquel: *La vida de sant Vicent Ferrer*. València, Joan Joffré, 1510. Esta obra se trata de una traducción de la biografía del santo que escribió en latín Pietro Ranzano, fraile del convento de predicadores de San Domingo de Palermo. Véase KAEPPELI, Thomas / PANELLA, Emilio: *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*. Roma, Ad S. Sabinae, 1993, vol. IV, pp. 235-236. Sin embargo, la primera biografía de san Vicente Ferrer la escribió Francesco Castiglione, publicándose en Venecia en 1496. Véase al respecto ESPONERA CERDÁN, Alfonso (coord.): *San Vicente Ferrer. La palabra escrita*. València, Ajuntament de València. 2003, pp. 49-51. Para la bibliografía de san Vicente Ferrer se ha recurrido al trabajo inédito sobre los paneles cerámicos de la baronía de Torres Torres realizado por Joan Carles Gomis Corell, Pablo Cisneros Álvarez y Desirée Torralba Mesas. Parcialmente, han salido publicadas algunas referencias en TORRALBA MESAS, Desirée / CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: "Les representacions de sants als plafons ceràmics devocionals d'Alaquàs", en *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, XXIX, 2009, pp. 207-254.

Delante de todos [refiriéndose a la procesión], iban a caballo los atabales, trompetas i chirimías de la ciudad, tras ellos, las danças de que hizo relación a don Félix, el criado de don Juan. Luego el licenciado Gaspar Pujares, presbítero, capellán de la ciudad a caballo, con una mula con su gualdrapa; iba repartiendo, entre todos los que hallava por la buelta, 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 que estava estampada sobre el mismo papel 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.¹²⁸

Por tanto, la imagen de san Vicente sobrevolando a Valencia formaba parte de la cultura social y colectiva de la ciudad. Además, como también recoge Ortí, parece que no era extraño, si bien ya quizás desde las propias instituciones o en las viviendas de gente vinculadas a ellas, representar a san Vicente Ferrer entre los escudos de armas de Valencia y del reino –“[...] en las puertas de las casas de los oficiales de la ciudad, i otras partes públicas, en que había una imagen de san Vicente Ferrer i a sus lados las armas de la ciudad i del reino [...]”–.¹²⁹ Con esto, esta calcografía aunaría esta imagen institucionalizada con la procedencia popular y festiva de la iconografía del santo como protector sobrevolando la ciudad de Valencia. Este último tipo de representación estuvo también presente en el siglo XVIII como así se recoge en *Fiestas seculares [...] del tercer siglo de la canonización de [...] san Vicente Ferrer* y en *Relación del primer centenar de la colocación de la sagrada imagen de Maria santísima de los Desamparados*. En la primera,

¹²⁸ ORTÍ Y BALLESTER, Marco Antonio: *Segundo centenario de los años de la canonización...*, pp. 97-98.

Más adelante, al hablar de la obra *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* de Jerónimo Martínez de la Vega, se volverá a recoger una imagen con la misma iconografía. Sin embargo, para no alterar el orden de la investigación, y a pesar de que tiene una clara correspondencia con lo expuesto arriba, simplemente se dará la referencia. En este sentido, véase MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas que la noble i leal ciudad de Valencia a echo por la beatificación de su santo pastor i padre don Tomás de Villanueva. Al muy ilustre cabildo, i canónigos de su santa iglesia metropolitana*. Valencia, Felipe Mey, 1620, pp. 82-83.

¹²⁹ ORTÍ Y BALLESTER, Marco Antonio: *Segundo centenario de los años de la canonización...*, p. 85.

Tomás Serrano dice en 1762 que en la puerta de la iglesia del Temple “se erigió un magnífico altar de perspectiva” que “[...] en el segundo cuerpo [...], se hacía admirar en el medio la ciudad de Valencia y sobre ella san Vicente, espada en mano, bolando en su defensa”. Además, relata que “toda esta fábrica era de gran gusto, honor del dibujo y pincel de Carlos Francia”.¹³⁰ En 1767, Agustín Sales recoge en su *Relación del primer centenar de la colocación de la sagrada imagen de María santísima de los Desamparados* que “en el mismo sitio en que cada año se hace al altar de san Vicente Ferrer, los vecinos de la calle del Mar, costearon otro de orden jónico, de dos cuerpos, i de 60 palmos de elevación: estaba en él colocada la Virgen de los Desamparados puesta encima de la ciudad i san Vicente en postura de desempeñar su protección”.¹³¹

En la pintura fue igualmente habitual que la imagen de la ciudad de Valencia apareciera en obras de temática religiosa. Anterior a la calcografía de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* es la obra de Pedro Juan Tapia –activo en Valencia en el último tercio del siglo XVI–, hoy destruida, que consistía en un árbol genealógico en el que 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 [figs. 15 y 16]. Se ubicaba en la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia.¹³² 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.¹³³

¹³⁰ SERRANO PÉREZ, Tomás: *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo y ángel protector san Vicente Ferrer, apóstol de Europa*. Valencia, imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1762, p. 177.

¹³¹ SALES, Agustín: *Relación del primer centenar de la colocación de la sagrada imagen de María santísima de los Desamparados en su magnífica capilla de la plaza de la seo, en donde la venera la nación valenciana desde el año 1667. Fiestas de Valencia en este año 1767*. Valencia, Salvador Fauli, 1767, p. 33.

¹³² A.A.V.V.: *La luz de las imágenes...*, I, p. 322.

¹³³ CÁRCEL ORTÍ, Vicente: *Historia de la Iglesia en Valencia*. Valencia, arzobispado de Valencia, 1986, tomo I, lámina 105 y p. 67 y ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo: “Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano...”, p.172.



Fig. 15. Fotografía antigua de una pintura de Pedro Juan Tapia desaparecida [izquierda]. **Fig. 16.** Detalle de la pintura de Pedro Juan Tapia [derecha].

Mayor interés tienen nuevamente las obras del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa. Éste, en algunas de sus obras, aunaría la temática religiosa con las vistas de Valencia. En este grupo de pinturas habría que recordar ahora también la ya citada de *San Vicente predicando*. Junto a ésta, es muy relevante su *Inmaculada Concepción* (1660) del Paraninfo de la Nau (Universitat de València) [fig. 18].¹³⁴ Tras la restauración llevada a cabo en el 2002, se ha recuperado una imagen de Valencia que, hasta esa fecha, había pasado inadvertida [fig. 19].¹³⁵ 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

¹³⁴ La obra mide 267'5 x 181 cm. Véase BENITO GOERLICH, Daniel: "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, Nuria: "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, Felipe M^a: *La Universidad de Valencia y sus obras de Arte*. Valencia, Universidad de Valencia, 1982, p. 65 y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Valencia, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2000, p. 57.

¹³⁵ [CATALÁ, Miguel Ángel]: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1ª parte)*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981.

constituirse tanto las construcciones catedralicias como las Torres de Serranos como adjetivos visuales imprescindibles en la imagen de Valencia seiscentista.

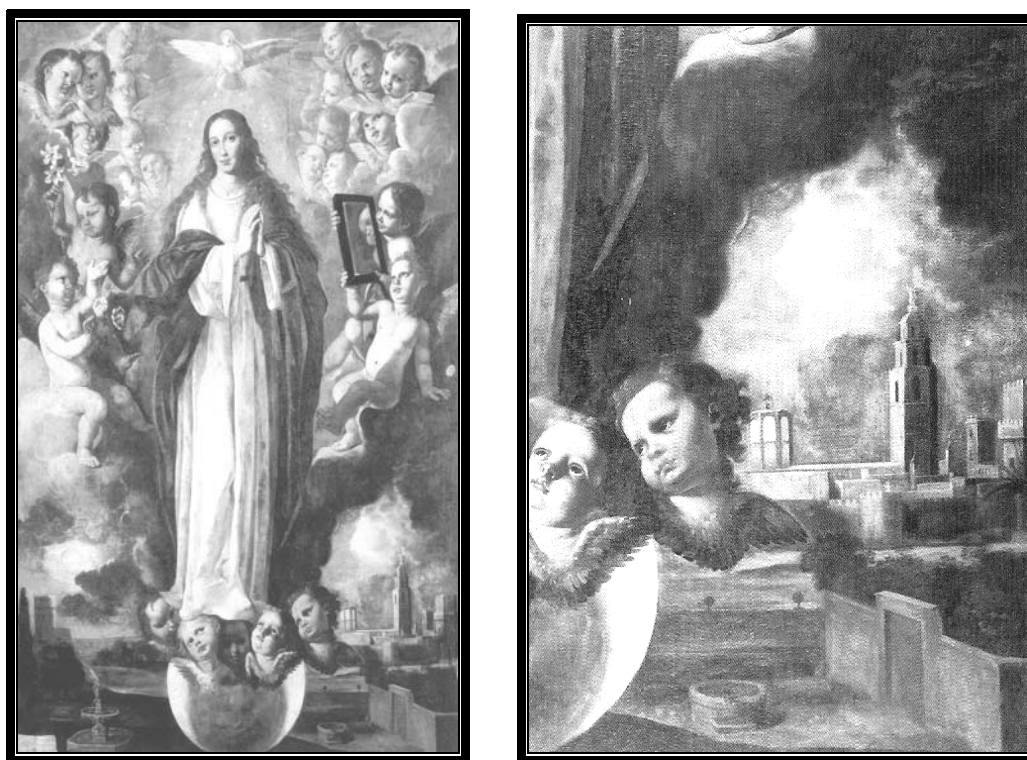


Fig. 18. *Inmaculada Concepción* (1660), de Jerónimo Jacinto de Espinosa [izquierda]. **Fig. 19.** Detalle con la vista de Valencia de la *Inmaculada Concepción* (1660), de Jerónimo Jacinto de Espinosa [derecha].

También de Espinosa podría recordarse, por fusionar la temática religiosa con la imagen de Valencia, el *Hallazgo de la Virgen del Puig* (ca. 1660)¹³⁶ pues, como se ha pensado recientemente,¹³⁷ 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 había considerado.¹³⁸ Habría que citar, igualmente, la pintura *San Pedro Nolasco relevando al rey don Jaime la conquista de Valencia* (1660-1662)¹³⁹ del pincel de Espinosa, si bien

¹³⁶ La obra mide 225 x 172 cm.

¹³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Jerónimo Jacinto de Espinosa...*, p. 67.

¹³⁸ GÓMEZ CARBONELL, Carmen: "Un pintor valenciano. Jerónimo Jacinto de Espinosa", en *Anales de la Universidad de Valencia*, 1930-1931, p. 138.

¹³⁹ Mide 190 x 297 cm.

podría ser también de Pontons.¹⁴⁰ En esta misma línea seguiría la pintura de *Nuestra Señora del Auxilio* del Museo de la Ciudad, cuadro de autor desconocido pero del siglo XVII.¹⁴¹



Fig. 19. Detalle de la vista de Valencia de la calcografía de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Josep Llop.

El grabado de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Vall*, sin duda, bebe de este ambiente pero, la representación de Valencia [fig. 19], al igual que ocurría con la incluida en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* —“mucho más esquemática”, según Sanchis Guarner—,¹⁴² recuerda a la xilografía de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter.

La obra de Llop, de alguna manera, está justificando el empleo del prototipo de la crónica de Beuter. Sus palabras condensan la idea que de él se desprende. El jurista valenciano es consciente de los elementos que otorgan belleza a Valencia. Dice sobre las

¹⁴⁰ CANDELA GUILLÉN, José María: “San Pedro Nolasco revelando al rey don Jaime la conquista de Valencia”, en A.A.V.V.: *La luz de las imágenes. II...*, pp. 346-347.

¹⁴¹ La obra mide 79 x 59 cm. Véase [CATALÁ, Miguel Ángel]: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia...*, pp. 70-71 y ———: *El Museo de la Ciudad. Su historia y sus colecciones*. Valencia, Ajuntament de València, 1997, p. 74.

¹⁴² SANCHIS GUARNER, Manuel: “Estudio introductorio...”, [s. p.].

torres de la ciudad: “entre les quals se troben algunes molt sumptuoses que engrandeixen la ciutat, com són la torre del campanar de la seu, dita lo Micalet [...]”.¹⁴³ Otros elementos morfológicos importantes de la imagen de Valencia se descubren al apuntar que “[...] no sols està il·lustrada ab l’hermosura de les torres y muralles, sinó també ab la fàbrica dels portals grans y chichs, entre els quals, los de Serrans y Quart tenen l’obra més hermosa de torres que s’ha vista, fetes a despeses de l’il·lustre Fàbrica de Murs e valls”.¹⁴⁴ De los portales el jurista dice que “[...] los quatre portals principals, ço és Serrans, Quart, Sanct Vicent e lo de la Mar [...]”.¹⁴⁵

De la misma forma que se hacía también en la portada de *Lithología o explicación de las piedras*, en la vista de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* se aprecia la muralla, con sus puertas del Real, de la Trinidad, de Serranos, la torre de Santa Bárbara y el portal de San José. La casa de armas se intuye, muy esquemática, en la parte inferior de la vestimenta de san Vicente Ferrer y del escudo del reino.

En la derivación de la vista de la *Primera parte de la coronica* de Beuter de la portada de *Lithología o explicación de las piedras* se simplificaba claramente la imagen de Valencia de 1546. En *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* parece, no obstante, emplearse más como un punto de partida. Aquí, se pretende transmitir la imagen que proyectaba la ciudad en 1675 y más teniendo en cuenta que el texto de Llop trataba de dos organismos encargados de las obras de la ciudad, como fueron las fábricas Vella de Murs i Valls y la Nova del Riu. Respecto a la xilografía de la obra de Beuter hay cambios significativos, si bien no puede desvincularse completamente de ella. Primeramente, desaparecen aspectos iconográficos importantes de la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* como puede ser la cruz encima del Miguelete, el propio cimborrio catedralicio o la enigmática torre con la figura humana en la parte superior. De la misma

¹⁴³ LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls...*, p. 361.

¹⁴⁴ LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls...*, p. 380.

¹⁴⁵ LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls...*, p. 382.

manera, no se aprecian la torre de Espioca –aparece una especie de asentamiento, que realmente es lo que fue, con lo que no se debe de descartar su inclusión, si bien no de la misma forma que en la xilografía de Beuter–, el puente del Mar, el Grao, el Mediterráneo, los barcos, etc.

De la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Beuter se mantiene el aspecto redondo general de la ciudad marcado, evidentemente, por la forma más o menos circular de sus murallas. No obstante, en la obra de Llop se eleva el punto de vista quedando su percepción, prácticamente, a vista de pájaro, como si se viera desde el mismo lugar en el que está representado san Vicente Ferrer. Esto ha posibilitado que la imagen muestre mejor el conjunto de la ciudad. Sin embargo, parece ser que ésta no era la intención del grabado pues parte de los flancos meridional y occidental de la ciudad aparecen sombreados, sin estimarse ningún interés por incluir edificios o lugares significativos. Por tanto, el cambio del punto de vista no estaría justificado en función de querer mostrar una percepción más completa de la ciudad.

Junto a esto, hay que considerar a esta vista como la primera imagen grabada de Valencia que realmente empieza a tener, si bien de una forma muy tímida, un cierto interés por la *civitas*. Parecen sugerirse algunos personajes a caballo que, de alguna manera, marcan un paso más hacia delante en relación a la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica*, en la que tan sólo existía un interés manifiesto por la *urbs*. De hecho, es la tónica general de las imágenes grabadas de Valencia pues hasta 1675, año en el que se publica *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*, tan sólo Wijngaerde en su dibujo definitivo de Valencia y Bartolomé Matarana en sus pinturas para la iglesia del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia representan ciertos rasgos sociales relativos a la población de Valencia, ya sea, respectivamente, desde el punto de vista cotidiano o festivo. Sin embargo, a pesar de ser necesario este apunte, éste tampoco será el fin principal de la imagen de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*. Para

conocer la pretensión de este grabado urbano es necesario acudir a los intereses que se desprenden de la obra de Llop.

De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls fue una publicación, como ya se dijo más arriba, que recogía las actuaciones arquitectónicas y urbanísticas, la organización institucional y de los oficios desempeñados, la financiación, etc. de las fábricas Vella de Murs i Valls y la Nova del Riu. La primera fue constituida el 24 de agosto de 1358 y tenía la función de marcar las directrices fundamentales de las obras públicas a realizar en la ciudad de Valencia y su entorno más inmediato.¹⁴⁶ La segunda, tras las gravísimas inundaciones de octubre de 1589, era continuadora de la fábrica vieja –a modo de ramificación– y la responsable de emprender las descomunales y arduas tareas de remodelación urbanística en la periferia fluvial de Valencia. A ésta se le denominó la Fàbrica Nova del Riu.¹⁴⁷ Por tanto, dentro de estos intereses y actuaciones en la ciudad debe entenderse la imagen de Valencia de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*.

Llop desvela gran parte de la finalidad que tuvo este grabado de Valencia. Ésta, como el jurista descubrirá, está relacionada con la imagen y belleza que las fábricas Vella de Murs i Valls y la Nova del Riu habían intentado e intentaban, respectivamente, transmitir a la ciudad de Valencia. Llop en *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* no sólo alaba la función de los puentes y los paredones del río como obras arquitectónicas capaces de resistir las avenidas del río, sino que para él son también elementos imprescindibles para el ornato de la propia ciudad, como claramente expone en el siguiente texto:

[...] ponts y paredons del riu que serveixen per a la custòdia de la ciutat y de sos arravals, y de grandíssim ornato, ab lo qual hermosteen aquesta ciutat per la dita part del riu, per

¹⁴⁶ Véase MELIÓ URIBE, Vicente: *La "Junta de murs i valls"...*, pp. 39-68.

¹⁴⁷ Véase MELIÓ URIBE, Vicente: *La "Junta de murs i valls"...*, pp. 69-86.

ser com són obres fetes ab grandíssima perfecció y fortalea per a poder resistir a les avengudes.¹⁴⁸

Con esto, está justificada la importancia que tienen los cuatro puentes al septentrión en el grabado de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* [fig. 20] así como los paredones, desproporcionados en relación con la ciudad y, además, reforzados por el punto de vista elevado. Los paredones están muy marcados denotando la seguridad que tanto las fábricas Vella de Murs i Valls y la Nova del Riu pretendían transferir a Valencia.

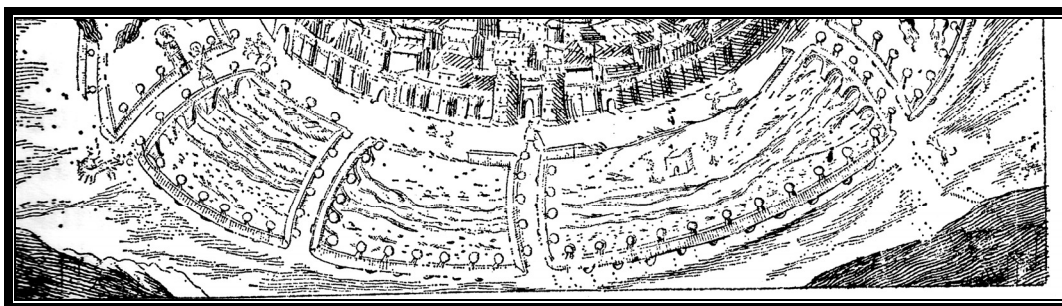


Fig. 20. Detalle de la vista de Valencia de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Josep de Llop.

Sin embargo, las actuaciones auspiciadas bajo las fábricas Vella de Murs i Valls y la Nova del Riu no deben valorarse, exclusivamente, dentro de los parámetros de la seguridad de la ciudad o como realizadas unidireccionalmente a asumir mejor las posibles riadas del Turia. Sus empresas fueron también muy significativas a la hora de mejorar la imagen de Valencia como ya se ha visto anteriormente con los puentes y paredones que son de “de grandíssim ornato” y que, “ab lo qual hermosteen” la ciudad. Dentro de esta misma idea de ensalzar la imagen de la ciudad, deben entenderse las siguientes palabras en las que Llop destaca la importancia de las bolas construidas en los paredones del río y sobre los puentes de la ciudad:

[...] la paret que ve des de los ponts de les céquies de Favara y Rovella que estan junt a la creu de Mislata fins al portal Nou, y es continuà l’obra en la fàbrica del pont nou, que

¹⁴⁸ LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls...*, p. 414.

està en dit portal per l'any 1606, y d'allí avant des del cap del dit pont y feneix davant los convent de Secnt Joan de la Ribera, que s'acaba en lo mes d'agost de l'any 1674, la qual obra, a demés que servix de defensa en les avengudes del dit riu, adorna la ribera de aquell ab l'hermosura dels cinchs ponts y paredons, fets ab les baranes y boles de pedra que deixen admirats a quanta los vehuen.¹⁴⁹

Este texto descubre la verdadera pretensión del grabado de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* que, sin duda, es el mostrar “la hermosura dels cinchs ponts y paredons fets ab les baranes y boles de pedra”,¹⁵⁰ finalidad, en parte, compartida por otras imágenes de Valencia posteriores.¹⁵¹ Aquí es donde realmente reside el interés de la imagen. Los puentes, los paredones y las bolas de los mismos han sido, incluso, sobredimensionados con el fin de destacarlos del resto de la ciudad –en la que no se ha puesto mucho empeño en detallar buena parte de ella–. La finalidad de la imagen no era algo incompatible con la vista xilográfica de la *Primera parte de la coronica* de Beuter, pues esa vista de 1546 estaba dando importancia, precisamente, a la misma vertiente que el grabado de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* quería destacar. Sin embargo, no sería una simplificación de la imagen de la obra de Beuter –como ya se vio que sí que ocurría en la portada de *Lithología o explicación de las piedras*–, ahora el prototipo de la *Primera parte de la coronica* marca las pautas generales a seguir y en *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* estas directrices, en parte, se cambian con el fin de adecuar la nueva vista derivada a los intereses de la obra.

Junto a esto, hay que decir que la arquitectura de la ciudad ha sido actualizada en relación a la vista de Valencia de *Primera parte de la coronica*. Aunque no se ha hecho de manera minuciosa, sí que puede intuirse una cierta predilección por querer reflejar la arquitectura o algunas características novedosas de las construcciones del siglo XVII. Como ya se ha puesto de manifiesto, el grabador Quesádez en *De la institució, govern*

¹⁴⁹ LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls...*, pp. 479-480.

¹⁵⁰ LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls...*, p. 480.

¹⁵¹ Véase, especialmente, CATALÁ GORQUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, pp. 52-54, 56, 62-63, y 66-69.

polítich [...] *dita de Murs e Valls* “es el primero que incorpora un elemento tan característico de la arquitectura valenciana desde el siglo XVII, como son las cúpulas”.¹⁵² Además, no hay que olvidar las *Advertencias* arquitectónicas del sínodo de 1631 del arzobispo Aliaga en las que se proponía una planta con “cimborrio en medio del crucero”, denominación ésta que se daba entonces a una cúpula de media naranja, al estilo de la del Patriarca.¹⁵³ Es complicado poder llegar a sugerir qué cúpulas son las que se han querido representar aquí, y más teniendo en cuenta que su ubicación en el grabado de *De la institució, govern polítich* [...] *dita de Murs e Valls* no coincide, exactamente, con la de ninguna de las realizadas en Valencia hasta 1675. Sin embargo, la que se encuentra justo en el centro de la representación de Valencia podría corresponderse con la de la iglesia del Real Colegio de Corpus Christi y la que se insinúa a los pies del Miguelete debe de ser la de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, recién construida en el momento de la publicación de *De la institució, govern polítich* [...] *dita de Murs e Valls*.

En definitiva, la vista de Valencia publicada en *De la institució, govern polítich* [...] *dita de Murs e Valls* se debe interpretar teniendo en cuenta la temática de la obra. La imagen funcionaría como una redundancia de las actuaciones que tanto la Fàbrica Vella de Murs i Valls como la de la Nova del Riu habían llevado a cabo en la ciudad de Valencia. Además de pretender reforzar unas actuaciones emprendidas en Valencia –desde la doble vertiente de la seguridad ante posibles avenidas del río Turia y como elementos indispensables para embellecer a la ciudad– la estampa de *De la institució, govern polítich* [...] *dita de Murs e Valls* representa a san Vicente Ferrer como protector de la ciudad. De hecho, uno de los pocos detalles perfectamente apreciables en la imagen son los

¹⁵² ROSSELLÓ, Vicens M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, p. 129.

¹⁵³ Véase PINGARRÓN SECO, Fernando: *Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, Asociación Cultural La Seu, 1995.

casalicios de los santos Vicentes que, desde 1603, estuvieron en el puente del Real.¹⁵⁴ Tampoco se puede olvidar la inclusión de las armas de la ciudad de Valencia y del reino a sendos lados de la figura del santo protector que, además de recordar a ciertas imágenes institucionales empleadas durante algunas celebraciones seiscentistas, refuerzan el hecho de ser una publicación patrocinada por las arcas municipales de la ciudad como, efectivamente, así lo fue *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*.

¹⁵⁴ Esta iconografía está más asimilada en el siglo XVIII en estampas populares. En ellas la ciudad de Valencia aparecerá protegida por sus patronos. Véase al respecto, entre otras obras que recopilan grabados de esta temática, PÉREZ CONTEL, Rafael: *Imatgeria popular a València. Gravats en fusta i metall: Estampes religioses. Gojos. Auques. Al·leluies i il·lustracions*. València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, pp. 82, 112, 117, 144 y 161.

5.4

Los libros de fiestas y la imagen de la ciudad de Valencia en el siglo XVII

Las fiestas barrocas son, sin duda, uno de los acontecimientos sociales y políticos que hacían que una comunidad urbana disfrutase plenamente. En los días que duraban las fiestas, toda la ciudad se transformaba en un gentío rebotante de alegría y las celebraciones eran constantes. La ciudad se convertía, por unos días, en un gigantesco decorado en el que la felicidad tenía un claro papel protagonista. La urbe radiaba con la limpieza de sus calles y fachadas, se adornaban las puertas, las ventanas, los edificios públicos. Los asistentes se vestían ricamente con joyas y actuaban en tablaos y representaciones teatrales que se realizaban por las calles, en donde, las arquitecturas efímeras, erigidas *ex profeso* para la ocasión, levantaban el ánimo a quien las contemplase.

Igualmente, no se debe olvidar la importancia que en este espectáculo tuvieron los edificios públicos con sus luminarias o el papel de las plazas principales de las ciudades, en donde los toros y los bailes contentaban a la población. Y cómo no recordar en el caso

concreto de Valencia los fuegos artificiales. Todo este entresijo festivo iba encaminado a embelesar a los sentidos, constituyendo “un prodigio para los ojos”.¹

Se ha puesto de manifiesto que las fiestas tenían, básicamente, dos funciones pues “esa escenografía especial, fuera de lo habitual, tiene una doble intención: rescatar al individuo de la cotidianidad y hacerle tomar conciencia de que algo que sobrepasa la normalidad va a acontecer al tiempo que se le inserta en esa sublimación de la realidad”.² Además, hay que tener en cuenta que no sólo pretendía transportar al público presente en las fiestas a otra realidad, sino que servían para que, si bien fuese un solo momento, olvidasen la suya. En definitiva, se encargaban de distraer al pueblo de sus dificultades, de los reveses, de las complicaciones por las que pasaba. Esto, de la misma forma, como se ha remarcado, se debería también aplicar a la monarquía, pues no hay que olvidar que estos festejos eran sobre todo ostentación del poder: “la fiesta, sí, es un divertimento que aturde a los que mandan y a los que obedecen y que a los de abajo les hace creer y a los de arriba les crea la ilusión de que aún queda riqueza y poder, de que el triunfo de la Monarquía y de la sociedad en que se basa no podrá ser arrebatado”.³

Todo este alarde de poder y de alegría descontrolada pretendía dejar una huella inolvidable de un acontecimiento único e irrepetible en las retinas de aquellos que tuvieron la fortuna de vivirlas y disfrutarlas. Ese recuerdo precederó en las personas fue mitigado con la creación de un género literario que relataba todo lo acontecido en los festejos. Las descripciones de las visitas reales, la alegría del pueblo, las vestimentas confeccionadas para la ocasión, las procesiones, las luminarias, los edificios que más lucieron durante los festejos, los carros y carrozas, los altares conmemorativos erigidos

¹ MONTEAGUDO ROBLEDOS, M^a Pilar: “El espectáculo del poder. Aproximación a la fiesta política en la Valencia de los siglos XVI-XVII”, en *Estudis, Revista de historia Moderna*, 19, 1993, p. 157. Véase también ———: *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia Moderna...*

² MONTEAGUDO ROBLEDOS, M^a Pilar: “El espectáculo del poder. Aproximación a la fiesta política...”, p. 157.

³ MARAVALL, José Antonio: “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en DIEZ BORQUE, José María (dir.): *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. [s.l.] [España], Ediciones del Serbal, 1986, p. 87.

por las iglesias y los colegios, así como todas las decoraciones esparcidas por la ciudad eran recogidas minuciosamente por estos libros que, por sí solos, constituyen un género literario conocido con el nombre de las *Relaciones*, *Triunfos* o *Descripciones* –o cualquier otra denominación de las muchas empleadas– de las fiestas.⁴ Este género, además de eternizar los acontecimientos, ser un documento directo de los mismos y calmar los intereses de los ávidos lectores, es un género literario que se ha definido como a caballo “entre el periodismo actual de reportaje informativo y la escritura laudatoria de tipo político”.⁵

Estas *Relaciones* festivas son importantes desde el punto de vista social, histórico, poético –se convocaron muchos certámenes durante los festejos y a ellos concurrían poetas destacados–⁶ y, por supuesto, artístico. Sin embargo, enlazando con esta última percepción, las *Relaciones* pueden abordarse desde muchos puntos de vista como la pintura, el grabado, el arquitectónico, el escultórico –obras efímeras–, el iconográfico o el emblemático, entre otros. Todos ellos se nutren de representaciones urbanas que forman parte de los programas festivos, siendo estas *Relaciones* unos instrumentos muy válidos para conocer el papel de la imagen de la ciudad dentro de ese fenómeno colectivo festivo a veces tan difícil de analizar. Con todo esto, y antes de entrar a estudiar la imagen de Valencia, es necesario acercarse, de forma general, al significado que pudo tener la ciudad y su representación en estos espectáculos barrocos.

⁴ Véanse como obras que abordan las relaciones desde multitud de puntos de vista, entre otras, A.A.V.V.: *Actas del I Congreso Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996 y A.A.V.V.: *Actas del II Seminario de Relaciones de sucesos. La fiesta*. Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.

⁵ BONET CORREA, Antonio: “Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en DIEZ BORQUE, José María (dir.): *Teatro y fiesta en el barroco...*, p. 52.

⁶ De hecho, muchas veces estos fueron inseparables de los festejos hasta el punto que incluso Marco Antonio Ortí llegara a lamentarse del porqué no se celebró en los organizados para la canonización del beato Tomás de Villanueva. CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía de Libros...*, p. 880. Sobre las justas y concursos poéticos realizados durante los festejos es fundamental la consulta de la obra MÁS i USÓ, Pascual: *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención*. Valencia, Universitat de València, tesis doctoral dirigida por la doctora Evangelina Rodríguez, 1991, III tomos.

Lo primero que se debe considerar es que ya no constituye sólo un género más o menos independiente o vinculado a una obra literaria con la que mantienen una relación estrecha. En el siglo XVII se vio como, por ejemplo, la portada de *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo, así como la vista de Valencia incluida en el pórtico, podía interpretarse dentro de la temática del libro, al igual que –más evidente en este caso– la calcografía de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop en la que tenía íntima relación la representación de Valencia con el contenido de la obra. En los libros de fiestas seiscentistas, sin embargo, la imagen de la ciudad formará parte de un contexto mucho más amplio y, por tanto, con unos valores iconográficos, usos e intenciones condicionados, en todo momento, por ese ambiente festivo global, ni siquiera a veces la propia *Relación* servirá para explicar taxativamente su significado. Sólo cuando se inserte en ese colectivo se estará “en condiciones de analizar el campo total de sus significantes y significados en el marco global de la cultura a la que la fiesta en cuestión pertenece”.⁷ Por tanto, el primer paso es leer la imagen de la ciudad no sólo desde su propia realidad representativa sino, necesariamente, en su contexto festivo. Esto, además, viene reforzado por el hecho de que estas imágenes fueron creadas para la fiesta –no fueron reutilizaciones de otras anteriores–, fuera de las cuales perdían significación.

Las imágenes de ciudades realizadas para formar parte de los festejos –al igual que cualquier tipo de representación o adorno– se integraban en arquitecturas o altares efímeros en donde adquirirían su correcta identidad. Muchas de éstas desaparecieron, fueron arrancadas, deterioradas o desmanteladas durante los festejos. Muy pocas imágenes tendrían la fortuna de ser incluidas en las *Relaciones*. Por tanto, el conocimiento que hoy se tiene de la función que pudieron desempeñar las

⁷ MORENO NAVARRO, Isidoro: “Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico”, en DIEZ BORQUE, José María (dir.): *Teatro y fiesta en el barroco...*, p. 179.

representaciones de la ciudad en las fiestas valencianas ya, desde un principio, es fragmentario.

Otra de las cosas que habría que puntualizar es que las ilustraciones que están en los libros de fiestas fueron ejecutadas por artistas que, supuestamente, se inspiraron en las obras originales. Se estaría, por tanto, delante de representaciones o copias, ofreciéndose en ellas una más que probable distorsión de las características que tuvo realmente la imagen. El que destacados artistas participaran en la elaboración de las obras –como Mariano Gimeno o Francisco Quesádez– hace que no se tenga que descartar que muchas de las imágenes de las *Relaciones* fueran interpretaciones deliberadamente mejoradas del prototipo original, regidas ahora bajo los convencionalismos estilísticos del grabado barroco valenciano del momento. Más allá de esta apreciación, que evidentemente no se podrá demostrar por no conservarse las imágenes primeras, los grabados de los libros de fiestas deben tenerse, por tanto, como válidos o al menos como muy similares a las representaciones originales que formaron parte de los altares y arquitecturas efímeras en los festejos.

La función de la imagen de la ciudad de Valencia en las fiestas, así como también generalmente en sus crónicas, es compartida por otras representaciones plásticas urbanas de las celebraciones. Las propias fiestas utilizaban su espectacularidad “como medio de propaganda con el objetivo de atraer al público para adoctrinarle”.⁸ Por tanto, a través de lo perceptible “se quería infiltrar en las conciencias un contenido doctrinal, al que se prestaba aquiescencia no por vía de razonamiento, sino de adhesión afectiva, por pasión que arrastraba a la voluntad”.⁹

Dentro de todos estos intereses colectivos se analizará la imagen de la ciudad de Valencia en tres *Relaciones* o crónicas festivas que son paradigmáticas no sólo para conocer todo el

⁸ Véase, en este sentido, MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1986, pp. 501-515.

⁹ MARAVALL, José Antonio: “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco...”, p. 87.

complicado engranaje de las fiestas barrocas valencianas seiscientistas, sino también para discernir los papeles que desempeñó la representación de Valencia en ellas. Su lectura en el seno del ambiente festivo valenciano posibilita extraer multitud de funciones de la imagen de la ciudad en el siglo XVII, algunas de ellas divergentes, otras convergentes y otras paralelas. Igualmente, los valores icónicos presentes en los grabados convierten a estas tres obras en imprescindibles para conocer la imagen de la ciudad de Valencia en la Edad Moderna.

Las tres relaciones valencianas citadas antes son *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* (1620), de Jerónimo Martínez de la Vega, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí y *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil. En ellas la imagen de la ciudad de Valencia adoptará funciones muy diferentes a las ya presentadas en esta investigación. Su interpretación, por tanto, se tiene que hacer dentro de un fenómeno cultural muy determinado, como lo fue la fiesta para la que se pensaron, y un ambiente geográfico particular, el valenciano.

5.4.1

La primera representación verosímil de Valencia en el jeroglífico: su estampación en *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* (1620), de Jerónimo Martínez de la Vega

*Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva*¹⁰ es una obra que recoge todos los acontecimientos festivos realizados por la beatificación de Tomás de Villanueva. Posteriormente, éste sería canonizado y la relación de estas celebraciones las escribiría Marco Antonio Ortí, como se verá.

¹⁰ Aunque ya se ha citado antes, es necesario citarla de nuevo, MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas que la noble i leal ciudad de Valencia a echo por la beatificación de su santo pastor i padre don Tomás de Villanueva. Al muy ilustre cabildo, i canónigos de su santa iglesia metropolitana.* Valencia, Felipe Mey, 1620. Véase, igualmente, CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía de Libros...*, pp. 241-244.

Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva fue escrita en 1620 por Jerónimo Martínez de la Vega quien no se dedica exclusivamente a narrar lo que ocurrió durante los festejos, sino que sus apreciaciones y reflexiones se vuelven importantes para poder conocer el papel, algunas veces fundamental, que desempeñó la imagen de la ciudad de Valencia en la festividad seiscentista. Sus palabras trascienden de lo meramente descriptivo y desenmascaran a un hombre capaz de mirar y reflexionar la ciudad y su arquitectura mostrando, abiertamente, unos conocimientos superiores a los muchos ofrecidos en otros libros de fiestas.

Jerónimo Martínez de la Vega fue un sacerdote nacido en la ciudad de Valencia –no se conoce la fecha– que desempeñó sus funciones como beneficiado de la catedral, vicario temporal de San Andrés para pasar luego a ser vicario, ya estable, en el Hospital General de Valencia. Fue un hombre de una cultura amplia pues se desenvolvía bien en varios idiomas como el italiano, el latín o el portugués como demostró al presentar poesías en estas lenguas al certamen poético en honor al beato Luís Beltrán.¹¹ Además, se sentía muy atraído por la historia, por la geografía, por las matemáticas así como por la numismática y los monumentos antiguos, algo que le llevó a ser valorado como un “varón de los más noticiosos, y anticuarios, que ha tenido este reyno”.¹² Entre otras obras suyas habría que destacar *Concio de gloriosissima Christi Domini* (1607),¹³ *Summa enarratio vital, & obitus Francisci Hieronymi Simon* (1612)¹⁴ o el *Theatro de varones ilustres valencianos*, obra ésta que dejó empezada y que continuó su sobrino Laureano Martínez de la Vega. Tras ser propiedad de varios bibliófilos, actualmente forma parte de

¹¹ FERRANDO FRANCÉS, Antoni: *Els Certàmens Poètics Valencians del Segle XIV al XIX*. València, Institució de literatura i estudis filològics / Insitució Alfons el Magnànim, 1983, p. 921.

¹² RODRIGUEZ, José: *Biblioteca Valentina...*, p. 167.

¹³ MARTÍNEZ de la VEGA, Jerónimo: *Concio de gloriosissima Christi Domini resurrectione: habita ad Cononicos Saedis Valentinae à Hieronymo Martinez de la Vega*. Valentiae, apud Iohannem Chrysostomum Garriz, 1607.

¹⁴ MARTÍNEZ de la VEGA, Jerónimo: *Summa enarratio vital & obitus Francisci Hieronymi Simon, Valentín, eximia sanctitate presbyteri*. En Valencia, junto a la iglesia parroquial de San Andrés, 1612.

la Real Academia de Historia¹⁵ con el nombre *Vidas de varones ilustres valencianos*.¹⁶ Rodríguez recoge, además, una obra titulada *Documentos de la virtud de la hospitalidad, y Fundación, patronato, y estado del Hospital General de Valencia*, publicada en 1652 por Bernardo Nogués.¹⁷ Jerónimo Martínez de la Vega fallece en 1688.

El interés de Jerónimo Martínez de la Vega por las composiciones poéticas queda de manifiesto con su concurso en varios certámenes. Se deben destacar sus participaciones en los torneos poéticos en honor del venerable padre Domingo Anadón (1606), en honor del beato Luís Beltrán (1608), en honor de la Inmaculada Concepción (1622), y en honor de san Juan de Mata y Félix de Valois (1668). Igualmente actuó de secretario de los certámenes poéticos en honor de Francisco Jerónimo Simó (1612).¹⁸

Paralela a toda esta labor, se ha considerado a Martínez de la Vega como una figura importante de la emblemática valenciana, por un doble motivo: “el interés de sus composiciones y sus reflexiones teóricas sobre esta ciencia”.¹⁹ Tuvo que ser un buen creador de jeroglíficos pues realizó muchos para las fiestas en las que participaba. Precisamente, con motivo de estas celebraciones por la beatificación de Tomás de Villanueva, confeccionó algunos para las festejos en el convento del Socorro del día 29 de abril de 1619 y que “por estar muy bien pintados, desaparecieron en seguida los primeros que se pusieron”.²⁰

¹⁵ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Theatro de varones ilustres valencianos*, 3 tomos manuscritos. Real Academia de la Historia, mss. 9 / 546. Véase al respecto XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, tomo II, pp. 56-57.

¹⁶ ALCINA ROVIRA, Juan F.: “Nuevos datos sobre el impresor y helenista Felipe Mey”, en *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 5, 2005, p. 246.

¹⁷ RODRIGUEZ, José: *Biblioteca Valentina...*, p. 167.

¹⁸ Véase respectivamente FERRANDO FRANCÉS, Antoni: *Els Certàmens Poètics Valencians del Segle XIV al XIX...*, pp. 917-921, 955-959, 1051-1063 y 927-929.

¹⁹ MÍNGUEZ, Víctor: “Emblemática y cultura caballeresca: divisas valencianas en la canonización de San Francisco de Borja en 1671”, en *Ars Longa*, 4, 1993, p. 71, nota 25.

²⁰ CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía de Libros...*, p. 242.

De la misma forma, se deben destacar los conocimientos que se desprenden en *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* de la arquitectura así como de los lugares más emblemáticos de Valencia. Éstos sobrepasan la tarea del mero cronista descriptivo de festejos para ser claros testigos de la imagen corográfica de la ciudad. A lo largo de toda la obra, Martínez de la Vega va dejando muestras de ello.

En los primeros párrafos de *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* se aprecia una herencia de la cultura literaria corográfica del siglo XVI presente también a modo de *laudatio* en muchos otros textos festivos. Como mero ejemplo, Martínez de la Vega dice que “aunque por tantos títulos es celebrada, no sólo por España, más por todo el mundo, nuestra insigne, noble i leal ciudad de Valencia, así por su fertilidad, variedad de flores i frutos en grandiosas cogidas, grandeza de sitio, suntuosidad de edificios [...]”.²¹ Precisamente, hace escasas fechas, se ha considerado esta frase como fundamental ya que condensa todo el pensamiento en torno a la ciudad presente en la literatura del Siglo de Oro.²²

Mucho interés suscitó el cimborrio catedralicio para Jerónimo Martínez de la Vega al que llama “maravilloso artificio” y destaca que “parece que [esté] en el ayre” porque “carga en el crucero de la iglesia, sobre cuatro grandes pilares, de cincuenta pies en cuadro, comenzando al igual de la bóveda”. A la par, alaba su planta geométrica gótica por ser “ochavado” y su belleza arquitectónica pues es “todo trasparente i hermosísimo, por ser de mármol, i labrado con notable curiosidad i architettura”. Martínez de la Vega se reafirma, más adelante, al pensar que su “fábrica [...] es de las mejores de España, así por su arte, dando bastante luz a la capilla mayor i a todo el coro i crucero, como por su grandeza, pues es casi tan alto i abultado como la torre mayor o campanario”.²³

²¹ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, p. 1.

²² Véase CÁMARA, Alicia: “La ciudad en la Literatura del Siglo de Oro”, en *Anales de Historia del Arte*, 121-123, 2008, p. 123.

²³ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, p. 52.

Muy interesantes son, de la misma forma, sus palabras destinadas tanto al Miguelete como a la obra nova. A propósito de unos fuegos artificiales que se lanzaron desde lo alto del Miguelete, Martínez de la Vega deja de nuevo al descubierto su cultura arquitectónica al volver a remarcar que su planta es “ochavada” así como su fábrica “ancha, fuerte (por ser de piedra) i tan alta como la torre nueva de Zaragoza [siendo la valenciana mucho más “ancha” y “desenfadada”]. Además, recoge que el Miguelete era la construcción idónea por su altura para que los castillos de fuegos artificiales se vieran desde toda la ciudad pues se contempla “sin estorvo alguno” y es “capacísima para los fuegos de esta noche”.²⁴ Pero, quizás, mayor interés tienen sus palabras con motivo de los adornos que, durante los festejos, estuvieron presentes en la obra nova de la catedral. Martínez de la Vega alaba, paralelamente al describir las decoraciones, su arquitectura renacentista porque era “lo que más llevaba los ojos de todos”. Su fábrica dice que es como “una que llaman en Castilla azera descubierta i en Italia fachata” puntualizando que en la obra nova catedralicia “ay un ermoso y uniforme i largo ventanaje a tres órdenes” que, junto con la decoración de faroles, provocan a quien las contempla una “graciosa vista”.²⁵

Se pone de manifiesto igualmente como lugar emblemático de la ciudad el Palacio Real. Éste destacaría en los festejos celebrados en honor de la beatificación de santo Tomás de Villanueva por ser “la más vistosa casa de las de estas noches” y, además, por el hecho de estar fuera de la ciudad, permitiendo “sin estorvo espaciarse la vista, no pasándosele cosa por alto”. La importancia del edificio se puede leer entrelíneas: “[...] por ser tan grande i toda llena de faroles por todas las almenas, terrados, torres, azoteas, balcones, corredores, i ventanas, de que ay muchas [...] regozijaron el palacio i llano del Real”.²⁶

²⁴ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, p. 339.

²⁵ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, p. 53.

²⁶ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, pp. 56-57.

Junto a éstos, Martínez de la Vega destacaría también “la fortaleza de la ciudad i casa de armas” pues allí hay “tantas [armas] i con tanta pulicia como toda España ha visto”. A ésta la considera el cronista como “una de las grandezas de este rey” que, además, es vista “con admiraciones de los extranjeros”.²⁷ Sus conocimientos arquitectónicos son igualmente apreciables en las descripciones de viviendas particulares de la ciudad y del reino ya que “son de grande i admirable architettura i muy pobladas de ventanas i balcones, junto con ser ricas por sus muchas salas i dorados techos [...]”.²⁸

Si interesantes resultan las reflexiones de Martínez de la Vega –meditadas y de amplio conocimiento arquitectónico– reflejadas paralelamente al relatar los actos y celebraciones de los festejos en *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de*

²⁷ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, pp. 55-56.

El viajero francés del siglo XVII Bartolomé Joly, paralelamente a la opinión de Martínez de la Vega, tan sólo cita de pasada la casa de armas, comparándola con la de Barcelona, y dice que “los hombres sean poco diestros en el oficio”, algo que no deja en buen lugar a su defensa. Véase al respecto SALA GINER, Daniel: *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII...*, p. 44.

²⁸ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, p. 55.

Sin embargo, su descripción sobre las viviendas de la Valencia del XVII estarán muy lejos de las reflexiones del francés Joly. En el siguiente resumen de sus palabras sobre las viviendas de la ciudad, el francés dejó anotado que las casas de la ciudad “son altas, unas hechas de adobes en algunas partes y de mezcla de esa tierra batida, otras sin adobe”. Distingue entre dos tipos de viviendas, “las principales cuentan con balcones de hierro coloreado en todas las ventanas” y “las otras con celosías de madera que se abren y empujan hacia fuera, como las de Roma”. De las viviendas de Valencia, le llamó la atención que “no tienen techos inclinados, sino terrazas y azoteas, que llaman tejados, lo que resulta muy práctico tanto para quitarles la reverberación del sol, tan fuerte que llega a penetrar a través de las tejas [...]”. Expone que “entre las particulares de las viviendas, no se observa en ellas nada de arquitectura, ni por fuera, ni por dentro”. Respecto a las vulgares dice que “se entra directamente en un vestíbulo, especie de patio cubierto, o mejor dicho, sala baja sin pavimentar, que llaman changan (zaguán) [...]”. Por otra parte, en las casas burguesas “las habitaciones están encima de ese zaguán, pequeñas, con poca luz, mal amuebladas, y se sube a ellas por una escalera de madera o de yeso mal construida en un rincón del zaguán”. Concluye diciendo que “pocas casas corrientes se hacen de otra manera, siendo la materia tierra aplastada, que llaman tapia [...]”. De las viviendas de grandes dimensiones apunta que “suele haber un patio pavimentado; las despensas están en la entrada, desde donde sube una escalera larga, recta, sin descansillo, hecha de piedra”. El detallismo con el que describe las viviendas le lleva a recoger que “esa escalera [...] tiene a veces una galería al lado que conduce a un salón abierto con balcones que sobresalen fuera, como ventanas enrejadas, donde se cabe de pie, y desde el nivel del suelo, que es de baldosas o de yeso”. En el techo “pocas veces se ven vigas, sólo cabríos de pino o viguetas, separadas por espacios abovedados, no planos como los nuestros”. Las habitaciones “son oscuras, sin chimenea, sin ninguna ventana ni guardarropa o gabinete”.

Véase SALA, Daniel: *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII...*, pp. 58-59.

Villanueva, mucho mayor atractivo tienen sus palabras como cronista de los festejos por constatar en ellas diversas iconografías de la ciudad de Valencia.

Una iconografía muy vinculada a Valencia y desarrollada en el ámbito festivo es la utilización del Miguelete como imagen metonímica de la ciudad. Generalmente, el Miguelete se empleará, también en los jeroglíficos, como el elemento más reconocible en las vistas de conjunto. Sin embargo, en otras representaciones, aparece solo. Esto estaría bien asimilado en la iconografía de Valencia de los festejos seiscentistas, como más adelante se verá en el jeroglífico 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.²⁹ Esta iconografía fue, además, empleada por los habitantes de la ciudad para adornar sus casas particulares. Martínez de la Vega deja constancia de que un devoto de la calle Corregería 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”.³⁰ Al matizar el cronista con sus palabras “al vivo”, éste tuvo que estar bien ejecutado.³¹ Después, una imagen similar se repetiría en 1655 pues “els obrers de la vila mestres” llevaban en la procesión del II centenario de la canonización de san Vicente, tal y como dejó reflejado el cronista Vicente Gil, una reproducción del Miguelete.³²

²⁹ Véase en esta investigación las pp. 564-567.

³⁰ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, p. 75.

³¹ Esta representación, además de aparecer en otros jeroglíficos que se analizarán más adelante, 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, Pilar: “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.

³² ESCARTÍ, Josep Vicent: “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, Josep Vicent: “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, Vicente: *Copia de una relación suelta que se ha encontrado en este archivo de las fiestas que se celebraron en esta ciudad*

Martínez de la Vega vuelve a recoger una iconografía de Valencia que será bastante prolífica en todo el siglo XVII. 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, quien, parece ser, levantaría un altar en el que empleó cuatro jeroglíficos como decoración. El más interesante de todos ellos es en el que “pintose la ciudad de Valencia con almenas i edificios llenos de estrellas en lugar de luzes, como en retrato de las de estas noches, o 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 [...]”.³³ Aquí se volverá a asociar, por tanto, la imagen de Valencia con su aspecto defensivo y amurallado.

Otros valores de la imagen de Valencia en estos festejos seiscentistas por la beatificación de santo Tomas de Villanueva se aprecian en una basa que se pintó en el barrio de San Fulgencio, en la calle que se llamaban en el siglo XVII, como nos dice Martínez de la Vega, de la puerta de Ruzafa. 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 de vara i media de diámetro”. Lo más interesante de esta obra era que sobre la “bola” estuvo “pintada en ella la ciudad de Valencia en figura redonda, como es ella [...]”.³⁴

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 representada 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

de Valencia en memoria del segundo centenar de la canonización del señor san Vicente Ferrer en el año 1655. ACV: Ph.X-231-237v.

³³ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, pp. 82-83.

³⁴ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, pp. 86-87.

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 [...]”. Martínez de la Vega relata que “estava esta ciudad ermosa, 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”³⁵ que facilitaron que fuera presa del fuego, como así relata el cronista.³⁶

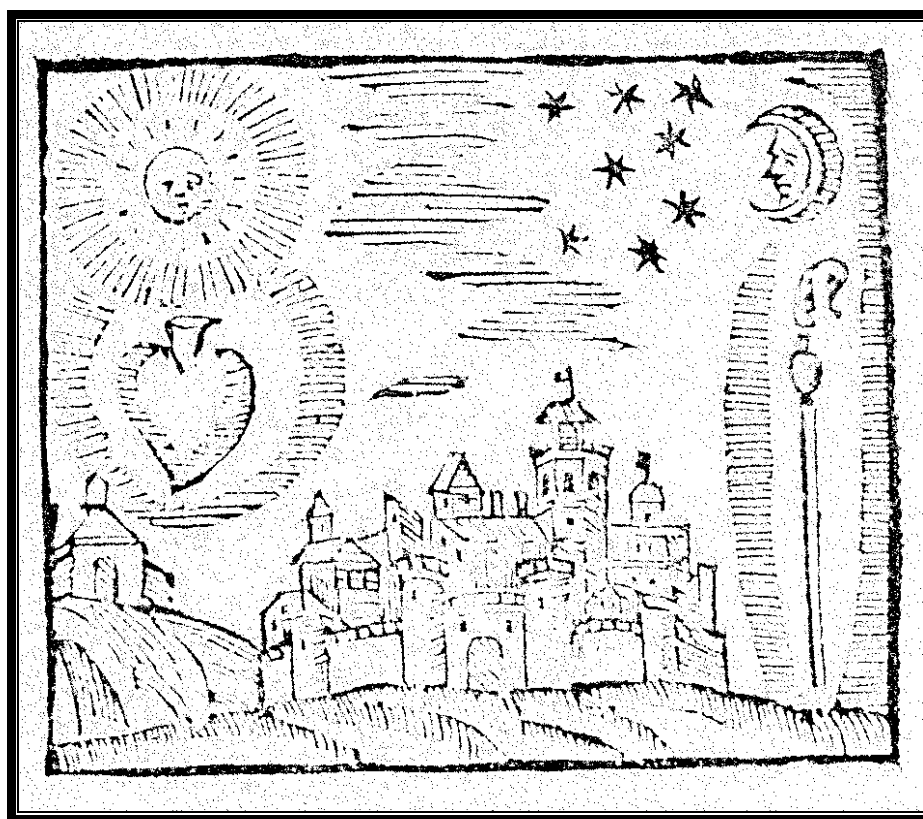


Fig. 1. Jeroglífico con la imagen de *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...]* Tomás de Villanueva (1620) de Jerónimo Martínez de la Vega.

Una tercera vertiente urbana de *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...]* Tomás de Villanueva, junto al hecho de descubrir la imagen que proyectaba la ciudad así como reflexionar sobre su arquitectura y, en segundo lugar, recopilar varias imágenes o

³⁵ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, p. 90.

³⁶ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, p. 91.

vistas de Valencia que se realizaron en los festejos por la beatificación de Tomás de Villanueva, como ya se ha visto, sería la de dejar constancia –ya grabada– de un jeroglífico que tuvo como uno de sus motivos principales la representación de Valencia.³⁷

Este jeroglífico –48 x 59 mm.–³⁸ formó parte –no todos fueron grabados en *Solenes i grandiosas fiestas* [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva– de los realizados por los estudiantes universitarios con motivo de los festejos [fig. 1]. Como era habitual ya en los libros de fiestas valencianos, la imagen venía acompañada de un texto que explicaba su significado. Éste, escrito Martínez de la Vega, dice que “es tan fácil la inteligencia de este geroglífico que dexara de esplicalle sino fuera pervertir el orden de los demás”. A pesar de ello, Martínez de la Vega expone:

Pintase en él la ciudad de Valencia por los ijos d’ella, el coraçón del santo que les tempa como el nuve el sol i sus rigores, en el caro día i el báculo, que con sus resplandores como colina de luz de la da en el medio de la noche sinificada por la luna, siendo ambos a dos la mitra i báculo, símbolo de nuestro beato, que nos favoreció [...].³⁹

La imagen de Valencia presente en este jeroglífico recoge muchos de los convencionalismos que se han asociado en los festejos seiscentistas a Valencia. Aquí, Valencia se ve como una ciudad-fortaleza, encerrada en sus murallas y en la que sólo se sugiere una puerta de entrada. Ésta consiste en un vano arqueado y flanqueado por dos torres almenadas de planta circular que pueden querer remitir, no con intencionalidad y trazo descriptivo, al portal de Serranos. Del interior de las murallas sobresale el Miguelete, construcción ésta sí totalmente reconocible y con una pretensión muy evidente de verosimilitud. Ningún elemento característico más de la ciudad aparece

³⁷ Véase sobre los jeroglíficos de esta obra MÍNGUEZ, Víctor: “Reflexiones sobre emblemática festiva...”, pp. 332-337 y ———: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, pp. 27-34.

³⁸ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, p. 417.

³⁹ MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas...*, pp. 417-418.

representado. Ni siquiera el mar, el Turia o los puentes que lo cruzan se incluyen en la estampa.

Por tanto, la finalidad de esta imagen de Valencia es que sea reconocible a primera vista. Además, y esto es algo que es común a todas las representaciones de Valencia realizadas *ex profeso* para las festividades, siempre debían ser comprendidas dentro de un programa mayor en el que obtenía su verdadero significado y función. Hay que recordar que Carlos V obligó a Tomás de Villanueva a aceptar el arzobispado de Valencia y que fue en esta ciudad donde falleció el 9 de septiembre de 1555.⁴⁰

Si *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* no es especialmente significativa al aportar documentos gráficos que pudieran permitir realizar una mirada lúcida y global de la representación de Valencia en la cultura festiva valenciana, sí que tiene que considerarse como una publicación fundamental por indagar en la imagen de Valencia desde la mirada intencionada, reflexiva y, sobre todo, plural de Martínez de la Vega.

5.4.2

La representación de Valencia en el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí

El *Siglo quarto de la conquista de Valencia* [fig. 2]⁴¹ recopila los acontecimientos ocurridos y las celebraciones llevadas a cabo en las fiestas de 1638 conmemorativas del cuarto centenario de la conquista de Valencia por parte de Jaime I. Éste fue escrito por

⁴⁰ CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*. Madrid, Istmo, 2003, pp. 446-448.

⁴¹ Aunque ya se ha dado esta referencia, es necesaria darla nuevamente completa. ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia. A sus muy illustres señores jurados, racional, síndicos y escribano*. Valencia, Juan Bautista Marçal, 1640 [Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2005]. Véase también CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía de Libros...*, pp. 254-261.

Marco Antonio Ortí, precisamente el abuelo de José Vicente Ortí y Mayor el cronista de los festejos del quinto centenario.⁴²

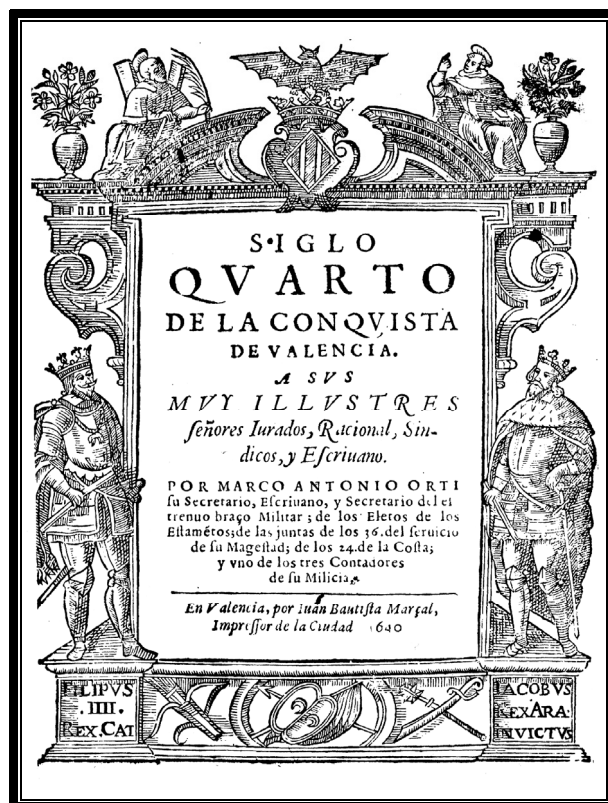


Fig. 2. Portada del *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640),

Marco Antonio Ortí Ballester nació en Nules (Castellón) en 1593. Se casó con María Moles –hija de Vicente Moles, médico de Felipe IV–. De esta unión nacerían al menos tres hijos, Marco Antonio, José y Jacinto Ortí Moles.⁴³ Marco Antonio Ortí Ballester falleció en Valencia el 12 de mayo de 1661.

⁴² ORTÍ Y MAYOR, Joseph Vicente: *Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de octubre de 1738 la quinta centuria de su christiana conquista. Referidas por don Joseph Vicente Ortí y Mayor y dedicadas a la misma illustre ciudad.* Valencia, imprenta de Antonio Bordázar, 1740.

⁴³ XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, tomo II, p. 26. Marco Antonio (1647-1687) fue escritor y secretario de la ciudad y de la junta de la Fábrica de Murs e Valls. José (1650-1738) fue poeta y comediógrafo. Fue también, como su padre, secretario de los tres estamentos del reino y tuvo a su cargo el *Llibre de memòries de la ciutat de València*. Parece ser que José Ortí pasaría, igualmente, el trabajo de custodiar el *Llibre de memòries de la ciutat de València* a un hijo suyo llamado Marco Antonio Ortí. Se

Durante su vida ejerció la notaría y, desde 1618, como sucesor de su padre, Marco Antonio Ortí es nombrado secretario de la ciudad. Además de este cargo, fue también secretario de los electos de los tres estamentos, de los treinta y seis de la costa del mar, y de los treinta y seis del servicio de las cortes celebradas en Valencia por el rey Felipe III.⁴⁴ En 1646 obtuvo el privilegio de la orden militar de caballería. De la misma forma, fue regente del *Llibre de memòries de la ciutat de València*.⁴⁵

puede llegar a esta conclusión ya que en 1692 José Ortí “regent la menor edad de don March Antoni Ortí qui rig lo llibre seremorial de la present ciutat trenta lliures de la paga del present mes, per consemblant cantitat que acostum rebre cascun any per dita raho”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-224, 17 de junio de 1692, f. 33.

De la misma forma, José Ortí también parece que heredaría trabajos que antes había desempeñado su padre Marco Antonio pues, en ese mismo año de 1692, la ciudad dispone que “dit Clavari Comú gire per dita Taula al dit don Jusep Ortí en dit nom cinch lliures per consemblant cantitat que se lo dóna cascun any per lo treball que ha sostengut en la graduació del pali en lo dia del corpus pasat”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-224, 17 de junio de 1692, f. 33.

El último de sus hijos conocidos, Jacinto (no se conocen sus fechas de nacimiento y muerte), fue eclesiástico y llegó a ser canónigo de la catedral de Valencia y vicario general de su diócesis.

⁴⁴ Además, hay documentación que acredita que también cobró dinero por otros trabajos en fiestas religiosas:

Item proveheixen que per lo Clavari Comú de la present ciutat en lo corrent any sien donades y pagades a March Antoni Ortí, notari, cinch lliures per tantes n'ha d'haver y se li acostumen donar cascun any per escriure y continuar l'acompassant que lo señor racional ordena en lo dia y festa de pascua de Pentecostés [...] en haver donat per la graduación del pali que-s porta en la processó del Corpus, propossada les quals se li donen y acostumen donar cascun any [...].

AHMV: *Manual de Consells*, A-166, 29 de octubre de 1639, f. 265.

También se ha encontrado el mismo trabajo en 1640:

Item proveheixen que per lo Clavari Comú de la present ciutat en lo corrent any sien pagades a March Antoni Ortí, notari, cinch lliures per tantes a d'haver y se li acostumen donar y pagar cascun any per escriure y continuar l'acompanament que-s on demà en lo dia e festa de pascua de Pentecostés [...].

AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 14 de agosto de 1640, f. 220v.

En ese año de 1640 cobró por desempeñar otros trabajos:

Item proveixen que per lo Clavari Comú de la present ciutat en lo corrent any, ab certificatòria del dit Síndic Racional, sia pagat a March Antoni Ortí, notari, escrivà de l'albarani de la porrata del salari de dit offici.

AHMV: *Manual de Consells*, A-166, 28 de febrero de 1640, ff. 510v-511.

⁴⁵ Se han localizado los documentos que acreditan el cobro por desempeñar esta función en 1639 y 1640. Son los siguientes:

En el ámbito de la poesía, Ortí desempeñó trabajos importantes en certámenes poéticos, figurando en muchos de ellos como juez. Paralelamente, como escritor, participó en estos eventos. Así, se lleva el primer premio del segundo tema –“los desposorios de Teresa con Jesucristo”– en el certamen en honor de santa Teresa de Jesús (1621), participa en el certamen en honor a san Lucas (1623) o figura como secretario en el certamen en honor de la Inmaculada Concepción (1622).⁴⁶

Otra vertiente de su creación literaria fueron sus obras de teatro –que quedaron manuscritas– o una comedia de la *Virgen de los Desamparados de Valencia* que se publicó en Madrid en *Comedias nuevas* de Andrés García de la Iglesia.⁴⁷ Igualmente, es autor de otras dos comedias que poseyó manuscritas su nieto José Vicente Ortí y Mayor tituladas *La deuda bien satisfecha* y *La amistad contra el amor*.⁴⁸

El hecho de ocupar cargos de responsabilidad como secretario en los tres estamentos del Reino de Valencia y en la costa del mar, ha llevado también a considerar que Marco

Item attés que lo llibre de memòries y graduacions que porta March Antoni, notari, està igual [...] conforme capítols del quitaments, per ço provehixen que per Juan Batiste Barrera, notari clavari comú de la present ciutat en lo corrent any, sien donades y pagades al dit March Antoni Orti, notari, trenta lliures esen a d'aquell degudes per lo salari del dit offici de tot lo fini lo darrer de maig proposat [...].

AHMV: *Manual de Consells*, A-166, 29 de octubre de 1639, f. 265

El documento relativo a 1640 dice así:

Los señores jurats racional y Vicent Sanz, ciutadà síndich de la ciutat de València, excepto lo señor Jurat Ypòlit Sanz, ciutadà absent del present acte, ajustats en la sala daurada, attés que, per relació del dit racional, consta a March Antoni Ortí, notari, haber igualat lo llibre de memòries. Perço phoveixen que per lo Clavari Comú de la present ciutat sien pagades al dit Orti, trenta lliures per son salari d'un any de portar dit llibre de memòries en l'archiu del racional [...].

AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 14 de agosto de 1640, ff. 220-220v.

⁴⁶ Véase, respectivamente, FERRANDO FRANCÉS, Antoni: *Els Certàmens Poètics Valencians del Segle XIV al XIX...*, pp. 941, 981 y 956.

⁴⁷ GARCÍA de la IGLESIA, Andrés: *Comedias nueva escritas por los mejores ingenios de España*. En Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Francisco Serrano de Figueroa [...], 1669.

⁴⁸ XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, tomo II, p. 27.

Antonio Ortí fue el autor de las *Ordinacions tocants a la custòdia y guarda de la costa marítima* (1673).⁴⁹

Pero, sin duda, de toda su actividad literaria sobresalen sus narraciones de las fiestas valencianas del siglo XVII.⁵⁰ En este sentido, son especialmente significativas las obras *Segundo centenario de la canonización del valenciano apóstol san Vicente Ferrer* (1656)⁵¹, *Solemnidad festiva con que [...] se celebró [...] la canonización de [...] santo Tomás de Villanueva* (1659),⁵² o, sobre todo, *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, en donde la imagen de la ciudad de Valencia vuelve a formar parte de varios programas iconográficos con funciones a veces bien diferenciadas.

Por otra parte, Juan Bautista Marçal, el impresor de *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, tuvo mucha actividad por los años de la publicación de esta obra. Sin embargo, debió de morir poco después pues se ha apuntado que en 1645 ya era impresor de la ciudad Silvestre Esparza.⁵³ Por la documentación consultada en el Archivo Histórico

⁴⁹ [ORTÍ, Marco Antonio]: *Ordinacions tocants a la custòdia y guarda de la costa marítima del Regne de València que deuben guardar y observar lo veedor general, capitans, requeridors, alcaïts, artillers, soldats, guardes, atalayes y demás oficiales a que toque dita custòdia, y guarda [...]*. Valencia, Gerona Vilagrassa, 1673. Véase al respecto MARTÍ MAESTRE, Joaquim (ed.): *Les ordinacions de la costa marítima del regne de València (1673)*. València, Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pp. 29-30.

⁵⁰ Rodríguez alaba estas tres relaciones festivas de Marco Antonio Ortí y dice que “continuando, como otro de sus oficios y se ha notado, las memorias de nuestra patria, hizo publicas tres, de las mayores, sagradas todas, que ocurrieron en sus días, tan puntual, verdadero, y acertado que las eternizó y se eternizó”. RODRIGUEZ, José: *Biblioteca Valentina...*, p. 323.

⁵¹ ORTÍ, Marco Antonio: *Segundo centenario de los años de la canonización...*

Véase ESCARTÍ, Josep Vicent: “Els centenaris de la canonització de San Vicent...”, pp. 135-155.

⁵² ORTÍ, Marco Antonio: *Solemnidad festiva con que la insigne, leal, noble...*

⁵³ SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, p. 269.

Municipal de Valencia, se pueden conocer otros trabajos suyos realizados para la ciudad en torno a 1640,⁵⁴ año de la publicación de *Siglo quarto de la conquista de Valencia*.

⁵⁴ Se han consultado tan sólo los *Manuals de Consells* de alrededor de 1640, fecha de la publicación de *Siglo quarto de la conquista de Valencia*. Es decir, AHMV: *Manual de Consells*, A-166, 1639-1640 y AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641.

Así, el 3 de agosto de 1639 Valencia autoriza a Pere Juan Pujades, “pagador de les sises”, que abone, por mediación de la Taula de Valencia a “[...] a Juan Bautiste Marçal, impresor, dotze lliures [...] degudes per la impressió y paper de tres-centes còpies de la ciutat y capítols [...]”. Por todos estos trabajos, que había desempeñado durante el mes de julio, tal y como dice el memorial del 8 de agosto de 1639, Marçal cobraría “dotze lliures”. AHMV: *Manual de Consells*, A-166, 1639-1640, 8 de agosto de 1639, ff. 102-103.

El 19 de septiembre de 1639 Marçal, tras estampar “quatre fulls de paper que s’han imprés 200 còpies, les quals valen d’imprimir huitanta reals” y “[...] en dites 300 còpies cinquanta mans de paper, valen quaranta reals” envía el memorial –que lleva por título *Memòria del gasto de la impressió que Juan Bautista Marçal ha imprés, del jurament que presten los señors jurats [...] d’orde del señor racional*– y detalla que la cantidad total a percibir es de “dotze lliures”. También, el 19 de septiembre, la ciudad aceptó el presupuesto del impresor y dispuso “[...] que per lo Clavari Comú sien pagades a Juan Batiste Marçal, impresor, dotze lliures [...] degudes por lo gasto de la impressió y paper de tre-centes còpies del jurament que presten los señors jurats de la present ciutat en lo principi llur juraderia conforme una memòria examinada y fermada per Jacinto Ortí [...]”. AHMV: *Manual de Consells*, A-166, 1639-1640, 19 de septiembre de 1639, ff. 178-179.

El 3 de noviembre de 1638 la ciudad de Valencia, por medio de Pere Juan Pujades, ordenó que fuesen “[...] pagades a Juan Batiste Marçal, impresor, dotze lliures, dotze sous [...] degudes per la impressió y paper de seixanta còpies del memorial [...] conforme una memòria examinada y fermada per Geroni Ximénez [...]”. Ese mismo día, se detalla en el memorial los trabajos realizados por Marçal: “[...] té, lo sobredit memorial, set fulls de papers, hon s’imprés sexanta còpies, en rahó de dihuit reals cada full, d’impressió y paper, valen cent y sis reals”. AHMV: *Manual de Consells*, A-166, 1639-1640, 3 de noviembre de 1639, ff. 281v-281.

Ya en 1640, tras un memorial del 9 de febrero de 1640 [AHMV: *Manual de Consells*, A-166, 1639-1640, 9 de febrero de 1640, ff. 478-478v.], Marçal recibe encargos del “Pàstim General” pues la ciudad procede que “[...] Pedro de Caspe y Miquel Geroni Ciurana, generosos administradors del Pàstim General, giren per la Taula de València a Juan Batiste Marçal, impresor, quinze lliures per les pòlices que ha imprés per a dit pàstim del primer de giner de 1639 fins tot lo mes de desembre del dit any, conforme una memòria examinada y fermada per Geroni Ximénez [...]”. AHMV: *Manual de Consells*, A-166, 1639-1640, 11 de febrero de 1640, f. 480.

El 5 de junio de 1640, “tots los jurats comentari de racional y Vicent Sanz, cuitadà de València”, acuerdan que “per lo Clavari Comú de la present Ciutat en lo corrent any sien donades y pagades a Juan Batiste Marçal, impresor de la ciutat, trenta lliures a bon compte de lo que ha d’haver per la impressió dels capítols del quitament”. AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 5 de junio de 1640, f. 17.

Más adelante, el 26 de junio de 1640, Marçal tuvo que cobrar parte de este trabajo anterior pues se dispone que “[...] sien pagades a Juan Batiste Marçal, impresor, sis lliures a compliment de trenta-sis lliures que ha d’haver per la impressió de dihuit fulls dels capítols del quitament [...]”.⁵⁴ Igualmente, ese mismo día, se acuerda que “sien pagades a Juan Batiste Marçal, impresor, vint-y-sis lliures y dotze sous” por haber comprado el papel “per a imprimir los capítols del quitament [...]”. Por tanto, el memorial,

El último cobro de trabajos, de 1640, emprendidos para el municipio de Valencia que se le abona a Marçal lleva fecha del 8 de enero de 1641.⁵⁵ A partir de ese momento ya no le deberían más dinero de trabajos anteriores realizados en 1640 pues la siguiente memoria, del 22 de febrero de 1641, ya está haciendo referencia a encargos a Marçal de este mismo año. En la documentación se detalla que estas labores de impresión consistieron en estampar la memoria del doctor Miguel Geroni Querol. Por ello Marçal cobraría “setze lliures”.⁵⁶

La actividad profesional de Juan Bautista Marcal en torno a 1640, año de la publicación de *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, es muy importante, especialmente, en lo que se refiere a encargos municipales. En este sentido, no es por tanto extraño que una obra que recogiese los acontecimientos festivos de las celebraciones del cuarto centenario de la conquista de la ciudad llevase la firma de sus prensas.

Sin embargo, es probable que los libros del *Siglo quarto de la conquista de Valencia* no fuesen encuadernados en la tipografía de Marçal. Se ha encontrado documentación que constata que, al menos, doscientos ejemplares fueron encuadernados por el librero

también presente en la documentación, fue aprobado [AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 26 de junio de 1640, f. 67]. AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 26 de junio de 1640, f. 66v.

El 15 de agosto de 1640 está de nuevo documentado su vínculo profesional con el “Pàstim General”. Así, y tras el memorial presentado también el 15 de agosto y que fue aprobado [AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 15 de agosto de 1640, f. 221.], el Clavari Comú acuerda que “[...] sien pagades a Juan Batiste Marcal, impresor, dotze lliures per la impresió y paper de dos-centes còpies del privilegi del Pàstim General perpetuo, conforme una memoria examinada y fermada per Geroni Ximénez, ciutadà ajudant de racional [...]”. AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 15 de agosto de 1640, f. 222.

⁵⁵ El 8 de enero de 1641 cobra por última vez por trabajos realizados en 1640. El “Pàstim General” por sus administradores Pedro de Caspe y Miguel Geroni Siurana “[...] giren per la Taula de València a Juan Bautista Marcal, impresor, vint-y-una lliures dotze sous e són a d’aquell degudes per les pòlices que ha donat per al servici del dit pàstim des del mes de giner de 1640 fins tot lo mes de novembre propassat, conforme una memòria [El memorial, bastante extenso y detallado, se encuentra en AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 8 de enero de 1641, fols. 472-474.] examinada y fermada per Geroni Ximénez [...]”. AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 8 de enero de 1641, ff. 471 y 471v.

⁵⁶ AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 22 de febrero de 1641, ff. 575v, 576 y 577 [hay folios en blanco por medio].

Llorens Cabrera⁵⁷ ya que el 3 de agosto de 1640 cobró por estos trabajos tras presentar el memorial de este encargo a la ciudad:⁵⁸

Ítem provehixen que, per lo Clavari Comú de la present ciutat, en lo corrent any, sien pagades a Lorens Cabrera, llibrer, vint lliures y sis sous e són per l'enquadernació de dos-centes llibres de les festes del quart centenar d'anys après de la conquesta de la present ciutat, conforme una memòria examinada y fermada per Jacinto Ortí, ciutadà ajudant de racional [...].⁵⁹

El interés de *Siglo quarto de la conquista de Valencia* de Marco Antonio Ortí —uno de los cuales, era la objetividad, pues el propio autor apunta que “si fueres de los que se hallaron presentes a la celebración de estos regocijos, no podrás desmentirme”—⁶⁰ se debe poner en relación con su precedente: la *Primera part de la història de València* (1538), de Pere Antoni Beuter.⁶¹ Sin embargo, entre la obra de este último y el *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, existen muchas diferencias quizás debidas ya al cambio de mentalidad y más teniendo en cuenta que la obra de Ortí se debe analizar desde el punto de vista de una sociedad barroca, en la que la fiesta era comprendida como una práctica o espectáculo del poder desde sus múltiples perspectivas.⁶² Junto a esto, el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* destaca literariamente por incluir numerosas poesías en castellano y valenciano, constituyendo un valioso ejemplar que refleja perfectamente el ambiente cultural y lingüístico del siglo XVII.⁶³

⁵⁷ Sobre este librero e impresor véase SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 48-51.

⁵⁸ Para el memorial véase AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 3 de agosto de 1640, f. 192.

⁵⁹ AHMV: *Manual de Consells*, A-167, 1640-1641, 3 de agosto de 1640, f. 193.

⁶⁰ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, “Prologo”, [s. p.].

⁶¹ BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la història de València...*,

⁶² Véase BONET CORREA, Antonio: “La fiesta barroca como práctica del poder”, en ———: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*. Madrid, Akal, 1990, pp. 5-37.

⁶³ En este sentido, es interesante la reflexión que hace al respecto Ortí. Véase ORTÍ, Marco Antonio: “Als molt il·lustres senyors Gaspar Juan d’Alçamora Generós, jurat en cap de València per los cavallers, y generosos, Francés Mallent, jurat en cap per los ciutadans, Jacinto Roca Cavaller, Joseph Luís Gómez,

Desde una mirada tipográfica e histórica, es una obra que no tuvo que tener mucha repercusión en su momento.⁶⁴ Por ejemplo, en contraposición a la *Primera part de la història de València* de Beuter que se publicó en conmemoración del tercer centenario de la conquista cristiana de Valencia y que se tradujo al castellano en 1546, se escribió una segunda parte en 1551 y que, incluso, se realizó una versión italiana de la primera parte de la crónica, sin olvidar las versiones que se realizaron de sendas partes hasta principios del XVII, el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* fue una obra quizás ajena a los intereses históricos marcados en el siglo precedente por escritores como Proaza, Martí de Viciano o el mismo Beuter y en el XVII por Diago o Escolano. La pretensión de Marco Antonio Ortí fue, básicamente, la de recopilar el momento previo a los festejos, la imagen que ofrecía la ciudad durante las celebraciones, al ambiente vivido por sus habitantes y visitantes, los altares y arquitecturas efímeras erigidas *ex profeso* para estos festejos así como la descripción detallada de los mismos, entre otras intenciones.

No obstante, en el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* se pueden encontrar algunas herencias de obras anteriores. Esto se ve especialmente cuando Marco Antonio Ortí describe la realidad de Valencia y narra su historia. Todavía hay en estas palabras mucho de lo que se ha considerado literatura corográfica.⁶⁵ Así, se debe destacar el discurso laudatorio que dedica a Valencia.

El cronista relata que “la vistosa circunferencia de un espacioso llano (perpetuo albergue de la florida primavera) sirve de punto la antigua, leal, noble, insigne y coronada ciudad

Bastiste Esteve, y Juan Guerau Molla, ciutadans jurats: Dionís Dassio, ciutadà racional, Vicent Sanz Boil, Francisco Simeón Navarro, síndichs, y Joseph Eximeno, escriba de la sala”, en ———: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, ff. 1-3v. [numeración independiente de toda la obra].

⁶⁴ De hecho, prueba de ello es que el bibliófilo Serrano Morales no lo recogiese al hablar de Juan Bautista Marçal, su impresor. Véase SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 267-269.

⁶⁵ Véase, como textos que recopilan las características de este tipo de obras, ALVAR EZQUERRA, Alfredo: “Corografía y exaltación de lo local en la época de Calderón...”, pp. 445-459 y KAGAN, Richard L.: “La corografía en la Castilla Moderna. Género, historia, Nación”, en *Studia Historia, Historia Moderna*, XIII, 1995, pp. 47-59. Como obra de mayor alcance es imprescindible la consulta de QUESADA, Santiago: *La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna...*

de Valencia, fundación de Romo”. Continúa diciendo que “los raudales del cándido Guadalaviar la ofrecen cristalino espejo para que mirándose en él, pueda conservar el aliño del tocado de sus almenas”. El entorno de Valencia y sus huertas tampoco pasan desapercibidos para Ortí que insiste en “lo deleytoso de su sitio”, “lo ameno de sus prados”, “lo cristalino y bullicioso de sus aguas”, “lo florido de sus jardines”, “lo frondoso de sus árboles”, “lo fértil de sus plantas”, “lo fragante y vistoso de sus flores”, etc. todo ello le lleva a comparar esa naturaleza circundante de la ciudad con los “Campos Elíseos” o los “jardines de Chipre”.⁶⁶

Igualmente, Ortí destaca algunos edificios significativos de Valencia como puede ser la torre mayor que “en Valencia llaman Miguelete” por ser el lugar más eminente de la ciudad. De hecho, narra que su iluminación durante los festejos se opuso “al ejército de las estrellas”.⁶⁷ Sin embargo, de las luminarias del Palacio Real recoge más datos pues “ostentó su fachada hecha una ascua de oro, como herida de los rayos de sol, tan sin número eran las luces que clarificaban las almenas que le coronan, y galerias, corredores, y ventanas, que ilustran lo magnífico de su frontispicio”. Continúa diciendo que todo ello “hacían una deleytosa música a la vista”.⁶⁸ El espectáculo visual de la ciudad de Valencia iluminada, conmemorando su cuarto siglo de la conquista cristiana, sin duda levantaría el deseo de mirar la ciudad, tanto de los habitantes como de los visitantes, pues “lo nuevo de estas grandezas fue tan obligatorio estímulo al deseo de ser vistas”.⁶⁹ Se conoce, tal y como relata Ortí, que las fiestas tuvieron un enorme éxito “por aver acudido innumerables forasteros” y, además, “en ningún tiempo se avía visto tanta gente en Valencia”.⁷⁰

⁶⁶ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 1.

⁶⁷ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 11.

⁶⁸ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 11v.

⁶⁹ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 14v.

⁷⁰ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 125v.

Sin embargo, en *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* interesa realmente la imagen de la ciudad de Valencia que se desprende de las palabras del cronista así como los valores simbólicos y funciones que tiene ésta en los jeroglíficos o representaciones de los altares, estando gran parte de ellos grabados en la obra de Ortí.

El cronista, al describir el altar de la iglesia del convento de Nuestra Señora de las Mercedes –al que llama “ingenioso artificio de su maravillosa disposición”–, dice que, entre otra mucha decoración, había a los lados del altar dos tablados con cuadros y que en el de la derecha, “campeaban unas torres y muros que eran figura de la ciudad de Valencia, y delante de sus puertas, estava el rey don Jayme I”.⁷¹ Por tanto, describe aquí una imagen estereotípica –además muy reducida a unos muros y torres, descartándose el Turia, los puentes, las puertas, etc.– que no responde a unos criterios de veracidad o a intereses por querer reflejar siquiera algún rasgo real o al menos verosímil de la ciudad. La única pretensión es, por tanto, remitir, del mismo modo que hacían las vistas icónicas de los primeros tiempos de la imprenta, al concepto de ciudad.

Las dos series de jeroglíficos estampados en el *Siglo cuarto de la conquista de Valencia*⁷² constituyen la selección de diecisiete que se hace de los numerosos que formaron parte de la fachada de la casa de los duques de Mandas y los cuarenta y dos realizados para el colegio jesuita de San Pablo. Si bien aquí se ha preferido estudiarlos agrupándolos según su significación y características urbanas, desde el punto de vista de la emblemática se han establecido particularidades muy diferenciadas entre ellos: “Los jeroglíficos de la primera son composiciones con motivos autóctonos principalmente –el murciélago, la media luna, palmas de martirio, etc.–; por el contrario, los realizados por los jesuitas,

⁷¹ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo cuarto de la conquista de Valencia...*, f. 94v.

⁷² Las imágenes del *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* cuentan con algunos estudios precedentes. En este sentido, véase ALEJOS MORÁN, Asunción: “Jeroglíficos marianos en el *Siglo Cuarto de la Conquista de Valencia*”, en A.A.V.V.: *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 277-292; GONZÁLEZ de ZÁRATE, Jesús María: “La tradición emblemática en la Valencia de 1640”, en *Traza y Baza*, 8, 1979, pp. 109-118 y MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, pp. 35-39 y ———: “Un género emblemático: El jeroglífico barroco festivo...”, pp. 331-338.

grandes conocedores de la cultura emblemática, muestran en sus cuerpos motivos muchos más internacionales, más fáciles de encontrar en los libros de emblemas: el fénix, el pelícano, el águila, Hércules, el unicornio, la fortuna, Argos, etc.”⁷³

De igual forma que pueden hacerse lecturas distintas según la cultura emblemática de los jeroglíficos, ocurre lo mismo desde el punto de vista de las representaciones de la ciudad. En este sentido, el conocimiento de esto último que se desprende del altar del colegio de San Pablo es mayor. En la obra efímera de los jesuitas hubo un interés –si bien se siguen ofreciendo algunas representaciones icónicas de la ciudad– por mostrar algunos elementos reconocibles de la ciudad como el Miguelete o reflejar actuaciones realizadas en Valencia para los festejos del cuarto centenario, como puede ser el hueco abierto al lado de la puerta de San Vicente de la ciudad. A pesar de encontrarse diferencias entre ellos, se analizarán las imágenes agrupando sus intereses e intentando unificar las interpretaciones.

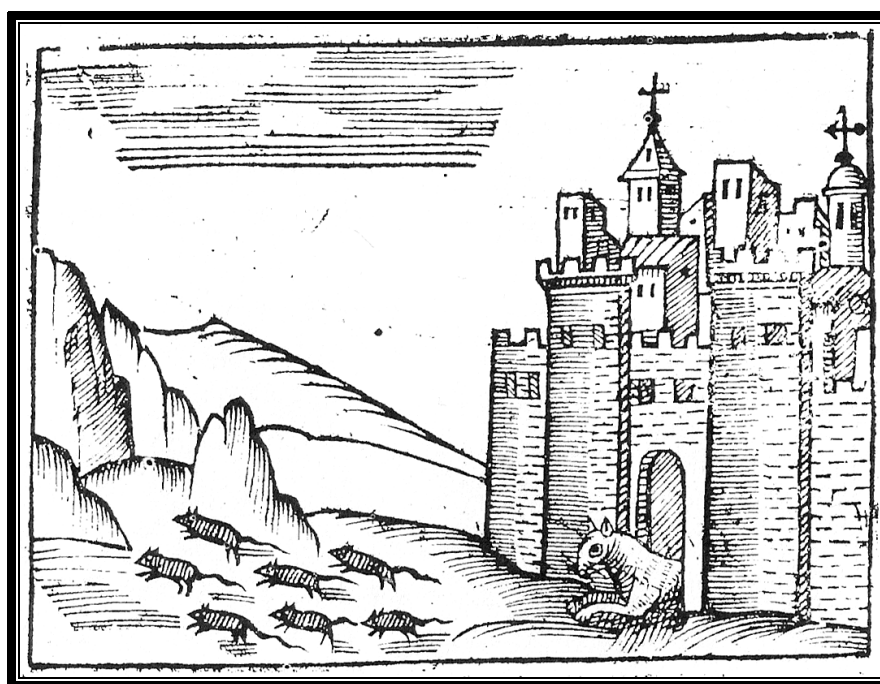


Fig. 3. Jeroglífico III de la fachada de la casa de los duques de Mandas, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640) de Marco Antonio Ortí.

⁷³ MÍNGUEZ, Víctor: “Un género emblemático: El jeroglífico barroco festivo...”, p. 334.

La primera imagen alusiva a Valencia está presente en el jeroglífico III –65 x 87 mm.–⁷⁴ que se pintó en la fachada de la casa de los duques de Mandas para exhibirse durante los festejos [fig. 3]. Allí “entre los quadros, y sobre los tapizes y colgaduras, estaban maravillosamente ordenados y pintados, con mucha valentia” varios jeroglíficos de los cuales Ortí incluye diecisiete.⁷⁵ En el jeroglífico III se ve un enclave montañoso y una ciudad, cercada en sus murallas y de cuyo entorno murado emergen altas torres, dos de ellas coronadas respectivamente por una cruz y una veleta. El escaso realismo de la imagen imposibilita ver en ella rasgos reales de Valencia. Sin embargo, sí que se incluye una entrada a la ciudad flanqueada por dos torres almenadas de la que sale un gato que persigue a algunas ratas que huyen despavoridas. Debajo de la imagen se lee:

Altre niu poden cercar,
que si les vull perseguir,
es mate, o les fas fugir.

El significado del jeroglífico viene dado por Marco Antonio Ortí: “aunque es de burlas del geroglífico, significa las muchas veras con que el rey don Jayme perseguía a sus enemigos, y el miedo que ellos le tenían”.⁷⁶ Más allá de los rasgos iconográficos de este jeroglífico, hay que subrayar la presencia humorística en su diseño, algo que, parece ser, no era extraño en las fiestas barrocas valencianas.⁷⁷ Esto está justificado pues aumentan “la atracción que el espectador callejero pueda sentir por los jeroglíficos, espectador que buscar en la chanza poético-gráfica la risa fácil que rompa la solemnidad de la fiesta”.⁷⁸

⁷⁴ Aquí se dan las medidas que tienen los grabados en la obra *Siglo quarto de la conquista de Valencia* que, evidentemente, no tendrían nada que ver con los originales que representan. ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 35v.

⁷⁵ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 34.

⁷⁶ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 35v.

⁷⁷ En este sentido, de las fiestas inmaculistas de 1662 en Valencia, Pilar Pedraza ha realizado un estudio sobre sus aspectos cómicos. Véase al respecto PEDRAZA, Pilar: “Aspectos cómicos de una fiesta valenciana del siglo XVII...”, pp. 205-235.

⁷⁸ MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, p. 36.

Otro de los jeroglíficos de la fachada de la casa de los duques de Mandas fue el jeroglífico VII –65 x 93 mm.–.⁷⁹ La imagen [fig. 4] estaba acompañada del siguiente texto:

Después que los puse en ella,
gozó tal felicidad,
que enemiga tempestad
no ha de poder ofendella.

Tras presentar el texto y la imagen, Marco Antonio Ortí explica su significado: “adviértese en este geroglífico que, después que el rey don Jayme excluyó la se[c]ta de Mahoma de Valencia y introduxo en ella la fe cathólica, se deve confiar que permanecerá en ella siempre”.⁸⁰ Aquí, la imagen de Valencia continuaba en la misma línea representativa que el jeroglífico anterior. Su única pretensión era la de remitir al concepto de ciudad enmarcado dentro del ideario colectivo de los muros y las torres, únicos elementos arquitectónicos apreciables en la imagen. Se intuyen dos cúpulas que responden a recursos estilísticos del dibujante y a las que, por tanto, no deben atribuirse más interpretaciones. El punto de vista de la representación icónica de la ciudad es de perfil, distinguiéndose cuatro torres sobresalientes del paramento de la muralla y en el centro de la composición dos de ellas enmarcan la única entrada dibujada. A pesar de poder tener cierta relación, muy lejana, con algunas de las puertas de la ciudad –Serranos, San José o Quart, entre otras– no se debe ni siquiera sugerir una posible identificación.

⁷⁹ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 37v.

⁸⁰ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 37v.



Fig. 4. Jeroglífico VII pintado en la fachada de la casa de los duques de Mandas, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640) de Marco Antonio Ortí.

La simplificación de los rasgos urbanos, incluso de los más elementales, se vuelve a dar igualmente en otros altares erigidos para los festejos del IV centenario. Ortí recoge también el altar que se levantó en el colegio de San Pablo –que alberga en la actualidad el instituto Luís Vives–.⁸¹ En él había un jeroglífico –63 x 87 mm.–⁸² que se ubicaba en una de las paredes cercanas al altar y que vuelve a repetir las características anteriores alusivas a Valencia. En la parte inferior del grabado [fig. 5], numerado como XXIII, aparece el siguiente texto:

Deven, por ser carmesíes,
acreditar mi decoro,
porque en la corona de oro
assientan bien los rubíes.

⁸¹ Véase GAVARA PRIOR, Joan J.: “Antiguo Colegio de San Pablo –Instituto Luís Vives– (Valencia)”, en BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana...*, pp. 238-245.

⁸² ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 78.



Fig 5. Jeroglífico XXIII del altar del colegio de San Pablo, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí.

Al igual que en los precedentes, Marco Antonio Ortí explica su significado y dice que “haze mención de la herida de la frente del rey don Jayme I, y señala lo que estimava derramar su sangre por exaltar la fee cathólica”.⁸³ En el jeroglífico, a la derecha, hay una muralla que remite simbólicamente a Valencia, vinculación sólo apoyada por la temática global del mismo. El jeroglífico XXXVI –61 x 89 mm.–⁸⁴ que apareció también decorando los entornos del altar del colegio de San Pablo, vuelve a insistir en la remisión simbólica a la ciudad [fig. 6].

⁸³ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 78.

⁸⁴ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 84v.



Fig. 6. Jeroglífico XXXVI del altar del colegio de San Pablo, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí.

Mayor interés, debido a la tímida descripción de rasgos urbanos, se aprecia en el jeroglífico XXXVII del mismo altar del colegio de San Pablo [fig. 7]. Éste lo explica el cronista añadiendo: “toma fundamento de la herida de la saeta en la frente del rey”.⁸⁵ La imagen tiene la siguiente inscripción:

Saucius animos elephas de vulnere suments,
assolet hostiles dilacerare manus.
turca ferit regem telo, victoria regi
nascitur, hinc vistus hostibus exitium.

Este tema, que ya ha sido utilizado en otro jeroglífico –XXIII– que decoró los entornos del mismo altar del colegio de San Pablo, aparece aquí con una iconografía animal pues Jaime I es simbolizado por un elefante con flechas clavadas en su costado. Esta escena se desarrolla sobre un paisaje urbano indefinido y amurallado que se identifica, gracias a la lectura integral que se debe hacer, con Valencia. En esta imagen, si bien continúa siendo de ejecución tosca, la ciudad ofrece una ligera perspectiva y una tridimensionalidad que

⁸⁵ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 85.

no era muy compartida por las representaciones anteriormente presentadas. El significado de los jeroglíficos XXIII y XXXVII es el considerar la herida histórica del monarca conquistador como prueba del sacrificio personal de Jaime I por la fe católica.⁸⁶

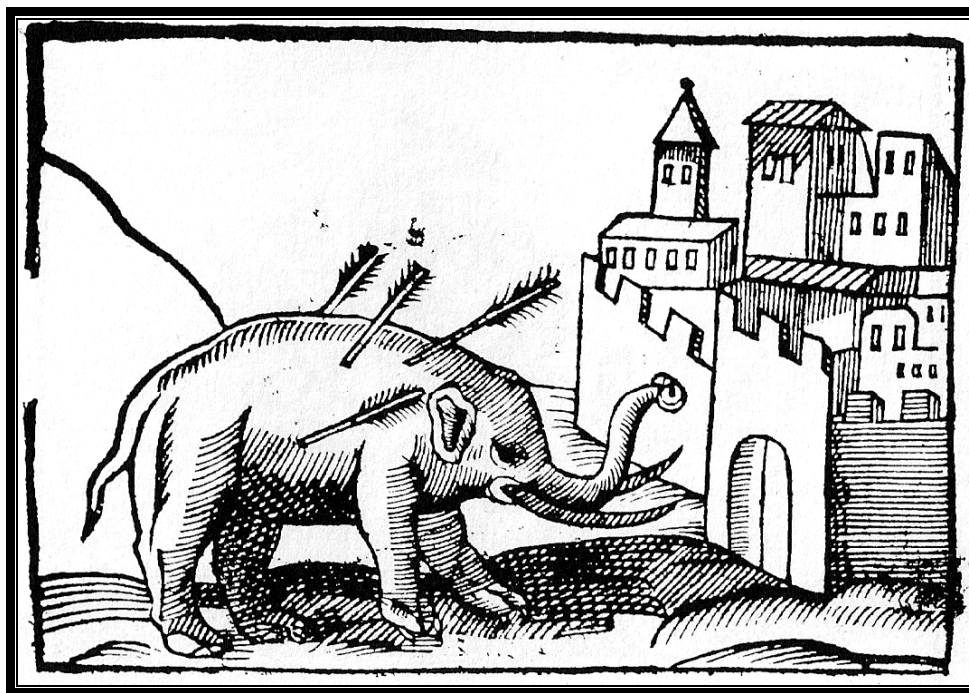


Fig. 7. Jeroglífico XXXVII del altar del colegio de San Pablo, *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí.

En todos estos jeroglíficos del *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* vistos hasta ahora, la imagen de Valencia continuaba asociada a ese ideario colectivo de una ciudad con “muros y torres”,⁸⁷ siendo estos elementos los únicos necesarios para remitir a ella. No obstante, esos atributos iconográficos deben ser leídos, necesariamente, dentro de un programa mucho mayor que se haría extensible incluso a la propia temática de los festejos. Así, toda imagen icónica, incluso con los atributos más esenciales para remitir al concepto de ciudad, haría referencia a Valencia. Los espectadores de los altares o jeroglíficos eran conscientes de que la ciudad que veían era Valencia, no hacían faltan más elementos reales o acentos verosímiles que ayudaran a esa asociación. Con esto,

⁸⁶ MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, p. 39.

⁸⁷ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo cuarto de la conquista de Valencia...*, f. 94v.

queda claro que el papel de la representación de Valencia aquí era el de contener los elementos necesarios como para recordar la idea colectiva de ciudad, es decir, simplemente “muros y torres”. Éstos eran capaces de remitir, por ellos mismos y durante los festejos, a Valencia.

Sin embargo, no hay que entender todas las imágenes urbanas desde el mismo prisma. Muchas de ellas, en los festejos y también en *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, responden a otros criterios representativos. El mero hecho de tener que interpretarse dentro del propio jeroglífico o del programa festivo, no es excluyente de que algunas de ellas tengan otras intenciones.

En la calle San Vicente, en frente del convento de San Gregorio, se levantó un altar en el que, según se ve en el *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, la representación de Valencia adquiriría un nuevo papel [fig. 8].⁸⁸ La imagen que de este altar se publica en el libro de Ortí no tiene nada que ver con los jeroglíficos anteriores. Además de ser su grabado de mayor tamaño que cualquiera de los jeroglíficos –165 x 125 mm.–, el programa iconográfico de este altar está mucho más trabajado. De la misma forma, el detallismo de todas las escenas así como también su ejecución son de una calidad superior, incluida la imagen de Valencia.

De las palabras de Marco Antonio Ortí se desprende que fue una obra digna y que levantó mucha admiración pues “estaba tan primorasame[n]te executado que con ser de bulto todas las figuras estaban tan bien hechas, que el pinzen más valiente no pudiera acomodarlas en un quadro más perfectamente, ni con más distinción, con que vino ser éste a la ocasión, de mucho entretenimiento y gusto”.⁸⁹ Este altar lo realizó, tal y como lo recoge Marco Antonio Ortí, el carpintero José Roca.

⁸⁸ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 61.

⁸⁹ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, ff. 61-62.

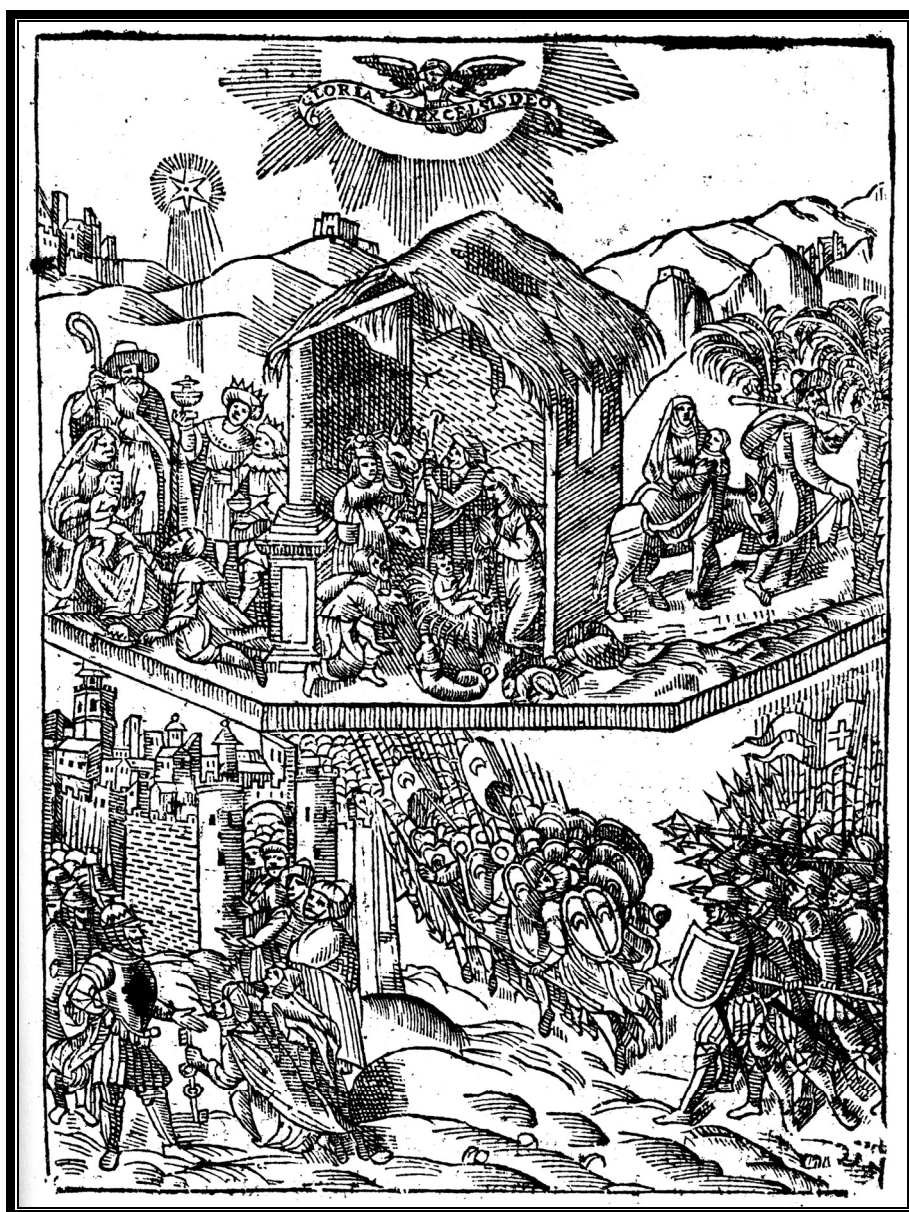


Fig. 8. Altar erigido de la calle San Vicente, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640) de Marco Antonio Ortí.

La iconografía de esta estampa, a pesar de estar bastante clara, es descrita por Marco Antonio Ortí. Así, en la parte superior de la imagen, de derecha a izquierda, está la adoración de los magos con José, la Virgen y el Niño, uno de los reyes aparece arrodillado a los pies del Niño. La estrella que guió a los reyes desde Oriente está en la parte superior. Seguidamente, se recrea el nacimiento de Jesús en el portal de Belén. La

tercera de las escenas hace referencia a la huida a Egipto. Todo este grupo de figuras estaba realizado en bulto redondo “con tanta perfección, que parecía vivo”.⁹⁰

En la parte inferior, está el ejército cristiano de Jaime I asediando las tropas vencidas moras. El primero lo encarna el grupo de personas que, con las lanzas apuntando al enemigo, portan el estandarte con la cruz. El segundo está integrado por las personas que huyen despavoridas del ejército cristiano y que, al igual que estos últimos, se identifican por un estandarte, esta vez con la media luna.



Fig. 9. Vista de Valencia del altar erigido en la calle San Vicente, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí.

Justo al lado izquierdo de la representación de ambas milicias, se recrea la entrega de llaves a Jaime I [fig. 9]. Más allá de entrar a describir la propia escena, interesa el cambio de significación de la imagen de Valencia en relación a las otras estampas representadas en el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* –no hay que olvidar que las imágenes del

⁹⁰ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 61v.

libro reproducían altares efímeros levantados para las fiestas y que no se debe descartar que no fuesen, exactamente, como se estampan—. Mientras que en los jeroglíficos anteriores sus características se reducían a un trazo tímido de unos muros y algunas torres, aquí se da un paso más. Las propias palabras de Ortí dejan claro que al menos hubo un sutil interés por incluir algunos elementos reales de la ciudad: “se descubría la ciudad de Valencia con sus muros, chapiteles, y torres, luziendo entre todas la de la iglesia mayor, con tal disposición y artificio, que hazían un verdadero retablo de toda la ciudad”.⁹¹

A pesar de esta tímida pretensión por querer retratar arquitecturas o construcciones reales, tan sólo el Miguelete aparece reconocible emergiendo del caserío, ni siquiera los elementos más característicos que se habían asociado a la imagen de conjunto de Valencia como son su forma redonda, los puentes o el río Turia se esbozan. Además, el portal por el que salen los vencidos al rendirse a los pies Jaime I no se puede relacionar con la realidad de algunas entradas que tenía la ciudad en 1640, año de la publicación de *Siglo quarto de la conquista de Valencia*. Aparecen dos torres circulares flanqueando un vano central con arco de medio punto que parecen responder más a criterios o recursos del dibujante —o tallador— que a un interés formal por querer retratar, particularmente, a uno de los portales de la ciudad. Mismas características pueden servir para interpretar a la muralla o a las construcciones y edificios que se divisan tras ella.

Por tanto, a excepción del Miguelete, con su cuarto nivel de campanas, el poligonismo sugerido de su planta y el endeble cuerpo que albergaba la campana de las horas, el resto de la imagen de Valencia está construida por convencionalismos. Esto refuerza, nuevamente, que el Miguelete era el auténtico referente metonímico de Valencia una vez que, desde 1586, las Torres de Serranos perdieron su protagonismo en la vida diaria valenciana al convertirse en prisión de la ciudad.

⁹¹ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 61v.

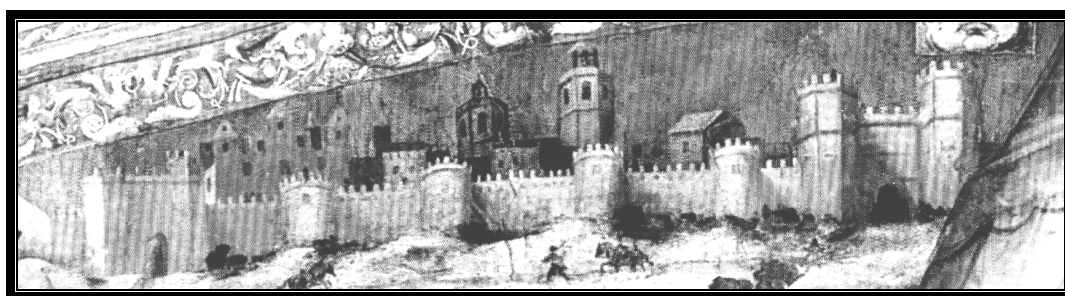


Fig. 10. Detalle de la vista de Valencia de la pintura de la conquista de Valencia (1626). Sala Dorada del palacio de Cocentaina.

El anacronismo al incluir el Miguelete en la recreación histórica de la conquista de la ciudad de Valencia se da de la misma forma en el campo pictórico, en fechas prácticamente coetáneas y en obras de temáticas similares. En la Sala Dorada del palacio de Cocentaina [fig. 10] se representa la conquista de Valencia por parte de Jaime I y en la vista de Valencia se ven las Torres de Serranos, el cimborrio y, especialmente, el Miguelete, emblemas todos ellos arquitectónicos de la ciudad. Aquí, se busca también 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.



Fig. 11. *San Pedro Nolasco relevando al rey don Jaime la conquista de Valencia* (1660-1662), de Jerónimo Jacinto Espinosa.



Fig. 12. Vista de Valencia de *San Pedro Nolasco relevando al rey don Jaime la conquista de Valencia* (1660-1662), de Jerónimo Jacinto Espinosa.

Recursos similares se ven en la ya citada pintura de *San Pedro Nolasco relevando al rey don Jaime la conquista de Valencia* (1660-1662) [fig. 11] procedente, probablemente, del convento de la Merced, hoy propiedad del Ayuntamiento de Valencia y que la historiografía ha atribuido tanto a Pablo Pontons⁹² como a Jerónimo Jacinto Espinosa.⁹³ No obstante, recientemente, se ha insistido en la autoría del segundo.⁹⁴ 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 “vinces” profetizando y anunciando que Jaime I, al lado del santo, va a conquistar Valencia. En la representación de la ciudad, a la derecha de la composición, se distingue perfectamente el Miguelete y el cimborrio [fig. 12]. De nuevo, en el campo pictórico, aparece el Miguelete en un pasaje del siglo XIII, reafirmando el papel que esta construcción tenía como imagen metonímica de la ciudad.

⁹² MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1928, pp. 265-267.

⁹³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972, p. 72.

⁹⁴ CANDELA GUILLÉN, José María: “San Pedro Nolasco revelando al rey don Jaime la conquista de Valencia...”, pp. 346-347.

Tanto en estas pinturas, como 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, sobre todo al Miguelete. La representación de Valencia del altar no destaca por su fidelidad topográfica. Sin embargo, se debe considerar un ejemplo en el que la imagen de la ciudad es abordada desde la carpintería y dentro de un programa iconográfico elaborado que aunaba lo bíblico con la historia de la propia ciudad, algo casi excepcional en las imágenes urbanas valencianas seiscentistas.⁹⁵

La función del Miguelete como auténtico referente arquitectónico y metonímico de la ciudad de Valencia vuelve a verse en el jeroglífico V que formaba parte del ya citado altar del colegio de San Pablo de Valencia [fig. 13].⁹⁶ El jeroglífico –68 x 92 mm.– muestra a la torre campanario de la catedral de Valencia perfectamente reconocible con su planta poligonal, 5 cuerpos –en vez de los 4 reales–, el último marcado con las campanas –no recoge la decoración de éste último cuerpo–, el antiguo apitrador y el templete superior. El Miguelete está coronado por la media luna y se levanta sobre un caserío absolutamente desconocido –que contrasta con el tamaño de la torre–. Este grabado viene acompañado de un texto y una explicación, dice así:

Tristes anuncios la ofrece
en ella el metal herido,
del esplendor que ha perdido.

Marco Antonio Ortí descubre el significado de este jeroglífico: “porque el sonido de las campanas antiguamente significava eclipse de luna, se pinta en este geroglífico el

⁹⁵ Intenciones parecidas se desarrollarán en el siglo XVIII en un grabado de Hipólito Rovira sobre un grabado de Gaspar Huerta. Véase al respecto ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo: “Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano...”, p. 172.

⁹⁶ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 69.

campanario mayor, y eclipsada la luna, en señal de las vitorias del rey”.⁹⁷ Aquí se ve el papel fundamental que el Miguelete desempeñaba en la imagen de Valencia. De hecho, el cronista era muy consciente de ello pues, como ya se ha dicho, lo consideraba “el lugar más eminente de toda la ciudad”.⁹⁸

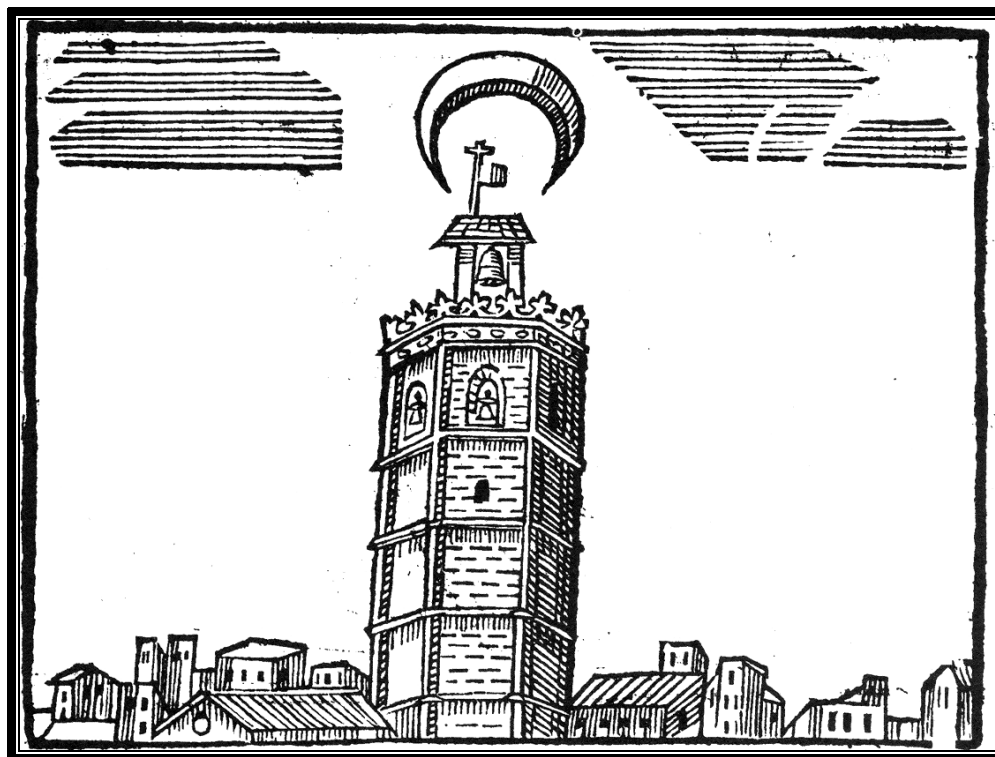


Fig. 13. Jeroglífico V del altar del colegio de San Pablo, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí.

Esta posición privilegiada de la torre catedralicia le hacía destacar del resto de los edificios de la ciudad y ser la construcción más llamativa de la ciudad. Esta altura del Miguelete fue, además, empleada durante la Edad Moderna para poder contemplar la belleza de la ciudad y los alrededores. Simplemente, a modo de ejemplos, recordar que Jerónimo Münzer comenta que “subimos a la torre por una escalera de bóveda de 206 peldaños, y desde lo alto contemplamos la comarca y la ciudad”, todo esto le produjo a

⁹⁷ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 69.

⁹⁸ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 2.

él y a su séquito “un maravilloso espectáculo”.⁹⁹ En 1603, se tiene constancia de la ascensión de Felipe III a lo alto del Miguelete, tal como lo atestigua Porcar en su dietario: “dimarts a 30 de dit mes de dehembre 1603, anà lo senyor rei a veure lo Micalet de la Seu i muntà dalt”. Más que una mera anécdota, es, sobre todo –en palabras de Bérchez y Gómez-Ferrer–, un síntoma evidente de una exaltada proclividad por la topografía del lugar que se desea descifrar reflexivamente al natural, al vivo.¹⁰⁰

Gaspar Escolano vuelve a referirse al placer de contemplar la ciudad desde lo alto y a las sensaciones que esto provocaba. Dice el cronista valenciano: “subido un hombre a lo más alto de la torre mayor, goza de una extraordinaria vista, porque como los ojos juntan desde lexos las casas remotas, forman todo aquello un poblado que agregándole al de la ciudad, realçan una estendida población, que parece ocupar cinco leguas de largo y otras tantas de travesía”.¹⁰¹ Des Essarts no se perdió este placer subiendo para divisar toda la ciudad desde lo alto de la torre “donde se descubre toda la ciudad”.¹⁰² El barón de Bourgoing deja entrever la importancia que tuvo en la época el ver la ciudad desde lo alto, y es más directo en su discurso al decir que “para sentir la admiración que merecen la ciudad y la huerta, deben contemplarse desde lo alto del Micalet [...]”. Él mismo disfrutó Valencia al vivo desde la torre de la catedral sintiendo que “la ciudad parece construida en el centro de un inmenso vergel, sembrado por infinitas barracas”.¹⁰³ Lantier vuelve a destacar la vista de Valencia desde el Miguelete y no duda en recomendarlo abiertamente al lector: “[...] os encantará la belleza de la perspectiva de

⁹⁹ GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal...*, pp. 338-339.

El mismo Münzer, al llegar a Guadix, vuelve a demostrar el interés por la topografía del lugar: “subimos a la torre, desde cuya altura contemplamos la situación de la ciudad [...]”.

Véase GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal...*, p. 351.

¹⁰⁰ PORCAR, Pere Joan: *Coses evengudes en la ciutat y regne de València...*, p. 48. Véase al respecto BÉRCHÉZ GÓMEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: “Mirar y pintar la ciudad...”, p. 106 y ——— / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y sentir la ciudad...”, p. 20.

¹⁰¹ ESCOLANO, Gaspar: *Década primera de la historia...*, cols. 853-854.

¹⁰² SALA GINER, Daniel: *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII...* 1999, p. 128.

¹⁰³ GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal...* 1962, tomo III, p. 1056.

que se goza desde esa altura”. Además, describe perfectamente las emociones que tuvo al mirar la ciudad:

La vista es soberbia, mi mirada abarcaba toda la huerta de Valencia, regada por el Guadalaviar y una infinidad de canales. Veía montañas verdeantes, las azuladas olas del mar, los barcos luchando contra las olas, la Albufera y, a mis pies, una ciudad vasta y populosa y llena de movimientos. No podía cansarme de admirar ese brillante cuadro, pero me di cuenta de que don Iñigo, que tanto había visto el sol, aguardaba el fin de mi encanto y no quise abusar de su complacencia.¹⁰⁴

Este jeroglífico del altar del convento de San Pablo no tiene como primera intención el mostrar la función de mirador del Miguelete sin embargo, esa consideración para con la torre catedralicia está aquí muy presente. El hecho de que los visitantes y monarcas fueran a verlo habla mucho de la importancia de su arquitectura como emblema de la ciudad. Además, en las imágenes urbanas de Valencia con alguna pretensión –incluso mínima– por incluir elementos reconocibles de la realidad de la ciudad, a excepción de la portada del *Regiment de la cosa pública* de Eiximenis en donde, como se vio en 1499 el referente metonímico y auténtico símbolo de la ciudad era por aquél entonces las Torres de Serranos, el Miguelete siempre se ha considerado como el emblema arquitectónico de Valencia. Dentro de estos últimos intereses, por tanto, debe leerse este jeroglífico recogido por Ortí en el *Siglo cuarto de la conquista de Valencia*.

Valor histórico y documento gráfico del cambio o de las actuaciones llevadas a cabo en Valencia con motivo de la celebración de las fiestas es el jeroglífico XXXI –60 x 88 mm.– que se encontraba en el mismo altar del colegio de San Pablo [fig. 14].¹⁰⁵ Resulta curioso que esta imagen no relate ningún pasaje histórico de la conquista cristiana de la ciudad y centre su discurso visual en un hecho contemporáneo que, precisamente, se tendría que llevar a cabo durante las celebraciones de las citadas fiestas. Así, esta imagen

¹⁰⁴ GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal...* 1962, tomo III, p. 1155.

¹⁰⁵ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo cuarto de la conquista de Valencia...*, f. 82.

muestra el momento en el que “llega el estandarte en la procesión centenaria a la puerta de San Vicente”.¹⁰⁶ El jeroglífico está acompañado del siguiente texto:

Molt és que ningú socorre
quant sens culpa ni malicia
vehuen que el porta el justícia
per a muntar-lo a la torre.
Però molt prest restarà
aquesta pena difunta,
que si per una part munta,
per altra s'en baixarà.



Fig. 14. Jeroglífico XXXI del altar del colegio de San Pablo, *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí.

Las palabras del cronista Ortí tienen un alto valor documental pues anota en qué consistió la citada intervención en las murallas de la ciudad “que se avía executado con mucha puntualidad y perfección” con el fin de que “sin estorvo pudiesse salir de los muros la procesión, y bolver a entrar”. El problema surgió cuando la organización de las fiestas se planteó que el hecho de salir y entrar por la puerta de San Vicente “avía de ser

¹⁰⁶ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 82.

forçoso al encontrarse los unos con los otros, enbaraçarse y confundirse”. Por tanto, acordaron “que a un lado de la misma puerta, que caía a la mano izquierda de los que van a salir” se abriera otra puerta en el “lienço del muro” para que “por ella pudiesse salir la processión, y entrar por la principal”.¹⁰⁷

Ortí destaca no sólo la brevedad con la que la obra se llevó a cabo pues “aviéndose començado la noche antes, estava ya concluido al tiempo que los Jurados llegaron a aquel puesto”, sino también la habilidad del “ingenioso” arquitecto Thomas Leonardo Esteve porque “siendo aquel lienço de muralla tan grueso, pareció imposible haber salido con tanta brevedad de una obra tan dificultosa”, concluyéndose la obra “dexando aquel portillo en forma de puerta, tan bien hecha, como si se huviera detenido muchos días en labralla”.¹⁰⁸

A pesar del aspecto rústico de esta puerta provisional que muestra el grabado, se sabe que la adornaron “por ambas partes con colgaduras de seda de varios colores, y una orden de arquitectura con sus pilastras, cornizas, y frontispicios de madera, toda cubierta de arrayan y flores, con las armas de la ciudad y el murciégalo sobre ellas”.¹⁰⁹

Tomás Güell recoge en su manuscrito sobre las fiestas del quinto centenario que hubo una lápida escrita “en vulgar valenciano” que la colocaron sobre la puerta de San Vicente una vez que la cerraron. Esta lápida que no publica Marco Antonio Ortí –se supone, por tanto, que ésta se colocaría después de 1640, año de la publicación de *Siglo quarto de la conquista de Valencia*– es recogida por Güell y decía así:

A 10 d’octubre 1638

Quart centenar de la conquista, s’obrí esta muralla,

¹⁰⁷ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 88.

¹⁰⁸ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, ff. 88-88v.

¹⁰⁹ ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, f. 88v.

per a eixir la processó al convent de sant Vicent a causa d'aver
acudit a veure-la pus de quaranta mil persones.¹¹⁰

En esta imagen se vuelve a asociar la muralla con Valencia. El portal de San Vicente aparece como una entrada flanqueada por dos torres cuadrangulares. Sin embargo, más allá de considerar a este jeroglífico como estrictamente documental o como imagen de la ciudad verosímil, resalta por ser un grabado que manifiesta interés por captar una actuación puntual en las murallas de la ciudad con el fin de mejorar el aspecto funcional y práctico de las celebraciones.

Imprescindibles serían, por tanto, las decoraciones de la fachada de la casa de los duques de Mandas y del colegio jesuita de San Pablo. En ambas se encuentran imágenes que remiten a Valencia –leídas dentro del ideario colectivo– mediante los muros y las torres como únicos elementos iconográficos de Valencia. Sin embargo, los del colegio jesuita de San Pablo denotan un mayor conocimiento de la propia ciudad y, además, su plasmación tuvo una intencionalidad mucho más realista con la pretensión de que lo representado fuese rápidamente identificado.

Dentro de los intereses por relacionar la ciudad de Valencia con la iconografía de muros y torres se mueven otras imágenes urbanas realizadas para los festejos y recogidas por Ortí en el *Siglo quarto de la conquista de Valencia*. En el “toçal”, en una acera que “interrompe una calle, que es passo para el templo de San Miguel, [sic.] y San Dionisio”, se erigió un altar en donde la imagen de la ciudad cobra un papel protagonista integrada en la arquitectura efímera [fig. 15].¹¹¹ A pesar de ser, probablemente, la representación urbana de más importancia en los festejos del IV centenario –al menos ateniéndose a la obra *Siglo quarto de la conquista de Valencia*– debe interpretarse siguiendo exactamente los mismos pasos marcados anteriormente. Ortí deja

¹¹⁰ GÜELL, Thomas: *Relación de las fiestas del quinto centenar de la Conquista de Valencia en el año 1738 que dexó escrita de su mano [...] fray Thomás Güell, hijo de este real convento de predicadores de Valencia, y su bibliotecario incansable*. [1738]. Manuscrito nº 12 de la BHUV, f. 40.

¹¹¹ Véase ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia...*, ff. 103v-105v.

claro que la ciudad remite a Nápoles. Su representación viene referida por medio de una urbe amurallada con una entrada principal flanqueada por dos torres robustas circulares, un campanario principal de varios cuerpos y algunas otras torres secundarias emergentes de la muralla. No obstante, parece como si la imagen real de Valencia hubiese sido asimilada aquí por la representación de Nápoles [fig. 16].

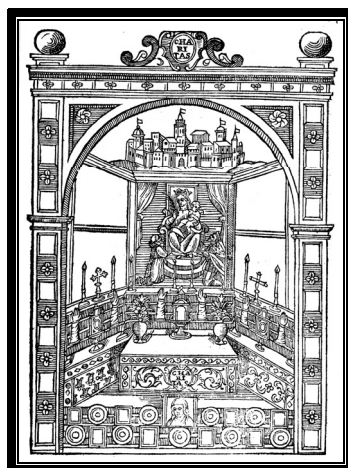


Fig. 15. Altar erigido en el “toçal”, *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí.



Fig. 16. Vista de Nápoles del altar erigido en el “toçal”, *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* (1640), de Marco Antonio Ortí.

Estos mismos valores icónicos asociados a las vistas de Valencia en el *Siglo cuarto de la conquista de la ciudad de Valencia* y, por extensión, a otras imágenes de ciudades como la de Nápoles aparecida en el altar efímero erigido para los festejos del cuarto centenario en el “toçal”, vuelven a encontrarse después en el libro de Juan Bautista Valda sobre las fiestas de la Inmaculada Concepción, celebradas en la ciudad de Valencia en 1662 [fig.

17]. En el altar erigido por los cirujanos en el convento de Nuestra Señora de la Merced, se aprecian los mismos adjetivos visuales trasladados de Valencia a una vista icónica que, aquí, pretende representar la ciudad del sol, como Valda apunta.¹¹² Pero esta imagen urbana, que según Pilar Pedraza su “gracia principal consiste en su carácter acentuadamente religioso cristiano: todo lo que se ve de ella son cúpulas de iglesias, campanarios y agujas”,¹¹³ parece recordar y recopilar –al igual que la vista de Nápoles del altar del “toçal”– muchos de los valores y características icónicas presentes en la imagen metal y festiva adscrita a Valencia [fig. 18].

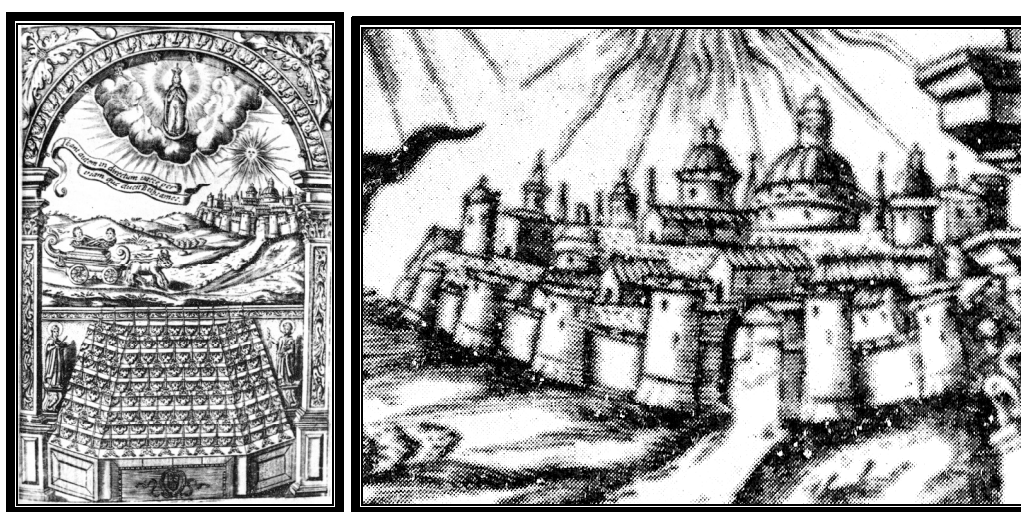


Fig. 17. Altar efímero erigido por los cirujanos en el real convento de Nuestra Señora de la Merced para las fiestas de la Inmaculada Concepción de 1662 [izquierda]. **Fig. 18.** Detalle de la vista de la Ciudad del Sol del altar efímero erigido por los cirujanos en el real convento de Nuestra Señora de la Merced para las fiestas de la Inmaculada Concepción de 1662 [derecha].

Con esto, resulta evidente que, generalmente, las únicas intenciones de las representaciones urbanas de las fiestas barrocas era el de remitir al ideario colectivo de ciudad. No había ningún interés más allá. Sin embargo, eso no debe ocultar algunas pretensiones particulares que se encuentran en varias imágenes que sí que han querido asociar rápidamente el significante visual con el significado. A pesar de esto, en los

¹¹² VALDA, Juan Bautista: *Solenes fiestas, que celebros Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria...*, f. 243.

¹¹³ PEDRAZA, Pilar: *Barroco efímero en Valencia...*, p. 155.

grabados urbanos festivos, la imagen de la ciudad –al igual que cualquier otro elemento iconográfico– se verá superada por el mensaje intelectual de los jeroglíficos.¹¹⁴

Al hilo de lo anterior, podría decirse que la lectura global de los jeroglíficos superan en mucho los intereses concretos que tuvieron éstos en los festejos. Así, su interpretación, alejada ya de su especificidad, estaría subordinada a la propaganda de la monarquía –de hecho en la portada del libro aparecen asociados el retrato de Jaime I con el de Felipe IV– y de la religión oficial, extrayéndose un mensaje muy claro: sólo el amparo del rey y de la iglesia católica garantizan a Valencia su supervivencia.¹¹⁵

Con esto, esa finalidad ideológica de cariz religioso-político desbordaría el propio interés efímero de los jeroglíficos, quedando de esta forma la imagen de la ciudad de Valencia –icónica, metonímica o verosímil– a disposición de la instantaneidad. Esto último, las hubiera convertido en presa del tiempo a no ser por la publicación del *Siglo cuarto de la conquista de Valencia*. Por ello, esta obra es de vital importancia para conocer los diferentes papeles que tuvo la representación de Valencia en estos festejos barrocos, dentro de los que siempre deberá ser entendida.

5.4.3

La representación de Valencia en los jeroglíficos de *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil. La reutilización de la imagen de la ciudad sobre aguas

En el siglo XVII en Valencia las justas o concursos poéticos fueron bastante habituales durante los festejos.¹¹⁶ En ellos se celebraban varias disputas literarias de modalidades diferentes como, por ejemplo, soneto, glosa, romance o jeroglíficos. A éstos se

¹¹⁴ ALEJOS MORÁN, Asunción: “Jeroglíficos marianos en el *Siglo Cuarto de la Conquista...*, p. 282.

¹¹⁵ MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, p. 39.

¹¹⁶ Véase DE CARRERES y de CALATAYUD, Francisco: *Las fiestas valencianas y su expresión poética. Siglos XVI-XVIII*. Madrid, C.S.I.C. / Instituto Jerónimo Zurita, 1949.

presentaban, generalmente, los mejores escritores y aquí demostraban su capacidad e ingenio. Uno de los certámenes más destacados del XVII valenciano se celebró con motivo de las fiestas inmaculistas de 1665. El cartel que convocaba el concurso decía:

Certamen poético, a honor de la que bolvió en trofeos las ruinas de la común derrota, en el antiguo certamen Maria santísima, concebida antes, y celebrada ahora, sin manca de culpa en el primer instante de su inmaculado ser. Manda se promulgue por las lenguas de la fama; dispone se eternize en los coraçones de la devoción; el excelentísimo señor marqués de Astorga y San Román, virrey y capitán general del Reyno de Valencia.¹¹⁷

En las bases se especificaba la modalidad de jeroglífico y su temática tenía que ser de “un jeroglífico que pinte la devoción de Valencia a este puro misterio”. Este concurso se celebró el 5 de enero de 1665 en el convento de San Francisco. Todo ello quedó reflejado en la obra *Luzes de la aurora* de Francisco de la Torre y Sebil.¹¹⁸

Francisco de la Torre y Sebil, poeta y prosista, nace en Tortosa en 1625.¹¹⁹ Su padre era aragonés y su madre catalana. Vivió, entre otros lugares, en Tortosa, Zaragoza, Morella, Valencia y Madrid. Precisamente, en el territorio valenciano desarrollaría un intenso trabajo literario. Junto a esta actividad, desempeñó otros cargos importantes como el de diputado del Reino de Valencia que le permitiría entrar en contacto con los círculos de poder valencianos.

¹¹⁷ Véase sobre este concurso de jeroglífico MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, pp. 45-48.

¹¹⁸ Véase LEDDA, Giuseppina: “Francisco de la Torre y Sevil, autor de las relaciones extensas y breves”, en CIVIL, Pierre (coord.): *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*. Madrid, Castalia, 2004, vol. II, pp. 751-764.

¹¹⁹ Sobre su biografía véanse, básicamente, ALVAR, Manuel: *Edición y estudio del Entretenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Sevil*. Valencia, Universitat de València, 1987, pp. 3-73; donde se analiza la personalidad del poeta desde múltiples puntos de vista, y BROWN, Kenneth / ESCARTÍ, Vicent J.: “Edició i estudi d’alguns poemes Catalans en un manuscrit de don Francesc de la Torre i Sebil”, en *Traza y Baza*, 9, 1990, pp. 59-65.

No se sabe exactamente cuál pudo ser el momento en el que Francisco de la Torre llegó a Valencia.¹²⁰ Pero, en 1658, ya estaba en la ciudad pues se encuentra en la Academia de los Soles, tanto en la primera como en la segunda sesión, tras haber participado anteriormente en otras academias de Zaragoza y Huesca.¹²¹ Parece ser que estaría en Valencia durante un largo periodo pues en 1674, y ya en Madrid, publicaría su traducción de las *Agudezas* de Owen. Esta primera parte iría acompañada de una segunda que salió a la luz en 1682, cuando Francisco de la Torre ya había fallecido.¹²²

Su actividad literaria se centra, especialmente, en el campo poético y muchas veces está relacionada con las fiestas y certámenes. En algunas ocasiones, fue miembro del jurado de estos certámenes y, en uno celebrado en 1661 en la iglesia parroquial de Santa Catalina en honor a la colocación de los veinticuatro cuerpos de santos mártires romanos, no pudo asistir por estar preso acusado de un crimen que parece ser que no cometió. Entre sus libros destacan *Luzes de la aurora* (1665) [fig. 19] o los que dedica en 1667 y 1668 al traslado de la imagen de la Virgen de los Desamparados a su nueva capilla.

En los festejos de 1665, como él mismo deja constancia, intervino como creador del aparato escénico de una comedia escrita por él y José Bolea. Ésta se titulaba *La azucena de Etiopia* y fue representada en el patio de la Olivera durante los festejos inmaculistas de

¹²⁰ En Valencia contaría, como se ha dicho, con mecenas como Basilio de Castellví o los marqueses de Astorga y Leganés. Véase PÉREZ GARCÍA, Pablo / CATALÁ SANZ, Jorge A.: “Renovación intelectual y prestigio social...”, p. 238.

¹²¹ Sobre la importancia de Francisco de la Torre y Sebil en la Academia de los Soles véase RODRIGUEZ, Evangelina (ed.): *De las academias a la enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*. Valencia, Alfons el Magnànim / IVEI / Diputació Provincial de València, 1993, pp. 192-196. Véase igualmente [s.a]: *Sol de academias o Academia de los soles. En los lúcidos ingenios de Valencia que la celebraron y en la hermosura y nobleza que la asistieron sus mecenas [...]*. Valencia, Juan Lorenzo Cabrera, 1658 y [s.a]: *Repetida carrera del Sol de Academias o Academia de los soles. En los lúcidos ingenios de Valencia que la celebraron y en la hermosura y nobleza que la asistieron sus mecenas [...]*, Valencia, Juan Lorenzo Cabrera, 1659. Sobre estas obras, véase A.A.V.V.: *Escriptors Valencians de L'Edat Moderna...*, pp. 328-329.

¹²² [DE LA TORRE y SEBIL, Francisco]: *Agudezas de Juan de Owen, traducidas en verso castellano. Ilustradas con adiciones y notas por don Francisco de la Torre, cavallero del ábito de Calatrava. Obra póstuma [...]*. Madrid, Antonio González de Reyes. Año MDCLXXXII.

1665.¹²³ Participaría, además, en *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María* (1663) de Juan Bautista de Valda, en donde, elogiaría al autor.¹²⁴ También, en 1660, actúa como secretario de la real academia que se celebró el 6 de noviembre en el Palacio Real de Valencia.¹²⁵

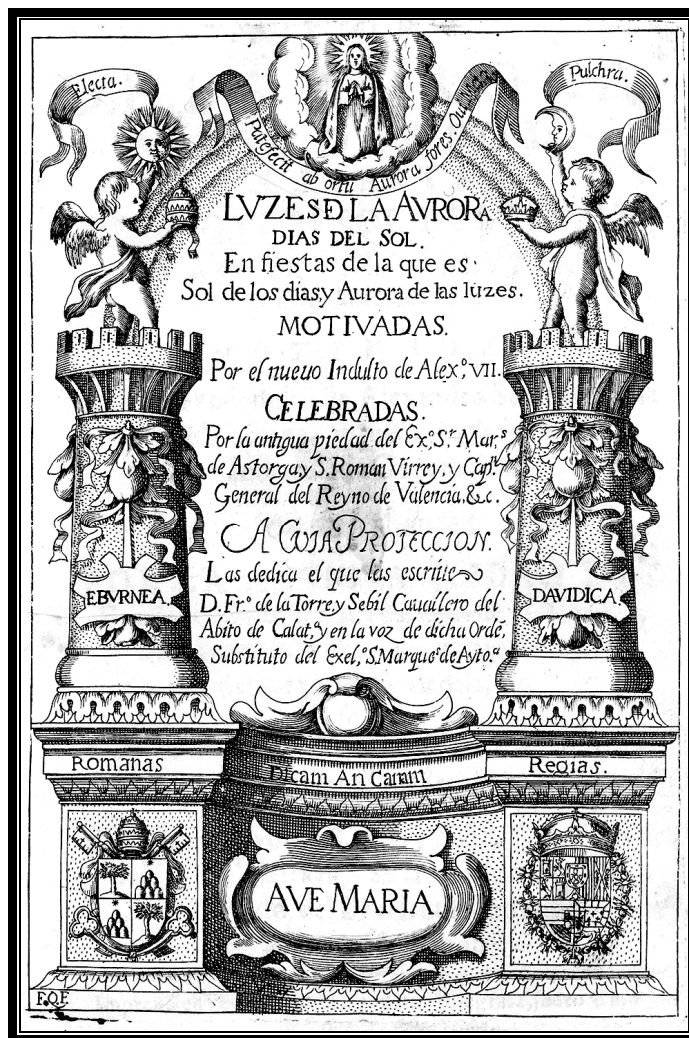


Fig. 19. Portada de *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil.

¹²³ Véase al respecto CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía de Libros...*, p. 283 y PEDRAZA, Pilar: *Barroco efímero en Valencia...*, p. 67.

¹²⁴ VALDA, Juan Bautista: *Solenes fiestas, que celebró Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen María...*, [s. p.] [pp. 14].

¹²⁵ [s. a.]: *Real Academia celebrada en el Real de Valencia [...] a los años de Carlos Segundo [...] en el día 6 de noviembre [...] Conságrale [...] Onofre Vicente de Ysar, Portugal, Montagut y Escrivà, conde de la Alcudia [...]. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1660.*

Francisco de la Torre y Sebil se casó en 1643 con Anna Grau y de ese matrimonio nació, al menos, un hijo varón de nombre Juan.¹²⁶ Se ha apuntado que fallecería muy a finales de 1680 o en 1681.¹²⁷

Al hablar de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* de Joseph Llop, una de las últimas obras impresas por Jerónimo Vilagrassa, se vio que la actividad de éste incluso en ese año de 1675 –año en el que falleció–, fue bastante intensa. Algo similar se lee en la documentación encontrada de este tipógrafo de alrededor de 1665, fecha en la que estampa *Luzes de la aurora*.¹²⁸

¹²⁶ Véase XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia...*, tomo II, p. 162.

¹²⁷ ALVAR, Manuel: *Edición y estudio del Entretenimiento...*, p. 73.

¹²⁸ El 3 de septiembre de 1664 la ciudad de Valencia dispone “que per lo Clavari Comú sien pagades quatre lliures, setse sous a Geroni Villagrassa, impresor, per lo paper y impresió de tres-cents cosos d’actes concernets als llaurador conforme el memorial de Polop”. Ese mismo día, “Pere Artes y Roca Generós, y lo señor de Gilet, administradors del Pàstim General, giren per la Taula de València a Gerónimo Villagrassa per cinch mans de pòlises que ha entregat conforme lo memorial de Polop”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-196, 1664-1665, 3 de septiembre de 1664, f. 104.

Al año siguiente, el 25 de febrero de 1665, también Pere Artes y Roca Generós y el señor de Gilet, como administradores del Pàstim General, “giren per la Taula de València a Gerona Villagrassa, impresor, huit lliures per les pòlises que ha donat per als venedors [...] y pel despaig del forment.”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-196, 1664-1665, 25 de febrero de 1665, f. 431v.

El 24 de abril de 1665 se ordena “sien pagades a Gerony Villagrassa, impresor, set lliures, quatre sous per la impresió del pregó que s’ha donat a l’estampa dels nous establiments, conforme lo memorial fermat de Reymundo Polop”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-196, 1664-1665, 24 de abril de 1665, f. 555.

El 17 del mes siguiente la ciudad dispone que “per lo Clavari Comú sien pagades a Gerona Villagrassa, impresor, quaranta-set lliures dènou sous per la impresio de tres-centes y deu còpies del memorial en dret que ha fet lo doctor Joan Batiste Bravo del Vado per al negoci que porta la present ciutat contra lo molt il·lustre duch de Segorb”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-196, 1664-1665, 17 de mayo de 1665, f. 615.

El 30 de junio de 1665 los Jurados y el Síndico de la ciudad “proveheixen que per lo Clavari Comú sien pagades a Gerona Villagrassa, impresor, cinquanta-cinch liures y dihuit sous per los memorials que ha imprés tocants al negoci y pleit que la ciutat porta contra lo molt il·lustre duch de Segorb”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-197, 1665-1666, 30 de junio de 1665, f. 84v.

En 1666 la documentación vuelve a recoger trabajos de Jerónimo Vilagrassa. El 2 de febrero de ese año los administradores del Pàstim General “giren per dita Taula a Gerony Villagrassa, impresor, vint liures per

*Luzes de la aurora*¹²⁹ es una obra que relata, con un lenguaje poético y metafórico casi inagotable, todo lo acontecido en los festejos inmaculistas de 1665. En la triple faceta que se ha querido ver de Francisco de la Torre y Sebil en *Luzes de la aurora*, como relator de los hechos y protagonista activo en los festejos, autor de las cedulaillas, de parte de la comedia y de varias poesías en la justa así como firmante de los *excursus* y digresiones teórico-literarias sobre la materia que va presentando,¹³⁰ se va también descubriendo, sigilosamente, una clara presencia de la imagen de la ciudad. La representación de Valencia adquirirá en *Luzes de la aurora* una nueva e imponente dimensión dentro del amplio repertorio visual que nutría los jeroglíficos seiscentistas.

El primero de los jeroglíficos concursantes grabados en *Luzes de la aurora* es el de José Vicente del Olmo, el autor de la ya estudiada *Lithología o explicación de las piedras*, de

cent mans de pòlices que ha donat per a dita administració, segons la confesió d'aquells per Francisco Todo ciutadà y conté fermat de Joan Batiste Ferris”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-197, 1665-1666, 2 de febrero de 1666, f. 659.

De la misma forma, el 22 de febrero la ciudad ordena que “sien pagades a Gerony Villagrasa, impresor, quinze liures y huit sous per lo gasto que ha fet en haver donat a l'estampa dos sentències donades per lo magnífich don Berenguer en lo negoci de la pavordia conforme lo conté fermant de Reymundo Polop”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-197, 1665-1666, 22 de febrero de 1666, ff. 696r y 696v.

El 18 de mayo Anthony Barbera y Basili Franch, como ciudadanos administradores del Pàstim General, “giren per la Taula de València a Gerony Villagrasa, impresor, cinch liures y dotse sous per vint-y-huit mans de pòlises que ha donat a Vicent Ferrer per al despaig dels forners, segons lo memorial fermant de Reymundo Palop [en la documentació anterior Polop]”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-197, 1665-1666, 18 de mayo de 1666, f. 962v.

¹²⁹ Aunque ya se ha citado, es necesario dar aquí la referencia completa. TORRE y SEBIL, Francisco de la: *Luzes de la aurora días del sol, en fiestas de la que es sol de los días, y aurora de las luzes, Maria santíssima motivadas por el nuevo indulto de Alexandro VII celebradas por la antigua piedad del excelentísimo marqués de Astorga y San Román, virrey y capitán general del Reino de Valencia a cuya protección las dedicó el que las escribe [...], cavallero del ábito de Calatrava, y en la voz de dicha orden substituto del excelentísimo señor marqués de Aytona*. Impreso en Valencia, por Gerónimo Vilagrasa, junto al molino de Rovella, a costa de Vitoriano Clapés [...], 1665.

Véase CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía de Libros...*, pp. 281-283.

¹³⁰ LEDDA, Giuseppina: “Francisco de la Torre y Sevil...”, p. 755.

1653 [fig. 20].¹³¹ Es necesario recordar ahora que en la portada de esta obra se fusionaba el pasado romano y cristiano de la ciudad con su presente logrando una interpretación unitaria, como ya se vio. En ella, igualmente, se integraban las antiguas armas de Valencia, la ciudad sobre aguas. Este mismo recuerdo parece desprenderse ahora en el jeroglífico de José Vicente del Olmo de *Luzes de la aurora* en el que Valencia está representada sobre aguas. No obstante, la intención es muy diferente a la de la portada de *Lithología o explicación de las piedras* en donde su utilización suponía una cita de erudición histórica y, necesariamente, debía interpretarse dentro del significado global del frontispicio. En *Luzes de la aurora* se asimila la iconografía de la Valencia sobre aguas y se le asigna un nuevo uso de acuerdo a las bases immaculistas que tenía el concurso de jeroglíficos: “las armas antiguas de Valencia, fueron una ciudad sobre las aguas, son ellas símbolo de Maria santísima”, dice Francisco de la Torre.¹³²

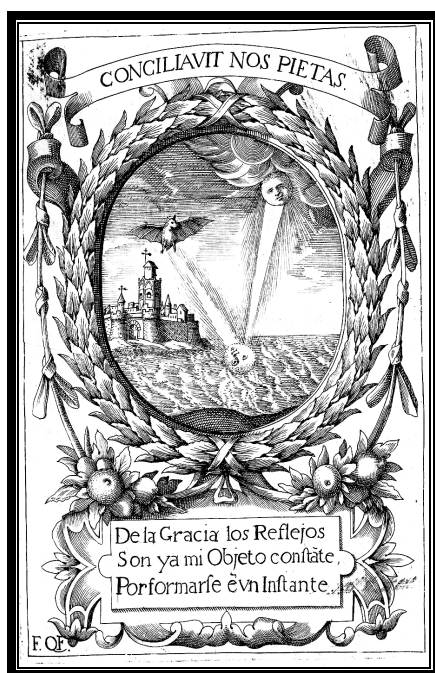


Fig. 20. Jeroglífico concursante de José Vicente del Olmo, *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil.

¹³¹ Sobre este jeroglíficos véase DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, pp. 345-346. En todas las referencias que se dan a los jeroglíficos concursantes, el grabado aparecerá seguido y sin foliar después de la última página citada.

¹³² DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, p. 345.

El jeroglífico de Del Olmo –155 x 118 mm.– presenta una filacteria en la que se lee “Conciliavit nos pietas” y una tarja en la que pone: “De la gracia de los reflejos / son ya mi objeto constante, / por formarse en un instante”. En el ángulo inferior derecho están las iniciales “F.Q.F.” que remiten al grabador Francisco Quesádez [fecit], ya abordado en esta investigación al estudiar la imagen de Valencia de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Llop.¹³³ Dentro de una decoración no tan profusa como la que aparece en otros de los jeroglíficos concursantes, y en un espacio circular generado por una corona de laurel, se condensa toda la iconografía que, además, está interpretada por Francisco de la Torre:

Reconocida a tantos beneficios, y teniendo por divisa y cimera en sus nuevas armas un murciélago, ave nocturna, y que de su naturaleza huye al sol la cara, como águila generosa, se alienta a beberse en sus reflejos los rayos, en que está representada la gracia que Dios le comunicó a María en su primer oriente. Y como los reflejos que de los rayos del sol envían los cristales, salen de ellos al mismo instante que él les comunica, son verdadero símbolo de objeto de culto, devoción de Valencia (significada por el ave) al primer instante de la Concepción Inmaculada de María, y su piedad (depuestas ya las sombras, y obscuridades de la noche, con alusión a las antiguas y primeras dudas) pudo conciliar su natural con tanto esplendor de luzes.¹³⁴

Como bien se ha dicho, María y Valencia aparecen metaforizadas en este jeroglífico,¹³⁵ la pureza de María a través del reflejo del rayo solar y Valencia mediante el murciélago que, como dice Francisco de la Torre, ahora “es cimera en sus nuevas armas”.¹³⁶ No obstante, no hay que quedarse sólo con esta primera interpretación que, evidentemente, y dicho sea de paso, es la principal. Existe una lectura paralela de la imagen de Valencia, y más teniendo en cuenta los precedentes de *Lithología o explicación de las piedras*.

¹³³ Véase en esta investigación las pp. 504-508.

¹³⁴ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, pp. 345-346.

¹³⁵ MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, p. 46.

¹³⁶ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, p. 345.



Fig. 21. Detalle de la vista de Valencia en el Jeroglífico de José Vicente del Olmo de *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil.

En este jeroglífico de José Vicente del Olmo la representación de Valencia parece emerger de las aguas [fig. 21]. En ella no hay ningún rastro, a excepción del sutil terreno en el que se asienta, del entorno de la ciudad, ni de los puentes, ni del Turia, etc., nada recuerda a la realidad de Valencia. Sin embargo, sí se distingue, perfectamente, el Miguelete. En él se detalla el último cuerpo –se puede ver también el inferior– de campanas con la decoración gótica y la coronación por el templete. Además, aquí Valencia está encerrada por la muralla. Ésta tiene una única puerta de entrada arqueada y flanqueada por dos torres de planta circular. Igualmente, se insinúa algún campanario o torre que emerge del indefinido caserío.

No obstante, más allá de esta somera descripción, puede verse en ella, nuevamente, el recuerdo del escudo de la ciudad sobre aguas. Hay que insistir en que José Vicente del Olmo no sólo conocía este tema de la heráldica valenciana, sino que en el frontispicio de su *Lithología o explicación de las piedras*, como se vio, aparecía grabado este escudo de la

ciudad sobre aguas. Es necesario recordar que en esta portada estaban presentes las armas de la ciudad sobre aguas y las nuevas armas. De alguna manera, aquí parece sugerirse lo mismo ya que se presenta a Valencia como una reinterpretación de esas primeras armas de la ciudad sobre la cual estaba el murciélago, símbolo iconográfico de las nuevas armas.

Además, esto no debe entenderse como una lectura o hipótesis que pudiese estar alejada de las verdaderas intenciones que se desprendieron de las imágenes de estos jeroglíficos concursantes de 1665. Al cotejar los otros presentados, vuelve a aparecer en ellos el recuerdo de la percepción de Valencia como ciudad fundada sobre aguas. Quizás, en esta justa poética pueda estar más justificado que en otras, pues como se ha visto más arriba, la ciudad sobre aguas no se interpretaba como una cita de erudición histórica, papel que sí tuvo en la portada de *Lithología o explicación de las piedras*, sino que, en *Luzes de la aurora*, esta iconografía ahora es “símbolo de María santísima”. Por tanto, hay una reinterpretación mariana de un antiguo escudo de la ciudad de Valencia, algo que no sólo está presente en el jeroglífico de José Vicente del Olmo.

La participación de José Vicente del Olmo en un género como el jeroglífico le descubre, de nuevo, como una figura plural y capaz de desarrollar trabajos en disciplinas diferentes. Sin embargo, no se debe considerar su contribución en el concurso inmaculista de 1665 como algo anecdótico o secundario en su trayectoria profesional, ya que, en algunas obras publicadas en el XVII, tuvo intervenciones notables.

En *Solemnidad festiva, con que [...] se celebró [...] la canonización de [...] santo Tomás de Villanueva* (1659) de Marco Antonio Ortí se publicó un jeroglífico múltiple suyo.¹³⁷ Nueva dimensión adquiere luego su jeroglífico para el concurso con motivo de las celebraciones del traslado de la imagen de la Virgen de los Desamparados a su nueva

¹³⁷ Sobre este jeroglífico véase especialmente su estudio en MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, pp. 41-43. Véase el jeroglífico en ORTÍ, Marco Antonio: *Solemnidad festiva con que la insigne, leal, noble...*, [s. p.][entre las páginas 40 y la 41].

capilla. La crónica de las fiestas saldría publicada en dos ocasiones, ambas de Francisco de la Torre, pero en dos impresiones diferentes de Jerónimo Vilagrassa. La primera de ellas –que parece que se prohibió por la dedicatoria¹³⁸ fue *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados* (1667)¹³⁹ y, posteriormente, *Reales fiestas [...] a honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados* (1668),¹⁴⁰ encontrándose pocas diferencias entre ambas.¹⁴¹ El jeroglífico múltiple de José Vicente del Olmo –198 x 160 mm.–, explicado de la misma forma por las dos obras,¹⁴² es relevante para conocer esta faceta del autor [fig. 22]. A pesar de ser importante por incluirse la primera representación de la, por aquel entonces, nueva capilla de la Virgen de los Desamparados [fig. 23], en él se descubre una manera de articularlo similar a lo que ya se vio en la portada de su *Lithología o explicación de las piedras*.

Sobre la representación de la imagen de la capilla de la Virgen de los Desamparados, retratada de una forma que es fácil reconocerla, aparecen las dos letras “T” y “F”. Su presencia se debe a “que se usaron en varias inscripciones y medallas de los romanos, para lisonjear a sus emperadores, significando por ellas la felicidad de su imperio, tempora foelicia, las interpretó Hemelario en una medalla de Constantino, y en esta fábrica se halló otra del mismo emperador, y con estas dos letras, como pronosticando

¹³⁸ ALENDA, Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1907, p. 383. Sobre este problema de impresión véase MÁS i USÓ, Pascual: *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca...*, tomo II, p. 1064.

¹³⁹ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados de la ciudad de Valencia en su traslación a su nueva capilla. Mandadas celebrar por la angustia piedad de la reyna nuestra señora Mariana de Austria en su nombre y de su único hijo Carlos Segundo nuestro Rey*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, junto al molino de Rovella, 1667.

¹⁴⁰ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Reales fiestas que dispuso la noble, insigne coronada y siempre leal ciudad de Valencia a honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados, en la traslación a su nueva sumptuosa capilla*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, junto al molino de Rovella, 1668.

¹⁴¹ Carreres Zacarés habla sobre las diferencias entre estas dos obras, véase al respecto CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía de Libros...*, p. 289.

¹⁴² DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados...*, pp. 269-271, el jeroglífico se encuentra, sin paginar, entre las páginas 270 y 271; ———: *Reales fiestas [...] a honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados...*, pp. 269-271, el jeroglífico se encuentra, sin paginar, entre las páginas 270 y 271.

las felicidades, que en este siglo se nos pueden prometer por las nuevas circunstancias de reverente culto, con que se venera esta imagen milagrosa”.¹⁴³ Por tanto, la forma de trabajar aquí de José Vicente del Olmo es análoga a lo que anteriormente se había hecho en la portada de *Lithología o explicación de las piedras*, es decir, recurrir al pasado romano para darle una nueva significación cristiana. Ya que en este jeroglífico de *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados* y de *Reales fiestas [...] a honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados* su autor fue José Vicente del Olmo, y debido a que su forma de configurar este programa iconográfico es similar a la de *Lithología o explicación de las piedras*, se puede llegar a atribuir, casi sin ningún tipo de dudas, que el mentor o el primer responsable del frontispicio de *Lithología o explicación de las piedras* no fue otro que el mismo José Vicente del Olmo. Con esto, se refuerza lo que antes, al hablar de *Lithología o explicación de las piedras*, se había dicho. Además, la creación de programas iconográficos o jeroglíficos era un terreno en el que José Vicente del Olmo se desenvolvía realmente bien.

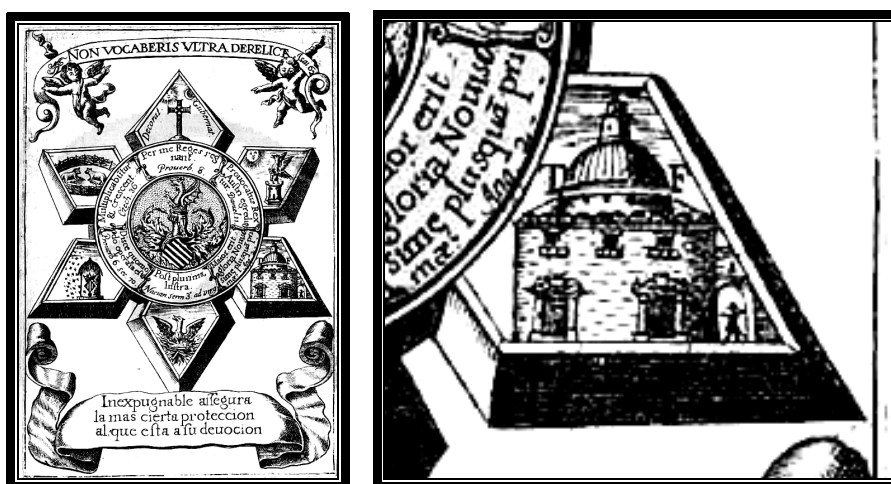


Fig. 22. Jeroglífico de José Vicente del Olmo, en *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados* (1667), de Francisco de la Torre y Sebil y en *Reales fiestas [...] a honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados* (1668), de Francisco de la Torre y Sebil [izquierda]. **Fig. 23.** Detalle de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados del jeroglífico de José Vicente del Olmo, en *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados* (1667), de Francisco de la Torre y Sebil y en *Reales fiestas [...] a honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados* (1668), de Francisco de la Torre y Sebil [derecha].

¹⁴³ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados...*, p. 271 y ———: *Reales fiestas [...] a honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados...*, p. 271.

Después de *Luzes de la aurora*, de cuyo concurso de jeroglíficos tuvo que salir premiado pues se supone que sólo éstos serían grabados, Del Olmo obtiene también el primer premio en el certamen de los festejos organizados por el convento del Remedio de Valencia para celebrar la declaración de antigua santidad de san Juan de Mata y san Félix de Valois, promulgada por el papa Alejandro VII.¹⁴⁴



Fig. 24. Jeroglífico concursante de Juan Bautista Soler, *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil.

¹⁴⁴ Véase RODRIGUEZ, José: *Sacro y solemne novenario, públicas y lúzidas fiestas que hizo el real convento de Nuestra Señora del Remedio de la ciudad de Valencia a sus dos gloriosos patriarcas san Juan de Mata y san Felix de Valois, fundadores de la orden de santísima Trinidad, por la feliz declaración que su antigua santidad hizo nuestro santísimo padre Alexandro VII*. Valencia, en la imprenta de Benito Macé, 1669, pp. 450-453. Sobre este jeroglífico y el certamen véase especialmente MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, pp. 63-68. Sobre la obra de Rodríguez véase ESCARTÍ, Vicent Josep (coord.): *Esriptors Valencians de L'Edat Moderna...*, pp. 234-235.

Otro de los jeroglíficos concursantes recogidos en *Luzes de la aurora* es el realizado por el doctor Juan Bautista Soler [fig. 24]. En este jeroglífico –155 x 118 mm.–, quizás el de mayor calidad de todos los presentados al certamen, se lee en la filacteria superior “Custos quid de nocte. Isaías 21”.¹⁴⁵ En la cartela inferior: “como no veo de día / y soy de Valencia imán / la he conservado tan pía / porque en la noche de Adán / jamás descubrí a Maria”. Aparece firmado como “M.G.F.”, siglas que remiten a Mariano Gimeno [*fecit*], grabador que, poco después de trabajar en *Luzes de la aurora*, volvería a tratar la temática urbana en 1675 en *Misceláneas predicables* de Melchor Fuster, como ya se vio.¹⁴⁶ Al igual que hace con todos los jeroglíficos grabados en *Luzes de la aurora*, Francisco de la Torre lo descifra con un texto. El de esta imagen dice lo siguiente:

Introduce el profeta Isasías, que de la tierra de Duma, le preguntaban a la centinela de la noche, del pueblo de Dios, que diera lo que avía de nuevo. La centinela de la noche de la ciudad de Valencia, es el murciélago, porque éste sólo puede dar noticia de las cosas de las tinieblas, porque no ve más que en ellas. Supónese también, que el murciélago es el timbre, el norte, y el gobierno de Valencia, y así por metáfora se llama imán. Supónese también que los que contrajeron la culpa de Adán, viven en los horrores de la noche, porque la culpa es noche. Supónese también que la alma que en devoción de Maria la confiesa limpia de culpa se llama pía, según el consentir de todos. Assentado todo lo dicho, el geroglífico quiere decir que el murciélago le preguntan; ¿Qué ay de nuevo en materia del misterio de la Concepción en orden a la ciudad de Valencia que es tu hija? Y el responde así: como no veo de día, esto es, como no tengo voto quando esparce sus rayos el sol, y soy de Valencia imán; esto es, soy el norte y patrón de Valencia, la he conservado tan pía; esto es, la conservo tan devota, en orden a la limpieça de la Concepción, porque en la noche de Adán; esto es, en el horror de la culpa jamás descubrí

¹⁴⁵ La cita correcta es “Custos, quid de nocte?”, Is, 21, 11. Véase al respecto MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, p. 47.

¹⁴⁶ Se remite, dentro de esta investigación, a “La imagen de las Torres de Serranos después del *Regiment de la cosa pública* de Francesc Eiximenis. Sus nuevos significados en representaciones posteriores”. Allí se vio la figura del grabador Mariano Gimeno. Véase, en este sentido, las pp. 129-131.

a María; esto es, no he visto a María tiznada con estas tinieblas y es cierto la avía de ver, porque las tinieblas son la esfera de mi vista.¹⁴⁷

El murciélago vuelve a emplearse aquí como emblema heráldico de la ciudad, reafirmando la devoción de Valencia a María. El sol mariano emerge victorioso del mar y acaba con las tinieblas, símbolo inequívoco del mal. La profusa y trabajada decoración —que no se sabe si se debe a una copia del original o a la pericia del grabador— da paso a una vista de Valencia contemplada como conjunto y en la que parece leerse una cierta reminiscencia de la vista de Valencia de la *Primera parte de la coronica* (1546) de Beuter, habitual prototipo de algunas imágenes seiscentistas. Sin embargo, no se debe hablar de una simplificación de la vista de Beuter, sino de una imagen realizada independientemente a cualquier prototipo pero en la que se llega al mismo resultado gracias a querer captar la estampa más emblemática y característica de Valencia, la septentrional.

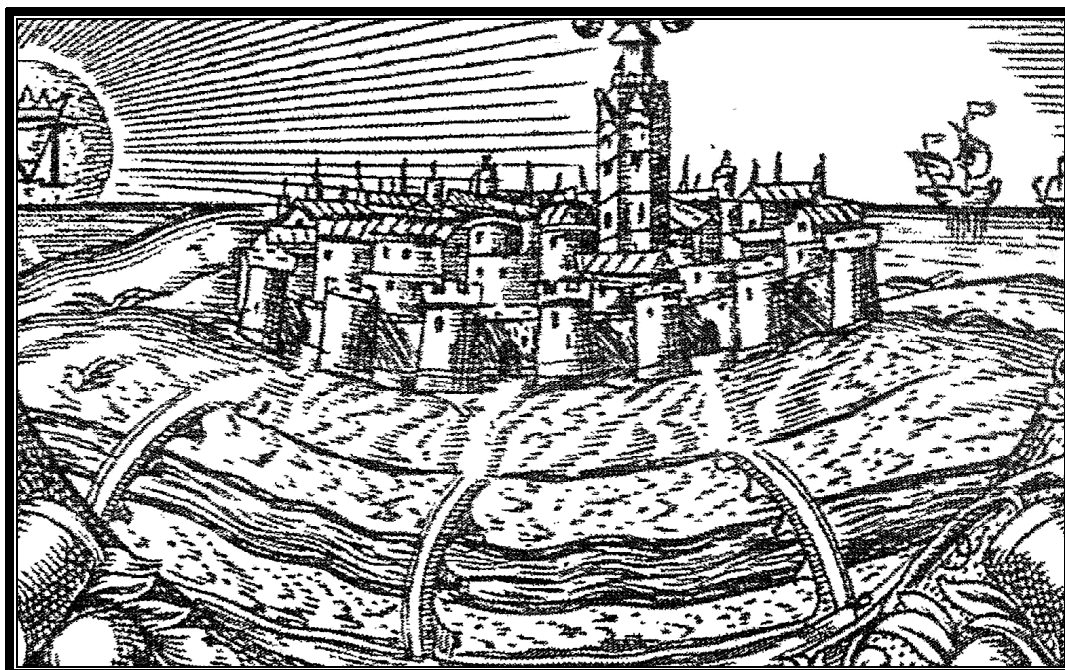


Fig. 25. Detalle de la vista de Valencia del Jeroglífico de Juan Bautista Soler, *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil.

¹⁴⁷ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, pp. 349-350.

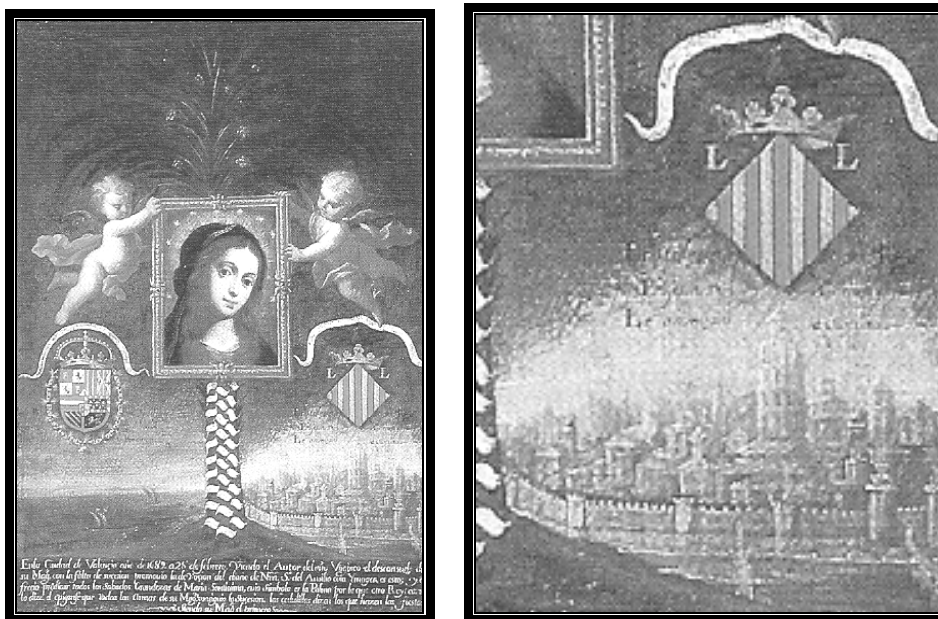


Fig. 26. *Nuestra Señora del Auxilio* (siglo XVII), de autor desconocido [izquierda]. **Fig. 27.** Vista de Valencia de *Nuestra Señora del Auxilio* (siglo XVII), de autor desconocido [derecha].

Esta vista de Valencia, que difiere de la relación que establecen el resto de jeroglíficos de *Luzes de la aurora* entre Valencia y sus antiguas armas de la ciudad sobre aguas, recopila gran parte de los elementos iconográficos que permiten una rápida identificación con Valencia [fig. 25]. Así, el Miguelete es fácil de reconocer al dominar la urbe con sus cuatro cuerpos visibles –en una imagen realista evidentemente al menos el primero de ellos sería inapreciable por estar tapado por el caserío circundante–. El último piso, un tanto indefinido y no muy bien trazado, da paso al templete sobre el que está el escudo de Valencia.

El que el Miguelete esté coronado por el escudo de la ciudad recuerda a otras imágenes similares. En pintura, en una obra de autor anónimo, pero del siglo XVII, junto al icono de *Nuestra Señora del Auxilio* [figs. 26 y 27],¹⁴⁸ tema principal del cuadro, aparece a la derecha de la composición una vista de Valencia muy parecida a la de este jeroglífico de

¹⁴⁸ Esta obra mide 79 x 59 cm.

Juan Bautista Soler. Los emblemas de la ciudad son los mismos, destacando de todos ellos el campanario de la catedral coronado por el escudo de Valencia.¹⁴⁹

Junto al Miguelete, la muralla con numerosas torres defensivas circulares, el Turia o los puentes sobre él son los valores icónicos más sobresalientes del jeroglífico de Juan Bautista Soler. Contrariamente a otras de vistas de Valencia grabadas que incluyen los cuatro puentes –incluso cinco con el del Mar–, aquí se ven, extrañamente, sólo tres de los cuatro existentes al septentrión. Es complicado poder decir cuáles fueron los puentes que se quisieron representar pues, además, sus respectivas puertas no coinciden con su realidad. De los portales marcados en la calcografía, el que más relación puede tener con los de la ciudad es el que se encuentra justo en el centro de la muralla pues parece recordar al de Serranos y, por tanto, el puente que accede a estas torres sería el homónimo. Su ubicación, no obstante, no sería la correcta y esto desplazaría fuera de la imagen al puente y al portal del Real. Los otros dos puentes serían entonces el de la Trinidad y el Nou. Sin embargo, es imposible poder asegurar que ésta fuese la intención de Juan Bautista Soler. Lejos de plantear alguna hipótesis más, lo que es evidente es el interés manifiesto de su autor por incluir los puentes al septentrión. Por otra parte, el mar Mediterráneo se ve en el flanco oriental, por donde sale el sol mariano.¹⁵⁰

Aunque no se podrá conocer cuál pudo ser la intención de su grabador o si realmente quiso representar lo ahora expuesto, sin embargo, lo que sí que es evidente es que se interesó en que su imagen llegase rápidamente a quien la contemplase y que ésta se identificase, sin ninguna duda, con Valencia. Por esto, condensaría en ella muchos de los elementos morfológicos que remitían a la ciudad.

¹⁴⁹ CATALÁ, Miguel Ángel]: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia...*, pp. 70-71 y ———: *El Museo de la Ciudad...*, pp. 74.

¹⁵⁰ En una imagen con pretensiones algo topográficas, el mar Mediterráneo no se vería en la parte derecha de la imagen como ocurre aquí, pues éste sería imperceptible desde el lugar que se observa la ciudad en el grabado de Juan Bautista Soler.

El último de los jeroglíficos –152 x 116 mm.– de los estampados en *Luzes de la aurora* vuelve a insistir en la iconografía de la ciudad sobre aguas, casi una constante en este concurso [fig. 28].¹⁵¹ En él se lee en la filacteria superior “Spiritus Domini ferebatur supra aquas. Genes I”.¹⁵² Por otra parte, es muy interesante la cartela de la parte inferior por recuperar una palabra identificada con Valencia anteriormente y que, a partir de 1505 con la publicación de la *Oratio luculenta de laudibus Valentiae* de Alonso de Proaza,¹⁵³ como se vio, tuvo cierta proliferación durante todo el siglo XVI. Este término es el de Epidrúpolis. El texto de *Luzes de la aurora* al que se hace referencia dice lo siguiente: “Si sobre golfos de luz / sacra Hydropolis se erige / como pueden en sus cimientos / haver sombra, horror, ni eclipse”. El grabador vuelve a ser Mariano Gimeno –M^o. G^o. F.–.



Fig. 28. Jeroglífico de Miguel Vilar, *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil.

¹⁵¹ Sobre este jeroglífico véase DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, pp. 353-354.

¹⁵² La cita correcta es “Spiritus Dei ferebatur super aquas”, Gn, 1, 2. Véase al respecto MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, p. 47.

¹⁵³ MCPHEETERS, Dean W: *El humanista español Alonso de Proaza...*, p. 148 y DE PROAZA, Alonso: *Oratio luculenta de laudibus Valentie...*, [s. p.].

El autor de este jeroglífico es Miguel Vilar, de quien Francisco de la Torre dice que es “familiar del santo oficio, y catedrático de prima jubilado en la ciencia de medicina, segundo Esculapio en su profesión, y primer Apolo en eruditas noticias: honor no sólo de Valencia, su patria, sino admiración de las extranjeras, pues fue en Nápoles también catedrático de prima, y protomedio general de aquel reyno”.¹⁵⁴

Francisco de la Torre, antes de explicar el significado del jeroglífico de Miguel Vilar, expone la etimología y significado del término *Hydropolis*, quizás una palabra algo en desuso ya y no tan asimilado como sí que parece estar la imagen de la ciudad sobre aguas, ambos claramente relacionados. Dice al respecto que “llamose Valencia en sus primeros siglos Hydropolis, voz griega, compuesta de hydro, que significa agua, y poli, que se interpreta ciudad, y ambas juntas aluden a ciudad y agua, o ciudad sobre agua, como lo manifiesta su antiguo escudo, en que se ve a una hermosa población sobre claros cimientos de liquido cristal”.¹⁵⁵ Después, expone la intención del jeroglífico:

[...] la insigne Valencia se erige inmortal, pues establece sus lucimientos en aplausos a la pureza de Maria, mar de gracia, celestial lluvia, fuente sellada, y poço vivo de cristalina profundidad y, por esso, que es agua: *Spiritus Domini ferebatur super aguas*. Y también, si por otra parte lo miramos, es la soberana Virgen ciudad de Dios, que la vemos fundada en su intacto origen, sobre la pureza de el cristal de la gracia, que corrió sin torcer, limpio y abundante en el primer punto de su concepción.¹⁵⁶

El texto deja claro que Valencia se erige sobre María o más bien sobre la fe en María que era el tema del concurso. Sin embargo, vuelve a estar presente el antiguo escudo de armas de Valencia de la ciudad sobre aguas, ahora como visión de la pura concepción de María. Esta constante en los jeroglíficos del concurso, antes sólo sugerida en el de José Vicente del Olmo, en éste de Miguel Vilar adquiere una dimensión mayor. El texto no remite simbólicamente o de una forma indirecta al antiguo concepto de ciudad fundada

¹⁵⁴ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, p. 353.

¹⁵⁵ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, pp. 353-354.

¹⁵⁶ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, p. 354.

sobre aguas, sino que lo hace categóricamente al restablecer el término *Hydropolis*. De la misma manera, la imagen no sugiere o recuerda el antiguo escudo de la ciudad, sino que en el jeroglífico de Miguel Vilar se alude, sin poner ningún obstáculo, a la Valencia sobre aguas.

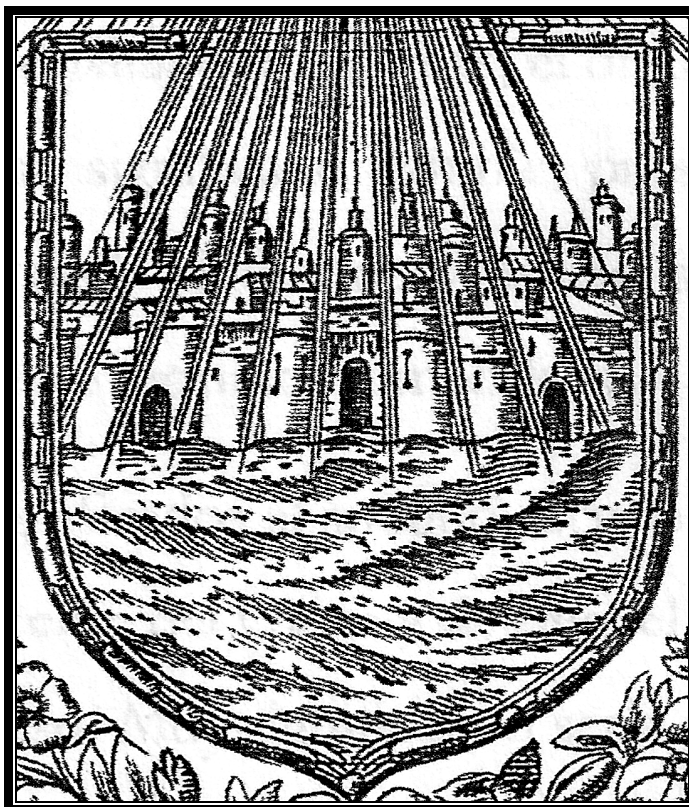


Fig. 29. Vista de Valencia del Jeroglífico de Miguel Vilar, *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil.

Además, la inspiración de este jeroglífico [fig. 29] parece tener un precedente muy claro que es el escudo de la ciudad sobre aguas, mucho más simplificado, que se incluye en la portada de *Lithología o explicación de las piedras* de José Vicente del Olmo. Iconográficamente, ambas pueden ser leídas de la misma forma. Es decir, una ciudad fortificada sobre aguas de la que emergen algunas arquitecturas y torres captadas desde un punto de vista estrictamente frontal. Sin embargo, hay un mayor detallismo en la imagen de Miguel Vilar pues describe algunos portales con sus troneras o saeteras. Aquí, el número de torres y arquitecturas representadas es mayor que en el escudo de la ciudad

sobre aguas de la portada de *Lithología o explicación de las piedras*. Además, el dibujo es mucho más preciso. No obstante, esto no ayuda a que su significado cambie, pues ambas son perfectamente válidas para citar el antiguo escudo de la ciudad de Valencia, si bien, en el jeroglífico de *Luzes de la aurora* es reinterpretado ahora desde términos inmaculistas.

Esta remisión histórica al antiguo escudo de la ciudad sobre aguas y su reinterpretación en los grabados de los jeroglíficos de José Vicente del Olmo y de Miguel Vilar no fue ajena a otro de los presentados a concurso. Muy significativo sería el hecho que Francisco Galván de Aspe¹⁵⁷ indicase que en su jeroglífico: “píntese una ciudad sobre las aguas, que son las primitivas armas de Valencia, y arriba por lema diga: fluminis impetus laetificat Civitatem Dei”.¹⁵⁸ Éste, al no ser estampado en *Luzes de la aurora*, se le supone una calidad bastante inferior a los sí grabados. Sin embargo, el de Francisco Galván de Aspe es interesante para emitir un juicio de conjunto de cuál fue el papel de la ciudad de Valencia en el concurso.

Los jeroglíficos de *Luzes de la aurora* querían ser de “fácil lectura” y en donde “el ingenio se utiliza no tanto en crear jeroglíficos herméticos como en elaborar composiciones ingeniosas de rápida asimilación”.¹⁵⁹ Se ha visto que las representaciones de Valencia de los jeroglíficos concursantes pretendían una rápida identificación con Valencia. De este modo, eran reconocibles sus murallas, puentes, el Miguelete, algunos portales, la forma circular, etc., presentado esto de forma particular en cada uno de los casos. Sin embargo, junto a esto, se rescata la iconografía del antiguo escudo de Valencia de la ciudad sobre aguas. Ésta se revela en 1665 como una iconografía todavía vigente y válida para remitir a Valencia. Aquí, por tanto, se restablece el papel de esta imagen como referente de la

¹⁵⁷ Los otros dos autores no citados que presentaron sus jeroglíficos al concurso fueron Onofre Dassio, señor de Vertfull, y José Ordínez, secretario de la Inquisición.

¹⁵⁸ DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora...*, p. 356.

¹⁵⁹ MÍNGUEZ, Víctor: *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca...*, p. 30; ———: “Un género emblemático: El jeroglífico barroco festivo...”, p. 336 y PEDRAZA, Pilar: *Barroco efímero en Valencia...*, p. 60.

ciudad. Unas armas que llevaban en desuso desde finales del siglo XIV –1377– y que bien es cierto que no habían dejado de estar presentes en la literatura e iconografía urbana, en los jeroglíficos concursantes de *Luzes de la aurora* adquieren una nueva dimensión. Evidentemente, si estos jeroglíficos buscaban una fácil lectura y una rápida interpretación, no hay duda que, quizás, el concepto iconográfico de la ciudad sobre aguas y su capacidad para remitir a Valencia estaban más presentes en la imagen mental colectiva valenciana del momento de lo que se podía imaginar.

Cada uno de los jeroglíficos concursantes de *Luzes de la aurora* tienen una iconografía independiente, con significación y función propia. Son muy diferentes, por tanto, de los vistos antes en *Siglo cuarto de la conquista de Valencia*, donde la imagen de la ciudad debía ser entendida dentro de un programa mucho mayor. Sólo en él podían remitir a Valencia. Aquí, en *Luzes de la aurora*, la representación de Valencia tiene ya cierta autonomía –representa inequívocamente a Valencia–. Sin embargo, y esto es algo que no se podrá olvidar, estas imágenes deben leerse dentro de la temática immaculista del concurso celebrado un 5 de enero de 1665 en el convento de San Francisco de Valencia.

5.5

La imagen artística de Valencia en los proyectos cartográficos seiscentistas de Francisco Antonio Cassaus

La imagen artística de Valencia grabada en el siglo XVII vuelve a virarse a otras interpretaciones en proyectos cartográficos seiscentistas. El acercamiento a la función de la representación de Valencia en ellos revela nuevos usos que amplifican sus intereses al compararla con lo expuesto hasta este momento.

Dentro de estas nuevas pretensiones de la imagen de la ciudad de Valencia, destacaría la figura del jesuita Francisco Antonio Cassaus así como el empleo que de la representación artística de Valencia hace en sus dos obras de cariz cartográfico: *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*, de 1693 y *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, de 1695. Especialmente significativa será la primera de ellas no sólo por intentar instaurar una nueva forma de ver, entender y representar la ciudad de Valencia desde el mediodía, sino también porque las vistas urbanas artísticas –como las de Valencia, también las de Denia, Peñíscola o Alicante– cobran protagonismo en él, ya que se incluye una predela que, únicamente, contiene estas imágenes.

El hecho de poder encontrar vistas o representaciones icónicas en proyectos cartográficos reafirma la complicación del tema que puede ser planteado y analizado desde disciplinas

muy heterogéneas. Sin embargo, éstas llegan a converger en una misma problemática: cómo estampar la imagen de Valencia y adecuarlas a sus funciones.

5.5.1

Aspectos biográficos de Francisco Antonio Cassaus

Francisco Antonio Cassaus, a pesar de las últimas aportaciones e investigaciones,¹ continúa siendo bastante desconocido. De hecho, es ignorado por algunas obras historiográficas minuciosas de alcance internacional.² Junto a esto, en otras publicaciones tan sólo se cita a una de sus dos obras.³

Teniendo en cuenta esto, se ha realizado una búsqueda en archivos valencianos para encontrar algún dato de Cassaus. Se ha rastreado el *Manual de Consells* del Archivo Histórico Municipal de Valencia desde 1692 a 1696.⁴ La elección de las fechas era con la intención de dar con trabajos anteriores o posteriores a sus obras o alguna documentación nueva sobre lo que ya es conocido. Esta labor no ha permitido aportar nada de Cassaus.

¹ Aunque no hay una monografía sobre Cassaus, hay algunas publicaciones destacadas que le han estudiado. En este sentido, véase FAUS PRIETO, Alfredo: "El plano de la Particular Contribución de Valencia de Francisco Antonio Cassaus...", pp. 219-240 y ROSSELLÓ VERGER, Vicens M^a.: "El mapa del Regne de València de Cassaus...", pp. 177-199. De ambos se extraerán los datos esenciales para construir su biografía.

² A.A.V.V.: *Tooley's dictionary of mapmakers. Revised edition A-D*. England, Map Collector Publications, 1999.

³ Véase por ejemplo MARTÍN LÓPEZ, José: *Cartógrafos españoles*. Madrid, Centro Nacional de Información Geográfica, 2001, p. 59.

⁴ Los *Manuales de Consells* consultados han sido los siguientes: AHMV: *Manual de Consells*, A-224, 1692-1692; AHMV: *Manual de Consells* A-225, 1693-1694; AHMV: *Manual de Consells* A-226, 1694-1695 y AHMV: *Manual de Consells* A-227, 1695-1696.

En el Archivo del Reino de Valencia se han consultado las sentencias. Así, se han visto las del notario Eusebio Benavides, entre los años 1690 y 1700,⁵ las de Vicente Ferrera, desde 1691 a 1694, ya que no hay documentación más allá de esta última fecha,⁶ las de Vicente Pareja, desde 1690 a 1699⁷ y las de Lorenzo Saboya, desde 1690 a 1699.⁸ En todas ellas no hay rastro de Cassaus. De la misma forma, se ha buscado en Procesos, III parte, desde 1690 a 1700⁹ y en Procesos criminales, II parte, desde 1693 a 1701,¹⁰ existiendo muy pocos documentos entre estas últimas fechas. Tampoco se ha encontrado nada.

Se ha mirado también en el Archivo del Reino de Valencia los pergaminos de la sección clero entre 1690 y 1699.¹¹ Nada se ha hallado de Cassaus. Al igual que se hizo con Mancelli, se ha buscado en los arrendamientos de Valencia desde 1683 a 1695.¹² También de la sección de la Real Cancillería, el epistolarium ha sido leído desde 1688 a 1700.¹³ El resultado ha sido insatisfactorio. Se han revisado los libros de mamaments y empars con el fin de conocer si Cassaus disfrutó de alguna licencia o permiso. El rastreo

⁵ ARV: Real Audiencia, sentencias, Eusebio Benavides, desde enero de 1690, caja 166, a enero de 1700, caja 171.

⁶ ARV: Real Audiencia, sentencias, Vicente Ferrer, desde el 10 de febrero de 1691, caja 342, al 13 de febrero de 1694, caja 342.

⁷ ARV: Real Audiencia, sentencias, Vicente Pareja, desde el 10 de enero de 1690, caja 379, al 24 de diciembre de 1699, caja 394.

⁸ ARV: Real Audiencia, sentencias, Lorenzo Saboya, desde el 7 de enero de 1690, caja 441, al 24 de diciembre de 1699, caja 450.

⁹ ARV: Real Audiencia, procesos, III parte, desde 1690 a 1700, signaturas desde la 8377 a la 8539.

¹⁰ ARV: Real Audiencia, procesos criminales, II parte, desde 1693 a 1701, signaturas 774, 775, 776, 777, 778, 779 y 780.

¹¹ ARV: Clero, pergaminos, de 1690 a 1699, signaturas de la 1874 a la 1282 [no son correlativas, únicamente hace referencia al primer y último pergamino de los años respectivamente señalados].

¹² ARV: Bailia General, libro 134, arrendamientos, 1683-1707, se ha mirado sólo hasta 1695.

¹³ ARV: Real Cancillería, epistolarium, 593, años 1688-1691; ARV: Real Cancillería, epistolarium, 594, años 1691-1695 y ARV: Real Cancillería, epistolarium, 595, años 1695-1707.

de esta documentación ha sido desde 1691 a 1697.¹⁴ No se ha encontrado ningún dato sobre Cassaus.

En la sección Mestre Racional se ha mirado el libro de comptes d'administració entre 1691 y 1695.¹⁵ No hay rastro de Cassaus en ellos. Aquí, es paradójico que no conste que tuviera asignado un sueldo como consejero del virrey. Además, tampoco existe documentación que refleje que Cassaus oficiara algunas de las muchas misas que se hacían en la capilla alta del Palacio Real. De hecho, es Francisco Pastor el que figura en estos años como “presbítere y sacristà machor en la capella alta del Real Palau”. Dentro de la misma sección, se han consultado los libros corribles de la Batlia General de Valencia desde 1692 a 1698.¹⁶ También se ha buscado alguna noticia de Cassaus en entradas i eixides de Batlia General de Valencia, desde febrero de 1692 a 1698.¹⁷ Nada se

¹⁴ La documentación consultada es la siguiente: ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1691; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1692; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1693; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1694; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1695; ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1696 y ARV: Justicia Civil, manaments i empars, año 1697.

¹⁵ ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, comptes d'administració, libro 287, 1691 [incompleto]; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, comptes d'administració, libro 288, 1692; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, comptes d'administració, libro 289, 1693 y ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, comptes d'administració, libro 290, 1695.

¹⁶ ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corribles, libro 373, año 1692; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corribles, libro 374, año 1693; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corribles, libro 375, año 1696; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corribles, libro 376, año 1697 y ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corribles, libro 377, año 1698. Los años no presentes en esta documentación, no se conservan.

¹⁷ ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 702, febrero-mayo de 1692; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 703, octubre de 1692 a enero de 1693; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 704, año 1693; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 705, junio-septiembre de 1693; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 706, octubre 1693 a enero de 1694; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 707, junio-septiembre de 1694; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 708, octubre de 1694 a enero de 1695; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 709, febrero-mayo de 1695; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 710, junio-septiembre de 1695; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 711, octubre de 1695 a enero de 1696; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entradas i eixides, esborranys, libro 712, febrero-mayo de 1696; ARV: Mestre

ha encontrado. En los libros coetáneos a Cassaus de amortització, deu i deig tampoco hay rastro de Cassaus. Aquí se ha mirado desde 1691 a 1698.¹⁸ Similar tarea se ha realizado, con el mismo resultado, en los libros de amortització, comptes de la secció Mestre Racional. Se han consultado desde 1691 a 1698.¹⁹

Igualmente, se han mirado los libros que el Archivo del Reino tiene sobre la casa Profesa de Valencia. Así, se ha consultado el *Libro de los viáticos o gastos de viaje del seminario de San Ignacio de los jesuitas de Valencia*,²⁰ entre 1691 y 1698, el *Libro de recibo de la sacristía de la Casa Profesa de los padres jesuitas de Valencia*,²¹ entre 1690 y 1698, el *Libro de los viáticos, cartas, alimentos, de la Casa Profesa de los padres jesuitas de Valencia*,²² el *Libro de propios de la administración de doña Isabel de Monpalau, administrada por la Casa Profesa de los jesuitas de Valencia*,²³ entre 1689 y 1698, el *Libro de recibos de los pagos*

Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, libro 713, 1696; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, libro 714, de octubre de 1696 a enero de 1697; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, libro 715, de febrero-mayo de 1697 [muy incompleto]; ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, libro 716, febrero de 1698 [incompleto] y ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, libro 717, 1698.

¹⁸ ARV: Mestre Racional, amortització, deu i deig, libro 7712, 1691; ARV: Mestre Racional, amortització, deu i deig, libro 7713, 1692 [incompleto]; ARV: Mestre Racional, amortització, deu i deig, libro 7714, 1694; ARV: Mestre Racional, amortització, deu i deig, libro 7715, 1695; ARV: Mestre Racional, amortització, deu i deig, libro 7716, 1696; ARV: Mestre Racional, amortització, deu i deig, libro 7717, 1697 [incompleto] y ARV: Mestre Racional, amortització, deu i deig, libro 7718, 1698.

¹⁹ ARV: Mestre Racional, amortització, comptes, libro 7897, 1691; ARV: Mestre Racional, amortització, comptes, libro 7898, 1691; ARV: Mestre Racional, amortització, comptes, libro 7899, 1692; ARV: Mestre Racional, amortització, comptes, libro 7900, 1693; ARV: Mestre Racional, amortització, comptes, libro 7901, 1694; ARV: Mestre Racional, amortització, comptes, libro 7902, 1695; ARV: Mestre Racional, amortització, comptes, libro 7903, 1696; ARV: Mestre Racional, amortització, comptes, libro 7904, libro 1697 y ARV: Mestre Racional, amortització, comptes, libro 7905, 1698.

²⁰ ARV: Clero, libro 2028 [*Libro de los viáticos o gastos de viaje del seminario de San Ignacio de los jesuitas de Valencia*, 1626-1766].

²¹ ARV: Clero, libro 3713 [*Libro de recibo de la sacristía de la Casa Profesa de los padres jesuitas de Valencia*, 1669-1722].

²² ARV: Clero, libro 3689 [*Libro de los viáticos, cartas, alimentos, de la Casa Profesa de los padres jesuitas de Valencia*, 1672-1748].

²³ ARV: Clero, libro 563 [*Libro de propios de la administración de doña Isabel de Monpalau, administrada por la Casa Profesa de los jesuitas de Valencia*, 1689-1763].

que hizo la *Casa Profesa de los padres jesuitas de Valencia*,²⁴ entre 1691 y 1698 y el libro *Administración de Gerónimo Igual. Libro de cobranzas de censos con fadiga y luismo. Casa Profesa de los jesuitas de Valencia*, de 1695.²⁵ No quedó en ellos constancia de Cassaus.

Tras el trabajo de archivo, ahora es necesario reconstruir la vida de Francisco Antonio Cassaus quien, salvo algunos datos documentales ya publicados, no dejó rastro en los archivos valencianos consultados.

Cassaus nace el 3 de marzo de 1656 en Guadalcanal (Sevilla).²⁶ Poco se sabe de sus primeros años. Pronto tuvo que abandonar su tierra natal pues se tiene constancia que ingresó como novicio jesuita el 5 de mayo de 1674. Llegó a ser profesor de retórica y filosofía, rector en la casa de la compañía de Alcalá y del noviciado de Madrid. Fue capellán, confesor y asesor del marqués de Castel Rodrigo durante varios años, coincidiendo con el periodo en el que éste fue virrey de Valencia, entre 1691 y 1695. No obstante, como se ha dicho arriba, no se ha encontrado documentación de esto.

No son muchos más los datos que se tienen de Cassaus, que es conocido básicamente por sus únicas dos obras cartográficas conservadas. Algunas referencias, no obstante, se han encontrado en la *Historia y segundo centenar de la Casa Profesa*. Durante la prepositura 34^a, del padre Josep Vidal, aparece por primera vez Cassaus como “confesor del excelentísimo señor marqués de Castel-Rodrigo, virrey” coincidiendo con una predicación de 1692. En la prepositura siguiente, la del padre Joaquín Tomás, se le menciona en “las pláticas de la buena muerte las emprendió, como se dixo en la prefectura pasada el padre Francisco Antonio Casaus”. Igualmente, se conoce que

²⁴ ARV: Clero, libro 3558 [*Libro de recibos de los pagos que hizo la Casa Profesa de los padres jesuitas de Valencia*, 1691-1766].

²⁵ ARV: Clero, libro 3559 [*Administración de Gerónimo Igual. Libro de cobranzas de censos con fadiga y luismo. Casa Profesa de los jesuitas de Valencia*, 1695].

²⁶ Se ha apuntado que pudo ser hijo de un tal Juan de Cassaus que fue nombrado alcalde de Guadalcanal en 1665. Siendo así, sería hijo también de María del Salto Freyre, quien había contraído matrimonio con Juan de Cassaus el 2 de febrero de 1651 en la propia localidad de Guadalcanal. Véase en este sentido FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia...”, p. 223, nota 17.

predicó la cuaresma en 1694 en Santa Úrsula, convento regido por las monjas agustinas descalzas y que, al año siguiente, predicó en el de las capuchinas. Todo esto le permite al profesor Rosselló, quien recoge esta documentación, llegar a la conclusión de que por un lado la actuación pública de Cassaus parece que se redujo a la predicación y que, por el otro, su cargo de confesor del virrey implicaba una independencia de la Casa Profesa y una más que probable residencia en palacio, donde debía de ejercer de consejero político e incluso militar.²⁷

Su personalidad parece haber pasado por el siglo XVII sin haber dejado ninguna huella ni rastro que poder seguir. Ni siquiera se intuye cuál pudo ser su formación.²⁸ Se ha apuntado que pudo entrar en contacto, a través del virrey, con los geógrafos de la escuela portuguesa –en la que habían destacado personalidades como Juan Bautista Labanha y Pedro Texeira–. Esto estaría justificado en función de uno de sus discípulos, Josef de Moura, que fue familiar directo del virrey.²⁹ Éste, además, fue requerido en 1637 por Felipe IV para que explicara en una reunión especial en palacio sus polémicas teorías sobre la longitud.³⁰

Si bien no se puede justificar que entrara en contacto con el saber geográfico de los portugueses directamente, es interesante apuntar que en Madrid, tras la Academia de Matemáticas en la que Labanha fue profesor de cosmografía desde su inicio en 1582 hasta 1591 y uno de los responsables de que los intereses de la academia hubieran evolucionado hacia esa disciplina,³¹ Felipe IV funda en Madrid en 1625 los Reales

²⁷ ROSSELLÓ VERGER, Vicens M^a.: “El mapa del Regne de València de Cassaus...”, pp. 185-186.

²⁸ Sobre el saber jesuita véase BATTISTINI, Andrea: “Del caos al cosmos: el saber enciclopédico de los jesuitas”, en RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina (coord.): *De las academias a la enciclopedia...*, pp. 301-332.

²⁹ FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia...”, p. 224.

³⁰ KAGAN, Richard L.: “Arcana imperii: Mapas, ciencia y poder en la corte de Felipe IV...”, p. 69.

³¹ Como dice Pereda, a partir de este momento, se establecía “a través de la geografía ptolemaica la geometrización del espacio que marca, lo mismo en el terreno de la pintura que en el de la cartografía, los inicios de la representación moderna”. PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca...”, pp. 118-119.

Estudios de San Isidro, conocidos como el Colegio Imperial. Esta institución será, en parte, continuadora de muchos de los principios seguidos antes por Labanha en la Academia de Matemáticas e incluía en su plan de estudios disciplinas como la geografía o la cosmografía, ahora bien desarrolladas, según los intereses de la corona, dentro del programa de las ciencias exactas.³² Esta institución estuvo administrada por los jesuitas y era la encargada de instruir, especialmente, a jóvenes nobles. Al hilo de todo lo anterior, Cassaus pudo ser receptor de toda la tradición geográfica portuguesa que tanto interés suscitó en la península durante el siglo XVII por mediación o por algún contacto de este colegio jesuita ya que, desde al menos 1674, Cassaus está en Madrid y sería realmente extraño que alguien como él no tuviera algún acercamiento con esta institución.³³

Su periodo valenciano continúa siendo una incertidumbre. A excepción de los datos antes mencionados, poco más se conoce. Resulta un tanto curioso, además, que una persona a la que se le suponen unos trabajos de campo e inquietudes cartográficas pasara desapercibida por el movimiento novator valenciano y que, de la misma forma, no se tenga constancia de su presencia en las tertulias intelectuales de esa época. Es conocido que figuras como Baltasar Iñigo, Tomás Vicente Tosca, Manuel Martí, José Zaragoza o José Vicente del Olmo compartieron su labor científica con puestos o estudios vinculados con la religión católica.³⁴ Por tanto, en las reuniones de religiosos científicos habituales durante el siglo XVII valenciano, Francisco Antonio Cassaus hubiera encajado a la perfección.

³² VALVERDE, Nuria / ESTEBAN, Mariano: "El Colegio Imperial", en A.A.V.V.: *Madrid, Ciencia y Corte...*, p. 190.

³³ Véase, en este sentido, SIMÓN DÍAZ, José: *Historia del Colegio Imperial de Madrid: del estudio de la villa al instituto de San Isidro, años 1346-1955*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992. Además, este autor, tiene un estudio muy detallado sobre correspondencia y documentos de los jesuitas. En él, a pesar de estudiar la época de Cassaus, no le nombra; véase al respecto ———: *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*. Salamanca / Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca / Fundación Universitaria Española, 1975.

³⁴ Véase FAUS PRIETO, Alfredo: "El plano de la Particular Contribución de Valencia...", p. 224.

Su vinculación con el mundo impresor hace aún más paradójico, si cabe, el hecho de que Cassaus no entrara en los círculos intelectuales —o al menos que no dejara constancia documental de ello—. Hay que subrayar que su mapa *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* fue, casi con toda probabilidad, impreso por Jaime Bordázar, padre de Antonio Bordázar, sin duda, una de las figuras más sobresalientes de todo el siglo XVIII valenciano.³⁵ Además, este último fue, precisamente, quien actualizaría el plano manuscrito de Tomás Vicente Tosca.³⁶ Es extraño, por tanto, que Cassaus no aparezca en ninguna de las tertulias ni haya dejado rastro, directa o indirectamente, en este ambiente. Debido a esto, son fundamentales los dos mapas que de él se conocen ya que constituyen prácticamente las únicas fuentes documentales de Cassaus y su actividad profesional.

No se conocen más datos de Francisco Antonio Cassaus. Éste falleció en Madrid el 3 de octubre de 1699, a la edad de 43 años.

³⁵ Ya, en 1701, antes de fallecer su padre Jaime en 1707, aparecen publicadas obras firmadas por él. Véase GASCÓN, Juan Bautista: *Oración panegírica de Nuestra Señora del Rosario, con la circunstancia de una nueva imagen de plata de la misma Virgen, en el convento de Santo Domingo de Xàtiva* [...]. Valencia, Antonio Bordázar, 1701.

³⁶ La figura de Antonio Bordázar ha sido estudiada desde diferentes disciplinas. Sobre su vida y actividad como matemático, científico e impresor véase entre otras FAUS PRIETO, Alfredo: “Aspectos geográficos en la obra de Antonio Bordázar de Artazu, impresor erudito valenciano del siglo XVIII”, en *Cuadernos de Geografía*, 42, 1978, pp. 1-22; ———: “Teoría y práctica cartográficas en la Valencia preilustrada (1681-1744)...”, pp. 183-202; ———: “La influència del moviment novator sobre el treball dels experts del començament de segle. L’obra d’Antoni Bordàzar d’Artazu”, en ———: *Mapistes. Cartografia i agrimensura a la València del segle XVIII*. Valencia, Edicions Alfons el magnànim / Generalitat Valenciana, 1995, pp. 52-89; FERRÁN SALVADOR, Vicente: “Antonio Bordázar de Artazu. El impresor erudito (Ensayo biográfico-bibliográfico)”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XL, 1964, pp. 119-147; MESTRE SANCHIS, Antonio: *La imprenta en Valencia en el siglo XVIII: Antonio Bordázar*. Valencia, Ajuntament de València, 1997; NAVARRO BROTONS, Víctor: “Noticia acerca de Antonio Bordázar y la fundación de una Academia Matemática en Valencia”, en A.A.V.V.: *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*. Valencia, Universidad de Valencia, 1976, vol. III, pp. 589-595 y VILLAMANZO, Jesús: “Nuevos datos sobre los novatores valencianos. Testamentos de Baltasar Iñigo, Juan Bautista Corachán y Antonio Bordázar”, en A.A.V.V.: *Estudios de Historia de Valencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 1978, pp. 335-353.

5.5.2

La vista de Valencia desde el mediodía del mapa *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus

El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos (1693) [fig. 1]³⁷ se genera en un ambiente de incertidumbre militar marcado por el bombardeo de Alicante por parte de los franceses, la organización de una nueva milicia para custodia del reino ante el temor de una invasión y la gran revuelta del campesinado, conocida como la *Segona Germania*. El mapa representa al Reino de Valencia.³⁸ En él, además, destaca lo ornamental. Quizás, por este motivo, sea un ejemplar de especial rareza y enorme atractivo. Formando parte de toda esa decoración constituyen elementos importantes las representaciones urbanas.³⁹

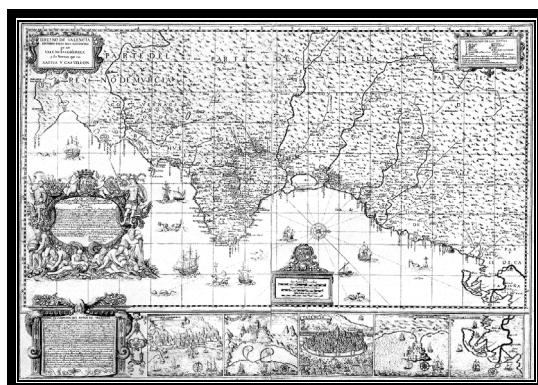


Fig. 1. *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.

³⁷ Sobre los ejemplares que se han conservado del mapa de Cassaus véase GARCÍA EDO, Vicente: *Mapas del Reino de Valencia...*, p. 110.

³⁸ *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* cuenta con bastantes estudios así como una presencia habitual en la historiografía actual. Véanse, entre otras, A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (coord.)]: *Cartografía valenciana...*, pp. 178-179; GARCÍA EDO, Vicente: *Mapas del Reino de Valencia...*, pp. 110-123; LÓPEZ GÓMEZ, Antonio: *Cartografía del siglo XVIII: Tomás López en la Real Academia de la Historia*. Madrid, Real Academia de la Historia, Departamento de Cartografía y Artes Gráficas, 2006, p. 382; ROSSELLÓ VERGER, Vicens M^a.: "El mapa del Regne de València de Cassaus...", pp. 177-199; ———: *Cartografía Històrica dels Països Catalans...*, pp. 166 y 170-171 y VALLES, Ismael: *Cartografía Històrica Valenciana...* pp. 17-20.

³⁹ GARCÍA EDO, Vicente: *Mapas del Reino de Valencia...*, p. 115.

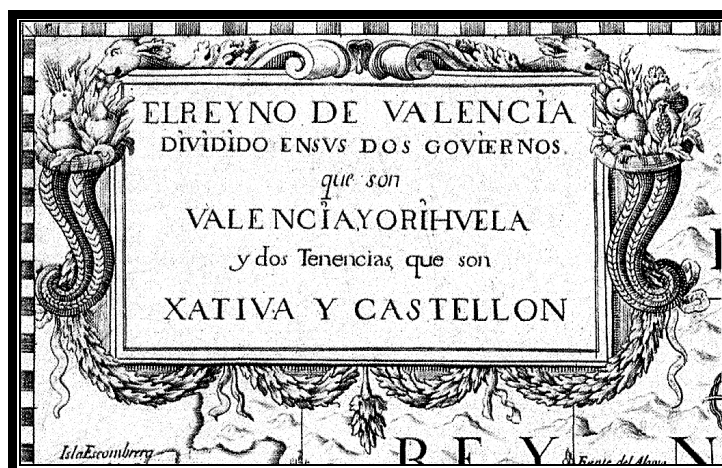


Fig. 2. Cartela de la parte superior izquierda con el título de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.



Fig. 3. Cartela con la dedicatoria de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.

En el mapa, cuyas medidas son 690 x 1000 mm.,⁴⁰ aparecen diversas cartelas. En la parte superior izquierda [fig. 2] se abrió una bellamente decorada con dos cuernos de la

⁴⁰ Si bien ésta es la medida más repetida en la bibliografía consultada, otros dan dimensiones diferentes. Véase al respecto COLOMER i PRESES, Ignasi: *Cartografía de Catalunya i dels Països Catalans*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p. 63, en donde se recoge que mide 696 x 1013 mm.

abundancia de la que rebosan frutos unidos en su parte inferior por laurel. En ella se lee el título del mapa:

El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos que son Valencia y Orihuela y dos tenencias, que son Xàtiva y Castellón.

En el mismo lateral izquierdo del mapa, más abajo, hay una segunda cartela, iconográficamente bastante más rica que la anterior [fig. 3]. En la parte inferior, aparecen representaciones alegóricas de los principales ríos valencianos –Segura, Alcoi, Xúcar, Guadalaviar, Murviedro y Mijares–. Éstas consisten en ancianos que vierten agua de cántaros. Arriba de la cartela, está el escudo nobiliario del marqués de Castel Rodrigo y Almonacir sostenido por dos ángeles y, a sendos lados, dos cuernos de la abundancia repletos de frutos. En los extremos, están, a la izquierda, una alegoría de las artes y, a la derecha, una figura que puede simbolizar la vertiente militar y guerrera del virrey, como se ha apuntado.⁴¹ En el interior de la cartela está el siguiente texto:

Al excelentísimo señor don Carlos Homodei Moura, Corte Real, y Pacheco, marqués de Castel Rodrigo y de Almonacir, y virrey y capitán general del Reyno de Valencia, etc.

Excelentísimo señor:

Siendo preciso tener presentes la situación, división y confines de este reyno para su exacto gobierno, assí político en la administración de justicia, como militar en la formación de la milicia que vuestra excelencia ajustó el año passado, era forzoso recurrir a la carta geográfica del mismo; y hallando sólo la que formó en años passados don Pedro Texeira de Albornoz, falta de muchos lugares, y poco corregida en nombres y distancias, pareció a vuestra excelencia fiar a mi cuidado la nueva delineación de otra más puntual. Appliqueme a ella, visitando lugares, midiendo terrenos y adquiriendo noticias y, habiendo llegado a formar quan exactamente he podido esta geográfica descripción, con toda justicia la offrezco a vuestra excelencia, pareciéndome que los referidos motivos con que intento la utilidad de este trabajo, lograrán el fin pretendido en la distinción de sitios, caminos y lugares. Añado, aunque en la pequeñez del bosquejo que permite lo breve de la lámina, aquella insigne fortificación de Alicante, que vuestra excelencia emprendió y tiene adelantada, con la dotación de nueva artillería, que la hace más recomendable,

⁴¹ GARCÍA EDO, Vicente: *Mapas del Reino de Valencia...*, p. 115.

como lo es el zelo y aplicación de vuestra excelencia en este empleo en que Dios le prospera, y del cual fío yo passe vuestra excelencia a los de mayor importancia, para servicio del rey de Dios, que guarde a vuestra excelencia muchos años. De la Casa Professa de la Compañía de Jesús, de Valencia, a 4 de junio de 1693. Besa las manos de vuestra excelencia su menos capellán, Francisco Antonio Cassaus, de la Compañía de Jesús.⁴²

Aquí, Cassaus reconoce, por tanto, que su fuente fue el mapa del Reino de Valencia realizado por Pedro Texeira. Esto último podría hacer referencia al mapa que se ha dicho que el portugués Texeira inició en 1650 y que, dedicado a Felipe IV, pudo ser publicado en 1651 o poco después, antes de que falleciera Pedro Texeira.⁴³ Hoy en día, este mapa se encuentra en paradero desconocido.⁴⁴ Sin embargo, tuvo que ser muy similar al del Reino de Valencia realizado por el portugués para su *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos*, de 1634.⁴⁵

Volviendo al mapa del Reino de Valencia de Cassaus, debajo de la cartela con la dedicatoria transcrita arriba, y dentro de otra decorada con animales fantásticos e interpretada a modo de tramoya o escenario teatral, se encuentra un extenso texto que se titula *Brebe descripción del Reyno de Valencia* [fig. 4].⁴⁶ Entre éste último y las

⁴² Otra transcripción en GARCÍA EDO, Vicente: *Mapas del Reino de Valencia...*, pp. 115-116.

⁴³ PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando: "El atlas del rey planeta: Felipe IV y Pedro Texeira", en ——— / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, p. 19.

De la misma forma, hay otras hipótesis que sostienen que sería publicado en fecha algo posterior, en 1662. Véase en este sentido LÍTER, Carmen / SANCHIS, Francisca / HERRERO, Ana: *La Geografía entre los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Akal, 22, 1996, p. 10.

⁴⁴ HERNANDO, Agustín: "Poder, cartografía y política de sigilo en la España del siglo XVII...", p. 90.

⁴⁵ Éste se encuentra reproducido en la edición facsímil incluida en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, [s. p.].

⁴⁶ Dice así: "El Reyno de Valencia empieza a 38 grados de latitud y termina en 40 y 42 minutos y a 21 de longitud y termina en 22 y 28 min. Goza del quinto y sexto clima y assí es benigníssimo su temperamento, diga lo que quisiere julio sea ligero. Confina por septentrión con Cataluña, por poniente con Castilla y Aragón, por mediodía con Murcia y por Levante le baña el mar con los dos celebres senos, el Sucronense, que empieza en los Alfaques, acaba en cabo Martín, y toma el nombre del río Xúcar, que desagua en él, y en latín se llama Sucro. Ahora se llama este seno Golfo de Valencia bien conocido de los navegantes por su inconstancia. El otro seno es el Illicitano a quien dio nombre la antigua ciudad de Illice,

representaciones urbanas incluidas en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*, hay una escueta pero importante inscripción que refiere al grabador del mapa: “Juan Baptista Francia, fecit en Valencia”.



Fig. 4. Cartela con la descripción del Reyno de Valencia, a su derecha, está la inscripción en la que se lee “Juan Bautista Francia fecit en Valencia”, en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.

ahora Elche. Comienza en cabo Martín y termina en cabo de Palos. Tiene de largo el reyno sesenta leguas, y de ancho por donde más diez y siete, por donde menos seis. Antiguamente se dividía en los pueblos edetanos, contestanos e ilercaones, de la España tarraconense. Ahora, en lo espiritual, se divide en un arzobispado, que es el de Valencia, dos obispados, que son el de Orihuela y el de Segorbe, y la principal porción de otro, que es el de Tortosa. Canete es de la diócesi de Mallorca y Bechí de la de Teruel. En lo político, se parte en dos governaciones y dos tenencias. Las governaciones son de Valencia y de Orihuela. La primera, por su grande extensión, se desmembró en las dos tenencias, que son la de Xàtiva y la de Castellón de la Plana, en quienes conserva jurisdicción el gobernador de Valencia. Es por la mayor parte montoso y, aunque los montes son pedregosos e infructíferos, no son del todo estériles, pues producen yerbas no menos saludables que odoríferas, en lo qual se aventajan la Mariola, la sierra de Espadán y Peñagolosa, frequentadas de herbolarios y memorables entre los árabes. Ábrense los montes, especialmente hacia la Marina, en amenas y fértiles llanuras, y fecundos valles, que hacen abunde el reyno de regalados vinos, trigo, zevada, arroz, daza, azúcar, seda, passa, barrilla, esparto y todo género de agrura y otros. En Burriol hai minas de plata, en Ayódar de oro, de yerro en Finestrat, de alabastro en Xàvea, de yesso y tierra valenciana, que mezclada con el vidrio tira a remedar las porcelanas de China. Sus ríos son muchos, pero de nombre son Segura, Alcoy, Xúcar, Guadalavir o Turia, Murviedro y Mijares. Las ciudades reales son: Valencia, la capital, Orihuela, Xàtiva y Alicante. Las universidades son tres, la de Valencia la principal, la de Gandía y la de Orihuela.” Otra transcripción en GARCÍA EDO, Vicente: *Mapas del Reino de Valencia...*, pp. 25-26.

Francia, llamado “obridor de làmines” en la documentación,⁴⁷ fue discípulo del también grabador Francisco Quesádez⁴⁸ de quien, sin duda, tuvo que aprender el dominio del buril, pues éste fue uno de los más destacados grabadores de la segunda mitad del siglo XVII, como se vio. Sin embargo, su trabajo en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* parece que no ha levantado en la historiografía críticas u opiniones positivas. Se ha dicho que “la calidad del grabado en cobre no hace justicia al suntuoso atuendo ornamental [...]”⁴⁹ o que era un “gravat al coure bastant defectuós”⁵⁰ logrando como resultado “un treball gens escrupulós o massa apressat”.⁵¹ De la misma forma, se ha considerado que fue un grabador no especialmente diestro con el buril, ya que las expresiones de sus retratados se han tachado de duras.⁵²

Juan Bautista Francia, además del mapa de Cassaus, emprendió otras obras. En 1659 aparece la ilustración *Verdadera efigie de la santa Osana de Mantua de la orden de santo Domingo* en la *Vida admirable de santa Osanna Andreasia de Mantua*.⁵³ Este grabado está firmado como “Juan Bautista Francia fecit en Valencia”, precisamente la misma forma que se lee en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*.

⁴⁷ “[...] gire [Pere Buffet] per la Taula de València a Bautista Francia, obridor de làmines, vint-y-set lliures per lo preu de la làmina que ha fet per al libre ceremonial de les funcions de la present ciutat [...]”.

AHMV: *Manual de Consells*, A-225, 1993-1994, 9 de marzo de 1694, ff. 479r y 479v.

⁴⁸ DE ALCAHALÍ, Barón: *Diccionario biográfico de artistas valencianos...*, p. 123. La figura de Francisco Quesádez ya se abordó al tratar la obra *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop. Véase en esta investigación las pp. 504-508.

⁴⁹ COSTA MAS, José: “La cartografía histórica”, en A.A.V.V. [MORALES GIL, Alfredo (dir.)]: *Atlas temático: Comunidad Valenciana, I*. Valencia, Levante el Mercantil Valenciano, 1991, p. 15.

⁵⁰ VALLES, Ismael: *Cartografía històrica valenciana...*, p. 19.

⁵¹ ROSSELLÓ i VERGER, Vicenç Maria: *Cartografia Històrica dels Països Catalans...*, p. 170.

⁵² DE ALCAHALÍ, Barón: *Diccionario biográfico de artistas valencianos...*, p. 123.

⁵³ MIGUEL, Serafín Tomás: *Vida admirable de santa Osanna Andreasia de Mantua de la tercera orden de [...] santo Domingo escrivena fray Serafin Thomas Miguel [...] del Real Convento de Predicadores de Valencia [...]*. Valencia, Jayme de Bordázar, 1695.

En 1695 realizó el retrato de fray Marcelo Marona del *Sermón de honras fúnebres que predicó en el convento de dominicos de Valencia el presbítero Antonio Parts*. Un año después, en una obra de temática similar, publica en *Oración fúnebre que la parroquia del Salvador predicó san José Fernández de Marmadillo* el retrato de la beata sor Josefa María de santa Inés de Benigànim. De 1697 es su grabado de la Virgen del Coro de la catedral.⁵⁴ De notable se ha tachado su imagen de Ramón de Perellós y Rocafull en *Epítome del Reyno de Italia, baxo el yugo de los bárbaros*, de Emmanuel Tesauero.⁵⁵

Francia es también el autor del grabado *Árbol chronológico de san Joaquín* de la segunda edición de 1723 de *San Joaquín, padre de la Virgen*, de Juan Bautista León.⁵⁶ Aquí, firma “Bautista Francia fecit”. A parte de estas obras, se tiene constancia de la realización, además, de retratos como el de Ambrosio Navarro y el de Nicolás Valls (1706), de los escudos de los condes de Buñol y Cervellón y de las estampas de san Vicente Ferrer o la Virgen de los Desamparados, entre otras.

No se tienen muchos más datos. Sin embargo, Juan Bautista Francia tuvo que ser un grabador de cierto prestigio por abordar una obra tan importante como, sin duda, lo fue *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* y más teniendo en cuenta que fue un encargo del propio virrey y, además, que su intención pudo ser defensiva, como se ha sugerido.⁵⁷

El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos fue una obra influyente en empresas cartográficas posteriores. Simplemente a modo anotación, es necesario recordar su

⁵⁴ DE ALCAHALÍ, Barón: *Diccionario biográfico de artistas valencianos...*, p. 124.

⁵⁵ TESAURO, Emanuele: *Epítome del Reyno de Italia...* Véase GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España...*, p. 195.

⁵⁶ LEÓN, Juan Bautista: *A la mayor gloria de Dios [...] san Joaquín, padre de la Virgen madre y glorioso en su admirable vida: primera parte [...]* Madrid, Blás de Villa-Nueva, y a su costa, 1723.

⁵⁷ ROSSELLÓ VERGER, Vicens M^a.: “El mapa del Regne de València de Cassaus...”, pp. 184-185.

reducción en *De bello rústico valentino* (1752),⁵⁸ de José Manuel Miñana.⁵⁹ De la misma forma, es interesante la acomodación que Tomás López hace de la obra de Cassaus en su mapa del Reino de Valencia, de 1752.⁶⁰ Como López reconoció en 1762, Cassaus “consiguió hacer una mapa más completo y exacto en nombres y distancias que el que había hecho, años antes don Pedro Texeira”. Después, en 1788, comentó que “es el mejor de los antiguos”.⁶¹ Sin embargo, y paradójicamente, no figura que Tomás López poseyera una copia del mapa de Cassaus en su amplia biblioteca.⁶²

A pesar de todo lo expuesto, lo que realmente interesa es la inclusión en la parte inferior de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de varias vistas urbanas de ciudades valencianas. Entre ellas se encuentra, como ya se ha dicho, una de Valencia. Curiosamente, estas imágenes no han llamado mucho la atención a la historiografía valenciana. La primera vez que suscitan un interés, lo suficientemente importante como para hacer unas reproducciones particularidades –eso sí, sin ningún estudio–, fue en *Iconografía Valenciana Antigua* (1963).⁶³ A partir de ahí, tan sólo se han aportado algunos comentarios, sobre todo descriptivos, como, por ejemplo, que “a les vinyetes es

⁵⁸ MIÑANA, José Manuel: *De bello rústico valentino libri tres, sive historia ingressu austriacorum foederatorumque in regnum valentiae* [...] Hagae-Comitum, apud Petrum de Hondt, 1752. El mapa fue realizado por el grabador Ernst Ludwig Creite.

⁵⁹ Para conocer el proceso de publicación de este mapa, véase MESTRE SANCHIS, Antonio: “Cómo se editó el Mapa del Reino de Valencia del P. Cassaus...”, pp. 103-120.

⁶⁰ Sobre Tomás López véanse, entre otras, LÓPEZ GÓMEZ, Antonio: “El método cartográfico de Tomás López. El interrogatorio y los mapas de España”, en *Estudios Geográficos*, LVII, 225, 1996, pp. 667-710; ———: “Los croquis y mapas del Reino de Valencia de López y Cavanilles: dos geógrafos y dos métodos opuestos”, en *Cuadernos de Geografía*, 62, 1997, pp. 537-586 y ROSSELLÓ VERGUER, Vicenç Maria: “El Mapa del Reyno de Valencia (1762) de Tomás López”, en *Estudios Geográficos*, LXIII, 248/249, 2002, pp. 761-774. En ellas, además, se incluyen diversas referencias bibliográficas.

⁶¹ LÍTER MAYAYO, Carmen / SANCHIS BALLESTER, Francisca: *Tomás López y sus colaboradores*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1998, p. 52.

⁶² Véase PATIER, Felicidad: *La biblioteca de Tomás López, seguida de la relación de los mapas impresos, con sus cobres y de los libros del caudal de venta que quedaron a su fallecimiento en Madrid en 1802*. Madrid, Ediciones el Museo Universal, 1982.

⁶³ [s.a.]: *Iconografía Valenciana Antigua*. Valencia, Instituto de Literatura y Estudios Filológicos / Institució Alfons el Magnànim, 1963.

veu Alacant, València i Dènia, grans i murades”,⁶⁴ que en ellas aparecen “diferentes navíos en la costa”⁶⁵ o que están orientadas con la rosa de los vientos.⁶⁶ Sin embargo, en los últimos años, parecen haber levantado interés.⁶⁷

Estas vistas se encuentran en la parte inferior del mapa. Están tituladas, de izquierda a derecha, *Alicante, nuevamente fortificado*, *Puerto de Denia*, *Valencia*, *Puerto de Peñíscola* y el *Puerto de los Alfaques* –éste ya en Tarragona–.

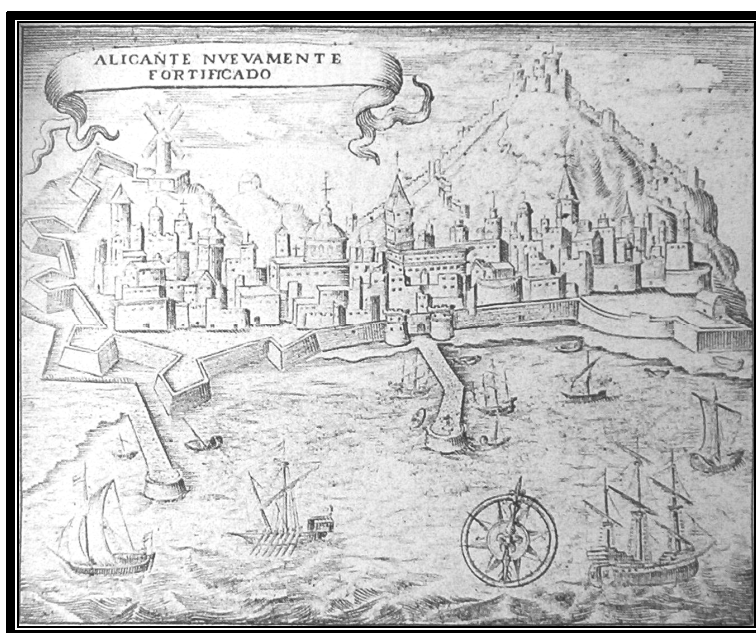


Fig. 5. Alicante, *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.

Alicante [fig. 5] es una vista irreal –no realista como se ha apuntado en algunas publicaciones–.⁶⁸ Es una reinterpretación y puesta en perspectiva de un proyecto defensivo abaluartado realizado por los ingenieros militares Joseph Castellón y Pedro

⁶⁴ VALLES, Ismael: *Cartografía històrica valenciana...*, p. 20.

⁶⁵ LÓPEZ GÓMEZ, Antonio: *Cartografía del siglo XVIII...*, p. 382.

⁶⁶ LÍTER MAYAYO, Carmen / SANCHIS BALLESTER, Francisca / HERRERO VIGIL, Ana: *Cartografía de España en la Biblioteca Nacional, II*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, p. 239.

⁶⁷ Véase CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, pp. 36-37 y ROSSELLÓ, Vicens M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, pp. 78-79.

⁶⁸ ROSSELLÓ i VERGER, Vicenç Maria: *Cartografía Històrica dels Països Catalans...*, p. 167.

Joan Valero en 1688 [fig. 6]. Éste no se llegó a realizar en su totalidad, entre otras cosas, debido a su coste y a su planteamiento fundamentalmente utópico.⁶⁹ Poco antes de la imagen de Cassaus, Juan Bautista Paravesino, Síndico de Alicante, es enviado como representante de la ciudad a pedir fondos al rey para realizar obras de reparación en las murallas. Su dibujo de 1656 deja claro el estado de las murallas en donde, especialmente, se ve el discontinuo baluarte de San Carlos.⁷⁰ El proyecto de Castellón y Valero es de 1688 pero, el 22 de julio de 1691, Alicante sufre un bombardeo de la armada francesa que dejó asolada tanto la ciudad como sus murallas. La imagen del mapa de Cassaus, de 1693, por tanto en absoluto refleja la imagen verdadera de Alicante. Unas imágenes más realistas que la de Cassaus, ya después de las reformas llevadas a cabo tras la Guerra de Sucesión, serían el plano de 1708 de Chaverlier D'Alfelt o el *Plan de la rade et ville d'Alicant*, éste de 1730. Por último, marcar que puede verse, mínimamente, la herencia de la vista de Alicante de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* en el *Plan de la Rade D'Alicant* de Michelot et Bremond, éste también de 1730.

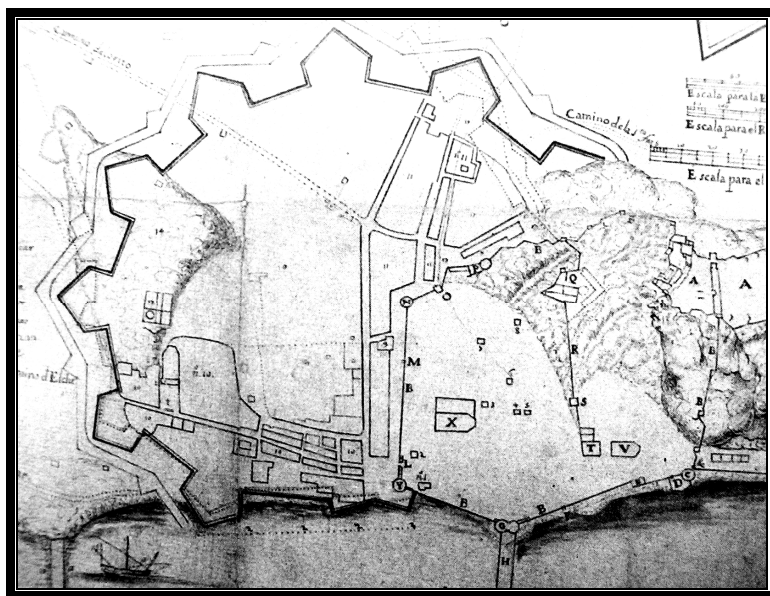


Fig. 6. Proyecto de fortificación de Alicante (1688), por Joseph Castellón y Pedro Joan Valero.

⁶⁹ Véase ROSSER LIMAÑA, Pablo: *Origen y evolución de las murallas de Alicante*. Alicante, Patronato Municipal del V Centenario de la Ciudad de Alicante, 1990, pp. 95-98.

⁷⁰ ROSSER LIMAÑA, Pablo: *Origen y evolución de las murallas de Alicante...*, p. 93-94.

La vista del puerto de Denia [fig. 7] es una derivación del prototipo realizado por Pedro Texeira en 1634 para su *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos* [fig. 8],⁷¹ algo que hace suponer –de la misma forma que se desprende al contemplar el mapa del portugués del Reino de Valencia– que Cassaus pudo conocer esta obra en cualquiera de los ejemplares que se realizaron.⁷² Esta vista dista mucho de la imagen que, por fechas cercanas, había dado la pintura de esta ciudad alicantina, especialmente en el lienzo realizado por Vicente Mestre para la serie de la expulsión de los moriscos.⁷³

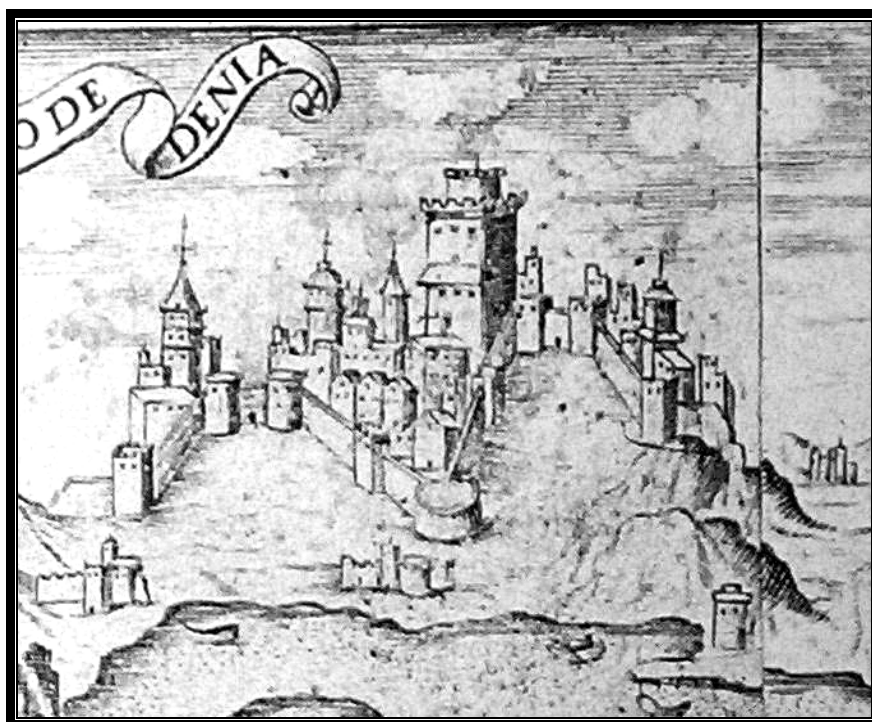


Fig. 7. Denia, *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.

⁷¹ Éste se encuentra reproducido en la edición facsímil incluida en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, [s. p.]. Esta relación entre las imágenes del mapa de Cassaus y las del atlas ya se habían puesto de manifiesto en HERNANDO, Agustín: “Poder, cartografía y política de sigilo en la España del siglo XVII...”, p. 90.

⁷² Véase su imagen en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, [s. p.]. Igualmente, véase PEREDA, Felipe: “Un atlas de costas y ciudades iluminado para Felipe IV: la «Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos», de Pedro Texeira” en ——— / MARÍAS, Fernando (eds.): *El atlas del rey planeta...*, pp. 29-48 y ROSSELLÓ i VERGER, Vicenç Maria: *Cartografia Històrica dels Països Catalans...*, p. 167.

⁷³ Véase sobre esta obra A.A.V.V.: *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia...*, [s. p.].



Fig. 8. Denia, *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos* (1634) de Pedro Texeira.

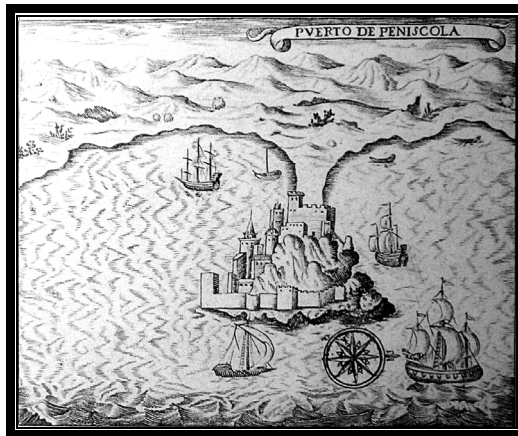


Fig. 9. Peñíscola, *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.



Fig. 10. Puerto de los Alfaques, *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.

La vista de Peñíscola [fig. 9], en parte, parece seguir también lo realizado por Texeira en su descripción de las costas de 1634, si bien la precisión en la línea del litoral de la representación urbana del mapa de Cassaus sugiere que son dos trabajos que se llegarían a conclusiones muy similares. El puerto de los Alfaques [fig. 10] es un simple *ripieno* ya que reproduce más abajo el delta del Ebro presente en el mapa del Reino de Valencia.⁷⁴

Antes de entrar a estudiar lo que se ve en la vista de Valencia, se debe intentar conocer el interés de Cassaus por incluir vistas de ciudades en un proyecto cartográfico de tal identidad como fue *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus. Teniendo en cuenta que éste fue un encargo del propio virrey de Valencia Carlos Homodei Moura, marqués de Castel Rodrigo y de Almonacir, es más que probable que éste estuviera detrás de ello.

Relacionado con esto, es muy interesante acudir también a las colecciones privadas valencianas del XVII para darse cuenta que existía un gusto por las vistas e imágenes de la ciudad. En este sentido, es imprescindible el reciente estudio de López Azorín sobre la pintura valenciana del siglo XVII.⁷⁵ En esta fundamental aportación queda claro que en Valencia ya existía un gusto por las pinturas donde la ciudad tenía un protagonismo destacado.

En el inventario de bienes de Juan de Vermoalen, impresor, y cuya vivienda se encontraba en la plaza de Calatrava de Valencia, hay constancia que tenía “dos retratos en lienzos el uno con la pintura de la ciudad de Hierusalmen [...]”.⁷⁶ Genis Roda, en su

⁷⁴ ROSSELLÓ i VERGER, Vicenç Maria: *Cartografia Històrica dels Països Catalans...*, p. 171.

⁷⁵ Véase LÓPEZ AZORÍN, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. [s. l.][España], Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2006.

⁷⁶ APPV: notario Joaquín Monrros, 8778, 27-V y 1-VII-1617, citado en LÓPEZ AZORÍN, María José: *Documentos para la historia...*, p. 108.

vivienda de la calle Mascons, tuvo “una descripción de la ciudad de Venecia [...]”.⁷⁷ Juan Villarrasa albergó en su casa un lienzo que era “[...] el sitio de Barcelona”.⁷⁸

El trabajo de López Azorín no sólo saca a la luz la presencia de vistas urbanas en colecciones particulares de Valencia, sino también parece que fue importante el interés que las asociaciones privadas tuvieron hacia este tipo de obras. Así, queda constancia documental que, tras la disolución en 1679 de la sociedad Matón de Valencia, ésta poseía “cuatro cuadros de partes del mundo” y “cuatro paisajes de diferentes ciudades valorados en 4 libras”.⁷⁹

El incluirse vistas urbanas en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus pudo responder tanto al interés del virrey, por ser la persona que realizaría el encargo, como al de Cassaus que, de alguna manera, tamizaría ese gusto por las vistas de ciudades en la Valencia seiscentista. Sin embargo, la presencia de imágenes urbanas en otros proyectos cartográficos contemporáneos es algo que no resulta complicado de encontrar. Entre otros muchos, en el mapa del Principado de Cataluña y los Condados del Rosselló de Borsano, de 1687, se incluye 20 viñetas con imágenes de ciudades, algunas de ellas más artísticas que cartográficas. Ya después del mapa del Reino de Valencia de Cassaus, el del Principado de Cataluña y el Condado del Rosselló grabado por Roussell incluye en 1703 doce planos de ciudades. En 1706 en el del Rosselló con Cerdeña y L’Ampordà de 1706 hay 6 plantas urbanas. El mapa de 1726 del Principado de Cataluña de Taberner tiene 23 planos de fortificaciones. Quizás, más atractivo tenga el de la isla de Mallorca de Landaeta, de 1736, pues hay una vista perspectiva de Palma y un plano también de

⁷⁷ APPV: notario Joaquín Monros, 8779, 24-IX-1618, citado en LÓPEZ AZORÍN, María José: *Documentos para la historia...*, p. 109.

⁷⁸ APPV: notario Pere Climent, 8080, f. 365, citado en LÓPEZ AZORÍN, María José: *Documentos para la historia...*, p. 118. Si bien esta pintura es de temática bélica, bien podría estar retratada la ciudad de Barcelona.

⁷⁹ APPV: notario Juan de Hebrera, 8203, 9-VI-1679, citado en LÓPEZ AZORÍN, María José: *Documentos para la historia...*, pp. 125-126.

Palma.⁸⁰ Aunque son muchos posteriores a la obra de Cassaus, la disposición similar de las imágenes urbanas en ellos hace necesaria su remisión. Habría que marcar que, a pesar de este interés por incluir plantas de ciudades en los mapas contemporáneos al del reino de Cassaus, aquí la función de las imágenes urbanas es, básicamente, estratégica. En casi todas ellas se describe desde un punto de vista cenital las fortalezas de las poblaciones. Por tanto, la función de las vistas aquí no coincide con la que desempeñan en el mapa *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus.



Fig. 11. Valencia, *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.

⁸⁰ Respectivamente, véase ROSSELLÓ i VERGER, Vicenç Maria: *Cartografia Històrica dels Països Catalans...*, pp. 159, 142, 155, 187 y 163.

Sin embargo, más allá de hacer suposiciones o hipótesis difíciles de argumentar desde la perspectiva actual, lo que sí es cierto es que *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus es la primera obra valenciana que aúna intereses cartográficos y defensivos⁸¹ con vistas de ciudades, captadas éstas con una intencionalidad más artística que topográfica. Se constituyen aquí, por tanto, dos maneras diferentes de interpretar el territorio desde dos disciplinas aparentemente heterogéneas. Si los códigos empleados por cada una de estas disciplinas son sino opuestos, si al menos enfrentados, ocurre lo mismo con su finalidad. El mapa del reino tiene función estratégica. Por otro lado, las vistas de ciudades responden más a unos usos decorativos. Teniendo en cuenta esto, la imagen grabada de Valencia encuentra aquí un nuevo ámbito de actuación en el seiscientos.

En *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus no sólo está la representación de la ciudad de Valencia en un, hasta ahora, desconocido pero propicio terreno para desarrollarse, sino que, además, aquí está reconfigurando su imagen [fig. 11]. Hay que recordar que desde la publicación de la *Primera parte de la coronica* (1546), de Pere Antoni Beuter, con la fijación de la representación prototípica de Valencia vista como conjunto, hasta la estampación en 1693 del *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus, todas las vistas grabadas que se conocen habían insistido en el punto de vista septentrional como el más característico.⁸² Esta percepción de la ciudad desde el norte era muy conocida en el ámbito valenciano debido a la reutilización del taco xilográfico de la obra de Beuter, como se vio, o a las derivaciones que éste fue capaz de generar en el seiscientos, siendo ejemplos destacados los ya estudiados en la *Lithología o explicación de las piedras* (1653), de José Vicente del Olmo y en *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop. De la misma forma, en los grabados de Valencia –con criterios constructivos verosímiles, no en las representaciones

⁸¹ ROSSELLÓ VERGER, Vicens M^a.: “El mapa del Regne de València de Cassaus...”, pp. 184-185.

⁸² Todas estas imágenes se acopian y estudian en ROSSELLÓ, Vicens M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*

icónicas— presentes en los libros de fiestas vuelve a repetirse este punto de vista. Por último, se debe remarcar que desde el norte Valencia mostraba una imagen característica en la que se destacaban sus construcciones y elementos significantes particulares que le conferían una estampa diferente a las del resto de ciudades, por tanto, rápidamente identificable.



Fig. 12. Vista italiana de Valencia que simplifica la aparecida en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.

De forma muy diferente se construye la imagen de la ciudad de Valencia en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus. Aquí se instaura el sur como otro lugar válido para contemplar y representar la ciudad. A pesar de esta originalidad, salvo su simplificación en una vista italiana publicada por Rosselló y Esteban,⁸³ no tuvo continuación en las imágenes de Valencia posteriores. Esta viñeta italiana, derivación de la vista de Valencia del mapa del reino de Cassaus, es de autor desconocido. No obstante, a pesar de estar pendiente de verificación, como bien apunta Catalá, ésta pudo ser de Coronelli o Petrini [fig. 12].⁸⁴ Salvo este tímido conato foráneo por continuar

⁸³ ROSSELLÓ, Vicens M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, pp. 92 y 95. A pesar de incluir una viñeta italiana que constituye claramente una derivación de la meridional de Cassaus, no se aporta ningún dato de su procedencia o cronología.

⁸⁴ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 15.

con la representación de Valencia desde el sur, ésta quedó como un intento fallido de configurar otro punto emblemático para poder dibujar la ciudad ya que el punto de vista septentrional continuaba –y continuará durante muchos años– siendo el más repetido en las vistas de la ciudad.⁸⁵ Por tanto, el hecho de querer instaurarse una nueva imagen característica de Valencia desde el mediodía, en absoluto, respondía a una pérdida de capacidad significativa y representativa de la imagen septentrional. Es posible que se debiera a un capricho del virrey o a una decisión del propio Cassaus.

Más allá de plantearse hipótesis sobre la elección de este punto de vista meridional, interesa en este momento ver qué aporta esta nueva percepción de Valencia y ver qué construcciones tienen ahora, desde el sur, protagonismo en la imagen de Valencia.

Al cotejar la vista de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus con las anteriores septentrionales, lo primero que pierde relevancia en ella son los puentes sobre el Turia, así como también especialmente el portal de Serranos. Éste era un referente arquitectónico de mucha importancia en toda la iconografía de la ciudad durante la Edad Moderna. Evidentemente, las Torres de Serranos son inapreciables desde el punto de vista meridional. Sin embargo, los puentes se incluyen. No se está, por tanto, delante de una vista de perfil. Cassaus eleva la percepción de la ciudad para que se distinga su forma redonda y puedan divisarse tanto los puentes como otras construcciones más allá del margen del Turia, especialmente el Palacio Real.

Hay que subrayar que el cauce del Turia es una recreación deliberada y supone una mentira geográfica en función de la composición artística de la imagen. El que se represente el Turia paralelo al límite superior de la imagen contradice taxativamente lo que, poco tiempo, después realizaría Cassaus en su *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, de 1695, en donde el Turia responde más a su cauce real. Esta

⁸⁵ Véase GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, pp. 40-41, 44, 52-53, 56, 61-67, 74, 111-112 y ss.

distorsión del curso del Turia afecta, por ende, a los puentes de la ciudad, cuyas posiciones no coinciden con la realidad.

Según lo representado, en la vista de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus, los puentes que se ven en la imagen son el de San José, el del Real y el del Mar. De ellos, tan sólo el del Real parece tener una disposición algo correcta. La mala ubicación es especialmente clara en el puente del Mar. Es cierto que la mayoría de las vistas de Valencia anteriores otorgaban un papel fundamental a los puentes como construcciones emblemáticas. Aunque son elementos fundamentales en la imagen desde el norte de Valencia, sin embargo, hay otras vistas de conjunto que los llegaron a obviar, a pesar incluso de ser su percepción la septentrional. Entre otras habría que recordar el jeroglífico de *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* (1620), de Jerónimo Martínez de la Vega, así como los otros de José Vicente del Olmo y Miguel Vilar estampados en *Luzes de la aurora* (1665), de Francisco de la Torre y Sebil.

Por tanto, la imagen de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus hay que entenderla dentro de este grupo de grabados que no consideran los puentes como emblemas esenciales en la representación de Valencia. No obstante, hay que matizar que Cassaus los incluye aunque no con la misma importancia que éstos tenían en otros grabados de Valencia contemporáneos.

Otros elementos esenciales en la vista septentrional de Valencia eran el Miguelete y el cimborrio de la catedral. Estas construcciones que, debido a su altura, eran apreciables desde cualquier lugar cercano a la ciudad, continúan teniendo el mismo protagonismo que en las imágenes septentrionales. De la misma forma, tampoco las murallas han perdido su importancia en esta vista meridional.

Con esto es necesario preguntarse ahora cuáles son los nuevos elementos arquitectónicos, geográficos o morfológicos que se potencian con esta percepción de Valencia desde el mediodía. El mero hecho de mirarse a la ciudad desde el sur subraya a los edificios

presentes en ese flanco. La muralla continúa siendo la protagonista principal en él. Sin embargo, las puertas o entradas a la ciudad que ahora se divisan no tienen –tampoco parecen haber llamado la atención de su dibujante– el mismo interés –ni arquitectónico ni funcional– que las septentrionales. Tomando como referencia el portal de Quart –que es claramente identificable a la izquierda del recinto amurallado– las entradas representadas serían la del Cojo, de los Inocentes, San Vicente y Ruzafa. El portal de los Judíos parece haberlo incluido, pero no está marcado su acceso.

Los portales no han sido detallados arquitectónicamente por el dibujante. Nada puede distinguirse de sus fábricas. No obstante, el de los Inocentes es el que tiene un mayor protagonismo. Éste presenta una entrada flanqueada por dos torres de planta cuadrada. Mancelli antes, en 1608, en su *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania* simplemente recoge una estructura torreada de planta cuadrada y luego Tosca en su plano manuscrito de Valencia de 1704 vuelve a incidir en una entrada endeble de un solo vano y poca monumentalidad.⁸⁶ En la vista de Valencia del mapa de Cassaus se le da protagonismo a un portal que parece ser que no lo tuvo. Sin embargo, no se puede asegurar tajantemente lo dicho anteriormente. Se debe insistir en que se ha tomado como referencia el portal de Quart, el único que parece clara su identificación. No obstante, no habría que descartar que el portal de mayor protagonismo retratado al mediodía no fuese otro que el de San Vicente, que era una de las principales puertas de acceso a Valencia desde el sur.

De todos los portales representados, hay que insistir, aunque su percepción sea sesgada, en la importancia que adquiere el de Quart. Éste, a pesar de su relevancia en la vida diaria de los valencianos como lugar de encuentro, celebraciones y entrada desde Castilla, no fue muy habitual en las imágenes de Valencia a excepción de algunos casos contados como puede ser la vista manuscrita de Wijngaerde de 1563, el *Nobilis ac Regia*

⁸⁶ GAVARA PRIOR, Joan J.: *El plano de Valencia...*, pp. 194-195.

Civitas Valentie in Hispania de Mancelli de 1608 o el plano de Tosca, éste ya en el XVIII.

La vista de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus permite ver construcciones que, hasta este momento, no eran habituales en las representaciones de la ciudad. Se puede intuir la construcción colindante al camino de Ruzafa, el convento de Jerusalén –cuyo interés estará muy alejado del presentado por Mancelli (nº 49) y Tosca (nº 37)–, el que parece ser el convento de Belén con su cúpula en frente del portal de los Inocentes –bien detallado por Tosca (nº 35)– así como, a su lado, lo que debe de ser el convento del Socors y, delante del portal del Cojo, el hipotético convento de San Sebastián. No obstante, ninguno de estos edificios o conjuntos conventuales han sido dibujados de forma que puedan reconocerse claramente. No hay detalles en ellos. Su posible identificación responde únicamente a su ubicación en la vista.

En primer término sí que se ve, claramente, el jardín de Cabanilles. Su representación detallada ya habla de una intención diferente del dibujante. Éste quiso que fuera identificado en la vista. No obstante, su ubicación es incorrecta. Este lugar fue un famoso jardín de la casa de recreo de Jerónimo Cabanilles. Antes, este jardín ya había llamado la atención de otros dibujantes. Wijngaerde, a pesar de la poca importancia que tiene en su vista definitiva de Valencia, hizo incluso un estudio particular del jardín –110 x 210 mm.– que hoy se encuentra en la Vistoria & Albert Museum (Print Room) de Londres con la signatura (95-H-54) 8455-12 (v).⁸⁷ Mancelli y, después Tosca, lo representaron también en sus planos.

A pesar de poderse distinguir algunos edificios al sur, parecen ganar protagonismo construcciones que están en un segundo plano. Tal es el caso del Palacio Real o los

⁸⁷ GALERA MONEGAL, Montserrat: *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades...*, p. 136; KAGAN, Richard L.: *Ciudades del siglo de Oro...*, p. 203 y ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria: “Introducció: Unes velles imatges quasi desconegudes”, en ——— (coord.): *Les vistes valencianes d'Antoine van den Wijngaerde...*, pp. 24-26

paredones del río, al norte. El primero de ellos se distingue tan sólo por “una mole rectangular enmarcada por torres y con una arcada en la planta baja y la estructura de la torre del Real Vell”.⁸⁸ Este edificio, cuya percepción era algo forzada desde el septentrión, desde el sur se percibe perfectamente. En la imagen se subrayan también los paredones del río, así como sus bolas de piedra, actuaciones éstas auspiciadas por la fábrica Nova del Riu. Éstos ya fueron antes valorados como elementos constructivos capaces de otorgar belleza a la ciudad a la par que transmitían seguridad, tal y como reflejó la calcografía de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* (1675), de Joseph Llop. En *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus tanto los paredones como sus bolas de piedra son perfectamente visibles e identificables gracias a su detallismo. Hay que insistir en la indefinición que tiene gran parte de la imagen. Por tanto, el que se detallen estos elementos habla del papel que éstos tuvieron en la imagen de la ciudad. Remarcar, también, que las bolas de piedra, incluso, están fuera de escala, ya que han sido sobredimensionadas para que se puedan percibir perfectamente.

Igualmente, en el flanco sur de la ciudad, la construcción que está delante del pont Nou debe de ser el monasterio de la Zaidía. No obstante, al igual que en todas las identificaciones anteriores, esto no se puede aseverar por la escasa definición descriptiva, tónica general de esta imagen de Valencia. Por otro lado, el monasterio de la Trinidad es imperceptible por la gran cantidad de edificios de delante que impiden su visión.

En la parte superior derecha de la vista está representado el mar. Éste es un elemento morfológico importante e indisoluble de Valencia. Además, durante la Edad Moderna, fue usado como un motivo compositivo más, siendo habitual la presencia de barcos. Esto se ve en la xilografía de la *Primera parte de la coronica* de Beuter o en el jeroglífico concursante de Juan Bautista Soler publicados en *Luzes de la aurora*. También, en esta vista de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobierno* de Cassaus vuelve a

⁸⁸ GÓMEZ-FERRER, Mercedes / BÉRCHEZ, Joaquín: “Historia del Palacio Real de Valencia...”, p. 67.

detallarse una embarcación en el mar. No hay que olvidar que, debido a su situación geográfica, el tema del mar estuvo muy presente en las imágenes valencianas modernas.⁸⁹

Dentro de la ciudad, intramuros, de la misma forma que ocurría con la vista septentrional, mantiene la importancia el Miguelete. Su altura real de más de 50 metros en contraste con los edificios y arquitecturas colindantes es algo que también se ha marcado. A pesar de la visión meridional, aquí esta construcción reafirma su papel como emblema arquitectónico de la ciudad pues era perceptible desde cualquier punto de vista. Vuelve a ser necesario para identificar, rápidamente, la imagen con Valencia. Junto a esto, se tiene que subrayar que es donde mayor empeño ha puesto el dibujante. Así, se distingue su forma prismática nacida de la planta octogonal, tres de sus cuerpos –el primero de ellos oculto por el caserío y construcciones circundantes– y el templete con las campanas que corona el campanario gótico. Además del campanario catedralicio, está detallado el cimborrio. En él se insinúan su fábrica gótica, su morfología prismática así como, tímidamente, las vidrieras que permiten la iluminación del crucero de la catedral. Se marca, igualmente, el templete superior que tuvo.

Aunque se identifican de entre todos los edificios representados de intramuros el Miguelete y el cimborrio de la catedral, la indefinición es la constante en el resto de construcciones [fig. 13]. Intentar saber qué edificios son los dibujados dentro del recinto delimitado por las murallas es muy complicado y arriesgado. Sin embargo, a pesar del convencionalismo prismático de todas las arquitecturas, entre las dos altas torres de la catedral, se observa una cúpula que, inequívocamente, debe de remitir a la de la capilla de los Desamparados de Valencia. Sin embargo, hay que apuntar que ésta, en una vista real, quedaría tapada por la catedral desde el punto de vista meridional.

En toda la zona intramuros, la manera de construir la imagen se ha realizado mediante planos escalonados. Es decir, los edificios cercanos están en un nivel inferior, debajo de los alejados. Esta simple metodología constructiva de la vista posibilita que dentro de las

⁸⁹ Véase ALMELA y VIVES, Francisco: “Los temas del mar en el grabado valenciano...”, pp. 90-108.

murallas se incluyen muchas construcciones. Esta compresión de los espacios de la imagen de Valencia del mapa de Cassaus, que ni siquiera deja lugar a poder pensar en alguna plaza o lugar público, ha generado metáforas como “piedra preciosa engastada en la cinta de la muralla”.⁹⁰ Por tanto, es una representación verosímil de Valencia, nunca rigurosamente topográfica. La imagen está construida desde convencionalismos artísticos en la que se incluyen los suficientes elementos arquitectónicos y geográficos para que ésta sea identificada con Valencia. No hay que intentar ver en ella ninguna intención más. Sin embargo, sí que se le ha llegado a calificar erróneamente como una imagen “detallada” pues es la “representación panorámica realista más antigua de la ciudad”.⁹¹

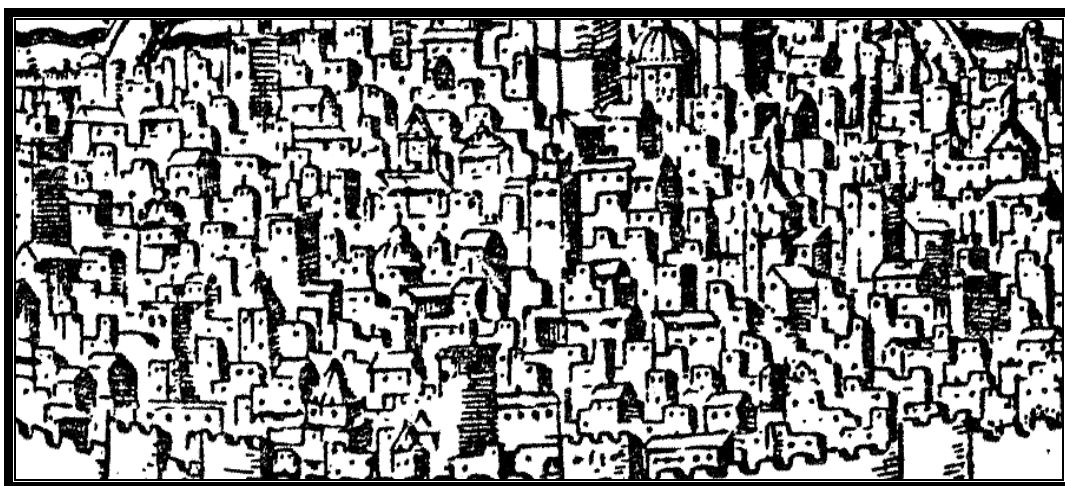


Fig. 13. Detalle de la zona de intramuros de la vista de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693), de Francisco Antonio Cassaus.

Por último, se debe valorar porqué el punto de vista meridional planteado en esta representación no tuvo la repercusión y, especialmente, la continuidad en las imágenes de Valencia posteriores. En primer lugar, hay que insistir en que la imagen de Valencia desde el septentrion era, hasta ese momento, la más repetida. Además, en ella se aunaban los elementos más característicos de la ciudad. El que se hubiese fijado, ya bastante tiempo antes, la imagen prototípica de Valencia, de alguna manera, dificultaría además que una nueva vista meridional se repitiese después. Hay que recordar que, desde el

⁹⁰ ROSSELLÓ, Vicens M. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional...*, p. 128.

⁹¹ SANCHIS GUARNER, Manuel: “Estudio introductorio...”, [s. p.].

septentrión, la imagen de Valencia adquiriría todo su significado y, además, ofrecía a quien la viese una percepción diferente a la de otras ciudades. El río Turia, los puentes, la muralla con sus portales, el Miguelete, etc. otorgaban a Valencia rasgos particulares. Por otra parte, desde esta nueva visión de Valencia desde el mediodía se apreciaba la muralla, algunas puertas de acceso a la ciudad –sin la importancia que tienen las del norte, ni arquitectónicamente ni funcionalmente–, ciertos edificios religiosos –algo que compartían todas las ciudades de la península–, el cauce sesgado del Turia con sus puentes –no todos y los representados incompletos y ocultos por la propia ciudad– o el Miguelete y el cimborrio, construcciones éstas que era perceptibles prácticamente desde cualquier lugar que se miraba la ciudad. Realmente, lo que sí facilitaba esta nueva imagen era la visión del Palacio Real así como de la Alameda.⁹² Éstos, efectivamente, tenían mucha importancia en la vida diaria de los habitantes de la ciudad. No obstante, su función en la representación de la ciudad estaba muy lejos de la que tenían el Turia, los puentes o los portales septentrionales, todos ellos prácticamente presentes en gran parte de las imágenes de Valencia durante la Edad Moderna.

A pesar de no llegar a generar derivaciones importantes o dejar una huella en otras representaciones de la ciudad posteriores, la vista de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* de Cassaus es un ejemplo fundamental de un intento de percepción desde el sur, desde donde ahora la ciudad adquiriría nuevos significados iconográficos.

Por último, la función de la vista de Valencia en del mapa de Cassaus es meramente decorativa. Aunque todas las imágenes –a pesar de ser la de Alicante una reconstrucción ideal– pueden remitir de forma inequívoca a las ciudades que representan, en una obra cuya función podía ser la estratégica, unas vistas como las que se incluyen no ayudarían mucho a esta finalidad. Sin embargo, son un componente imprescindible dentro del

⁹² GAVARA PRIOR, Joan J.: “El paseo de la Alameda de Valencia. Historia urbana de un espacio para la recreación pública (1644-1994)”, en *Ars Longa*, 5, 1994, pp. 147-157.

conjunto. Son, además, documentos visuales extraordinarios para conocer cómo se interpretaban las vistas artísticas de ciudades en proyectos geográficos seiscentistas.

5.5.3

El mapa *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* (1695) de Francisco Antonio Cassaus y su imagen de Valencia

Francisco Antonio Cassaus, después de terminar el mapa de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*, vuelve a emplear la imagen de Valencia en un proyecto cartográfico posterior. En *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, de 1695, la representación artística de Valencia está en lo que es el propio mapa, no en una viñeta independiente como en su anterior mapa de 1693. Esta obra desvela cómo en los últimos años del siglo XVII la imagen artística de la ciudad vuelve a cobrar interés en proyectos cuyas finalidades, de alguna manera, no eran, en un principio, afines con las vistas de Valencia.

El mapa *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* de Cassaus representa el territorio circundante a Valencia sobre el que la propia ciudad poseía jurisdicción administrativa, judicial y fiscal.⁹³ Constituye, además, el primer ejemplo cartográfico valenciano en donde se muestra un interés por marcar los caminos.⁹⁴

Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia es un grabado calcográfico, de 487 x 681 mm. y de una escala aproximada de 1:23.800, que se inscribe en los márgenes

⁹³ Véase al respecto, entre otras, FAUS PRIETO, Alfredo: “Demarcación y cartografía de la Particular Contribución de Valencia en el siglo XVIII”, en *Cuadernos de Geografía*, 57, 1995, pp. 91-108 y GARCÍA MONERRIS, Encarnación: “Los conflictos de jurisdicción entre Valencia y su Particular Contribución: la ciudad como parte del orden feudal vigente en la crisis del Antiguo Régimen”, en SERRANO MARTÍN, Eliseo / SARASA SÁNCHEZ, Esteban (coord.): *Señorío y feudalismo en la Península Ibérica (s. XII-XIX)*. Zaragoza, Fernando el Católico, 1999, vol. IV, pp. 367-385.

⁹⁴ Véase ARCINIEGA GARCÍA, Luís: *El saber encaminado. Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2009, p. 203.

habituales de la época para la representación de los términos municipales [fig. 14].⁹⁵ En la cartela de la parte izquierda aparece escrito el siguiente texto:

Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia que ofrece a la misma ciudad y en su lugar a los señores, jurados don Phelippe Martínez de la Raga, Domingo Creus Garses, don Phelippe Cruelles Sanz de la Llosa, Thomas Güelda, Juan Bautista Albert de Esparza, Pedro Pasqual Zuars y Bustamante. Alexos Llobregat, racional, y Joseph Pérez y Sanchis, síndico. El padre Francisco Antonio Casaus de la compañía de Jesús.⁹⁶

En el mapa hay una cartela con roleos, hojas de acanto y coronada por una venera en su parte superior, dentro de la cual se lee “Ascencio Duarte la hizo en Valencia, año 1595”. Éste, a pesar de las muchas hipótesis planteadas en torno a él y al fallo de impresión del año –evidentemente el año correcto es el de 1695–, fue un librero y editor que trabajó en la Valencia de 1690.⁹⁷

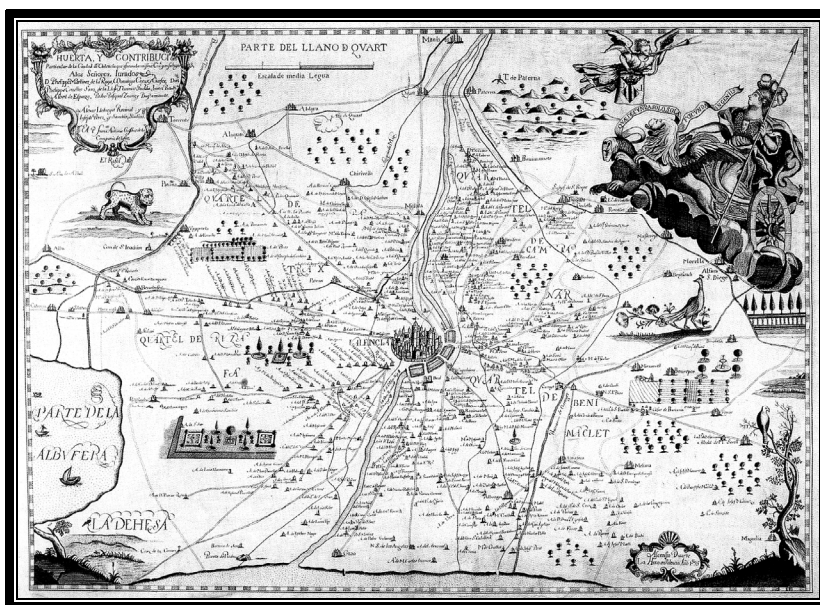


Fig. 14. *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* (1695), de Francisco Antonio Cassaus.

⁹⁵ FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia...”, p. 225.

⁹⁶ Otra transcripción en CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 38.

⁹⁷ La primera referencia que se da sobre Ascencio Duarte le cita como librero. Véase ALEIXANDRE TENA, Francisca: “Libro, imprenta y censores en Valencia bajo Carlos II”, en A.A.V.V.: *Homenatge al Doctor Sebastià García Martínez*. València, Generalitat Valenciana, 1988, vol. II, p. 167.

Recientemente, Faus Prieto encontró documentación sobre Ascensio Duarte, hermano del sobrestante municipal de obras Joseph Duart. El primer documento, no publicado por Faus, aunque sí referido, es el que relata como en el 29 de mayo de 1694 el pleno del ayuntamiento acuerda la impresión del mapa de la contribución. El coste de los gastos lo debería sufragar el depósito de los franceses, establecido durante la guerra de la Liga de Ausburgo contra la Francia de Luís XIV. Aquí, todavía no aparece el nombre de Duarte. En el documento, no transcrito por Faus,⁹⁸ se lee:

Proveheixen que el mapa de la contribució y sisat de la present ciutat que ha compost [...] Francisco Antoni Casaus de la compañía de Jesús, confesor de l'excel·lentísimo señor virrey marqués de Castel Rodrigo, s'estampe y es fasa làmina, encomanando al dit magnífich síndich el conservar aquella. Y que el gasto que es fara, es pague dels depòsits del francesos.⁹⁹

No obstante, en otros documentos municipales encontrados por Faus ya aparece el nombre de Ascensio Duarte como el responsable de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* ya que es a él a quien se le paga por la impresión de este trabajo. El referido investigador cita un pago a Duarte del 17 de diciembre de 1694 y otro de abril de 1697.¹⁰⁰ La consulta de esta documentación citada –tampoco transcrita– por Faus, efectivamente, refleja esos dos pagos a Duarte. El primer cobro del 17 de diciembre de 1694 a Duarte por *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* dice que:

[...] proveheixen que dit magnífich síndich de dites cantitats gire per dita Taula a Asensí Duart, mercader, vint-y-cinch lliures a conte del treball que fe en obrir la làmina del mapa de la contribució particular de la present ciutat, alsant la solta per a dit efecte [...].¹⁰¹

⁹⁸ FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia...”, p. 224.

⁹⁹ AHMV: *Manual de Consells*, A-225, 1693-1694, 29 de mayo de 1695, f. 637v.

¹⁰⁰ FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia...”, p. 224.

¹⁰¹ AHMV: *Manual de Consells*, A-226, 17 de diciembre de 1694, f. 301 v.

El segundo de los pagos efectuados a Asensio Duarte, según Faus Prieto el resto de la cantidad que se le debía desde el primer cobro, data del 22 de abril de 1697.¹⁰² Faus Prieto tampoco transcribe el documento. En él se lee que:

[...] provehixen que dit magnífich síndich, de les cantitats que depositen los francesos a nom de dit magnífich síndich y a solta de dit excel·lentísimo señor virrey y dels il·lustres señors jurats magnífich síndich, gire per dita Taula a Asensi Duart, mercader, trenta lliures y nou sous per lo gasto del paper y tirar còpies del mapa que ha fet lo dit Duart de la contribució particular de la present ciutat, segons conté fermat de Claudio Bona.¹⁰³

A partir de estos documentos, Faus expone que Ascensio Duarte cobró por la impresión de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* un total de 55 libras y 9 sueldos valencianos. Todo ello, como se ha expuesto, se efectuaría en dos pagos, el del 17 de diciembre de 1694 y el último del 22 de abril de 1697. Sin embargo, sabemos que eso no fue exactamente así. Se ha encontrado en el Archivo Municipal de Valencia otro pago efectuado a Duarte entre las dos fechas citadas. El nuevo documento data del 20 de mayo de 1695, por tanto muy cercano al primer pago. Dice así:

Proveheixen que dit magnífich síndich, de les cantitats que depositen los francesos a nom de dit magnífich síndich y a solta de dit excel·lentísimo señor virrey y dels il·lustres señors jurats magnífich síndich, gire per la Taula de València a Asensi Duart, mercader, trenta-cinch lliures y huyt sous a compliment del treball que ha tengut en obrir la làmina del mapa de la contribució particular de la present ciutat, alsant la solta per a dit effecte.¹⁰⁴

Este texto matiza las conclusiones de Faus. Habría que pensar que este documento es realmente el segundo de los pagos efectuados a Duarte. Siendo así, cobraría por la impresión de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* un total de 55 libras y 8 sueldos valencianos. Hay que precisar, además, que en el documento del 22 de

¹⁰² FAUS PRIETO, Alfredo: "El plano de la Particular Contribución de Valencia...", p. 224.

¹⁰³ AHMV: *Manual de Consells*, A-228, 1696-1697, 22 de abril de 1697, ff. 482v-483.

¹⁰⁴ AHMV: *Manual de Consells*, A-226, 1694-1695, 20 de mayo de 1695, ff. 585r y 585v.

abril de 1697 se lee “per lo gasto del paper y tirar còpies del mapa que ha fet lo dit Duart de la contribució particular de la present ciutat”. De esta forma, éste puede hacer referencia a una nueva tirada posterior que se paga íntegra en ese momento. No obstante, tampoco se debe descartar que el pago se efectuase en tercias. Siendo así, este tercer último documento de 1697 daría por concluido los plazos de pago de la estampación del mapa.

Sí hay constancia documental de que en 1712, por encargo del Ayuntamiento de Valencia, se procedió a realizar una tirada de 140 ejemplares de la *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* de Cassaus.¹⁰⁵

Mayor interés tiene el documento –obviado paradójicamente por Faus Prieto– del Archivo Municipal de Valencia que desvela que *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* se debió a la iniciativa del virrey de Valencia pues es él quien, mediante un decreto del 16 de diciembre de 1694, ordena un pago del mapa. Por tanto, esta obra de Cassaus no se debe a Duarte, como se había apuntado.¹⁰⁶ Además de constatar que esta obra se hizo por orden del marqués de Castel Rodrigo, el documento da a conocer que el autor de las planchas fue el calderero Miguel Sacristán, quien cobró por su trabajo catorce libras y doce sueldos valencianos. Junto a esto, hay que suponer que el mapa ya estaba terminado a finales de 1694. Este documento dice:

Item en execució de decret de l'excel·lentísimo señor virrey de Castel Rodrigo de 16 dels presents insesatur, proveheixen que dit magnífich síndich, de les cantitats que depositen los franceços a nom de dit magnífich síndich y a solta de dit excel·lentísimo señor virrey y dels il·lustres señors jurats y síndich, gire per dita Taula a Miguel Sacristán, calderer, catorse lliures y dotze sous per lo preu de la plancha que ha fet del mapa de la contribució particular de la present ciutat, alsant la solta per a dit efecte.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Véase al respecto FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia...”, p. 220.

¹⁰⁶ FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia...”, p. 225.

¹⁰⁷ AHMV: *Manual de Consells*, A-226, 17 de diciembre de 1694, f. 301v.

Tras dar con esta información, se buscó el decreto del virrey en el Archivo del Reino. Se miró en la sección Real Cancillería en *diversorum lugartenientiae* Carlos II,¹⁰⁸ *curiae lugartenientiae* Carlos II¹⁰⁹ y en *comunium lugartenientiae* Carlos II.¹¹⁰ No se ha encontrado el citado decreto.

La documentación referida por Faus Prieto constata que Duarte tenía, en fechas cercanas a la realización del mapa de la *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, arrendados dos cargos en el ayuntamiento. Era recaudador desde 1692 de la Sisa Vella de les Carns y caixer menut de la Nova Taula de Canvis¹¹¹ –cuatrimestre febrero-marzo de 1695–.¹¹²

El cargo de Duarte en la Sisa Vella de les Carns lo ocuparía hasta el 22 de marzo de 1696 pues se ha encontrado su carta de renuncia. En ella, que figura como testigo el librero Joan Baesa,¹¹³ también presente en otros documentos firmados por Duarte, se lee:

¹⁰⁸ ARV: Real Cancillería, sig. 1663, *diversorum lugartenientiae* Carlos II, 1691-1605 y ARV: Real Cancillería, sig. 1664, *diversorum lugartenientiae* Carlos II, 1693-1695.

¹⁰⁹ ARV: Real Cancillería, sig. 1403, *curiae lugartenientiae* Carlos II, 1692-1696

¹¹⁰ ARV: Real Cancillería, sig. 1284, *comunium lugartenientiae* Carlos II, 1693-1695; ARV: Real Cancillería, sig. 1285, *comunium lugartenientiae* Carlos II, 1693-1694; ARV: Real Cancillería, sig. 1286, *comunium lugartenientiae* Carlos II, 1694-1695 y ARV: Real Cancillería, sig. 1287, *comunium lugartenientiae* Carlos II, 1694-1695.

¹¹¹ La sisa de la carne fue uno de los impuestos indirectos que mayores ingresos daban al consistorio valenciano. Consistía en torno al 25-35% del precio final de toda la carne que se vendía en la ciudad. Su cobro era recaudado por mercaderes de prestigio y ricos comerciantes que eran partícipes de las ganancias del reembolso. Se accedía a este puesto mediante subasta pública. Por otra parte, la Nova Taula de Canvis era un banco de titularidad pública que constituía la tesorería central de la ciudad de Valencia. En esta institución financiera el caixer menut era el organismo encargado de los pagos diarios, disponiendo de un capital que no podía superar las 6000 libras valencianas.

¹¹² AHMV: *Manual de Consells*, A-223, 1691-1692, 16 y 20 de mayo de 1692, ff. 585v-586, 596v-597 y 601v-603 y también AHMV: *Manual de Consells*, A-227, 1694-1695, 11 de enero de 1695, ff. 344-345v. Véase al respecto FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia...”, p. 225, notas 23 y 24.

¹¹³ Es posible que el Joan Baesa citado en la documentación corresponda con el llamado por Serrano y Morales Juan de Baeza. Véase en este sentido SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 15-16.

[...] en presència de l'escriba y testimonis de sus escrits, Asensi Duart, macharrer de la Sissa Vella de les Carns, el qual dix que per les causes y rahons assí ben vistes, renunciava con ab tot effecte renuncia a la dita macharra [...].¹¹⁴

A pesar de que Duarte renunciase en esa fecha, la documentación recoge cuentas pendientes de este cargo al menos hasta 1697.¹¹⁵ Sin embargo, sabemos que esto fue habitual. Se han encontrado también documentos sobre ajustes económicos muy tardíos sobre trabajos anteriores de Duarte en la Sisa Vella de les Carns.¹¹⁶

El segundo de los cargos que Ascensio Duarte ocupa en el consistorio por los mismos años de la realización de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* es el de caixer menut de la Nova Taula de Canvis para el cuatrimestre febrero-marzo de 1695. Se ha encontrado que el 22 de diciembre de 1694 nombran y eligen a Ascensio Duarte para el caixer menut:

Item en execució de dita convocació, [...] elegeixen y nomenen en caixer de menut per a el cuadrimestre dels mesos de febrer, mars, abril y maig de l'any primer vinent 1695, a Asensi Duart, mercader, absent com si fòra present, ab lo salari y emoluments ad dita caixa pertaents, donant fiances a contento de ses señories.¹¹⁷

Poco tiempo después, el 10 de enero de 1695 “habiliten en fiances de Asensi Duart mercader per a regir la caixa”.¹¹⁸ El día siguiente, el 11 de enero de 1695, Duarte firma las obligaciones del cargo de caixer menut de la Nova Taula de Canvis.¹¹⁹ Sin embargo, más allá de la importancia que puede tener este documento de compromiso personal de

¹¹⁴ AHMV: *Manual de Consells*, A-227, 1695-1696, 22 de marzo de 1696, f. 481v.

¹¹⁵ AHMV: *Manual de Consells*, A-228, 1696-1697, 26 de abril de 1697, ff. 489v-490v. Se ha consultado sólo hasta este volumen.

¹¹⁶ AHMV: *Manual de Consells*, A-226, 1694-1695, 5 de febrero de 1695, ff. 379-381 y 19 de mayo de 1695, ff. 576r y 576v.

¹¹⁷ AHMV: *Manual de Consells*, A-226, 1694-1695, 22 de diciembre de 1694, f. 309v.

¹¹⁸ AHMV: *Manual de Consells*, A-226, 1694-1695, 10 de enero de 1695, f. 338v.

¹¹⁹ AHMV: *Manual de Consells*, A-226, 1694-1695, 10 de enero de 1695, ff. 344-345v. Este documento sí que es referido en FAUS PRIETO, Alfredo: “El plano de la Particular Contribución de Valencia...”, p. 225.

Duarte con la ciudad, interesan los testigos que acuden al acto. Gracias a eso, se sabe que Duarte estuvo casado con María Manuela Matheu ya que se lee “testimonis a les dites fermes d’Asensi Duart, Maria Manuela Matheu conyuges”.¹²⁰

Teniendo en cuenta que *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* se debió a iniciativa del virrey, ahora es necesario preguntarse porqué éste confió en Ascensio Duarte, de quien, hasta ahora, tan sólo se conocían sus trabajos municipales. Sin embargo, sabemos que Duarte no sólo trabajó para el consistorio. La investigación en el Archivo del Reino de Valencia ha aportado mucha información sobre la actividad de Duarte en torno a los años de realización del mapa de la *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*.

Al menos desde 1690, fecha desde la que se ha partido las investigaciones en el Archivo del Reino de Valencia, ya aparece Duarte en la documentación. Desde esa fecha –sino antes– trabajó como alguacil del Mestre Racional. En un documento del 3 de septiembre de 1691 se ve que Duarte era alguacil del Mestre Racional en 1690:

[...] lliure per dita Taula en virtut de dita deliberació a Domingo Creus vint-y-quatre lliures per època 18 de julio de 1690 fermada per Asensi Duarte, alguasil del Mestre Racional [...].¹²¹

Después, en otro documento del 29 de marzo de 1692, se vuelven a recoger los mismos trabajos:

A 29 de marc 1692, pagui Domingo Creus vint-y-quatre liures per època de 18 de julio 1690 fermada per Asensi Duart [...] que es paguen al dit Creus per tantes contantes al dit Duart degudes de la segona tèrcia de l’any pasat de 1691 per rahó de les 12 liures que cascún any cobra per lo salari de son offici [alguacil del Mestre Racional] en virtut de real privilegi.¹²²

¹²⁰ AHMV: *Manual de Consells*, A-226, 1694-1695, 10 de enero de 1695, f. 345.

¹²¹ ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, comptes d’administració, 1691, sig. 287, f. 271.

¹²² ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1692, sig. 373, f. 229.

Hay otros pagos a Duarte que, si bien no se especifican a qué trabajos se refiere, constatan también sus actividades ya desde, al menos, 1690:

Dit dia [8 de marzo de 1691] a Assensi Duart noranta-sis liures, tretze sous y dos diners per certificatòria del Mestre Racional de desembre 1690.¹²³

Muy interesante es una carta que Ascensio Duarte escribe el 31 de enero de 1691 al virrey. En ella, Duarte, que se denomina librero de Valencia, cuenta el litigio que en Alicante mantuvo con el cabildo de la ciudad por la comercialización de tres libros, cuyo privilegio de venta tenía desde 1686 y por un periodo de diez años. Curiosamente, tras esta misiva, todo el proceso de esta protesta de Ascensio Duarte es llevado a cabo por su hermano Joseph.¹²⁴ En esta carta, además, constata que Duarte trabajó en Alicante.¹²⁵

A partir de esta fecha, se han encontrado trabajos documentados de Duarte como librero del reino. Éstos consistieron, básicamente, en suministrar utensilios para escribir, diferentes libros para las actas del reino así como también reparar los libros o papeles que él mismo aportaba.

¹²³ ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, taula, sig. 841, 8 de marzo de 1691, [s. p.].

¹²⁴ Véase ARV: Real Cancillería, epistolarium, libro 593, años 1688-1693, ff. 271-274.

¹²⁵ La carta dice así: [...] Por parte de Asensio Duarte, mercader de libro de la ciudad, se me ha presentado el memorial, (cua copia se os remite) en que refiere que en el año de 1686 fui servido de prórroga al cabildo de la ciudad de Alicante, por tiempo [de] diez años, la licencia que tenía para imprimir el Arte de Antonio, Sintaxis de Torrilla y Castilla, con calidad de dar cada un año al hospital de Aragón setenta y cinco libras; y, habiendo arrendado al dicho cabildo el referido derecho por dichos diez años y por precio de ciento y sesenta libras cada año, pasó a imprimir y vender libros; es a saber las Artes, de Antonio a dos reales y medio, las Sintaxis de Torrela a real y medio y las manos de las Castillas a tres reales que es el precio en que siempre se habían vendido y que, sin embargo, de esta antigua posesión los jurados de esa ciudad del año 1687 [...] mandaron que no pudiesse vender dichos libros a más precio que a dos reales el Arte de Antonio, la Sintaxis a real y la mano de Castilla a dos reales. Suplicándome por los motivos que expresa, sea servido de mandar darle permiso, y facultad para que, sin embargo, o de otra provisión y de qualesquier órdenes pueda vender dichos libros y Castilla en la forma sobre dicha, como es la mano de las Castillas a tres reales, el Arte de Antonio a dos reales y medio, y la Sintaxis de Torrilla a real y medio de plata durante el tiempo de dicho arrendamiento [...].

ARV: Real Cancillería, epistolarium, libro nº 593, años 1688-1693, ff. 270-270v.

El 15 de diciembre de 1691 se libra “en virtud de dita deliberació a Assensi Duart sexanta-dos, liures sis sous y deu diners” por sus aportaciones de “paper”, “obles”, “plomes”, “tinta”, “aiguada de murta”, “fil de cloure cartes”, “ampolles encordades”, “llibre de dos mans”, “un llibre de racional receptòria”, “un altre llibre receptòria general”, “per lo corrible de receptòria”, “per dos llibre de deu y deix”, “racional taula” y “altres dos mans de taula”.¹²⁶

El 31 de mayo de 1692 se le paga por los materiales aportados desde el 25 de diciembre de 1691 hasta el anterior día. No obstante, no se le paga la cantidad completa de lo debido, sólo 40 libras de un total de “103 liures y 16 sous”.¹²⁷

Del 2 de marzo de 1693 se conservan dos documentos complementarios entre sí que refieren a un mismo pago a Duarte sobre sus aportaciones de entre mayo de 1692 y junio de 1693. Por este trabajo de librero cobró “cent onze lliures dos sous y dos diners”.¹²⁸

¹²⁶ ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, comptes d'administració, 1691, sig. 287, ff. 354-354v.

¹²⁷ Así se manda que se “pagui Asensi quaranta liures a conte d'altra certificació de 29 dels presents [...] al dit degudes des del dia de nadal 1691 fins la present jornada per los recaptos que a donat segons lo capitulat ab lo dit offici de mestre racional y real junta patrimonial [...]”. Se le paga por “38 rames de paper”, “mil dotzenes de plomes d'escriure”, “quatre lliures y micha de fil de cloure cartes”, “cent y sis dotzenes d'obles”, “100 liures de tinta”, “85 liures agua de murta”, “38 ampolletes per a tinta encordades”, “picar y tallar lo paper”, “un llibre de dos mans”, “un llibre d'onze mans”, “enquadernar un libre de còpies d'arrendament”, “un llibre de 6 mans de l'expulsió de los moriscos”, “sis llibres d'una mà y altres sis de mucha mà”, “un llibre de 3 mans de definicions”, y por “enquadernar y remendar diferents llibres de dit office”.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1692, sig. 373, ff. 301v-302.

¹²⁸ El primero de los documentos expone que se le paga esa cantidad por “paper”, “tinta”, “aiguada de murta”, “obles”, “plomes d'escriure”, “ampolletes encordades”, “per picar y tallar lo dit paper”, “per fil de cloure cartes”, “dos tinters y areners”, “per cabasos per a canteles”, “per un llibre de dos mans”, “per dos llibres de 3 mans de paper titular batlia d'Alacant”, “per tres llibres d'una mà y tres de mida”, “per un llibre d'onze mans titulat Racional recepta”, “per un altre llibre així mateix de noy mans titulat Corrible”, “per altre així mateix titulat Recepta general”, “per altre llibre d'una mà y micha titulat Deu y deig”, “per tres llibres cuatrimestres”, “per un llibre de 4 mans titulat Racional taula”, “per altre de dos mans titular Recepta”, “per dos mans de paper de marquilla”, y “per diferents remiendos de llibres”.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, comptes d'administració, 1693, sig. 289, ff.287v-288.

Otros dos documentos vuelven a hacer referencia a un mismo trabajo de Duarte. Ambos están fechados el 15 de julio de 1693. En ellos se refleja que se le pagan “cent cinch liures quatre sous y huit diners” por “lo recapte que a donat a dit offici des de 29 de janer 1693 fins 23 de juny dit any”.¹²⁹

De la misma forma, se conservan pagos relativos a su trabajo de alguacil en el Mestre Racional. Así, hay pagos a Duarte del 6 de julio de 1693,¹³⁰ del 15 del mismo mes de 1693,¹³¹ del 19 de diciembre de 1693,¹³² del 8 de enero de 1694,¹³³ del 13 de julio de

El segundo documento precisa más pues se lee que le pagan por “setenta set liures de tinta”, “60 liures d’aigua de murta”, “80 dotzenes d’obles”, “450 plomes d’escriure”, “18 ampolles encordades”, “per tallar y picar lo dit paper”, “per fil de cloure cartes”, “dos tinters y areners”, “cabasos per al canteles”, “per un libre de dos mans florete”, “per dos llibres de dos mans de paper titulat: Batlia d’Alacant”, “tres llibres d’una mà y tres de micha”, “un llibre d’onze mans titulat Recepta general”, “altre llibre d’una mà y micha titulat Deu y deig d’amotizació”, “tres llibres cuadrimestres”, “un llibre de 4 mans titulat Racional taula”, “altre de dos mans titulat recepta”, “per donar paper de marquilla” y por “diferents remiendos de llibre”.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1693, sig. 374, ff.224-224v.

¹²⁹ Debido a que los dos contienen exactamente la misma información, sólo se transcribirá uno de ellos:

A 15 de julio 1693, pagui a Asensi Duart cent-cinch, liures quatre sous y huit diners per altra certificació de 23 de juny 1693 [...] al dit degudes per lo recapte que a donat a dit offici des de 29 de janer 1693 fins 23 de juny dit any” por “250 plomes d’escriure”, “4 liures de fil de cloure cartes”, “113 dotzenes d’obles”, “cent huit liures de tinta”, “99 liures d’aigua de curta”, “38 ampolles encordades”, “per picar y tallar lo paper”, “nou llibres d’una ma”, “cinch llibres de micha ma” y por “adops de llibres.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1693, sig. 374, f. 226v. El otro documento arriba citado está en ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, comptes d’administració, 1693, sig. 289, f. 290v.

¹³⁰ Se le pagan “trenta-tres liures, sis sous y huit diners per dos àpoques de 3 de juny propassat al dit degudes a conte de l’última tèrcia de 1692 y primera de 1693 per rahó de les 12 lliures que cascun any cobra per lo salari d’alguacil de l’ofici de mestre racional en virtut del real privilegi” y “catorce liures, tretze sous y quatre diners a compliment de dites àpoques y tèrcies”.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1693, sig. 374, f. 283.

¹³¹ Se le pagan “105 liures, 4 sous 8 diners per certificació de l’ofissi de mestre racional de 27 de juny passat”.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 705, 15 de julio de 1693, [s. p.].

¹³² Se le pagan “vint-y-quatre sous per àpoca de 28 de setiembre 1693 al dit degudes de la segona [y] tercera del present any 1693 per dita rahó”.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1693, sig. 374, f. 283.

1694,¹³⁴ y también de un día después –éste hace referencia al pago anterior–,¹³⁵ y del 25 de agosto de 1695.¹³⁶ Junto a éstos, hay otros pagos efectuados a Duarte. Aunque no conste, muchos de ellos deben de ser atrasos o deudas de su sueldo de alguacil de Mestre Racional.¹³⁷

¹³³ Se le pagan “99 lliures, 19 sous 10 diners per certificació de l’ofissi de mestre racional de 20 de desembre propassat”.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 706, 8 de enero de 1694, [s. p.] y ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, taula, sig. 843, 8 de enero de 1694, [s. p.].

¹³⁴ Se le pagan “noranta-dos lliures, dèneu sous y sinch diners per certificació de l’ofissi de mestre racional de 25 de juny propassat”.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, taula, sig. 843, 13 de julio de 1694.

¹³⁵ Se le pagan “92 lliures, 19 sous 5 diners per certificació de l’ofissi de mestre racional de 25 de juny propassat”.

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 707, 13 de julio de 1694, [s. p.].

¹³⁶ Se le pagan a Duarte por “alguacil de l’offici del mestre racional huit liures per àpoca de 2 de setembre de 1695 al dit degudes a compte de la segona 3^a de l’any 1694”

ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, comptes d’administració, 1695, sig. 290, f. 290.

¹³⁷ El 7 de septiembre de 1691 se le pagan “sent setze liures, onze sous y sis diners per certificació del Mestre Racional de 16 d’agost passat”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, taula, sig. 841, 7 de septiembre de 1691, [s. p.].

El 24 de abril de 1692 “vint-y-quatre liures per àpoca de 25 de desembre de 1691 al dit degudes de l’última 3^a de l’any pasat de 1691 per dita rahó”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1692, sig. 373, f. 229 y ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 702, 24 de abril de 1692, [s. p.].

El 30 de mayo de 1692 “40 liures a conte de 103 liures 16 sous d’una certificació de dit ofissi de 29 dels mateixos”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 702, 30 de mayo de 1692, [s. p.].

El 18 de junio de 1692 “seixanta-tres liures, setse sous y un diners a compliment de la dita certificació de 29 de maig propassat y per dita rahó expresada en la partida sobredita”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1692, sig. 373, f. 302r.

El 9 de agosto de 1692 otras “vint-y-quatre liures per àpoca de 30 de juliol 1692 al dit degudes de la primera 3^a del corrent any 1692 per dita rahó”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1692, sig. 373, f. 229.

El 23 de diciembre de 1692 “vint-y-quatre liures per àpoca de 19 dels presents degudes de la 2^a [y] 3^a de 1692 per dita raó”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, corrible, 1692, sig. 373, f. 229 y ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 703, 23 de desembre de 1692, [s. p.].

Con todo, esto hay que considerar a Asensi Duart como una persona con cierto prestigio en su momento. Desempeñó cargos relevantes en el municipio de Valencia y, además, trabajó para el Mestre Racional. Junto a esto, fue librero –documentados tanto en Valencia como Alicante–. Desde este último trabajo, sería desde el que emprendería la edición de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* de Cassaus. Aunque en el mapa se lee “Ascencio Duarte la hizo en Valencia, año 1595” hay que suponer que ésta sólo se refiere a la edición ya que Cassaus fue el que delineó el mapa y ahora se sabe que Miguel Sacristán hizo las planchas.

Junto a los trabajos que desempeñó Duarte y desde los cuales le fue propicio editar este mapa de Cassaus, hay que destacar también el contacto que tuvo con los jesuitas. Se han encontrado obras de otros jesuitas editadas por el propio Duarte y vendidas en su casa. La primera obra que edita Duarte, que por cierto añade el dato a los expuestos antes de

El 6 de julio de 1693 “33 liures, 6 sous 8 diners per dos àpoques de 5 de juny propossat”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 705, 6 de julio de 1693, [s. p.].

Un día después se le pagan “14 liures, 13 sous 4 diners a compte de les dos àpoques contengudes en la jornada de 6 dels corrents”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 705, 7 de julio de 1693, [s. p.].

El 19 de diciembre de 1693 “24 liures per àpoca de 28 de setembre propossat”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 706, 19 de diciembre de 1693, [s. p.].

El 26 de abril de 1694 “vint-y-quatre lliures per àpoca de 20 de mars passat”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, taula, sig. 843, 26 de abril de 1694, [s. p.].

El 22 de julio de 1694 “24 liures per àpoca de 12 dels corrents”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 707, 22 de julio de 1694, [s. p.] y ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, taula, sig. 843, 22 de julio de 1694, [s. p.].

El 22 de agosto de 1695 “8 liures per àpoca fehedora [?] en 2 de setembre proper vinent” y “16 liures per altra àpoca de dit dia”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 710, 22 de agosto de 1695, [s. p.].

El 1 de diciembre de 1695 “24 liures per àpoca de 2 de setembre propossat”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 711, 1 de diciembre de 1695, [s. p.].

El 24 de diciembre de 1696 “24 liures per àpoca de 26 de octubre 1696”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, esborranys, sig. 714, 24 de diciembre de 1696, [s. p.].

Y, por último, el 26 de octubre de 1697, se le pagan “vint-y-quatre lliures per àpoca de 26 de octubre propossat”. ARV: Mestre Racional, Batlia General de Valencia, entrades i eixides, taula, sig. 846, 18 de marzo de 1697, [s. p.].

que vivía en la plaza de Villarrasa, es la del jesuita Francisco Núñez de Cepeda. La referencia completa de la obra dice así:

Idea de el buen pastor copiada por los santos doctores representada en empresas sacras con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico divididas en dos partes, dedicadas en esta segunda parte [...] compuesta por [...] Francisco Núñez de Cepeda de la Compañía de Jesús. Y añadidas diez empresas en esta tercera impresión por el mismo autor, aumentada con un índice muy copioso. En Valencia, por Lorenzo Mesnier, a costa de Asencio Duart, se venden en su casa, a la plaça de Villarrasa, 1689.

Aquí, además de certificar el contacto con los jesuitas, se relaciona a Duarte con Lorenzo Mesnier quien se estableció en Valencia, en unión profesional, con Pablo Fernández desde 1686.¹³⁸ En esta obra, Duarte –que firma como Du art– escribe un texto, fechado en Valencia el 29 de marzo de 1689, de cariz poético que elogia a Antonio Milán, éste lleva por título “Al señor don Antonio Milán de Aragón, canónigo de la santa iglesia metropolitana de Valencia, retor que ha sido digníssimo de su universidad, y síndico de la diputación”. Sin embargo, este texto, que aparece sin foliar, no aporta ningún dato del firmante.

Mayor interés tiene la otra obra editada por Duarte al jesuita Francisco Garau. La referencia completa de la obra es la siguiente:

El sabio instruido de la naturaleza, en quarenta máximas políticas y morales [...] por [...] Francisco Garau, de la Compañía de Jesús [...], va al fin un índice de materias predicables. En Valencia, en la imprenta de Jayme de Bordázar, a expensas de Asencio Duarte, 1690.

Esta publicación vincula a Duarte con uno de los impresores más importantes del momento en la ciudad, Jaime Bordázar,¹³⁹ padre de Antonio Bordázar. La edición de

¹³⁸ Véase SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 282-283.

¹³⁹ Sobre su labor editorial véase SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas...*, pp. 25-27 y 611.

este libro constata que, al menos, en 1690 Duarte trabaja con Jaime Bordázar. Se ha insinuado que *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* se estampa, casi con toda probabilidad, en el taller de Jaime Bordázar.¹⁴⁰ Si bien no se ha encontrado documentación que certifique esta teoría, la colaboración en la obra *El sabio instruido de la naturaleza* de Francisco Garau entre Duarte y Jaime Bordázar, al menos, testifica que esto pudo ser posible.

Siendo así, habría que concluir que la edición de este mapa se da desde varias vertientes. En primer lugar, destacar que fue el virrey la persona responsable de encargar la obra, pues así se desprende del decreto del 16 de diciembre de 1694. Esto, de alguna manera, permite pensar que fuese como un complemento del anterior mapa del Reino de Valencia (1693) de Cassaus. Por otra parte, habría que citar también al municipio de Valencia que, por orden del virrey, manda que se imprima. Otra vertiente sería la de su autor, el jesuita Francisco Antonio Cassaus. El responsable de las planchas fue Miguel Sacristán, calderero de la ciudad. Y, el editor fue Asensio Duarte, persona que, como se ha visto, estuvo muy vinculada tanto con el entorno del virrey como con el consistorio valenciano y que patrocinó otras obras de jesuitas. No habría que descartar, si bien no consta que tuviese imprenta, que fuese él el tipógrafo de la obra pues pudo tener un pequeño taller en su casa de la plaza Villarrasa. Por último, habría que mentar a Jaime Bordázar como posible impresor del mapa de la contribución de Valencia. Esto es factible pues los vínculos entre el impresor y Duarte existieron antes de que Cassaus empezara el mapa.

Por otro lado, *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* de Cassaus fue una obra que tuvo gran repercusión en proyectos cartográficos posteriores.¹⁴¹ Además, su vigencia fue de unos 50 años, ya que se conoce que la ciudad encargó a Antonio

¹⁴⁰ FAUS PRIETO, Alfredo: "El plano de la Particular Contribución de Valencia...", p. 224.

¹⁴¹ En este sentido, es interesante la consulta de FAUS PRIETO, Alfredo: *Mapistes. Cartografía i agrimensura a la València del segle XVII...*, pp. 72-81; ———: "Demarcación y cartografía de la Particular Contribución...", pp. 91-108 y ———: "El plano de la Particular Contribución de Valencia...", pp. 229-239.

Bordázar y a Cristóbal Belda, paralelamente a la actualización que realizaron del plano de Tosca, la delineación de la Particular Contribución, que suponía la renovación de la de Cassaus. La publicación de ésta se demoraría hasta el año 1743.¹⁴²

Ahora, es necesario conocer cuál es la función de la vista de Valencia en este mapa de Cassaus. En primer lugar, puntualizar que ya no se usa aquí como un elemento decorativo más, como sí ocurría antes con las representaciones urbanas de Valencia, Alicante, Denia y Peñíscola en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*. En el de la contribución de Cassaus esa función decorativa la tienen otros elementos ornamentales.¹⁴³ Se debe insistir en que aquí, además, la vista de Valencia está en el mismo mapa, no en un espacio aparte como en el anterior de Cassaus de 1693.

La vista de Valencia de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* de Cassaus parece integrarse en la tónica general del plano. En este sentido, son muy interesantes las palabras de Faus Prieto sobre esta obra en las que dice que:

En el plano no existe leyenda propiamente dicha. Cassaus debió considerar que no era necesaria, dado que empleó muy pocos signos y todos ellos son comprensibles a simple vista. En la representación predomina la figuración de los objetos del terreno (un campesino trabajando, edificios, árboles, jardines) y los signos se reducen a la doble línea de puntos que señala el límite de la Particular Contribución, los dibujos arquitectónicos que permiten distinguir entre los lugares, los edificios religiosos y las alquerías de la huerta, las líneas trazan las distintas corrientes de agua y los caminos que confluyen en la ciudad de Valencia, y las tramas ocasionales que indican zonas de cultivo. [Valora todo esto y concluye diciendo que] En consecuencia, el plano es de gran accesibilidad para el lector, que lo identifica con una representación real, pictórica, del paisaje.¹⁴⁴

¹⁴² FAUS PRIETO, Alfredo: *Mapistes. Cartografía i agrimensura a la València del segle XVII...*, p. 74.

¹⁴³ Véase FAUS PRIETO, Alfredo: "El plano de la Particular Contribución de Valencia...", pp. 227-228.

¹⁴⁴ FAUS PRIETO, Alfredo: "El plano de la Particular Contribución de Valencia...", p. 226.



Fig. 15. Detalle de la vista de Valencia de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* (1695), de Francisco Antonio Cassaus.

Dentro de esta intención general que respira la *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* de Cassaus, debe entenderse, también, su imagen de Valencia [fig. 15]. Se busca, por tanto, que la vista de Valencia sea perfectamente identificable, lo que hace que vuelvan a quedar al descubierto los hitos arquitectónicos, construcciones o elementos iconográficos que más rápidamente puedan remitir a Valencia. De este modo, hay que citar al Miguelete, en el centro de la esquemática vista, y al cimborrio de la catedral. Ambos están retratados con cierta parquedad descriptiva, recordando sus fábricas a simples torres –el Miguelete con bastante más altura– coronadas con una cruz el cimborrio y con una veleta el campanario catedralicio. De intramuros no puede descubrirse ninguna otra intencionalidad ni siquiera verosímil por retratar algún otro edificio, ya fuese religioso o civil, ni tampoco plazas o calles. Tan sólo se adivinan algunos campanarios que, de una manera simbólica, aluden a los muchos que ya tenía la ciudad a finales del XVII.

Como elemento morfológico claro se ve perfectamente la muralla que describe la forma circular característica del perímetro de Valencia. La muralla, al igual que en la vista de

Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*, vuelve a instituirse aquí como uno de los elementos que mejor remite a la ciudad. En el recinto amurallado, carente de realismo, se distinguen el portal de la Mar y el Real, ajenos a cualquier rasgo arquitectónico definitorio.

Se incluyen también los cinco puentes que salvan el Turia –delante del de la Trinidad, en la muralla, hay un potente sombreado que debe de ser el portal homónimo–. Aparecen perfectamente marcados, si bien no descritos arquitectónicamente. Del río, que visto desde el Este parece recordar al papel que tuvo como configurador en el nacimiento de la ciudad, llama la atención, nuevamente, el interés que ha mostrado Cassaus por las bolas de los paredones del Turia. Este adorno arquitectónico, ya detallado también antes en la vista de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*, deja muy claro el valor iconográfico que éstos infirieron a la imagen de la ciudad. Su detallismo denota que fueron hitos urbanísticos fundamentales de la Valencia moderna desde su construcción. Aquí, además, debido a comprimirse mucho los valores significativos, su protagonismo habla quizás mejor de la importancia que, sin duda, tuvieron en el siglo XVII en la imagen colectiva asociada a Valencia.

Mismo interés que en *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* está mostrando Cassaus en *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* por incluir el Palacio Real. Éste se denomina “Dral” en el mapa. Sin embargo, aquí aparece simplemente referido por un esquemático icono que, tan sólo, remite al concepto de edificio o construcción. Ninguna intención, más allá de marcar su ubicación, puede verse en él. Necesita, por tanto, de título para su correcta identificación. No obstante, hay un interés manifiesto para que esta construcción aparezca. No se tiene que olvidar que Francisco Antonio Cassaus, por las fechas en las que realiza este mapa, todavía era confesor y asesor del marqués de Castel Rodrigo, virrey de Valencia, y quiso que la vivienda de éste quedase reflejada en el mapa, quizás con unas más que probables pretensiones personales de seguir vinculado a él.

La vista de Valencia –en la que se ha querido ver un recuerdo del escudo de la ciudad sobre aguas¹⁴⁵ debe interpretarse de la misma forma que otras vistas urbanas presentes en mapas contemporáneos. En ellos, simplemente, se buscaba señalar el lugar en donde se encontraba la ciudad. El tamaño del icono urbano estaba en función de la importancia de la población que marcaba. En *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, además de la vista de Valencia, hay otros iconos bastante más pequeños que se identifican con poblaciones menores que Valencia. Así, habría que citar, entre otros, el empleado para marcar la ubicación de Alaquás, Chirivella, Aldaya, Rocafort, Quart, Paterna, Alboraya, Mirambell, Bonrepòs, Meliana, Albalat dels Sorells, el Grao o Patraix. El resto de pueblos, de menor extensión, son referidos en el mapa únicamente por una torre muy pequeña, siendo éste el recurso más repetido en la obra.

Anterior a la *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* de Cassaus, Domingo de Usenda en su *Relación de la visura [...] para sacar agua de los ríos*, de 1659,¹⁴⁶ incluye un mapa de riego en el que ya se asignaban los mismos valores iconográficos a la representación artística de Valencia [fig. 16]. En el mapa hay vistas icónicas sin ningún referente real de la ciudad a la que representan y en las que su única intención es la de marcar el lugar exacto en el que se encuentran las poblaciones, como las empleadas en Godelleta, Chiva, Turís, Cullera o Torrente, entre otras [fig. 17]. Sin embargo, en la imagen de Valencia se leen elementos arquitectónicos reales de la ciudad. El Turia acaricia, sin los puentes, el icono de Valencia. Una muralla comprime los edificios de entre los que destacan los campanarios. Una entrada a la ciudad, flanqueada por sendas torres de planta circular y coronadas por almenas, guarda la ciudad al sur. Pero, lo más destacado, además de las murallas y las torres, es que el Miguelete vuelve a constituirse en un mapa como el elemento metonímico imprescindible para diferenciar

¹⁴⁵ CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Valencia en el grabado. 1499-1899...*, p. 38.

¹⁴⁶ DE USENDA, Domingo: *Relación de la visura hecha por el capitán de cavalleros, corazas españolas, don Domingo de Usenda y Mansfeld para sacar agua de los ríos, Xúcar o Cabriel, y regar con ella los llanos de Quarte que se comprehenden entre los ríos de Valencia y Xúcar, hecha por orden de su magestad año 1658*. En Valencia, por Juan Lorenzo Cabrera, 1659.

una vista icónica de una que, como el mapa de la *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, pretende buscar una rápida identificación con Valencia.

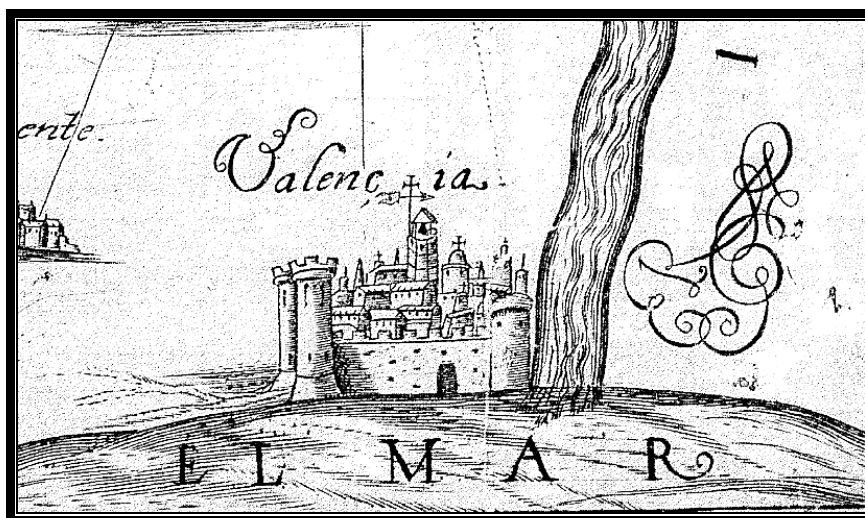


Fig. 16. Valencia del mapa de riego de la *Relación de la visura [...] para sacar agua de los ríos* (1659), de Domingo de Usenda.

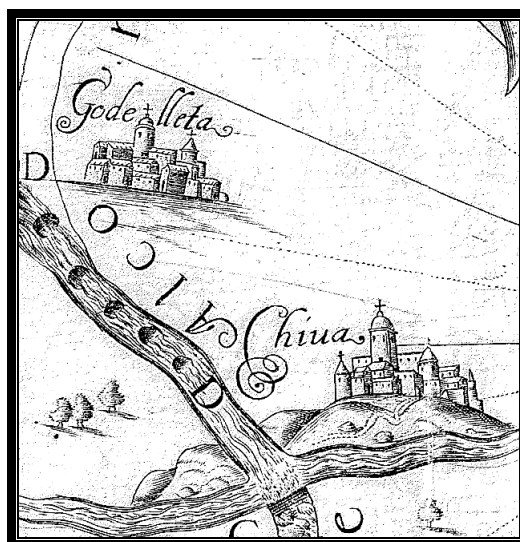


Fig. 17. Iconos de Godelleta y Chiva en el mapa de riego de la *Relación de la visura [...] para sacar agua de los ríos* (1659) de Domingo de Usenda.

La misma forma de representar a Valencia de los mapas anteriores se observa con otras ciudades valencianas en varios documentos modernos. Como precedente quinientista bastante evidente se podría citar el *Mapa de la Ribera Alta* del fons Castellví del Arxiu Històric Municipal de Barcelona. De los iconos empleados destacan el de Alcudia,

Carlet, Antella o Sumacàrcer.¹⁴⁷ En el Archivo del Reino hay un gran número de mapas –todos ellos bien conocidos y muy reproducidos en publicaciones– cuyas representaciones de ciudades pueden relacionarse con la de Valencia de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*. De 1618, es el *Plano de la acequia real de Alzira y del río Júcar a su paso por las huertas de Alzira y Algemesí*, en él destaca la manera de marcar en el documento el emplazamiento de Alzira.¹⁴⁸ Ya posteriores al mapa de la contribución de Cassaus, habría que citar, entre otros, el *Plano del término de Siete Aguas y de la Hoya de Buñol*, de 1712, en el que hay que subrayar el icono de Buñol como una población amurallada con entradas torreadas y un campanario;¹⁴⁹ el *Mapa de la costa entre Benidorm y la Vila Joiosa, con detalle de las tierras de Francisco Juan Lorca y Cristóbal Morales*, de 1717, en el que, con una calidad nada habitual en este tipo de documentos, se marcan Benidorm y Villajoyosa [fig. 18] con representaciones algo detalladas –si bien no reales–;¹⁵⁰ el *Término de Denia, y no se junta por esta parte con la partida dels Racons que alinden con el término de Pego, sino por la de les Sorts de la Mar, Dehesa y Molinell*, también de 1717, aquí el icono de Denia [fig. 19] destaca, sobremanera, de los otros empleados para indicar las poblaciones;¹⁵¹ el *Plano de Canals y de sus riegos*, de 1718, en donde Canals se constituye como un gran icono urbano, muy diferente a la forma de marcar el resto de poblaciones del plano;¹⁵² el *Mapa donde se dividen los términos de Elda, Monóvar y Novelda*, de 1729, en el que prácticamente se usa la misma representación artística para señalar las tres poblaciones principales del mapa;¹⁵³ el *Término general de la villa de Jérica*, de también 1729, en donde las imágenes empleadas para marcar las

¹⁴⁷ Véase ROSSELLÓ i VERGER, Vicenç Maria: *Cartografia Històrica dels Països Catalans...*, p. 199.

¹⁴⁸ ARV: Real Audiencia, procesos de Madrid, letra A, exp. 337, ff. 1035-1036, sig. Mapas y planos, nº 5.

¹⁴⁹ ARV: Escribanías de Cámara, año 1740, exp. 32, f. 359, sig. Mapas y planos, nº 260.

¹⁵⁰ ARV: Escribanías de Cámara, año 1717, exp. 151, f. 3, sig. Mapas y planos, nº 1.

¹⁵¹ ARV: Escribanías de Cámara, año 1717, exp. 115, ff. 14-17, sig. Mapas y planos, nº 255.

¹⁵² ARV: Escribanías de Cámara, año 1718 exp. 81, f. 3, sig. Mapas y planos, nº 339.

¹⁵³ ARV: Escribanías de Cámara, año 1726 exp. 278 f. 14, sig. Mapas y planos, nº 251.

poblaciones son de iguales características formales y tamaño¹⁵⁴ y, por último, si bien ya bastante tardío, el *Plano de las acequias de las villas de Tales y Onda*, de 1740, en el que Tales y, especialmente, Onda tienen los iconos más detallados del mapa.¹⁵⁵ A pesar de ser tardíos, la forma de ubicar las poblaciones es muy similar a la seguida por Cassaus en su *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*.



Fig. 18. Villajoyosa, *Mapa de la costa entre Benidorm y la Vila Joiosa, con detalle de las tierras de Francisco Juan Lorca y Cristóbal Morales* (1717).

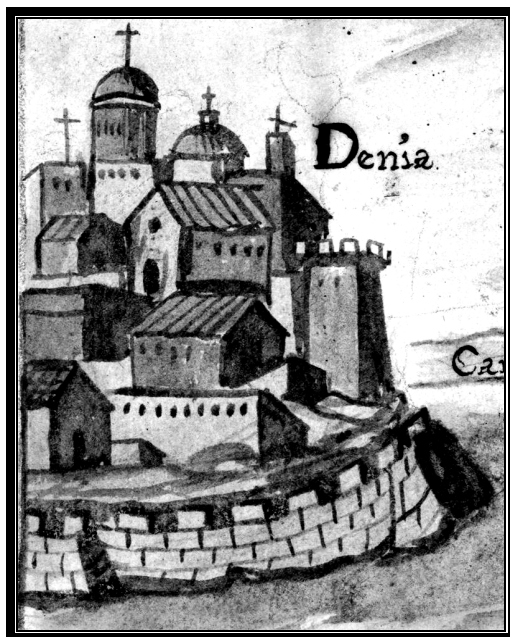


Fig. 19. Denia, *Término de Denia, y no se junta por esta parte con la partida dels Racons que alinden con el término de Pego, sino por la de les Sorts de la Mar, Dehesa y Molinell* (1717).

¹⁵⁴ ARV: Escribanías de Cámara, año 1717, exp. 66, f. 88. sig. Mapas y planos, nº 259.

¹⁵⁵ ARV: Escribanías de Cámara, año 1739, exp. 100, f. 1, sig. Mapas y planos, nº 310.

Con todo lo expuesto, hay que considerar como importante a esta vista de Valencia de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* pues, a pesar de ser sus generalidades compartidas por otras similares contemporáneas, es una imagen de la ciudad que ha sido visionada desde oriente. Es partícipe, por tanto, de la originalidad que ya mostró antes Cassaus en 1693 en su mapa del *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos*. No obstante, si en este último el protagonismo de la imagen quería suplantar o compartir el monopolio que tenía, hasta ese momento, en las imágenes grabadas el punto de vista septentrional, en *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* no puede leerse una finalidad igual. Su percepción desde el Este no es más que la consecuencia de una correcta ubicación derivada de la orientación general del mapa. Además, insistir en que, a pesar de recoger características morfológicas de Valencia, su única función es la de indicar dónde se encuentra la ciudad en el mapa. No comparte el interés anterior de Cassaus por particularizar una vista de Valencia independiente al documento cartográfico.

Por último, la figura de Francisco Antonio Cassaus, a pesar de tenerse que interpretar desde la disciplina de la geografía, dejó pinceladas de cómo la imagen artística de la ciudad podía coordinarse con los intereses cartográficos. La representación de Valencia, además, constituye en éstos un elemento añadido y cargado de significación propia. Así, tanto las vistas de Valencia de *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693) como la de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* (1695) constituyen unos documentos excepcionales para poder conocer, desde la interdisciplinariedad, el papel que tuvo la imagen impresa de Valencia a finales del XVII.

6

CONCLUSIONES

6.1

CONCLUSIONES

Estudiados cada uno de los grabados planteados en el tema de investigación, hay que insistir de nuevo en la disparidad de imágenes que no sólo responden a diferentes aspectos formales, sino también a una gran variedad de concepciones, objetivos y contextos interpretativos.

La investigación empezó con la portada xilográfica del *Regiment de la cosa pública* (1499) de Francesc Eiximenis, estampada en Valencia por el alemán Cofman. Este frontispicio, de cierta modernidad y olvido de los criterios artísticos medievales que solían configurar los pórticos de los libros contemporáneos, otorgaba un novedoso protagonismo a una construcción real de Valencia. Aquí, las Torres de Serranos no sólo sirven de antesala a la obra del franciscano, sino que se convierten en emblema arquitectónico de Valencia y, a la par, en imagen metonímica de la ciudad. Este nuevo uso en la representación del monumento estará reforzado por la función que en la vida diaria tenía la construcción medieval, pues se empleaba como receptáculo y lugar de celebraciones para el recibimiento solemne de monarcas y autoridades. Esta importancia de las Torres de

6. CONCLUSIONES

Serranos derivaría en la portada del *Regiment de la cosa pública* en un dibujo realista y verosímil de su arquitectura.

A pesar de la relevancia de esta portada en su momento y de las funciones simbólicas y características significativas que en ella tenían las Torres de Serranos, su imagen también estuvo sujeta a las reinterpretaciones, a veces caprichosas, que los tipógrafos solían hacer en los primeros tiempos de la imprenta. El uso que el grabado xilográfico de las Torres de Serranos tenía en la obra de Eiximenis se perderá poco después con la reutilización que Cofman hizo de su matriz en otras obras. Así, en las ediciones del impresor alemán de las *Fábulas* (ca. 1500) de Esopo y en *Probadas flores romanas* (ca. 1510) de Juan Remón de Trasmiera, la imagen pierde su significado original y deja atrás cualquier vinculación entre la representación y el contenido del libro.

La realidad de las Torres de Serranos se reflejó en la consideración que en la imagen mental colectiva se tenía de ellas. Después de 1499, año de la publicación del *Regiment de la cosa pública*, el portal siguió usándose como entrada regia hasta que, tras el grave incendio del 15 de febrero de 1586 en la Casa de la Ciudad que ocasionó importantes daños en los calabozos, se decidió que las Torres de Serranos empezasen a usarse como cárceles de la ciudad. Este cambio no sólo propició que su papel como entrada privilegiada a la ciudad y lugar adecuado para celebraciones y festejos solemnes fuesen perdiendo protagonismo, sino que también afectó a la representación del edificio.

Desde que las Torres de Serranos se convirtieron en prisión, no se volvió a repetir en el grabado una imagen como la del *Regiment de la cosa pública*. Tan sólo está en 1675 la portada de *Misceláneas predicables* de Melchor Fuster como ejemplo de la representación particularizada de las torres entre 1499 y 1695. Sin embargo, aquí su intención será más la de apelar al lector sobre su buena conducta que la de mantener la función simbólica y metonímica de su arquitectura. En la pintura contemporánea, no obstante, las Torres de Serranos continúan con su capacidad para remitir a Valencia, pues con esta función las retrataron pintores como Jerónimo Jacinto de Espinosa o Vicente Salvador Gómez.

Con la publicación en 1546 de la xilografía de Valencia de la *Primera parte de la coronica* de Pere Antoni Beuter queda fijado el punto de vista más característico de su imagen urbana. Este pequeño grabado constituye la primera representación verosímil de conjunto de la ciudad. Aquí se condensan gran parte de las arquitecturas emblemáticas que se repetirán en otros grabados de Valencia, casi de forma continuada, después de esta xilografía. El Miguelete, el cimborrio, la muralla, los portales, los puentes, el río Turia, el mar Mediterráneo al fondo, la casa de armas o el Grao se constituyen aquí como claros referentes iconográficos de la ciudad. Este primitivo interés por representar la topografía del lugar y la condensación de tantos elementos reales, trazados con una manifiesta intención y el detallismo suficiente para que sean reconocidos, es superior a muchos de los grabados urbanos peninsulares encontrándose, no obstante, muy pocos contemporáneos de ciudades españolas que tengan las mismas características.

El taco xilográfico de la vista de conjunto de Valencia de la *Primera parte de la coronica*, que remitía inequívocamente a Valencia, es reutilizado después por otros impresores. Su uso, sin embargo, no fue siempre de imagen de Valencia como se ve en el *Libro de las historias* (1562) de Paulo Iovio, impreso por Jerónima de Gales. En otras publicaciones, contrariamente, el papel de la xilografía como Valencia fue reafirmado. En la *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia* (1592) de Miguel de Vargas, Gabriel Ribas, su tipógrafo, estampa su taco xilográfico en la portada. Además, se debe recordar que esta imagen fue repetida durante las siguientes ediciones de la *Primera parte de la coronica*, tanto en 1563 como en 1604. Por tanto, la imagen estereotipada aparecida por primera vez en 1546 fue difundida en muchas publicaciones.

Junto a la anterior vista de conjunto de Valencia, en 1546 en la *Primera parte de la coronica* de Beuter aparecen también otras dos xilografías de Valencia que representan, respectivamente, la conquista de la ciudad y la construcción de la muralla de Valencia.

El grabado de la conquista de Valencia es una imagen de gran modernidad pues muchas de las estampas contemporáneas de batallas publicadas en Valencia no compartían las

características formales y estilísticas que aquél tiene. A pesar de no tener vinculaciones directas con arquitecturas reales de Valencia –tampoco el entorno geográfico recuerda al valenciano– recrea su reconquista cristiana por su fácil lectura en las crónicas de Beuter. En ellas siempre aparecería en la portada de las primeras partes de las crónicas –1546, 1563 y 1604– o junto al texto de Beuter dirigido al lector en las segundas partes –1551 y 1604–.

Lo que confirma la función de esta recreación bélica como imagen de Valencia son las reutilizaciones posteriores de su matriz xilográfica. Jerónima de Gales insiste en la función de esta imagen de Valencia en dos libros que, precisamente, comparten temática con el grabado. Tanto en *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó* como en *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó* se precisa que la xilografía representa la conquista de Valencia. Sin embargo, contrariamente, ésta dejará de remitir a Valencia en otra obra impresa también por Jerónima de Gales. En el aquí ya citado *Libro de las historias* de Paulo Iovio, el grabado funciona ahora como imagen de las guerras de Florencia.

La xilografía de la construcción de la muralla de la *Primera parte de la coronica* recopila la distribución del trabajo en el levantamiento de una muralla y en ella pueden distinguirse los distintos estatus profesionales que había. De la misma forma, queda gráficamente explicado cómo se llevaban a cabo diferentes procedimientos constructivos. En ella, se representan técnicas, incluso mixtas, que, como se vio, también se emplearon en la construcción de la muralla valenciana. A pesar de remitir en las crónicas de Beuter a Valencia, no se han encontrado otras reutilizaciones posteriores de su matriz.

Con la llegada de Antonio Mancelli a Valencia y su *Nobilis Ac Regia Civitas Valentie in Hispania* de 1608, la imagen grabada de la ciudad cambia hacia nuevas pretensiones mucho más topográficas pero todavía realizada, en gran parte, bajo procedimientos artísticos, siendo el primer plano de estas características realizado en la península. La percepción de la ciudad desde un punto de vista cenital y el trazo perspectivo

—generalmente— axonométrico denotan a un dibujante versado —o al menos sabedor— en los conocimientos técnicos contemporáneos para representar y tomar medidas de la ciudad.

El estudio pormenorizado del plano ha permitido ver que en él coexisten diferentes formas de describir, gráficamente, los edificios de Valencia. Hay varios niveles de acabado de las construcciones valencianas, generalmente debido a la importancia que éstas tenían en la vida diaria de la ciudad. Igualmente, el trazado del urbanismo del plano de Mancelli no coincide exactamente —si bien sí se aproxima— con el delineado en documentos topográficos posteriores. Esta cierta falta de precisión y también el desinterés de muchas de sus partes, que es compartida por la cartela o la leyenda, descubren un documento algo improvisado. A partir de estas apreciaciones se plantearon algunas hipótesis.

A pesar de no haber encontrado información documental de Mancelli en Valencia tras los trabajos llevados a cabo en el Archivo Histórico Municipal de Valencia y en el Archivo del Reino de Valencia, sí que se da a conocer otro ejemplar del *Nobilis Ac Regia Civitas Valentie in Hispania* —hasta hoy sólo se conocía uno— de la Biblioteca Apostólica del Vaticano y dos documentos que constatan nuevos encargos a Mancelli.

El plano del Vaticano, además de permitir ver completamente la parte que tenía deteriorada en la zona de la catedral el ejemplar valenciano —hasta hoy imperceptible—, termina con muchas de las hipótesis y teorías recogidas por la historiografía. Se inauguran, por tanto, futuros campos de estudio y se abren nuevas interpretaciones sobre la trayectoria artística de Mancelli, algunas planteadas en esta investigación. Ahora se sabe también que el plano del italiano se imprimió, no obstante, éste no dejó derivaciones en obras posteriores, algo que contrasta con planos coetáneos de otras ciudades peninsulares. Igualmente, tuvo presencia en colecciones privadas como así lo atestigua el inventario y descripción de los bienes de la casa de Baltasar Moreno.

6. CONCLUSIONES

Los documentos referidos anteriormente se han localizado en el Archivo General de Indias y hacen referencia a planos que el italiano realizaría de ciudades hispanoamericanas. Esto, además de aportar datos inéditos sobre planos de Mancelli hoy desconocidos y no localizados en el Archivo General de Indias –pues se ha ido–, hace pensar que el italiano pudo viajar a las Américas para trabajar.

La vista de Valencia del grabado *Vocación de Santiago, predicación en España, fundación de iglesias de martirio*, estampado en la *Historia del apóstol de Jesús Santiago* escrita por Mauro Castellá Ferrer y publicada en Madrid en 1610, vuelve a repetir la misma función que tuvieron gran parte de las imágenes urbanas de los primeros incunables hispanos, es decir, transmitir la idea de ciudad. No hay en ella una especificación y el que comparta las mismas características formales con el resto de vistas de la calcografía hace necesaria la inclusión de un título para su correcta identificación con Valencia.

El estudio de la vista de Valencia de la portada de *Lithología o explicación de las piedras* (1653) de José Vicente del Olmo constata una clara dependencia del prototipo de la imagen urbana de Valencia fijado en la *Primera parte de la coronica* de Beuter. Ahora, se simplifican algunos elementos, se eliminan otros y toda la vista se comprime en un reducido espacio. No obstante, las vinculaciones entre ambas imágenes son evidentes. La construcción de la iconografía de la portada es muy compleja, aunando la vista de Valencia con la historia romana y cristiana de Valencia y con lo mitológico y lo bíblico. Además, la concepción de su arquitectura rebasa los límites de su primera función estética para convertirse en una interpretación culta con ciertos acentos de la construcción salomónica. Este programa se verá completado por las antiguas y nuevas armas de la ciudad.

Después, en 1675, la vista de conjunto de la *Primera parte de la coronica* vuelve a inspirar la calcografía con la representación de Valencia de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls* de Joseph Llop. A diferencia de obra anterior, en ésta la vista de la crónica de Beuter supone un punto de partida más que un prototipo que se simplifica.

La finalidad de la imagen aquí es adecuada a los propios intereses del texto de Llop, resaltándose en ella las actuaciones que las fábricas Vella de Murs i Valls y Nova del Riu emprendieron y emprendían, respectivamente, en Valencia. Este grabado, además, aúna varios tipos de imágenes urbanas empleadas contemporáneamente tanto en festejos, pinturas o por instituciones. Así, la calcografía se revela como una representación iconográfica compleja compilando en ella diferentes herencias. Junto al estudio del propio grabado, la investigación realizada en el Archivo Municipal de Valencia ha permitido aportar nuevos datos sobre el proceso de publicación de *De la institució, govern polítich [...] dita de Murs e Valls*, precisar un poco más la fecha de defunción de Jerónimo Vilagrasa, su impresor, o esclarecer qué pasó con su tipografía una vez que éste falleció.

El estudio de la literatura festiva barroca valenciana ha puesto de manifiesto que la imagen urbana de Valencia fue parte destacada de su complicado engranaje. No sólo son importantes las vistas que se grabaron en los libros, sino que las propias palabras de los cronistas descubren muchas iconografías de Valencia, todas adscritas a sus fiestas particulares. La imagen de Valencia se tamiza por las miradas que los escritores de las crónicas festivas dirigen a la ciudad, descubriéndose en ellas las arquitecturas y lugares más destacados y admirables de Valencia.

En *Solenes i grandiosas fiestas [...] por la beatificación de [...] Tomás de Villanueva* (1620), Jerónimo Martínez de la Vega deja al descubierto una mirada reflexiva de claros destellos corográficos y, además, desvela algunas iconografías de Valencia empleadas en los festejos. En la obra se estampa, entre otros, un grabado con una vista de Valencia que recopila parte de las características morfológicas de la ciudad –la muralla y especialmente el Miguelete, dejando fuera los puentes– y que se lee perfectamente en la interpretación conjunta del jeroglífico.

La gran cantidad de grabados estampados en el *Siglo quarto de la conquista de Valencia* (1640) de Marco Antonio Ortí ha permitido conocer las muchas funciones y valores

icónicos que tuvo la imagen de Valencia en estos festejos. En esta obra se encuentran representaciones urbanas muy simplificadas que remiten a Valencia gracias al tema de los jeroglíficos o al de los propios festejos. Otras incluyen al Miguelete, perfectamente detallado, como emblema metonímico de Valencia, a pesar de constituir, en algunos casos, un anacronismo en las representaciones de la conquista de la ciudad. Más allá de la relevancia de los grabados, de nuevo, una crónica festiva pone de manifiesto la importancia que tuvo la imagen de la ciudad de Valencia en las festividades barrocas valencianas, ya fuesen en jeroglíficos, altares efímeros o pinturas. Por otra parte, los trabajos de archivo han aportado documentación de Marco Antonio Ortí, el impresor Juan Bautista Marçal y el proceso de estampación de *Siglo quarto de la conquista de Valencia*.

El estudio de los jeroglíficos de *Luzes de la aurora* (1665) de Francisco de la Torre y Sebil constata que todavía la imagen de la Valencia sobre aguas, recuerdo de las antiguas armas de la ciudad, continúa vigente en la cultura del momento. Ahora en los festejos, no obstante, ésta será válida como símbolo de María, tal y como relata el cronista. Contrariamente a la imagen de la Valencia sobre aguas que, de alguna manera no había desaparecido del todo de la literatura moderna, el término de Hydropolis vuelve a vincularse aquí con Valencia y su imagen. No sólo las palabras de Francisco de la Torre y Sebil han restituido la vinculación entre Valencia y su antiguo escudo, sino que los jeroglíficos grabados de José Vicente del Olmo –donde se reafirma el papel de emblema arquitectónico del Miguelete– y Miguel Vilar y el no estampado de Francisco Galván de Aspe insisten en esta asociación iconográfica. Continuaba, por tanto, muy vigente en la imagen mental colectiva el concepto iconográfico de la ciudad sobre aguas y su capacidad y validez para remitir a Valencia. Se stampa otro jeroglífico, de Juan Bautista Soler, con la imagen de Valencia perfectamente identificable con las murallas, el Miguelete y algunos de sus puentes sobre el Turia que debe ser leída junto al resto de iconografía como el murciélago o el escudo de la ciudad, asociación ésta repetida también en algunas obras pictóricas contemporáneas.

En *El Reyno de Valencia dividido en sus dos gobiernos* (1693) de Francisco Antonio Cassaus la imagen de Valencia, junto a otras vistas, aparece en la parte inferior del mapa y representada desde el mediodía. Esto aporta a la iconografía una nueva percepción de Valencia en donde, ahora, tienen protagonismo otras arquitecturas y se resaltan además algunas que desde su construcción se consideraron como elementos definitorios de la imagen de Valencia, como las bolas de los paredones del río. A pesar de su originalidad, ésta no inspirará imágenes posteriores importantes, continuándose, por tanto, con el punto de vista septentrional como el más idóneo para retratar a la ciudad.

Las investigaciones sobre el mapa *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia* (1695) de Cassaus han aportado que se debe la iniciativa del virrey, el marqués de Castel Rodrigo, pues así se desprende del decreto del 16 de diciembre de 1694. Ahora se sabe también que el calderero de las planchas fue Miguel Sacristán. Se han encontrado, igualmente, nuevas cartas de pago de la obra. De Asensio Duarte, el hasta este momento enigmático editor, se han presentado documentos sobre su actividad en el municipio –de sus trabajos para la Sisa Vella de les Carns y el caixer menut de la Nova Taula de Canvis–. Las labores en el Archivo del Reino de Valencia dan a conocer que Duarte fue librero al menos en Valencia y Alicante, que desempeñó el cargo de alguacil del Mestre Racional y que suministraba al reino utensilios para escribir, diferentes libros para las actas, papeles o que, también, reparaba los libros de actas. Además, la investigación sobre las obras tipográficas que editó Duarte constata que tuvo contactos con jesuitas –Cassaus lo era– y con Jaime Bordázar, padre de Antonio Bordázar, a quien se le atribuye la impresión de *Huerta y contribución particular de la ciudad de Valencia*, hecho que ahora parece algo más posible. Por otra parte, la vista de Valencia de esta obra de Cassaus está captada desde el Este, debido a su ubicación real según la orientación que tiene el mapa. Se detallan características reales de la fisonomía de Valencia como las murallas, el Miguelete, el cimborrio de la catedral, los puentes, el curso del Turia, las bolas pétreas de los paredones del río o el Palacio Real. No obstante, a pesar de ello,

6. CONCLUSIONES

como se ha visto, su función no estará muy alejada de otras vistas incluidas en mapas contemporáneos.

El estudio de la imagen grabada de Valencia desde 1499 a 1695 ha permitido tener una visión global de tan complicado tema. Dentro de esos parámetros hay representaciones parciales de monumentos, vistas icónicas y tipológicas, imágenes reutilizadas, derivaciones, recreaciones históricas, planos con pretensiones topográficas, representaciones festivas, jeroglíficos o vistas de la ciudad en proyectos cartográficos. Estas diferentes imágenes han tenido que ser leídas e interpretadas en contextos y ambientes culturales heterogéneos. De este modo, no se pueden establecer unas conclusiones conjuntas, al igual que tampoco se ha podido seguir una única metodología de investigación, debido a la pluralidad de las imágenes que incluye la temática propuesta.

Se han encontrado en este recorrido algunas imágenes excepcionales. Sin embargo, su comparación con otras representaciones de ciudades españolas revela que la imagen grabada de Valencia va paralela a lo ocurrido también en diversas urbes peninsulares.

Se ha dado por tanto, y a pesar de las complicaciones planteadas, una visión de conjunto de la representación grabada de la ciudad de Valencia desde 1499 a 1695, terminando con una laguna que hasta ahora estaba presente en la historiografía valenciana. Las aportaciones, interpretaciones y conclusiones realizadas aquí no hacen sino abrir nuevos campos de estudios que deberán ser completados por futuras investigaciones.

7

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

7.1

Fuentes¹

ALBERTI, Leon Battista: *De re aedificatoria (L'architettura [De re aedificatoria])*. Texto latino e traducción a cura di Giovanni Orlandi. Introducción e note di Paolo Portobhesi. Milano, Il Polifilo, 1966, vol. 2).

ANDRÉS de UZTARROZ, Juan Francisco: *Segunda parte de los Anales de la Corona y Reyno de Aragón, siendo sus reyes doña Juana y don Carlos que prosigue los del doctor Bartholomé Leonardo de Argensola [...] desde el año MDXXI hasta el XXVIII que escribía el doctor don Juan Francisco Andrés de Uztarroz, publicalos [...] fray Miguel Ramón Zapater*. Zaragoza, por los herederos de Pedro Lanaja, 1663.

APIANUS, Petrus: *Libro de la cosmographía de Pedro Apiano el qual trata la descripción del mundo y sus partes [...] augmetado por [...] Gemma Frisio [...] con otros dos libros del dicho Gemma de la materia mesma agora nueuamete traduzidos en romace castellano*. Véndese en Enveres, en casa de Gregorio Bontio, 1548.

ARBUIXECH, Gaspar Blay: *Sermó de la conquista de la molt insigne, noble, leal, coronada ciutat de València*. València, Jerónimo Villagrasa, 1666.

BARROS, João: *Quarta decada da Asia de Ioão de Barros dos feitos que os portugueses fizeraõ no descobrimento e conquista dos mares, e terras do Oriente reformada accrescentada e ilustrada com notas e taboas geographicas por Ioão Baptista Lavanha*. Madrid, Impressão Real por Anibal Falorsi, 1615.

BEUTER, Pere Antoni: *Crònica. Primera part de la història de València que tracta de les antiqüitats d'España y fundació de València, ab tot lo discurs, dins al temps que l'inclit rey don Jaume primer la*

¹ En este apartado se han recogido las obras contemporáneas a la cronología de la investigación que hayan aportado algún dato sobre las representaciones urbanas, sobre la imagen que daba la ciudad o alguna información que se considera relevante. En este trabajo se han citado muchas más obras de esta cronología, sin embargo, su función era la de completar el discurso, por tanto, se considera que no tienen que estar en este apartado. Ese es el motivo por el que no figuran aquí. Tan sólo aparecen citadas a pie de página. Hay que puntualizar, también, que sólo en algunos casos, se han superado los límites cronológicos de la tema ya que algunas obras, a pesar de ser anteriores a 1499 o posteriores a 1695, se han considerado como fuentes fundamentales.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- conquistà. Conpilada per lo reverent maestre Pere Antoni Beuter, maestre en sacra theologia. Estampat en València, lo darrer de maig, en l'any mil y sinch-cents trenta-huyt.*
- : *Primera parte de la coronica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia donde se tratan los estraños acaescimientos que del diluvio de Noé hasta los tiempos del rey don Jayme de Aragón, que ganó Valencia, en España se siguieron con las fundaciones de las ciudades más principales de ella y las guerras crueles y mutaciones de señoríos que ha havido, como por las tablas se podrá ver. Compuesta por el dotor Pero Anton Beuter. Impresso en la muy noble ciudad de Valencia, En casa de Joan Mey Flandro. Año del nacimiento de nuestro Señor Iesu Christo. MDXLVI.*
- : *Segunda parte de la coronica general de España, y especialmente de Aragón, Cathaluña y Valencia donde se tratan las cobranças de estas tierras de poder de moros por los ínclitos reyes de Aragón, y condes de Barcelona. Y pónese en particular la conquista de la ciudad y reyno de Valencia, y Murcia, con las yslas Mallorca, Menorca, Euiça, y las otras con muchas cosas de notar, como por las tablas se podrá ver. Compuesta por el dotor Pero Anton maestro en sacra theología, prothonotario apostólico. Con privilegio para diez años. Fue impressa la presente obra en la muy insigne y coronada ciudad de Valencia, En casa de Joan de Mey Flandro. Año 1551.*
- : *Cronica generale d'Hispanna et del Regno de Valenza. nella quale si trattano gli avvenimenti, & guerre, che dal diluvio di Noè infino al tempo del re don Giaime d'Aragona, che acquistò Valenza in Spagna si seguitarono: infinse con porigine delle città, terre & luoghi più notabili di quella di tutte le natione & populi del mondo: opera veramente molto curiosa, & dilettevole. In Venecia appreso Gabriel Giolito de Ferrari. MDLVI.*
- : *Primera parte de la coronica general de toda España, y especialmente del reyno de Valencia donde se tratan los estraños acaescimientos que del diluvio de Noé hasta los tiempos del Rey don Jayme de Aragón, que ganó Valencia, en España se siguieron con las fundaciones de las ciudades más principales della, y las guerras crueles, y mutaciones de señoríos que ha hauido, como por las tablas se podrá ver. Compuesta por el doctor Pero Anton Beuther, maestro en sacra theología. Con privilegio para diez años. Impresso en la muy noble ciudad de Valencia, en casa de Joan Mey Flandro. Año del nacimiento de nuestro señor Jesu Christo, 1563.*
- : *Primera parte de la coronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia donde se tratan los estraños acaecimientos que del diluvio de Noé hasta los tiempos del rey don Jayme de Aragón, que ganó Valencia, en España se siguieron con las fundaciones de las ciudades más principales de ella, y las guerras crueles, y mutaciones de señoríos que ha hauido, como por las tablas se podrá ver. Compuesta por el doctor Pero Anton Beuter, maestro en sacra theología. Impressa en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martín, 1604.*
- : *Segunda parte de la coronica general de España, y especialmente de Aragón, Cathaluña, y Valencia donde se tratan las cobranças de estas tierras de poder de moros, por los ínclitos reyes de Aragón, y condes de Barcelona. Y pónese en particular la conquista de la ciudad y reyno de Valencia, Murcia, con las islas Mallorca, Menorca, Euiça, y las otras con muchas cosas de notar, como por las tablas de podrá ver. Compuesta por el dotor Pero Anton Beuter, maestro en sacra theología, protonotario apostólico. Impressa en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, junto a San Martín, 1604.*
- BOIARDO, Matteo Maria: *Los tres libros de Mattheo Maria Boyardo conde de Scandiano, llamados Orlando enamorado traducidos en castellano [...] por Francisco Garrido de Villena. Valencia, Joan Mey, 1555.*
- CAORSIN, Guillaume: *Rhodiae urbis. [s. l.] [Caesaraugustae], [s. i.] [Paulus Hurus et Johannes Planck], 28 de febrero, 1481.*
- CAPELLA, Galeazzo: *Historia de las cosas que ha passado en Italia des del año MDXXI [...] hasta el año XXX sobre la restitución del duque Francisco Sforcia en el ducado de Milán en la que se recuenta las grades*

- victorias del empador don Carlos [...] y [...] las batallas [...]. Traduziola del latín en castellano [...]* Bernardo Pérez [...]. Valencia, [s. i.] [Francisco Diaz Romano], 1536.
- CARBONELL, Joan: *La ystoria de Joseph, fill de El y espós de la sacratíssima verge Maria. Traduyda de latí en romanç de diuersos doctors e ordenada per lo reverent mestre Johan Carbonel [...]*. València, Christófol Koffma, 1502.
- CASTELLÁ FERRER, Mauro: *Historia del apóstol de Jesús Santiago Zebedeo patrón y capitán general de las Españas*. Madrid, Alonso de Balboa, 1610.
- : *Historia del apóstol de Jesús Christo Sanctiagio Zebedeo patrón y capitán general de las Españas* [Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2000].
- COCK, Henrique: *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Madrid, imprenta, estereotipia de Aribau y compañía, 1876 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1998].
- [s.a.]: *Constitucions del Estudi General de València. Fetes, en onze de maig. Any mil Sis-cents y onze. Novament fetes imprimir essent jurats lo noble don Lluys de Monsorín Vicente Moliner ciutadà Miquel Àngel de Gaona Generós, Pere Juan Andreu Antoni Balanzat y Joseph Mauro Abalsisqueta ciutadans. Racional Vicent Juan del Villar síndic de la cambra y consell de dita Ciutat*. València, Juan Llorens Cabrera, 1655 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1980].
- [DA VARAZZE, Jacopo]: *Flos sanctorum novamente stampat, corregit i ben examinat per lo reverent mossén Catalunya, afegides certes vides que fins ací no eren*. València, Jorge Costilla, 1514.
- DE BRONSEVAL, Claude: *Viaje por la Valencia del siglo XVI* [eds. CALERO, Francisco / SALA, Daniel, València, Ajuntament de València, 1993].
- DE LA TORRE y SEBIL, Francisco: *Luzes de la aurora días del sol, en fiestas de la que es sol de los días, y aurora de las luzes, Maria santíssima motivadas por el nuevo indulto de Alexandro VII celebradas por la antigua piedad del excelentísimo marqués de Astorga y San Román, virrey y capitán general del Reino de Valencia a cuya protección las dedicó el que las escribe [...], cavallero del ábito de Calatrava, y en la voz de dicha orden substituto del excelentísimo señor marqués de Aytona*. Impreso en Valencia, por Gerónimo Vilagrassa, junto al molino de Rovella, a costa de Vitoriano Clapés [...], 1665.
- : *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados de la ciudad de Valencia en su traslación a su nueva capilla. Mandadas celebrar por la angustia piedad de la Reyna nuestra señora Mariana de Austria en su nombre y de su único hijo Carlos Segundo nuestro Rey*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, junto al molino de Rovella, 1667.
- : *Reales fiestas que dispuso la noble, insigne coronada y siempre leal ciudad de Valencia a honor de la milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados, en la traslación a su nueva sumptuosa capilla*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, junto al molino de Rovella, 1668.
- DEL CASTILLO, Hernando: *Cancionero general*. Valencia, Koffman, 1511 [Madrid, Real Academia Española, 1958].
- DEL OLMO, Joseph Vicente: *Lithología o explicación de las piedras y otras antigüedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de nuestra señora de los Desamparados de Valencia*. Valencia, imprenta de Bernardo Nogués, 1653. [Valencia, Librerías París-Valencia, 1979].
- : *Nueva descripción del orbe de la tierra en que se trata de todas sus partes interiores, y exteriores y círculos de la esfera, y de la inteligencia, uso y fábrica de los mapas, y tablas geográficas, assí universales y generales, como particulares; explicanse sus diferencias, se corrigen los errores, y imperfecciones de las antiguas, y se añaden otras modernas con la fábrica i uso del globo terrestres*

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

artificial, y de las cartas de navegar; tocanse muchas, y varias curiosidades de filosofía natural, y de historia sagrada y profana con las noticias y fundamentos de la chronología y origen y principio de las mas principales eras y épocas del mundo. Valencia, Joan Lorenço Cabrera, 1681.

DE MEDINA, Pedro: *Libro de grandezas y cosas memorables de España agora de nuevo fecho y compilado por el maestro Pedro de Medina vezino de Sevilla [...].* Impresso [...] en dicha ciudad [Sevilla] en casa de Dominico de Robertis [...], 1549.

———: *Libro de las grandezas y cosas memorables de España.* Impressas en Alcalá de Henares, en casa de Pedro de Robles y Juan de Villanueva. Véndense en casa de Luys Gutiérrez [...], 1566.

——— / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España compuesta primeramente por [...] Pedro de Medina [...] y agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Messa [...].* Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1590.

——— / [PÉREZ de MESA, Diego]: *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España compuesta primeramente por [...] Pedro de Medina [...] y agora nuevamente, corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Messa [...].* Impresso en Alcalá de Henares en casa de Juan Gracián [...] A costa de Juan de Torres, mercader de libros, 1595.

DE ORELLANA, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos.* Madrid, 1930, ed. Xavier de Salas. [Valencia, Librerías París-Valencia, 1995].

DE PROAZA, Alonso: *Oratio luculenta de laudibus Valentie.* Valentia, per Leonardo Hutz alemanum, 1505.

[DE TRASMIERA, Juan Remón]: *Probadas flores romanas de famosos doctos varones compuesta para salud reparo de los cuerpos humanos, gentilezas de hombres de palacio, de crianza trasladadas de lengua ytaliana en nuestra española. Nuevamente impresas conregidas y enmendadas. Con adiciones.* [s. l.] [Valencia], [s. i.] [Cristóbal Cofman], [s. f.] [ca. 1510].

———: *Probadas flores romanas.* [Valencia, Vicent García, 2000].

DE USENDA, Domingo: *Relación de la visura hecha por el capitán de cavalleros, corazas españolas, don Domingo de Usenda y Mansfeld para sacar agua de los ríos, Xúcar o Cabriel, y regar con ella los llanos de Quarte que se comprehenden entre los ríos de Valencia y Xúcar, hecha por orden de su magestad año 1658.* En Valencia, por Juan Lorenço Cabrera, 1659.

DE VARGAS, Miguel: *Verdadera y copiosa descripción de la insigne ciudad de Valencia donde se cuentan las cosas más señaladas de ella con la entera noticia de sus nombres, fundación y conquista, sin otras muchas curiosidades antiguas y modernas. Puesta en verso castellano, a modo de romance, por Miguel de Vargas, estudiante valenciano ausente de su patria.* Valencia, Gabriel Ribas, 1592.

———: “De hun romanse curiosso que trata de huna verdadera relación de las grandezas y maravillas de la insigne y noble ciudad de Valencia hecho a la venida y boda del potentísimo rey don Phelippe Tercero” en GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III.* Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, II, 1927, pp. 827-839.

DE VICIANA, Rafael Martí: *Tercera Parte. Las insignias y armas primeras de los siempre vencedores reyes de Aragón. Libro tercero de la Chronyca de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno copilada por Martín de Viciano [...].* Valencia, Joan Navarro, 1563.

DE VIGNOLA, Jacome: *Regla de los cinco órdenes de architectura de Jacome de Vignola. Agora de nuevo traduzido de toscazo en romance por Patricio Caxés i florentino, pintor y criado de su majestad.* Madrid, en casa de Vicente Carducho. Se vende en casa de Antonio Mancelli, 1619.

- : *Regla de los cinco órdenes de architectura de Jacome de Vignola. Agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patricio Caxes i florentino, pintor y criado de su magestad.* En Madrid, [s.i.] [¿Antonio Mancelli?], [s. f.] [pero posterior a 1619]. Se vende en casa de Antonio Mancelli.
- DE VILLENA, Isabel: *Vita Christi de la reverent abbadessa de la Trinitat novament historiat, corregit y smenat per un mestre en sacra theologia.* Per art e industria de Gorge Costilla, 1513, fonch empremtat lo present libre [en Valencia].
- EIXIMENIS, Francesc: *Regiment de la cosa pública.* València, per Cristófol Cofman, 1499.
- : *Dels confessors la vera guia dels confitets segura via.* València, per Xpofol Kofman alamaný, 1512.
- ESCOLANO, Gaspar: *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y Reyno de Valencia.* Valencia, Pedro Patricio Mey, 1611 [Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Historia Moderna, 1972, 6 vols.].
- ESQUERDO, Juan: *Tratado copioso y verdadero de la determinación del gran monarca Phelipe II para el casamiento del III con [...] Margarita de Austria y entradas de sus magestades y grandes por su orden en esta ciudad de Valencia con las libreas, galas y fiestas [...].* Valencia, en casa de Juan Grysóstomo Garriz, 1599.
- FORESTI, Jacobo Filipo da Bergamo: *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi.* Venetia, Bernardino Benali, 1486.
- : *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi.* Venetiis, Bernardinus Ricius, [s. f.] [1492?].
- : *Suma de todas las crónicas del mundo llamado en latín Supplementum cronicarum traduzido de lengua latina y toscana en esta castellana, por Narcis Viñoles.* Fue emprentado [...] en la metropolitana cibdad de Valencia por Gorge Costilla [...], 1510.
- [s.a.]: *Furs e actes de cort fets e atorgats [sic] per [...] don Carlos [...] als regnicoles de la ciutat, y regne de València, en los corts per aquell celebrades, en la vila de Monçó [...] en lo any [...] MDXXXII.* València, feta imprimir per mestre Pere Borbó, ab industria de Joan de Mey, 1545.
- FUSTER, Melchor: *Misceláneas predicables, políticas y morales al patrocinio de la ilustríssima, leal, y coronada ciudad de Valencia. Escriúelas el doctor Melchor Fuster ya catedrático de prima de filosofía, y teología, examinador de ambas facultades, y vicedancellor en la Universidad de Valencia, pavorde en la santa iglesia metropolitana, canónigo magistral de púlpito en ella, y por su muy ilustre cabildo oidor de obras pías, oficial, vicario general, y visitador del arzobispo sede vacante, juez y comisario apostólico de la nueva décima, examinador sinodal, síndico del estamento eclesiástico de este reyno, y contador de la deputación, en el parte segunda con los índices necesarios y, a más de éstos, con especial tabla para formar sermones en las ferias mayores de quaresma.* En Valencia, por Gerónimo Villagrasa, al molino de Rovella, año 1675.
- GARAU, Francisco: *El sabio instruido de la naturaleza, en quarenta máximas políticas y morales [...] por [...] Francisco Garau, de la Compañía de Jesús [...], va al fin un índice de materias predicables.* En Valencia, en la imprenta de Jayme de Bordázar, a expensas de Asensio Duarte, 1690.
- GARCÍA de ALARCÓN, Gaspar: *La conquista que don Álvaro Bazán hizo de las islas Azores.* Valencia, herederos de Joan Navarro, 1585.
- GAUNA, Felipe: *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III.* Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-1927, II vols.
- GÓMEZ MIEDES, Bernardino: *Bernardini Gomesii Miedis archidiaconi saguntini, canonicique valentini, de vita [...] rebus gestis Iacobi I, regis aragonum, cognomento expugnatoris. Libri XX.* Valentiae, ex typographia viduae Petri Huete, in platea herbaria, 1582.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- : *La historia del muy alto e invencible rey don Jayme de Aragón, primero de este nombre llamado el conquistador, compuesta primero en lengua latina por el maestro Bernardino Gómez Miedes, arcediano de Murviedro y canónigo de Valencia, agora nuevamente traducida por el mismo autor en lengua castellana*. Valencia, en casa de la viuda de Pedro de Huete, año 1584 [Valencia, Generalitat Valenciana, 2008].
- GONZÁLEZ DÁVILA, Gil: *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España*. Madrid, Tomás Junta, 1623 [Madrid, Méndez, 1986].
- GÜELDA, Thomás: *Descripción del muelle que la muy illustre ciudad de Valencia ha mandado fabricar en su playa*. Valencia, Vicente Cabrera, 1686 [Valencia, Ajuntament de València, 2004].
- GÜELL, Thomás: *Relación de las fiestas del quinto centenar de la Conquista de Valencia en el año 1738 que dexó escrita de su mano [...] fray Thomás Güell, hijo de este real convento de predicadores de Valencia, y su bibliotecario incansable*. [1738] Manuscrito nº 12 de la BHUV.
- IOVIO, Paulo: *Libro de las historias y cosas acontecidas en Alemania, España, Inglaterra, Reyno de Artois, Dacia, Grecia [...] y en otros reynos y señoríos [...]. Compuesto por Paulo Oivio, obispo de Nuchera, en latín y traducido en romance castellano por Antonio Joan Villafranca, médico valenciano y, por él mismo, añadido lo que faltava en Iovio hasta la muerte del invistísimo emperador Carlos quinto, nuestro rey y señor [...]*. Valencia, en casa de Joan Mey, 1562.
- [s. a.] [JAIME I]: *Chrònica o comentari del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme per la gràcia de Déus rey d'Aragó, de Mallorca, e de València, compte de Barcelona, e d'Urgell, e de Mumpesller, feyta e scrita per aquel en sa llengua natural, e treyta del archiu del molt mafnífich racional de la insigne ciutat de València hon stava custodiada*. En València, en casa de la biuda de Joan Mey Flando, 1557, [Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2007].
- [s. a.] [JAIME I]: *Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer, rey d'Aragó, de Mallorca, e de València, compte de Barcelona, e de Muntpesller, dictada per aquell en sa llengua natural, e de nou feyta estampar per los Jurats de la insigne ciutat de València, per seruir ab aquella al sereníssim senyor don Carlos, príncep dels regners de Castella e infant d'Aragó*. València, en casa de la viuda de Joan Mey Flandro, 1557, [Valencia, Generalitat Valenciana, 2008].
- [s. a.]: *La uida de san Honofre*. Valencia, [s.i.] [Juan Jofré (?)], 1510.
- LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich y jurídic, observàncies, costums, rentes y obligacions dels oficials de les il·lustríssimes fàbriques Vella dita de Murs y Valls y Nova, dita del Riu, de la insigne leal y coronada ciutat de València*. València, Gerónimo Vilagrassa, 1675.
- LOSADA, Luís: *La juventud triunfante representada en las fiestas con que celebró el colegio [...] de la Compañía de Jesús de Salamanca la canonización de san Luís Gonzaga, y san Stanislao Kotka [...]. Obra escrita por un ingenio de Salamanca y dada la estampa de orden de [...] Rodrigo Cavallero y Llanes [...]*. Valencia, por Joseph Estevan Dolz, 1750.
- MANDEVILLE, John: *Libro de las maravillas del mundo y del viage a la tierra santa de Hierusalén*. Valencia, Jorge Costilla, 1521.
- : *Libro de las maravillas del mundo y del viaje de la tierra santa de Hierusalén y de todas las provincias y ciudades de las [...] monstruos que ay por el mundo [...] les cosas*. Fue impremida [...] en [...] Valencia, [s. i.], 1524 a XIII del mes de octubre.
- : *Libro de las maravillas del mundo y del viaje de la tierra santa de Hierusalén y de todas las provincias y hombres monstruosos que hay en las Indias [...] Juan de Mandauila*. Imprimiose el presente libro [...] en [...] Valencia por Juan Nauarro, 28 enero 1540.
- : *Libro de las maravillas del mundo*. Valencia, Editores de Facsímiles Vicent García, 2002.

- MARINEO, Lucio: *Crónica de Aragón* [Lucio Marineo Siculo; Juan de Molina [...] de latín en lengua castellana nuevamente ha traducido]. En la casa y oficina dicha al molí de la Rouella, por industria del experto [...] Juan Jofré [...], 1524, impressa [...] en la ciudad de Valencia.
- MARTÍNEZ de la VEGA, Gerónimo: *Solenes i grandiosas fiestas que la noble i leal ciudad de Valencia a echo por la beatificación de su santo pastor i padre don Tomás de Villanueva. Al muy ilustre cabildo, i canónigos de su santa iglesia metropolitana*. Valencia, Felipe Mey, 1620.
- MÜNSTER, Sebastian: *Cosmographiae Universalis*. Basel, H. Petri, 1550.
- : *Cosmographie, oder, Beschreibung aller Laender, Herrschaften, fuernem sten Stetten, Geschichten*. Basel, H. Petri, 1550.
- MUNTANER, Ramón: *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes del ínclyt rey don Jaume primer rey d'Aragó, de Mallorques, e de València, compte de Barcelona, e de Muntpesller e de molts de sos descendents. Feta per lo magnífich en Ramon Muntaner, lo qual serví axí al dit ínclyt rey don Jaume, com a sus fills e descendents, es troba present a les coses contengudes en la present història*. En València, en cassa de la biuda de Joan Mey Flandro, 1558.
- NÚÑEZ de CEPEDA, Francisco: *Idea de el buen pastor copiada por los santos doctores representada en empresas sacras con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico divididas en dos partes, dedicadas en esta segunda parte [...] compuesta por [...] Francisco Núñez de Cepeda de la Compañía de Jesús. Y añadidas diez empresas en esta tercera impresión por el mismo autor, aumentada con un índice muy copioso*. En Valencia, por Lorenzo Mesnier, a costa de Asencio Duart, se venden en su casa, a la plaça de Villarrasa, 1689.
- [s. a]: *Obra allavors del benaventurat lo señor sant Cristófol*. València, Pedro Trinchet, 1498.
- ORTÍ y BALLESTER, ORTÍ, Marco Antonio: *Siglo quarto de la conquista de Valencia. A sus muy illustres señores jurados, racional, síndicos y escribano*. Valencia, Juan Bautista Marçal, 1640 [Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2005].
- : *Segundo centenario de los años de la canonización del [...] apóstol san Vicente Ferrer, concluydo el [...] 29 de junio, del año 1655 celebrado por la ciudad de Valencia*. Valencia, Gerónimo Villagrasa, 1656.
- : *Solemnidad festiva con que la insigne, leal, noble, i coronada ciudad de Valencia se celebró la feliz nueva de la canonización de su milagroso arzobispo santo Tomás de Villanueva*. Valencia, Gerónimo Vilagrasa, 1659.
- ORTÍ y MAYOR, Joseph: *Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de octubre de 1738 la quinta centuria de su christiana conquista. Referidas por don Joseph Vicente Ortí y Mayor y dedicadas a la misma ilustre ciudad*. Valencia, imprenta de Antonio Bordázar, 1740.
- PEREÇ, Miquel: *La vida de sancta Catherina de Sena*. València, feta effigiar la present obra per [...] Cristófol Cofman alamaný, 1499.
- : *La vida de sant Vicent Ferrer*. València, Joan Joffré, 1510.
- PORCAR, Pere Joan: *Coses evengudes en la ciutat y regne de València (Dietari, 1589-1628)*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1983.
- RODRÍGUEZ, José: *Sacro y solemne novenario, públicas y lúzidas fiestas que hizo el real convento de Nuestra Señora del Remedio de la ciudad de Valencia a sus dos gloriosos patriarcas san Juan de Mata y san Felix de Valois, fundadores de la orden de santísima Trinidad, por la feliz declaración que su antigua santidad hizo nuestro santísimo padre Alexandro VII*. Valencia, en la imprenta de Benito Macé, 1669.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- ROLEVINK, Werner: *Fasciculus temporum, vel chronica ad initio mundi*. Venetia, Gregorius Walch, 1479.
- : *Fasciculus temporum, vel chronica ad initio mundi*. Hispalis, Bartholomaeus et Alfonso de Portu, 1480.
- SALES, Agustín: *Relación del primer centenar de la colocación de la sagrada imagen de Maria santísima de los Desamparados en su magnífica capilla de la plaza de la seo, en donde la venera la nación valenciana desde el año 1667. Fiestas de Valencia en este año 1767*. Valencia, Salvador Fauli, 1767.
- SANTAELLA, Rodrigo: *Vocabularium ecclesiasticum*. Sevilla, tres alemanes compañeros, 1499.
- SCHEDDEL, Hartmann: *Liber cronicarum*. Nuremberg, Anton Koberger, 1486.
- : *Liber chronicarum*. Nuremberg, Anton Koberger, 12 de julio de 1493.
- SERRANO PÉREZ, Tomás: *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo y ángel protector san Vicente Ferrer, apóstol de Europa*. Valencia, imprenta de la viuda de Joseph de Orga, 1762.
- SESSE, Miguel: “Censura del señor doctor Miguel Sesse presbítero retor de la real parroquia del ínclito patrón mártir san Estevan, vicescanciller de la Universidad de Valencia; y visitador general que fue de aquel arzobispado, y al presente examinador synodal”, en FUSTER, Melchor: *Misceláneas predicables, políticas y morales al patrocinio de la ilustrísima, leal, y coronada ciudad de Valencia. Escriúelas el doctor Melchor Fuster ya catedrático de prima de filosofía, y teología, examinador de ambas facultades, y vicescanciller en la Universidad de Valencia, pavorde en la santa iglesia metropolitana, canónigo magistral de púlpito en ella, y por su muy ilustre cabildo oidor de obras pías, oficial, vicario general, y visitador del arzobispo sede vacante, juez y comisario apostólico de la nueva décima, examinador sinodal, síndico del estamento eclesiástico de este reyno, y contador de la deputación, en el parte segunda con los índices necesarios y, a más de éstos, con especial tabla para formar sermones en las ferias mayores de quaresma*. En Valencia, por Gerónimo Villagrasa, al molino de Rovella, año 1675, [s. p.].
- SOLANO CAZORLA, Antonio: *Dos verdaderas relaciones. La primera trata del successo y desbarate de los Allemanes y Herreruolos por el duque de Guisa y juntamente lo que ha sucedido en su armada desde los XX de Octubre hasta XXVI del mismo. La segunda trata de la nueva victoria havida por el duque de Guisa de los Herreruolos y Suyzos martes por la mañana/ a los XXVIII de noviembre MDLXXXVII dentro el lugar de Aulnert*. Impressas en Valencia, junto al molino de la Rovella, año de 1588, hechas imprimir por Gabriel Ribas.
- TOSCA, Thomas Vicente: *Tratado de la montea y cortes de cantería que compuso el doctor Thomás Vicente Tosca, presbítero de la congregación del oratorio de San Felipe Neri de Valencia. Segunda impresión, corregida y enmendada de muchos yerros de impresión y láminas como lo verá el curioso*. Madrid, imprenta de Antonio Marín, 1727.
- TURRIANO, Pseudo Juanelo: *Los veintiún libros de los ingenios y las máquinas*, 1570. [Madrid, Turner, 1983].
- VALDA, Juan Bautista: *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el supremo decreto de nuestro santísimo pontífice Alexandro VII [...] escriúelas de orden de la misma ciudad Juan Bautista de Valda*. Valencia, Gerónimo Vilagrasa [...], 1663.
- VON BREYDENBACH, Bernhard: *Peregrinatio in terram sanctam*. Mainz, Erhard Reuwich, 1486.
- : *Peregrinatio in terram sanctam (en castellano); Viaje de la tierra santa Bernhard von Breydenbach. Traducido por Martín Martínez de Ampies. Tratado de Roma, Martín Martínez de Ampies*. Zaragoza, Pablo Hurus, 16 enero, 1498.

7.2

Bibliografía citada¹

- A.A.V.V.: *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Julio Ollero, 1993.
- A.A.V.V.: *Roma: disegno e immagine della città eterna: le piante di Roma dal 2. secolo d. Cr. ai giorni nostri*. Roma, De Luca, [s. f.] [1994].
- A.A.V.V.: *Actas del I Congreso Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (coord.)]: *Cartografía valenciana. (siglos XVI-XIX)*. Valencia, Diputació valenciana, 1997.
- A.A.V.V.: *La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia*. Valencia, Bancaixa, 1997.
- A.A.V.V.: *A volo d'uccello. Jacopo de' Barbari e le rappresentazioni di città nell'Europa del Rinascimento* (catalogo de la mostra). Venezia, Arsenale editrice, 1999.
- A.A.V.V.: *Actas del II Seminario de Relaciones de sucesos. La fiesta*. Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.
- A.A.V.V.: *La luz de las imágenes*. Valencia, Generalitat Valenciana, 3 vols., 1999.
- A.A.V.V.: *Tooley's dictionary of mapmakers. Revised edition A-D*. England, Map Collector Publications, 1999.
- A.A.V.V.: *Carlos V. Las armas y las letras*. [s.l.] [Granada], Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- A.A.V.V.: *El renaixement de Tarraco, 1563: Lluís Pons d'Icart i Anton van den Wyngaerde*. Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 2003.

¹ A pesar de haberse empleado mucha más bibliografía para la elaboración de este trabajo de la presente en este apartado, finalmente se ha optado por incluir solamente las referencias que han sido citadas a pie de página.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V.: *Atlas de Pedro Texeira. Descripción de España y de las costas y puertos de sus Reynos (siglo XVII). Estudios y transcripción*. Burgos Siloé arte y bibliofilia / Österreichische Nationalbibliothek, 2008.
- AGUILÓ y COBO, Mercedes: *Documentos para la historia de la pintura española. I*. Madrid, Museo del Prado, 1994.
- AHUMADA BATLLE, Eulàlia: *Epistolaris d'Hipòlita Roís de Liori i d'Estefania de Requesens (Segle XVI)*. Valencia, Universitat de València, 2003.
- ALBI de la CUESTA, Julio: "Exhibición militar en honor a Carlos V con ocasión de su entrada en Munich el 10 de junio de 1530", en A.A.V.V.: *Carlos V. Las armas y las letras*. [s. l.] [Granada], Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 400-401.
- ALCINA FRANCH, José (con la colaboración de MAS CARBONELL, Manuel): *La biblioteca de Alfonso V de Aragón de Nápoles. Catálogo descriptivo: fondos valencianos*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000.
- / (con la colaboración de Mas Carbonell, Manuel): *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles. Fondos Valencianos*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2000.
- ALCINA ROVIRA, Juan F.: "Nuevos datos sobre el impresor y helenista Felipe Mey", en *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 5, 2005, pp. 245-255.
- ALDANA, Salvador: "La Valencia del Humanismo en la obra de Anton Van den Wyngaerde", en *Archivo de Arte Valencino*, LXVIII, 1987, pp. 26-37.
- : *La ciudad amurallada*. Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1990.
- ALDANA, Cristina: "Sobre el concepto romano de ciudad fortificada y su pervivencia en la iconografía valenciana", en *Archivo de Arte Valencino*, LXIX, 1988, pp. 3-8.
- ALEIXANDRE TENA, Francisca: "La ilustración del libro valenciano en el Renacimiento", en AGUILERA CERNI, Vicente (coord.): *Historia del Arte valenciano*. Valencia, Biblioteca valenciana, Consorci d'editors valencians, vol. 3, 1987, pp. 303-326.
- : "Libro, imprenta y censores en Valencia bajo Carlos II", en A.A.V.V.: *Homenatge al Doctor Sebastià García Martínez*. València, Generalitat Valenciana, 1988, vol. II, pp. 157-175.
- : "La il·lustració del llibre valencià", en A.A.V.V.: *La impremta valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1990, pp. 155-180.
- ALEJOS MORÁN, Asunción: "Crónica pictórica de la expulsión de los moriscos valencianos", en *Cimal*, 16, 1982, pp. 50-59.
- : "Real Monasterio de la Trinidad", en GARÍN ORTIZ de TARANCO, Felipe M^a. / CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel / ALEJOS MORÁN, Asunción y otros: *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1983, pp. 213-217.
- : "Grabado e ilustración", en AGUILERA CERNI, Vicente (dir.): *Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Biblioteca Valenciana. Consorci d'editors valencians, 1989, vol. 4, pp. 179-191.
- : "Jeroglíficos marianos en el Siglo Cuarto de la Conquista de Valencia", en A.A.V.V.: *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*. La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 277-292.
- ALENDIA, Jenaro: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, sucesores de Rivadeneyra, 1907.
- ALMELA y VIVES, Francisco: *Las Torres de Serranos*. Valencia, La semana gráfica, 1930.

- : “Los temas del mar en el grabado valenciano”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 1954, 25, pp. 90-108.
- : *El escudo de Valencia*. Valencia, Semana Gráfica, 1956.
- ALVAR, Manuel: *Edición y estudio del Entretenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Sevil*. Valencia, Universitat de València, 1987.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (coord.): *Relaciones topográficas de Felipe II*. Madrid, Comunidad de Madrid / Conserjería de Cooperación / CSIC, 1993, 3 Vol.
- : “Corografía y exaltación de lo local en la época de Calderón”, en ALCALÁ-ZAMORA, José / BELENGUER, Ernest (coord.): *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Madrid, Centro de estudios políticos y constitucionales / Sociedad estatal Espala Nuevo Milenio, 2001, vol. 1, pp. 445-459.
- ANDRÉS y SINISTERRA, Domingo: *El derribo de las murallas de Valencia, en los años 1865 y 1866 e historia y mérito de las famosas torres, puerta y puente de Serranos [...]*. Valencia, imprenta de El Valenciano, 1866 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1980].
- ANSEMI, Alessandra: *Il Diario del Viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*. Madrid, Fundación Carolina / Ediciones Doce Calles, 2004.
- ARASA i GIL, Ferrán: “Esculturas romanas desaparecidas al País Valencià”, en *Archivo de Prehistoria Levantina*, XXV, 2004, pp. 305-306.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luís: “Representación de la arquitectura en construcción en torno al siglo XVI”, en A.A.V.V.: *Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, Instituto Juan de Herrera / Universidad de La Coruña / CEHOPU / CEDEX / Sociedad Española de Historia de la Construcción, 1995, pp. 49-56.
- : “La difusión del Escorial en Valencia antes de la finalización de las obras”, en CAMPOS y FERNÁNDEZ de SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Literatura e imagen en el Escorial. Actas del Simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 751-770
- : *El saber encaminado. Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2009.
- ARÉVALO, Federico: “Descriptio Urbis Romae: Mecanismos geométricos para un levantamiento”, en A.A.V.V.: *Actas del VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Pamplona, ETSA de la Universidad de Navarra, 1996, pp. 145-255.
- : *La representación de la ciudad en el Renacimiento. Levantamiento urbano y territorial*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2003.
- ARIGÜEL BOLUDA, María José / HERNÁNDEZ ROYO, Pura / IRÚN de SOJO, Gloria: *Descripción bibliográfica de ejemplares impresos en Valencia en el siglo XVI*. Valencia, Universitat de València, memoria de licenciatura, 1986.
- ARROYO ILERA, Fernando: “Las relaciones geográficas y el conocimiento del territorio en tiempos de Felipe II”, en *Estudios Geográficos*, LIX, 231, 1998, pp. 169-200.
- BADIA CAPILLA, Ángeles / PASCUAL PACHECO, Josefa: *Las murallas árabes de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València / Delegació Municipal de Cultura, 1991.
- BALAGUER, Ernest (coord.): *Història del País Valencià. De les germanies a la nova planta*. Barcelona, Edicions 62, 1965-1990.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- BARCELÓ, Carmen: “Valencia islámica. Paisaje y espacio urbano”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2000, pp. 40-50.
- BARRIO MOYA, José Luis: *Arquitectura barroca en Cuenca*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- BAS MARTÍN, Nicolás: “Impressors alemanys a la València del segle XV”, en A.A.V.V.: *Viatjar per saber. Mobilitat i comunicació a les universitats europees*. València, Universitat de València, 2004, pp. 133-157.
- BATLLORI, Miquel: “Pere Lluís Beuter, teòleg valencià a Portugal”, en ———: *Les reformes religioses al segle XVI. Obra completa*. Valencia, Tres i Quatre, vol. VI, 1996, pp. 385-407.
- BATTISTINI, Andrea: “Del caos al cosmos: el saber enciclopédico de los jesuitas”, en RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina (coord.): *De las academias a la enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1993, pp. 301-332.
- BELTRÁN LÓPEZ, Francesc: “Del cinturó defensiu de la ciutat de València: les torres d’Espioca, Benifaió i Mussa”, en FURIÓ, Antoni / APARICI, Josep (eds.): *Castells, torres i fortificacions en la Ribera del Xúquer*. Valencia, Universitat de València, 2002, pp. 89-102.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Federico Doménech, 1980.
- : “Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Manceli el 1608”, en *Ars Longa*, 3, 1992, pp. 29-38.
- : “Un plano axonométrico de Valencia diseñado por Manceli el 1608”, en A.A.V.V.: *Tiempo y Espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. 1, pp. 231-246.
- / GÓMEZ FRECHINA, José: *La col·leció Orts-Bosch al Museo de Belles Arts de València*. València, Generalitat Valenciana, 2 vols., 2006.
- : *Juan Sariñena (1545-1619)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
- BENITO GOERLICH, Daniel: “Real Monasterio de la Trinidad”, en BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (coord.): *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Conselleria de Cultura, 1983, tomo II, pp. 677-684.
- : *El Real Monasterio de la Santísima Trinidad*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.
- : “Pintura y escultura antiguas”, en A.A.V.V.: *Los tesoros de la Universitat de València*. Valencia, Universitat de València, 1999, pp. 19-46.
- : “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.
- BÉRCHEZ, Joaquín (coord.): *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1983, II vols.
- / JARQUE, Francesc: *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, Bancaixa, 1993.
- (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1995.
- / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca Valencia”, en ——— (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos*

- declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura religiosa.* Valencia, Generalitat Valenciana, 1995 pp. 156-171.
- / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés (Valencia)”, en ——— (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura religiosa.* Valencia, Generalitat Valenciana, 1995 pp. 172-181.
- / ZARAGOZÁ, Arturo: *Iglesia Catedral Basilica metropolitana de Santa María de Valencia*, tirada a parte de BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura religiosa.* Valencia, Generalitat Valenciana, 1995.
- / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “El Real de Valencia y sus imágenes arquitectónicas”, en *Reales Sitios*, 158, 4º trimestre, año XL, 2003, pp. 33-47.
- / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “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, pp. 102-115.
- / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Mirar y sentir la ciudad. La Valencia *al viu* en el siglo XVII”, en DE LA PEÑA VELASCO, Concepción (coord.): *En torno al Barroco. Miradas múltiples.* Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 13-27.
- / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: “Historia del Palacio Real de Valencia”, en BOIRA MAIQUES, Josep Vicent (coord.): *El palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Cavallero (1802).* Valencia, Ajuntament de València, 2006, pp. 61-73.
- : “La arquitectura barroca”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia.* València, Universitat de València, tomo 2, 2009, pp. 324-333.
- BERGER, Philippe: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento.* Valencia, Edicions Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, 1987, 2 vols.
- : “Humanismo e imprenta en la Valencia de finales del siglo XV y principios del XVI” en A.A.V.V.: *1490. En el umbral de la modernidad. El Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI.* Valencia, Generalitat Valenciana, 1994, vol. I, pp. 543-551.
- : “Las lecturas de las capas modestas en la Valencia renacentista”, en *Bulletin Hispanique*, 1, 1997, pp. 161-170.
- : “La crisis de 1506-1509. Crónica de una quiebra anunciada”, en A.A.V.V.: *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América.* Madrid, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, vol. I, pp. 393-403.
- BLASCO, Ricard: “Síntesi històrica de la impremta valenciana”, en A.A.V.V.: *La impremta valenciana.* Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 51-102.
- BLAYA, Nuria: “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.
- BOHIGAS, Pedro: *El libro español (ensayo histórico).* Barcelona, Gustavo Gili, 1962.
- BOIRA MAIQUES, Josep Vicent: *La ciudad de Valencia y su imagen pública.* Valencia, Universitat de València, 1992.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- (coord.): *El palacio Real de Valencia. Los planos de Manuel Caballero (1802)*. Valencia, Ajuntament de València, 2006.
- : *L'aigua domesticada: els orígens de l'abastiment d'aigua potable a València*. València, Ajuntament de València, 2007
- : *Valencia. La ciudad*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2011.
- BOLOGNA, Ferdinando: *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*. Napoli, Societa Storia Patria Napoli, 1977.
- BONET CORREA, Antonio: “Arquitecturas efímeras, Ornatos y Máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en DIEZ DIEZ BORQUE, José María (dir.): *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. [s.l.] [España], Ediciones del Serbal, 1986, pp. 41-70.
- : “La fiesta barroca como práctica del poder”, en BONET CORREA, Antonio: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*. Madrid, Akal, 1990, pp. 5-37.
- BORONAT y BARRACHINA, Pascual: *El B. Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, [s. i.][F. Vives y Mora], 1904.
- BORRERO FERNÁNDEZ, Mercedes: “Los medios humanos y la sociología de la construcción medieval”, en GRACIANI, Amparo (ed.): *La técnica de la arquitectura medieval*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 97-122.
- BORSI, Stefano: *Roma prima di Sisto V. La pianta di Antonio Tempesta. 1593*. Roma, Officina edizioni, 1986.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: “F”. Cultura nobiliaria y ejercicios de guerra”, en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Carlos José (coord.): *Las fortificaciones de Carlos V*. Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos / Ministerio de Defensa / Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 94-116.
- BRIESEMEISTER, Dietrich: “Crónica Universal de Schedel”, en A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (dir.)]: *Bibliofilia Antigua (Estudios bibliográficos)*. Valencia, Vincent Gracia Editores, 1993, vol. II, pp. 115-154.
- BROWN, Kenneth / ESCARTÍ, Vicent J.: “Edició i estudi d'alguns poemes Catalans en un manuscrit de don Francesc de la Torre i Sebil”, en *Traza y Baza*, 9, 1990, pp. 59-117.
- BUISSERET, David (ed.): *Monarchs Ministers and Maps*. Chicago, the University of Chicago Press, 1992.
- : *Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography*. Chicago, the University of Chicago Press, 1998.
- : *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Barcelona, Paidós Orígenes, 2004.
- BURNS, Robert Ignatus: *El Reino de Valencia en el siglo XIII (Iglesia y Sociedad)*. Valencia, Del Senia al Segura, 1982.
- : “El naixement d'un poble: El regne de València”, en A.A.V.V.: *Lluís de Santàngel, un home, un món*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pp. 18-32.
- CABANES PECOURT, María Desamparados: *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. Zaragoza, Pedro Carcés de Cariñena, 1992.
- CABEZA SÁNCHEZ-ALBORNOZ, María Cruz / ABAD LLUCH, Silvia: “El viaje de la Tierra Sancta de Bernardo de Breidenbach”, en A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (dir.)]: *Bibliofilia Antigua (Estudios bibliográficos)*. Valencia, Vicent García Editores, 1993, vol. III, pp. 196-235.

- CABRA LOREDO, María Dolores / SANTIAGO PÁEZ, Elena María: *Iconografía de Sevilla. 1400-1650*. Sevilla, Focus. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla / Ediciones el Viso, 1988.
- CAHNER, Max: *Epistolario del Renacimiento*. Valencia, Albatros, 1977, II vols.
- CALVO LÓPEZ, José: “Estereotomía de la piedra”, en A.A.V.V.: *Master de restauración del patrimonio histórico. Area 3. Intervención y técnicas*. Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia / Colegio Oficial de Aparejadores / Arquitectos técnicos de la Región de Murcia, 2004, pp. 115-151.
- CÁMARA MUNOZ, Alicia: *Fortificación y ciudad en tiempos de Felipe II*. Madrid, Nerea, 1998.
- : “La ciudad en la Literatura del Siglo de Oro”, en *Anales de Historia del Arte*, 121-123, 2008, pp. 121-134.
- CANDELA GUILLÉN, José María: “San Pedro Nolasco revelando al rey don Jaime la conquista de Valencia”, en A.A.V.V.: *La luz de las imágenes. II. Áreas Expositivas y análisis de obras I*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 346-347.
- CARBONELL i BUADES, Marià: “Roderic de Borja, client promotor d’obres d’art. Notes sobre la iconografía de l’Apartament Borja del Vaticà”, en MENOTTI, Mario / BATLLORI, Miguel / CARBONELL BUADES, Marià / COMPANYY, Ximo: *Els Borja, història i Iconografia*. Valencia, Bancaja, Obra Social i Cultural, 1992, pp. 418-424.
- CÁRCEL ORTÍ, Vicente: “Obras impresas del siglo XVI en la biblioteca de San Juan de Ribera”, en *Anales del Seminario de Valencia*, VI, 1966, 11, pp. 117-383.
- : *Historia de la Iglesia en Valencia*. Valencia, Arzobispado de Valencia, 1986, II vols.
- CÁRCEL ORTÍ, María Milagros / TRENCHS ODENA, José: “El Consell de Valencia: disposiciones urbanísticas (siglo XIV)”, en A.A.V.V.: *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985, tomo II, pp. 1481-1546.
- CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*. Madrid, Istmo, 2003.
- CARRERES ZACARÉS, Salvador: *Ensayo de una Bibliografía de Libros de Fiestas celebradas en Valencia y su Antiguo Reino*. Valencia, Hijo F. Vives Mora, 1925.
- : “Cruces terminales de la ciudad de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XIII, 1927, pp. 83-119.
- : “Cruces terminales de la ciudad de Valencia (Conclusión)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XIV, 1928, pp. 65-83.
- : *Llibre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de València (1308-1644)*. Valencia, Acció Bibliogràfica, 1930-1835, II vols.
- CARRETE PARRONDO, Juan: “La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII”, en ESCOLAR, Hipólito (dir.): *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. Madrid, Ediciones pirámide, 1994, pp. 271-360.
- CARRIAZO y ARROQUIA, Juan de Mata: “Los relieves de la Guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, 7, pp. 19-70.
- : *Los relieves de la Guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*. Granada, Universidad de Granada, 1985.
- CARRILLO, Jesús, “Saqueo de los turcos en Hungría” en A.A.V.V.: *Carlos V. Las armas y las letras*. [s. l.] [Granada], Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 371-376.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- CARUANA GÓMEZ de BARREDA, Jaime: “La orden de Calatrava en Alcañiz”, en *Teruel*, 8, 1952, pp. 1-176.
- : “El castillo de Alcañiz”, en *Teruel*, 20, 1955, pp. 1-112.
- CASTAÑEDA y ALCOVER, Vicente: *Los cronistas valencianos: discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública de D. Vicente Castañeda y Alcover, el día 28 de marzo de 1920. [Contestación de D. Julio Punyol y Alonso]*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920.
- : “Pedro Antonio Beuter”, en *Boletín de la Real Academia de Historia*, 100, 1932, pp. 151-162.
- CASTILLA, María Francisca: “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.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia (1ª parte)*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981.
- : *El Museo de la Ciudad. Su historia y sus colecciones*. Valencia, Ajuntament de València, 1997.
- : *Valencia en el Grabado. 1499-1899*. Valencia, Ajuntament de València, 1999.
- : “El plano de Valencia del Padre Tosca, imagen histórica de una gran ciudad”, en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 23-34.
- CATALÁ SANZ, Jorge Antonio / URZAINQUI SÁNCHEZ, Sergio: “Perfiles básicos del bandolerismo morisco valenciano: del desarme a la expulsión (1563-1609)”, en *Revista de Historia Moderna*, 27, 2009, pp. 57-108.
- CATALANO, Dino: “Riparliamo della Tavola Strozzi”, en *Napoli nobilissima*, XXI, 1982, pp. 57-64.
- CAVANILLES, Antonio José: *Observaciones sobre la Historia natural, geográfica, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia por Antonio Josef Cavanilles*. Madrid, Imprenta Real, 1795-1797.
- CEBRIÁN, Josep Lluís: “Gènova, Barcelona i València en les cartes portolanes dels segles XIV i XV”, en *Mètode. Revista de difusió de la investigació*, 53, 2007, pp. 83-87.
- CERDÁ, Manuel: “Exequias de Calderón en Madrid: La Academia del Alcázar en Valencia”, en *Revista de Valencia*, tomo I, 1880-81, p. 346-348.
- CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las Torres de Serranos. Historia y restauración. Valencia*, Ajuntament de València, 2003.
- : “El estudio de las Torres de Serranos”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*. Valencia, Ajuntament de València, 2003, pp. 121-157.
- CERVERA TORREJÓN, José Luis: “La prisión de las torres de Serranos”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*. Valencia, Ajuntament de València, 2003, pp. 27-40.
- CHECA CREMADES, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1987.
- CHUECA GOITIA, Fernando: “El Miguelete de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXII, 1981, pp. 3-11.
- CID PRIEGO, Carlos: “Las pinturas murales del Castillo de Alcañiz”, en *Teruel*, 20, 1958, pp. 5-103.

- CIGOLA, Michaela: “Al otro lado del espejo de Albrecht Dürer”, en A.A.V.V.: *Arkitektoniko idaren mugetan. VII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Donostia, Universidad del País Vasco, 1998, pp. 195-204.
- CISNEROS ALVAREZ, Pablo: “Imágenes urbanas de Sagunto. Desde su representación icónica a la mirada intencionada y descriptiva del viajero en el siglo XIX”, en A.A.V.V.: *Festa de la Sang 2010*. Sagunt, Majoralia de la Puríssima Sang de Nostre Senyor Jesucrist 2010, 2010, pp. 301-319.
- [CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo]: “Imágenes urbanas de Xàtiva”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.): *Historia de Xàtiva I*. Xàtiva, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, 2006, pp. 468-471.
- COLOMER i PRESES, Ignasi: *Cartografia de Catalunya i dels Països Catalans*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989.
- CORBALÁN de CELIS, Juan / BORJA CORTIJO, Helios: “Las bibliotecas y la difusión del libro en la Valencia del siglo XV”, en A.A.V.V.: *II Jornadas sobre la cultura en la Comunitat Valenciana. Biblioteques, Arxius i Centres de Documentació*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, vol. I. pp
- COSTA MAS, José: “La exposición cartográfica” en A.A.V.V.: *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Universitat de València, 1973, pp. 47-58.
- : “La cartografía histórica”, en A.A.V.V. [MORALES GIL, Alfredo (dir.)]: *Atlas temático: Comunidad Valenciana, I*. Valencia, Levante el Mercantil Valenciano, 1991, pp. 1-20.
- CROCE, Benedetto: “Veduta della città di Napoli nel 1479 col trionfo navale per l'arrivo di Lorenzo dei Medici”, en *Napoli nobilissima*, XIII, 1904, pp. 56-57.
- CRUSELLES, Enric: “La población de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”, en *Revista d'Història Medieval*, 10, 1999, pp. 45-84.
- CUESTA DOMINGO, Mariano: *La obra cosmográfica y náutica de Pedro de Medina*. Madrid, BCH, 1998.
- DE ALCAHALÍ, Barón: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Federico Doménech, 1897 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1989].
- DE CARRERES y de CALATAYUD, Francisco: *Las fiestas valencianas y su expresión poética. Siglos XVI-XVIII*. Madrid, C.S.I.C. / Instituto Jerónimo Zurita, 1949.
- DE CRUILLES, Marqués: *Guía urbana de Valencia. Antigua y moderna*. Valencia, imprenta de José Rius, 1876 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1979], II tomos.
- DE LOS REYES GÓMEZ, Fermín: “Con Privilegio: La exclusiva de edición del libro antiguo español”, en *Revista General de Información y Documentación*, vol. 11, 2, 2001, pp. 163-200.
- DE SETA, Cesare / LE GOFF, Jacques: *La ciudad y las murallas*. Madrid, Cátedra, 1989.
- : “L'immagine di Napoli dalla Tavola Strozzi a E.G. Papworth”, en BRIGRANTI, Giuliano (coord.): *All'Ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*. Napoli, Electa, 1990.
- : *L'immagine delle città italiane dal XV al XIX secolo*. Napoli, Edizioni de Luca, 1998.
- / STROFFOLINO, Daniela (coord.): *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo dal XV al XIX secolo*. Napoli, Electa Napoli, 2001.
- : *La ciudad europea. Del siglo XV al XX. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*. Madrid, Istmo, 2002.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- : “Significados y símbolos de la imagen de la ciudad en los Atlas de los siglos XVI al XVII”, en DE SETA, Cesare: *La ciudad europea. Del siglo XV al XX. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*. Madrid, Istmo, 2002, p. 127-155.
- : “Nápoles en tiempos de la Corona de Aragón: Entre utopía y renovatio”, en MIRA, Eduard / ZARAGOZA CATALÁN, Arturo: *Una arquitectura gótica mediterránea*. València, Generalitat Valenciana / Conselleria de Cultura i Educació / Subsecretaria de Promoció Cultural, [etc.], 2003, vol. II, pp. 67-84.
- DE TEXEIRA, Pedro: *Compendium Geographicum*. Madrid, Museo Naval / Fundación Alvar González / Universidad de Uppsala, 2001.
- D’ ESSLING, Prince: *Étude sur l’art de la gravure sur bois a Venise: Les livres a figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVI*. Mansfield (CT), Mauricio Martino Publisher, [1994], 6 vols.
- DEL TREPPO, Mario: “Le avventure storiografiche della Tavola Strozzi”, en MACRY, Paolo / MASSAFRA, Angelo (eds.): *Fra Storia e Storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*. Bologna, Mulino, 1994, pp. 483-515.
- DELGADO CASADO, Juan: *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVI)*. Madrid, Arco / Libros, 1996, 2 vols.
- DI MAURO, Leonardo: *La Tavola Strozzi*. Napoli, De Rosa, 1992.
- DORDA, Juan: “Las Torres de Serranos. Documentos académicos (1392-1871)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, I, 1915, pp. 3-14.
- EL BACHILLER TORREZNO [Torres Belda]: “Armas de Valencia”, en *Almanaque Las Provincias*, 1880, pp. 63-69.
- ESCAPLÉS de GUILLÓ, Pascual: *Resumen historial de la antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid sus progresos, ampliaciones y fábricas insignes, con otras particularidades*. Valencia, Josef Estévan, año MDCCCXV [Valencia, Librerías París-Valencia, 1979].
- ESCARTÍ, Josep Vicent: “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, Abadia de Montserrat, 1994, vol. II, pp. 55-75.
- : “Introducció”, en BEUTER, Pere Antoni: *Cròniques de València*. Valencia, Generalitat Valenciana / Consell Valencià de Cultura, 1995, pp. 9-27.
- : “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, pp. 135-155.
- : “Estudi introductorio”, en BEUTER, Pere Antoni: *Primera part de la Història de València*. Edició a cura de Vicent Josep Escartí. València, Universitat de València, 1998, pp. 7-32.
- : “Intencionalitat en les cròniques de Pere Antoni Beuter i de Rafael Martí de Viciàna”, en A.A.V.V.: *Miscel·lània homenatge a Rafael Martí de Viciàna en el V centenari del seu naixement 1502-2002*. Borriana / València, Ajuntament de Borriana / Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 205-218.
- (coord.): *Escriptors valencians de l’Edat Moderna*. Valencia, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2004.
- ESCOBAR, Jesús R.: *The Plaza Mayor and the shaping of baroque Madrid*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

- : “Antonio Manzelli. An early View of Madrid (c. 1623) in The British Library”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XVII, 2005, pp. 33-38.
- : *La plaza mayor y los orígenes del Madrid Barroco*. Madrid, Nerea, 2007.
- ESPONERA CERDÁN, Alfonso (coord.): *Introducción a la Iconografía valenciana en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2002.
- (coord.): *San Vicente Ferrer. La palabra escrita*. València, Ajuntament de València, 2003.
- ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de València i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde el 1563”, en ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 99-148.
- / SICLUNA LLETGET, Ricard: “La ciutat de Xàtiva i la seua arquitectura vista per Van den Wijngaerde”, en ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 259-302.
- ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano: “Los Cosmógrafos al servicio de Felipe II. Formación científica y actividad técnica”, en *Mare Liberum*, 10, 1995, pp. 525-540.
- : “Los cosmógrafos del Rey”, en A.A.V.V.: *Madrid, ciencia y corte*. Madrid, Consejería de Educación / Cultura de la Comunidad de Madrid / CSIC / Universidad de Alcalá de Henares, 1999, pp. 120-133.
- [s. a.]: *Exposición de grabados valencianos: originales y reproducciones de monumentos, tipos y paisajes de la ciudad, siglos XV-XIX*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1971.
- FALOMIR FAUS, Miquel: “El proceso de cristianización urbana de la ciudad de Valencia durante el siglo XV”, en *Archivo Español de Arte*, 254, 1991, pp. 128-139.
- : “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 Historio del Arte Diego Velázquez, 1993, pp. 49-55.
- : *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1996.
- FAUS PRIETO, Alfredo: “Aspectos geográficos en la obra de Antonio Bordázar de Artazu”, en *Cuadernos de Geografía*, 42, 1978, pp. 1-22.
- : “Teoría y práctica cartográficas en la Valencia preilustrada (1681-1744). Las obras de Vicente Olmo y Antonio Bordázar de Artazu”, en *Cuadernos de Geografía*, 45, 1990, pp. 183-202.
- : “Demarcación y cartografía de la Particular Contribución de Valencia en el siglo XVIII”, en *Cuadernos de Geografía*, 57, 1995, pp. 91-108.
- : *Mapistes. Cartografia i agrimensura a la València del segle XVIII*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim / Generalitat Valenciana, 1995.
- : “La influència del moviment novator sobre el treball dels experts del començament de segle. L'obra d'Antoni Bordázar d'Artazu”, en FAUS PRIETO, Alfredo: *Mapistes. Cartografia i agrimensura a la València del segle XVIII*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim / Generalitat Valenciana, 1995, pp. 52-89.
- : “Desde Del Olmo a Cavanilles. El Antiguo Reino de Valencia en la Cartografía Española Setecentista (1681-1797)”, en A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (coord.)]: *Cartografía valenciana. (siglos XVI-XIX)*. Valencia, Diputació valenciana, 1997, pp. 83-101.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- : “El plano de la Particular Contribución de Valencia de Francisco Antonio Cassaus (1695) y sus corolarios del siglo XVIII”, en *Cuadernos de Geografía*, 86, 2009, pp. 219-240.
- FELIPO ORTS, Amparo: *La Universidad de Valencia durante el siglo XVII (1611-1707)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1991.
- : *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI (1499-1611)*. Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
- / MIRALLES VIVES, Francisca: *Colación de grados en la Universidad Valenciana foral. Graduados entre 1580-1611*. Valencia, Universitat de València, 2002.
- FERNÁNDEZ VEGA, María del Mar: “Jerónima de Gales. Una impresora valenciana del siglo XVI”, en A.A.V.V.: *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa América*. Salamanca, I.H.L.L., 2004, Tomo I, pp. 405-434.
- FERRÁN SALVADOR, Vicente: “Antonio Bordázar de Artazu. El impresor erudito (Ensayo biográfico-bibliográfico)”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XL, 1964, pp. 119-147.
- : *Historia del grabado en Valencia*. Valencia, imprenta Jesús Bernés, 1943.
- : “Los Roviras. Notas biográficas artísticas”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XL, 1959, pp.41-61.
- : “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. 39-63.
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni: *Els Certàmens Poètics Valencians del Segle XIV al XIX*. València, Institució de literatura i estudis filològics / Insitució Alfons el Magnànim, 1983.
- FERRER GIMENO, M^a Rosario: *La lectura en Valencia a finales del siglo XV. La biblioteca del Canónigo Maties Mercader († 1489)*. Valencia, Universitat de Valencia, tesis de licenciatura, 1985.
- FERRER VALS, Teresa: “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.
- FERRERES CARBONELL, Luís: *Cárceles Torres de Serranos. Apuntes sobre su situación y condiciones, descripción e historia, ora monumento, ora establecimiento carcelario por [...], alcalde de las mismas*. Valencia, imprenta Doménech, 1880.
- FONER TICHELL, Vicente: *Familia de los Viciana: (estudios histórico-críticos)*. Valencia, hijo de F. Vives Mora, 1992.
- FONTANA, Vincenzo: “Immagine di città nelle ediciones del *Supplemento delle Croniche...* di Giacono Filippo Foresti da Bergamo”, en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L'Europa moderna. Cartografia e vedutismo*. Napoli, Electa, 2001, pp. 83-90.
- FRUGONI, Chiara: *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- FÜSSEL, Stephan (ed.): *Civitatis Orbis Terrarum. Cities of the World. 363 Engravings revolutionize the view of the world complete edition of the colour plates of 1572-1617*. Köln, Taschen, 2008.
- : “Natura sola magistra. The evolution of the city iconography in the Early Modern Era”, en FÜSSEL, Stephan (ed.): *Civitatis Orbis Terrarum. Cities of the World. 363 Engravings revolutionize the view of the world complete edition of the colour plates of 1572-1617*. Köln, Taschen, 2008, pp. 8-44.
- FUSTER PELLICER, Francisco: “Tomás Vicente Tosca y el plano de la ciudad de Valencia” en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 35-130.

- GALERA MONEGAL, Montserrat / ROCA, Francesc / TARRAGÓ, Salvador: *Atlas de Barcelona*. Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 1982.
- : *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*. Madrid / Barcelona, Fundación Carlos de Amberes / Institut Cartogràfic de Catalunya, 1998.
- GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*. Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1889 [Madrid, Editorial Gredos, 1968], IV vols.
- GALLEGO SALVADORES, Jordán: “Los estudios bíblicos en la Universidad de Valencia durante la primera mitad del siglo XVI”, en A.A.V.V.: *Ministerio y Carisma, Homenaje a Monseñor García Lahiguera*. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1975, pp. 307-341.
- GALLEGO, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- GARCÍA EDO, Vicente: *Mapas del Reino de Valencia. De los siglos XVI a XIX*. Valencia, Levante El Mercantil Valenciano, 2004.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael: “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.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Salvador: “Notas sobre el primer trienio del Marqués de Caracena en Valencia (1606-1609)”, en A.A.V.V.: *Homenaje al dr. D. Juan Reglá Campistol*. Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, vol. I, 1975, pp. 527-548.
- GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid, Aguilar, 1962.
- GARCÍA MONERRIS, Encarnación: “Los conflictos de jurisdicción entre Valencia y su Particular Contribución: la ciudad como parte del orden feudal vigente en la crisis del Antiguo Régimen”, en SERRANO MARTÍN, Eliseo / SARASA SÁNCHEZ, Esteban (coord.): *Señorío y feudalismo en la Península Ibérica (s. XII-XIX)*. Zaragoza, Fernando el Católico, 1999, vol. IV, pp. 367-385.
- GARCÍA MOYA, Ricardo: *Tratado de la Real Señera. Señeras valencianas y pendones catalanes*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1993.
- GARCÍA PULIDO, Luís José / ORIHUELA UZAL, Antonio: “La imagen de Santa Fe (Granada) en la sillería del Coro bajo de la catedral de Toledo”, en *Archivo Español de Arte*, 307, Julio-Septiembre 2004, pp. 247-266.
- GARCÍA TAPIA, Nicolás: *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*. Valladolid, Universidad de Valladolid / Caja de Ahorros de Salamanca, 1990.
- GARÍN ORTIZ de TARANCO, Felipe M^a: *La Universidad de Valencia y sus obras de Arte*. Valencia, Universidad de Valencia, 1982.
- / CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel / ALEJOS MORÁN, Asunción y otros: *Catálogo monumental de la ciudad de Valencia*. Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1983.
- GAVARA PRIOR, Joan J.: “El paseo de la Alameda de Valencia. Historia urbana de un espacio para la recreación pública (1644-1994)”, en *Ars Longa*, 5, 1994, pp. 147-157.
- : “Iglesia parroquial de los Santos Juanes (Valencia)”, BÉRCHEZ, GÓMEZ, Joaquín: *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X*. Valencia, Arquitectura religiosa. Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, pp. 76-89.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- : “Antiguo Colegio de San Pablo –Instituto Luis Vives– (Valencia)”, en BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín (ed.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, pp. 238-245.
- (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.
- GEA, María Isabel: *Guía del plano de Texeira (1656). Manual para localizar sus casas, conventos, iglesias, huertas, jardines, puentes, puertas, fuentes y todo lo que en él aparece*. Madrid, Ediciones la Librería, 2007.
- GENOVÉS y OLMOS, Eduardo: *Catàlech descriptiu de les obres impreses en llengua valenciana desde 1474 fins 1700*. Valencia, Imprenta de Manuel Pau, 1911, 4 vols.
- GIL SANJUÁN, Joaquín / PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M^a Isabel: “Hoegnagel, pintor e intérprete de la dualidad cristiano-morisca”, en GIL SANJUÁN, Joaquín / PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M^a Isabel: *Imágenes del poder. Mapas y paisajes urbanos del Reino de Granada en el Trinity College. Dublin*. Málaga, Equipo interdisciplinar Málaga Moderna / Universidad de Málaga, 1997, pp. 181-204.
- / PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, M^a Isabel: *Imágenes del poder. Mapas y paisajes urbanos del Reino de Granada en el Trinity College. Dublin*. Málaga, Equipo interdisciplinar Málaga Moderna / Universidad de Málaga, 1997.
- GIL SAURA, Yolanda: “Los gustos artísticos de los novatores valencianos en torno a 1700: la colección de pinturas de los marqueses de Villatorcas”, en *Locus Amoenus*, 9, 2007-2008, pp. 171-188.
- GISBERT TEROL, Ana / ORTELLS, M^a Lutgarda: *Catálogo de obras impresas en el siglo XVII de la Biblioteca Histórica de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2005, 2 vols.
- GÓMEZ CARBONELL, Carmen: “Un pintor valenciano. Jerónimo Jacinto de Espinosa”, en *Anales de la Universidad de Valencia*, 1930-1931.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *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, 2 vols.
- : *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI: el Hospital General y sus artífices*. Valencia, Albatros, 1998.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada, Universidad de Granada, 1992.
- GONZÁLEZ de ZÁRATE, Jesús María: “La tradición emblemática en la Valencia de 1640”, en *Traza y Baza*, 8, 1979, pp. 109-118.
- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo: *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2005.
- GRACIANI GARCÍA, Amparo: “Aportaciones medievales a la maquinaria de construcción”, en A.A.V.V.: *Actas del II Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, Universidad de La Coruña / CEHOPU / CEDEX / Sociedad Española de Historia de la Construcción, 1995, pp. 217-224.
- : “Los equipos de obra y los medios auxiliares en la Edad Media”, en GRACIANI, Amparo (ed.): *La técnica de la arquitectura medieval*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 175-206.

- GRAULLERA SANZ, Vicente: “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.
- GREGORI BERENGUER, Joan J. / PALANCA VINUÉ, Floreal: “Un pretext etnohistòric en les pintures d’Anthonie Van den Wijngaerde”, en ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d’Anthonie van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 303-328.
- HAEBLER, Conrado: *Tipografía ibérica del siglo XV. Reproducción en facsímil de todos los caracteres tipográficos empleados en España y Portugal hasta el año de 1500*. La Haya, Martinus Nijhoff / Leipsig, Karl W. Hiersemann, 1902.
- : *Bibliografía ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*. La Haya, Martinus Nijhoff / Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1903.
- : “Juan Ris de Chur. Un librero alemán en Valencia en el siglo XV”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IX, 1905, pp. 383-401
- : “Juan Ris de Chur. Un librero alemán en Valencia en el siglo XV. Continuación”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, X, 1906, pp. 42-64.
- : *Bibliografía ibérica del siglo XV. Segunda parte*. La Haya, Martinus Nijhoff / Leipsig, Karl W. Hiersemann, 1917.
- : *Impresores primitivos de España y Portugal*. España [Madrid], Ollero y Ramos, 2005.
- HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert: “The Spanish Views of Anton Van den Wyngaerde”, en *Master Drawings*, 1969, 7, pp. 375-399.
- : “Las vistas de España de Antón Van den Wyngaerde”, en KAGAN Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1986, pp. 54-67.
- HERMOSILLA PLA, Jorge (coord.): *Historia del puerto de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2007.
- (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia. Historia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*. València, Universitat de València, 2009, 2 vols.
- HERNÁNDEZ, Telesforo Marcial: “Los novatores ante la problemática portuaria de Valencia en el siglo XVII”, en A.A.V.V.: *Estudios dedicados a J. Peset Aleixandre*. Valencia, Universitat de València, vol. II, 1982, pp. 353-374.
- : “Diseños y proyectos del puerto de Valencia en los siglos XVII y XVIII”, en HERMOSILLA PLÁ, Jorge (coord.): *Historia del puerto de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 169-184.
- HERNÁNDEZ ROYO, Pura: *La imprenta Valenciana de la Familia Mey-Huete en el siglo XVI: Producción y Tipografía*. Valencia, Universitat de València, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, tesis doctoral inédita dirigida por el doctor José Luís Canet, 1995, II vols.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Carlos José (coord.): *Las fortificaciones de Carlos V*. Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos / Ministerio de Defensa / Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- : “Introducción. Saber y poder. La arquitectura militar en el reinado de Carlos V”, en HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (coord.): *Las fortificaciones de Carlos V*. Madrid, Asociación Española de Amigos de los Castillos / Ministerio de Defensa / Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 21-91.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- HERNANDO, Agustín: *Contemplar un territorio. Los mapas de España en el Theatrum de Ortelius*. [s.l.] [Madrid], Centro Nacional de Información Geográfica, 1998.
- : “Poder, cartografía y política de sigilo en la España del siglo XVII”, en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El Atlas del Rey Planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 72-97.
- HERRERA, José María / LLOPIS, Armando / MARTINEZ, Rafael / PERDIGÓN, Luís / TABERNER, Francisco: *Cartografía històrica de la ciutat de València, 1704-1910*. València, Ajuntament de València, 1985.
- H.G.: “Cuando Valencia era Epidròpolis”, *Levante El Mercantil Valenciàno*, 6 de julio de 2007.
- HOUSTON, J. M.: “Urban Geography of Valencia. The regional development of a Huerta City”, en *Institute of British Geographers. Transactions and Papers*, 1949, pp. 19-35.
- [traducción de A. López Gómez]: “Geografía urbana de Valencia. El desarrollo regional de una ciudad de Huerta”, en *Estudios Geográficos*, 66, 1957, pp. 151-168.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel: “El periodo conquense de Bartolomé Matarana (1573-1597)”, en *Ars Longa*, 3, 1992, pp. 65-75.
- : “Anton Van den Wyngaerde y la Vista de Cuenca desde el oeste”, en *Boletín del Museo e Institución Camón Aznar*, LXXXI, 2000, pp. 41-59.
- : “La vista de Cuenca desde el Este (1565), de Van den Wyngaerde”, en *Goya. Revista de Arte*, 276, 2000, pp. 145-152.
- : *La vista de Cuenca desde el oeste (1565), de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2003.
- : “Van den Wyngaerde, una vista de Belmonte y la campaña de trabajo de 1563”, en *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 301, 2003, pp. 71-77.
- : *La vista de Cuenca desde la hoz del Huécar (1565) de Van den Wyngaerde*. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2006.
- [s. a.]: *Iconografía Valenciana Antigua*. Valencia, Instituto de Literatura y Estudios Filológicos / Institució Alfons el Magnànim, 1963.
- IRÚN de SOJO, Gloria: *Catálogo gráfico-descriptivo de la imprenta del Molino de la Rovella*. Valencia, Universitat de València, Facultat de Filologia, tesis doctoral inédita dirigida por el doctor José Luís Canet Vallés, 1994, II vols.
- JIMÉNEZ SALVADOR, José Luís: “La arqueología en la ciudad de Valencia”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia. Historia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2009, tomo 1, pp. 45-54.
- JIMÉNEZ ZORZO, Francisco J. / MARTÍNEZ BUENAGA, Ignacio / MARTÍNEZ PRADES, José A. / RUBIO SAMPER, Jesús M.: *El Castillo de Alcañiz*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1998.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo: “Valencia y Andrés de Claramonte”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 39, 1957, pp. 25-32.
- KAEPPELI, Thomas / PANELLA, Emilio: *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*. Roma, Ad S. Sabinae, 1993, vol. IV.
- KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1986.

- : “Felipe II y los Geógrafos”, en KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1986, pp. 40-53.
- : “Ciudades del Siglo de Oro”, en KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1986, pp. 68-83.
- : “La corografía en la Castilla Moderna. Género, historia, Nación”, en *Studia Historia, Historia Moderna*, XIII, 1995, pp. 47-59.
- (con la colaboración de MARÍAS, Fernando): *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780*. Madrid, El Viso, 1998.
- : “Piedad y policía: Villas y ciudades en el mundo hispánico”, en KAGAN, Richard L. (con la colaboración de MARÍAS, Fernando): *Imágenes del mundo hispánico. 1403-1780*. Madrid, El Viso, 1998, pp. 47-84.
- : “La mirada del viajero”, en KAGAN, Richard L. (con la colaboración de MARÍAS, Fernando): *Imágenes del mundo hispánico. 1403-1780*. Madrid, El Viso, 1998, pp. 125-169.
- : “Urbs and Civitas in Sixteenth and Seventeenth Century Spain”, en BUISSERET, David (ed.): *Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography*. Chicago, the University of Chicago Press, 1998, pp. 75-108.
- : “Arcana imperii: Mapas, ciencia y poder en la corte de Felipe IV”, en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El Atlas del Rey Planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 49-70.
- (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 2008.
- LAMARCA LANGA, Genaro: “El libro y las lecturas en Valencia en la Edad Moderna. Bibliografía y estado de la cuestión”, en *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 25, 1999, pp. 245-255.
- LEDDA, Giuseppina: “Francisco de la Torre y Sevil, autor de las relaciones extensas y breves”, en CIVIL, Pierre (coord.): *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*. Madrid, Castalia, 2004, vol. II, pp. 751-764.
- LEDO, Antonio C. / SEGUÍ, Juan José: “Las fuentes escritas y el panorama historiográfico”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia. Historia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2009, tomo 1, pp. 32-45.
- LINARES, Lidwine: “Leyenda y figura de Santiago en dos hagiografías de principios del siglo XVII. Mauro Castella Ferrer y Hernando Ojea Gallero y sus *Historias del Apóstol Santiago*”, en ARIZALETA, Amaia / CAZAL, Françoise / GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis / GÜELL, Monique / RODRIGUEZ, Teresa (éds): *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or. II*. Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, pp. 521-542.
- LÍTER, Carmen / HERRERO, Ana / SANCHIS BALLESTER, Francisca: *Cartografía de España en la Biblioteca Nacional, II*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.
- / HERRERO, Ana / SANCHIS BALLESTER, Francisca: *La Geografía entre los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Akal, 22, 1996.
- / SANCHIS BALLESTER, Francisca: *Tomás López y sus colaboradores*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura / Biblioteca Nacional, 1998.
- LLAMAS MÁRQUEZ, M^a Auxiliadora: “*Topographia de la Villa de Madrid*. Año 1656. Del Madrid de Texeira al actual”, en *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 10, 19, 2001, pp. 97-117.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- LLOPIS ALONSO, Armando / PERDIGÓN FERNÁNDEZ, Luis: *Cartografía Histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)*. Valencia, Universitat Politècnica de València, 2010.
- LÓPEZ AZORÍN, María José: *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. [s. l.][España], Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2006.
- LÓPEZ GÓMEZ, Antonio: “El método cartográfico de Tomás López. El interrogatorio y los mapas de España”, en *Estudios Geográficos*, vol. LVII, 225, 1996, pp. 667-710.
- : “Los croquis y mapas del Reino de Valencia de López y Cavanilles: dos geógrafos y dos métodos opuestos”, en *Cuadernos de Geografía*, 62, 1997, pp. 537-586.
- : “Molinos de viento y de agua en las vistas de Wyngaerde (1562-70)”, en *Estudios Geográficos*, 235, 1999, pp. 303-324.
- : *Cartografía del siglo XVIII: Tomás López en la Real Academia de la Historia*. Madrid, Real Academia de la Historia, Departamento de Cartografía y Artes Gráficas, 2006.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Concepción: “Análisis gráfico de las Torres de Serranos”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*. Valencia, Ajuntament de València, 2003, pp. 107-120.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael J: “Imágenes urbanas en las Relaciones Geográficas de Felipe II”, en A.A.V. V.: *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Argentaria / Visor, 1998, pp. 211-233.
- LÓPEZ PIÑERO, José María / NAVARRO BROTONS, Víctor: *Història de la Ciència al País Valencià*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim / IVEI / Generalitat Valenciana / Diputació Provincial de València, 1995.
- / GLICK, Thomas F. / NAVARRO BROTONS, Víctor / PORTELA MARCO: *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*. Barcelona, Ediciones Península, 1983, 2 vols.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde: *Incunables españoles. Obsidionis Rhodie descriptio, de Guillermo Caoursin*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
- LYELL, James P. R.: *La ilustración del libro antiguo en España*. Madrid, Ollero y Ramos, 1997.
- MANSO PORTO, Carmen: “La cartografía ptolemaica, precedente científico de la llegada a Tierra Firme”, en *Revista de Estudios Colombinos*, 7, junio de 2011, pp. 7-25.
- MARAVALL, José Antonio: “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, en DIEZ BORQUE, José María (dir.): *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. [s.l.] [España], Ediciones del Serbal, 1986, pp. 71-97.
- : *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, 1986, pp. 501-515.
- MARCO GARCÍA, Víctor: *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637-1678)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006.
- MARÍAS, Fernando: “Las Ciudades del Siglo XVI y el Urbanismo Renacentista”, en KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1986, pp. 84-105.
- F. M. [MARÍAS, Fernando]: “Valencia”, en KAGAN, Richard L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid, El Viso, 1986, pp. 200-207.
- : “«Chi non ha visto Siviglia, non ha visto Meraviglia»: l'immagine di città autocompiaciuta”, en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 106-117.

- : “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 12, 2000, pp. 25-38.
- : “Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana”, en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El Atlas del Rey Planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 99-116.
- : “Le vedute di Granata da Wyngaerde a Ambrogio De Vico”, en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 95-105.
- MARSÁ, María: *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*. Madrid, Ediciones Laberinto, 2001.
- MARTÍ, Javier: “A la luna de Valencia. Una aproximación arqueológica al espacio periurbano de la ciudad musulmana” en A.A.V.V.: *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. 56-73.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Historia de la pintura*. Madrid, Gredos, 1970.
- MARTÍN LÓPEZ, José: *Cartógrafos españoles*. Madrid, Centro Nacional de Información Geográfica, 2001.
- MARTÍ MAESTRE, Joaquim (ed.): *Les ordinacions de la costa marítima del regne de València (1673)*. València, Institut de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.
- (ed.): *Libre de Antiquitats de la Seu de València*. [s. l.] [Valencia] / [Barcelona], Universitat de València / Abadia de Montserrat, 1994, II vols.
- MARTÍNEZ ALOY, José: “Los rat-penat en el blasón de Valencia”, en *Almanaque Las Provincias*, 1882, pp. 104-109.
- : *Geografía General de Reino de Valencia. Provincia de Valencia Tomo I* de CARRERES y CANDI, Francisco (dir.): *Geografía General del Reino de Valencia*. Barcelona, Casa editorial Alberto Martín, [s. a.] [1918-1922].
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “La imagen artística del Escorial en la España de los Austrias: Génesis y fijación de un arquetipo visual”, en CAMPOS y FERNÁNDEZ de SEVILLA, Francisco Javier (coord.): *Literatura e imagen en el Escorial. Actas del Simposium*. Madrid, Real Centro Universitario Escorial / María Cristina, 1996, pp. 251-294.
- MÁS i USÓ, Pascual: *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención*. Valencia, Universitat de València, tesis doctoral dirigida por la doctora Evangelina Rodríguez, 1991, III tomos.
- MASETTI, Carla: “La imagen cartográfica de Roma entre fines del cuatrocientos y la primera mitad del quinientos”, en *Revista de Estudios Colombinos*, 6, junio de 2010, pp. 31-43.
- MATEU BELLÉS, Joan F. / PALOMAR ABASCAL, Josep M.: “Morvedre en una imatge del 1563”, en ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 149-220.
- MATEU IBARS, Josefina: *Los Virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1963.
- MATILLA TASCÓN, Antonio: “Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980, pp. 103-107.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- : “En torno al autor del primer mapa de Madrid. El testamento de Antonio Marcelli”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX, 1982, pp. 199-202.
- MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1928.
- MCPHEETERS, Dean William: *El humanista español Alonso de Proaza*. Valencia, Castalia, 1961.
- MELIÓ URIBE, Vicente: *La “Junta de murs i valls” Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Regimen, siglos XIV-XVIII*. Valencia, Generalitat Valenciana / Consell Valencià de Cultura, 1991.
- MÉNDEZ, José Félix (coord.): *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz. Restauración 2004*. [Zaragoza], Diputación General de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, [s. a.] [2004].
- MERCANTI, Fabio / LANDRA, Paola: “I Ludi Matemtatici di Leon Battista Alberti”, en *Eiris*, 2, 2007, pp. 15-47.
- MESTRE SANCHIS, Antonio: “Cómo se editó el Mapa del Reino de Valencia del P. Cassaus”, en A.A.V.V. [BAS CARBONELL, Manuel (coord.)]: *Cartografía valenciana. (siglos XVI-XIX)*. Valencia, Diputació valenciana, 1997.
- : *La imprenta en Valencia en el siglo XVIII: Antonio Bordázar*. Valencia, Ajuntament de València, 1997.
- MILLER, Naomi: “Mapping the City: Ptolomy’s Geography in the Renaissance”, en BUISSERET, David (ed.): *Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography*. Chicago, the University of Chicago Press, 1998, pp. 34-74.
- MÍNGUEZ, Víctor: “Reflexiones sobre emblemática festiva: jeroglíficos valencianos por la beatificación de Tomás de Villanueva en 1619”, en *Aphialte, Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, pp. 332-337.
- : “Un género emblemático: El jeroglífico barroco festivo. A propósito de unas series valencianas”, en *Goya. Revista de Arte*, 222, mayo-junio 1991, pp. 331-338.
- : “Emblemática y cultura caballeresca: divisas valencianas en la canonización de San Francisco de Borja en 1671”, en *Ars Longa*, 4, 1993, pp. 65-72.
- : *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (Jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1997.
- MIRAVETE, Antonio: “Historia de los aparatos de elevación y transporte”, en ———: *Aparatos de elevación y transporte*. Zaragoza, edición del autor, 1994, pp. 7-15.
- MOLINA CAMPUZANO, Miguel: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1960 [Madrid, Fundación Caja Madrid, 2002].
- : “Explicación de un detalle del plano de Madrid, por Texeira: el muro de contención o paredón del parque, ante la fachada oeste del Alcázar, proyectado por Gómez de Mora en 1625”, en A.A.V.V.: *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*. Las Palmas de Gran Canaria, Confederación Española de Cajas de Ahorro, Tomo II, 1975, pp. 193-205.
- MONBLANCH y GONZÁLEZ, Francisco de Paula: *Crónica de la Exposición Vicentina*. Valencia, Miguel Laguarda Latorre, 1957.
- MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a Pilar: “El espectáculo del poder. Aproximación a la fiesta política en la Valencia de los siglos XVI-XVII”, en *Estudis, Revista de historia Moderna*, 19, 1993, pp. 151-164.

- : *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia Moderna*. Valencia, Ajuntament de València, 1995.
- MONTESINOS i MARTÍNEZ, Josep: “La ciudad como imagen. La imagen de la ciudad”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (coord. y dir.): *La ciudad de Valencia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2009, tomo 2, pp. 491-499.
- MORENO GARRIDO, Antonio / GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel / LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: “La plataforma de Ambrosio de Vico, cronología y gestación”, en *Revista Arquitectura Andalucía Oriental*, 2, 1984, pp. 6-11.
- MORENO NAVARRO, Isidoro: “Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico”, en DIEZ BORQUE, José María (dir.): *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*. [s.l.] [España], Ediciones del Serbal, 1986, pp. 179-186.
- MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel: “Iconografía urbana de Cataluña (siglos XVI-XVIII). Una aproximación tipológica y teórica”, en *D’Art*, 23, 1997, pp. 131-161.
- : “Iconografía urbana della Catalogna fra guerra e pace (1640-1812)”, en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L’Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 178-195.
- MUÑOZ de la NAVA, José Miguel: *Música en el Prado de San Jerónimo de Madrid*. Madrid, Departamento de Historia del Arte II (Arte Moderno), Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense, 1999, tesis de licenciatura.
- : “El Prado de San Jerónimo, el plano de Antonio Marcelli y la música”, en *Torre de los Lujanes*, 42, 2000, pp. 149-165.
- : “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I)”, en *Torre de los Lujanes*, 57, 2005, pp. 45-83.
- : “Antonio Mancelli: corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II)”, en *Torre de los Lujanes*, 58, 2006, pp. 165-219.
- : “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (I)”, en *Torre de los Lujanes*, 60, 2007, pp. 127-181.
- : “La suntuosa Plaza Mayor de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España, que representó Antonio Mancelli (II)”, en *Torre de los Lujanes*, 61, 2007, pp. 141-190.
- MUÑOZ y ROMERO, Tomás: *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*. Madrid, M. Rivadeneyra, 1858.
- NAVARRO BROTONS, Víctor: “Noticia acerca de Antonio Bordázar y la fundación de una Academia Matemática en Valencia”, en A.A.V.V.: *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Universidad de Valencia, 1976, vol. III, pp. 589-595.
- : “Introducción”, en PTOLOMEO, Claudio: *Cosmografía. Códice Latino. Biblioteca Universitaria de Valencia (siglo XV)*. Valencia, Vicent García Editores, 1983, 2 vols.
- NAVARRO CATALÁN, David Miguel / CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: “José Aixa e Iñigo. Aportaciones a su vida y obra: El proyecto de espiga del Miguelete”, en *Asimetrías*, 8, 2004, pp. 75-83.
- NAVARRO SORNÍ, Miguel: “El tiempo de los Borja, Siglo de Oro de la Iglesia valenciana”, en A.A.V.V.: *La iglesia Valenciana en su historia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 124-163.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- NIETO ALCAIDE, Víctor: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, tesis doctoral, 1969.
- : *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, Gráficas Cóndor, 1969.
- NORTON, Frederick J.: *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge / London / New York / Melbourne, Cambridge University Press, 1978.
- : *La imprenta en España 1501-1520*. [España], Ollero y Ramos, 1997.
- NUTI, Lucia: “The perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of Representational Language”, en *Art Bulletin*, 76, 1, 1994, pp. 105-128.
- OLIVER, Isabel: *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1992.
- ORTEGA VALCÁRCEL, José: “Descripción de España y de las costas y puertos de sus Reynos”, en A.A.V.V.: *Atlas de Pedro Texeira. Descripción de España y de las costas y puertos de sus Reynos (siglo XVII). Estudios y transcripción*. Burgos, Siloé arte y bibliofilia / Österreichische Nationalbibliothek, 2008, pp. 15-76.
- ORTEGA VIDAL, Javier: “Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica”, en *Catastro*, 39, julio del 2000, pp. 65-85.
- PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 3 tomos, 1982.
- PALANCA PONS, Abelardo: “Historia de la Universidad durante los reinados de Carlos I y Felipe II (1515-1598)”, en A.A.V.V.: *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Valencia, sucesor de Vives Mora, tomo III, Vol. I, pp. 185-207.
- / GÓMEZ GÓMEZ, María del Pilar: *Catálogo de incunables de la biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 1981.
- PANE, Roberto: “La Tavola Strozzi tra Firenze e Napoli”, en *Napoli nobilissima*, XVIII, 1979, pp. 3-12.
- PARDO de GUEVARA y VALDÉS, Eduardo: “Armas de Reyes y armas de Reinos. La materia heráldica en el Atlas de Pedro Texeira”, en A.A.V.V.: *Atlas de Pedro Texeira. Descripción de España y de las costas y puertos de sus Reynos (siglo XVII). Estudios y transcripción*. Burgos, Siloé arte y bibliofilia / Österreichische Nationalbibliothek, 2008, pp. 77-110.
- PARKER, Geoffrey: “Maps and ministers: The Spanish Habsburgs”, en BUISSERET, David (ed.): *Monarchs Ministers and Maps*. Chicago, the University of Chicago Press, 1992, pp. 124-152.
- PASCUAL, Josefa. “Desarrollo urbano de la Valencia musulmana (siglos VIII-XIII)”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2001, pp. 51-62.
- PATIER, Felicidad: *La biblioteca de Tomás López. Seguida de la relación de los mapas impresos, con sus cobres, y de los libros del caudal de venta que quedaron a su fallecimiento en Madrid en 1802*. Madrid, Ediciones el Museo Universal, 1982.
- PEDRAZA, Pilar: *Barroco efímero en Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982.
- : “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, pp. 205-235.
- PERALES del RÍO, Isabel: *Catálogo de estampas valencianas del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar: “Valencia en el Cancionero General de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, 2003, pp. 227-251.

- PEREDA, Felipe: “Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la ciencia”, en *Espacio Tiempo y Forma*, 11, serie VII, 1998, pp. 103-134.
- / MARÍAS, Fernando (eds.): *El Atlas del Rey Planeta. «La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos», de Pedro Texeira (1634)*. Madrid, Editorial Nerea, 2002.
- / MARÍAS, Fernando: “El atlas del rey planeta: Felipe IV y Pedro Texeira”, en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El Atlas del rey planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 8-28.
- : “Un atlas de costas y ciudades iluminado para Felipe IV: la «Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos», de Pedro Texeira” en PEREDA, Felipe / MARÍAS, Fernando (eds.): *El Atlas del rey planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira*. Madrid, Nerea, 2002, pp. 29-48.
- : “*Ad vivum?*: o cómo narrar en imágenes la historia de la Guerra de Granada”, en *Reales Sitios*, 154, 4º cuatrimestre de 2002, pp. 2-20.
- PÉREZ CONTEL, Rafael: *Imatgeria popular a València. Gravats en fusta i metall: Estampes religioses. Gojos. Auques. Al-leluies i il·lustracions*. València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.
- PÉREZ GARCÍA, Pablo / CATALÁ SANZ, Jorge A.: “Renovación intelectual y prestigio social: novatores, academias e instituciones públicas en la Valencia de finales del siglo XVII y principios del XVIII”, en *Saitabi*, 58, 2008, pp. 219-250.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Bibliografía madrileña*. Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1981.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: “Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco”, en *Archivo Español de Arte*, XXXVIII, 1964, pp. 139-157.
- : *Jerónimo Jacinto Espinosa*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972.
- : *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 1992.
- : *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Valencia, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2000.
- PETIT, Rafael / ALEDÓN, José María: *Catálogo de las monedas valencianas y medallas valencianas de los reyes de España*. Valencia, Graell, 1982.
- : *Nuestras monedas: las cecas valencianas*. Valencia, Vicent García, 1986.
- PINCHART, Alexandre: “Archives des arts, sciences et lettres. &70. Peinares. Van der Wyngaerde (Antoine)”, en *Messenger des sciences hisotiques, ou archives des arte et de la bibliographie de Belgique*, 1861, pp. 90-91.
- : “70. Peinares. Van der Wyngaerde (Antoine)”, en *Archives des arts, sciences et lettres: Documents inédits publiés et annotés par Alexandre Pinchart*, II, 1863, pp. 163-164.
- PINGARRÓN, Fernando: *Las Advertencias para los edificios y fábricas de los templos del Sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, Asociación Cultural La Seu, 1995.
- : *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 1998.
- PIQUERAS, Juan: “Xàtiva en el segle XVI. Assaig de geografia històrica a partir dels escrits de Martí de Vicià i els dibuixos d'Antoine van den Wijngaerde”, en ROSSELLÓ i VERGER, Vicent Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Antoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 221-258.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- Plan du siège de la ville de Barcelone avec la carte de la côte de la mer depuis le Cap de Cervere jusqu'aux environs de Llobregat, dédié au Roy, 1698* [Barcelona, Institut Cartogràfic de Catalunya, 2006].
- PONS ALÓS, Vicent: “Introducción”, en LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich y jurídic, observàncies, costums, rentes y obligacions dels oficials de les il·lustres. fàbriques Vella dita de Murs i Valls y Nova, dita del Riu, de la insigne y coronada ciutat de València*. València, Gerónimo Vilagrasa, 1675 [Valencia, Ajuntament de València, 2001], [s. p.] [27pp.]
- PTOLOMEO, Claudio: *Cosmografía. Códice Latino. Biblioteca Universitaria de Valencia (siglo XV)*. Valencia, Vicent García Editores, 1983, 2 vols.
- PUIG TORRALVA, Joseph M^a. / MARTÍ GRAJALES, Francesch: *Orígens del grabat en València*. Valencia, Imprenta viuda Ayoldi, 1882 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1980].
- QUESADA, Santiago: *La idea de ciudad en la cultura hispánica de la Edad Moderna*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1992.
- RABASA DÍAZ, Enrique: *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid, Akal, 2000.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (ed.): *Dios Arquitecto. J.B. Villalpando y el templo de Salomón*. Madrid, Ediciones Siruela, 1994.
- RAUSSELL GUILLOT, Helena: “La espiritualidad de Pedro Antonio Beuter: Erasmismo y corrientes de Reforma”, en *Revista de Historia Moderna*. Ejemplar dedicado a la Iglesia y sociedad en la Valencia moderna (siglos XVI y XVIII), 23, 1997, pp. 41-73.
- : “Las “Annotationes Decem ad Sacram Scripturam” de Pedro Antonio Beuter: un manual de teología del siglo XVI”, en A.A.V.V.: *Teología en Valencia: Raíces y retos, buscando los orígenes, de cara al futuro. Actas del X Simposio de Teología Histórica (3-5- marzo 1999)*. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 2000, pp. 217-225.
- : “Tiempo de cortes, de letras y de herejía. La cultura valenciana en los inicios de la época moderna”, en *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 34, 2008, pp. 151-172.
- : *Letras y fe. Erasmo en la Valencia del Renacimiento*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2001.
- REY CASTELAO, Ofelia: *La historiografía del voto de Santiago*. Santiago, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
- RIBELLES COMÍN, José: *Bibliografía de la lengua valenciana o sea catálogo razonado por orden alfabético de autores, de los libros, folletos, obras dramáticas, periódicos, coloquios, coplas, chistes, discursos, romances, alocuciones, cantares, gozos, etc., que escritos en lengua valenciana y bilingüe, han visto la luz pública desde el establecimiento de la imprenta en España hasta nuestros días*. Nendeln / Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969 [Mendeln / Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969].
- RIBERA i LACOMBA, Albert / JIMÉNEZ, José Luís: “La fundación de la ciudad. Urbanismo y arquitectura de la Valencia romana y visigoda” en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2000, pp. 9-37.
- : “La fundación de Valencia y su impacto en el paisaje” en A.A.V.V.: *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. 30-54.
- RIPOLLÉS i ALEGRE, Pere Pau: “La ceca de Valentia y las monedas de su época”, en RIBERA i LACOMBA, Albert / JIMÉNEZ SALVADOR, José Luís: *Valencia y las primeras ciudades romanas de Hispania*. València, Ajuntament de València, 2002, pp. 335-348.

- : “Las primeras acuñaciones”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia. Historia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*. València, Universitat de València, 2009, Tomo 1, pp. 73-77.
- RIVERA TORRES, Raquel: “Crónica visual de la llegada a Valencia de una reliquia de San Vicente Ferrer en los frescos de la iglesia del Patriarca”, en *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVII, 2006, pp. 37-45.
- RODRIGO PERTEGÁS, José: “La urbe valenciana en el siglo XIV”, en A.A.V.V.: *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Valencia, hijos de F. Vives Mora, 1923, vol. I. pp. 279-374
- RODRÍGUEZ, José: *Biblioteca valentina. Compuesta por [...] fray Josef Rodríguez [...] del orden de la santísima Trinidad [...] por su muerte, interrumpida su impresión [...]; Juntase la continuación de la misma obra hecha por [...] fray Ignacio Savalls, del mismo orden [...]*. En la misma [Valencia], por Joseph Thomas Lucas, 1747.
- RODRÍGUEZ, Evangelina (ed.): *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad*. Valencia, Alfons el Magnànim / IVEI / Diputació Provincial de València, 1993.
- ROMANELLI, Giandomenico: “Venecia 1500”, en DE SETA, Cesare / STROFFOLINO, Daniela: *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 91-94.
- ROMERO LUCAS, Diego: *Catálogo gráfico-descriptivo de los inicios de la imprenta en Valencia (1473-1530)*. València, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, tesis doctoral dirigida por el doctor José Luis Canet Vallés, 2004, II vols.
- ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria: “L'empremta romana a la ciutat de València”, en *L'Espill*, 5, 1980, pp. 25-53.
- : “El mapa del Regne de València de Cassaus (1693). La seua filiació i descendència”, en A.A.V.V.: *Homenatge al Doctor Sebastià García Martínez*. València, Generalitat Valenciana, 1988, vol. II, pp. 177-200.
- (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990.
- : “Introducció: Unes velles imatges quasi desconegudes”, en ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 24-26
- : “El Grau de la mar de Valencia”, en ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d'Anthoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 329-340.
- : “La toponímia urbana de la Valencia de 1704 segons el plànol de Tomàs Vicent Tosca”, A.A.V.V.: *Actes Congrès d'Onomàstica (XVII Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica)*. Barcelona, 27 de febrer de 1992. Barcelona, Universitat de Barcelona / Societat d'Onomàstica, 1994, pp. 37-69.
- : “Notas sobre el plano de Valencia de T. V. Tosca (1704-1738 ca.)”, en *Mainzer Geographische Studien*, 40, 1994, pp. 73-82.
- / ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julià: *La fachada septentrional de la ciudad de Valencia*. Valencia, Bancaja, 2000.
- : “El mapa del Reino de Valencia (1762) de Tomás López”, en *Estudios Geográficos*, LXIII, 248/249, 2002, pp. 761-774.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- : “La toponimia urbana de la Valencia de 1704 según el plano de Tomás Vicente Tosca”, en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 131-158.
- : *Toponímia, geografia i cartografia*. València, Universitat de València, 2004.
- : “Tomàs V. Tosca y su entorno ilustrado en Valencia. Obra autógrafa y atribuciones”, en *Eria*, 64-65, 2004, pp. 159-176.
- : “Tomàs V. Tosca. El realisme urbà d’un il·lustrat”, en *Mètode. Revista de difusió de la investigació*, 53, 2007, pp. 89-95.
- : *Cartografia Històrica dels Països Catalans*. València, Universitat de València / Institut d’Estudis Catalans, 2008.
- ROSSER LIMAÑA, Pablo: *Origen y evolución de las murallas de Alicante*. Alicante, Patronato Municipal del V Centenario de la Ciudad de Alicante, 1990.
- ROTETA de la MAZA, Ana María: “Un artista al servicio de los Austrias. Nuevos datos para una biografía de Diego de Astor”, en A.A.V.V.: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Granada 1973, III*. Granada, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1976, pp. 223-226
- : *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor (1588-1636)*. Madrid, Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, 1981.
- : *La ilustración del libro en la España de la Contrarreforma. Grabados de Pedro Ángel y Diego de Astor 1588-1637*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación Provincial, 1985.
- ROVIRA i PORT, Jordi / CASANOVAS i ROMEU, Àngels: “El complejo pictórico del Castillo de Alcañiz”, en BENAVENTE SERRANO, José (coord.): *El castillo de Alcañiz*. [s. l.] [Zaragoza], Estudios Turolenses / Taller de Arqueología de Alcañiz, 1995, pp. 369-426.
- RUBIO BALAGUER, José: “Integración de los impresores alemanes en la vida social y económica de Cataluña y Valencia en los siglos XV-XVI”, en *Spanische forschungen der Görresgesellschaft*, XX, 1962, pp. 103-122.
- : “Integración de los impresores alemanes en la vida social y económica de Cataluña y Valencia en los siglos XV-XVI”, en RUBIO BALAGUER, José: *Llibreters i impressors a la Corona d’Aragó*. Barcelona, publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1993, pp. 215-243.
- RUBIO VELA, Agustín: “Sobre la población de Valencia en el cuatrocientos”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 56, 1980, pp. 158-170.
- : “La población de Valencia en la baja Edad Media”, en *Hispania*, LV/2, 1995, pp. 495-525.
- : “València, gran urbs tardo-medieval (segles XIII-XV)”, en A.A.V.V.: *Lluís de Santàngel, un home, un món*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pp. 33-56.
- SALA GINER, Daniel: *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII*. Valencia, Ajuntament de València, 1999.
- SALVÁ y MALLÉN, Pedro: *Catalogo de la biblioteca Salvá [...] enriquecido con la descripción de otras muchas obras, de sus ediciones, etc*. Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga, 1872, 2 vols. [Madrid, Julio Ollero, 1992].

- SALVADOR ESTEBAN, Emilia: “Las instituciones del reino”, en HERMOSILLA PLA, Jorge (dir. y coord.): *La ciudad de Valencia. Historia. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*. València, Universitat de València, 2009, tomo 1, pp. 339-342.
- SANCHIS GUARNER, Manuel: *Els valencians i la llengua autòctona durant els segles XVI, XVII i XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1963.
- : *La ciutat de València. Síntesi d’Història i de Geografia urbana*. València, Ajuntament de València / Universitat de València / Generalitat Valenciana, 1997.
- : “Estudio introductorio”, en LOP, Joseph: *De la institució, govern polítich y jurídic, observàncies, costums, rentes y obligacions dels oficials de les il·lustres fàbriques vella dita de Murs i Valls y Nova, dita del Riu, de la insigne y coronada ciutat de València*. Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1675. [Valencia, Federico Doménech, 1973], [s. p.].
- : “Sobre la cartografía valenciana anterior al segle XIX”, en A.A.V.V.: *Homenaje al Dr. D. Juan Reglà Campistol*. Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valencia, 1975 pp. 479-495.
- SANCHIS y SIVERA, José: *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, 2 tomos [Valencia, Librerías París-Valencia, 1990].
- [SANCHO RAYÓN, José]: *Probadas flores romanas de famosos y doctos varones compuestas para salud y reparo de los cuerpos humanos [...] trãsladadas de lãgua ytaliana en nuestra española* [por el bachiller Juan Aguero de Trãsmiera]. *Nuevamẽte impressas, corregidas y emendadas con addiciones*. [s. l.] [Madrid], [s.i.] [Sancho Rayón], [s. f.] [ca. 1880].
- SANZ GARCÍA, José María: “La guadianesca historia del primer plano madrileño, hecho en 1622, cuando San Isidro sube a los altares”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII, 1997, pp. 435-467.
- : “Año mil seiscientos veintidós. ¿Fue un milagro de San Isidro, darle a Madrid un plano?”, en *Topografía y Cartografía*, XIV, 78, enero-febrero, 1997, pp. 3-11.
- SARRIÁ RUEDA, Amalia: “Los inicios de la imprenta”, en ESCOLAR, Hipólito (dir.): *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVIII*. [España], Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1994, pp. 35-94.
- SARTHOU y CARRERES, Carlos [con la colaboración de MARTÍNEZ ALOY, José]: *Provincia de Valencia Tomo II* de CARRERES y CANDI, Francisco (dir.): *Geografía General del Reino de Valencia*. Barcelona, Alberto Martín, [1918-1922].
- SCHULZ, Juergen: “Jacobus de’ Barbari’s View of Venice: map making, city views, and moralized geography before the year 1500”, en *Art Bulletin*, LX, 1978, pp. 425-427.
- SEBASTIÁN, Santiago: “Lo maravilloso y lo monstruoso en el grabado valenciano del protorenacimiento”, en A.A.V.V.: *Primer Coloquio de Arte Valenciano*. Valencia, Universidad literaria, 1981, pp. 102-112.
- SECRET, François: “Les *Annotationes Decem in Sacram Scripturam* de Petrus Antonius Beuter”, en *Sefarad*, 29, 2, 1969, pp. 319-332.
- SERRA DESFILIS, Amadeo: “La belleza de la ciudad el urbanismo en Valencia, 1350-1410”, en *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 73-80.
- : “El Consell de Valencia y el Embelliment de la ciutat, 1412-1460”, en A.A.V.V.: *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1993, pp. 75-79.

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- : “Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)”, en *Ars Longa*, 5, 1994, pp. 111-119.
- : “El mestre de les obres de la ciutat de València (1370-1480)”, en YARZA, Joaquín / FITÉ, Francesc (eds.): *L'Artista-Artèsà Medieval a la Corona d'Aragó*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 399-417.
- : “Nuevamente cristiana, bella y atractiva. La ciudad de Valencia entre los siglos XIII al XV”, en A.A.V.V.: *Historia de la Ciudad. Recorrido histórico por la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2000, pp. 64-75.
- : “Camino, acequias y puentes. Las actividades de los maestros de obras en la ciudad y el territorio de Valencia (siglos XIV y XV)”, en A.A.V.V.: *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. 108-124.
- : “El portal de los serranos en los siglos XIV y XV”, en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*. Valencia, Ajuntament de València, 2003, pp. 11-26.
- : “Ingeniería y construcción en las murallas de Valencia en el siglo XIV”, en A.A.V.V.: *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid, Instituto Juan de Herrera / Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas / CEDEX, 2007, pp. 883-894.
- : “La construcción de las murallas de Valencia en el siglo XIV: ampliación, defensa y administración”, en A.A.V.V.: *Historia de la ciudad. V. Tradición y progreso*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2008, pp. 80-93.
- SERRANO COLL, Marta: *Jaime I el conquistador. Imágenes medievales de un reinado*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Diputación de Zaragoza, 2008.
- SERRANO y MORALES, José Enrique: *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores por José Enrique Serrano y Morales*. Valencia, Imprenta de F. Domenech, 1898-1899 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1987].
- SIERRA DELGADO, Ricardo: “Qui non ha visto Sevilla non ha visto maravilla: La génesis de un mito a través de la estampa”, en A.A.V.V.: *La representación de la ciudad I. La ciudad soñada. Imágenes de la utopía urbana. Actas del VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Pamplona 9-10 de mayo de 1996. Pamplona, Departamento de Proyectos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 1996, pp. 289-300.
- SIMÓN DÍAZ, José: *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: escritos localizados*. Salamanca / Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca / Fundación Universitaria Española, 1975.
- : *Historia del Colegio Imperial de Madrid: del estudio de la villa al instituto de San Isidro, años 1346-1955*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1992.
- SKINNER, Quentin: “Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher”, en *Proceedings of British Academy*, 72, 1986, pp. 1-56.
- SOLER d'HIVER, Carlos: “San Vicente Ferrer”, en A.A.V.V.: *La luz de las imágenes II. Áreas expositivas y análisis de obras [I]*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 410-411.

- SPINAZZOLA, Vittorio: “Di Napoli antica e della sua topografia in una tavola del XV secolo rappresentante il trionfo navale di Ferrante d’Aragona dopo la battaglia d’Ischia”, en *Bollettino d’Arte*, IV, 1910, pp. 125-143.
- SRICCHIA SANTORO, Fiorella: “Tra Napoli e Firenze: Diomede Carafa, gli Strozzi e un celebre lettuccio”, en *Prospettiva. Rivista di storia dell’arte antica e moderna*, 100, octubre 2000, pp. 41-54.
- SWIFT, Michael / KONSTAM, Angus: *Ciudades del Renacimiento. Civitatis orbis terrarum*. China, Ullman, 2008.
- / KONSTAM, Angus: “Introducción”, en SWIFT, Michael / KONSTAM, Angus: *Ciudades del Renacimiento. Civitatis orbis terrarum*. China, Ullman, 2008, pp. 6-11.
- TABERNER, Francisco: “El plano del Padre Tosca grabado por J. Fortea. Consideraciones en torno a la fecha de su impresión”, en *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Valencia*, 3, 1984, pp. 18-20.
- : “Los grabados del Plano de Tosca: su difusión y permanencia en las cartografías de la ciudad de Valencia (1738-1761)”, en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 159-169.
- TAYLOR, René: “Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la “idea” de El Escorial”, en *Traza y Baza*, 6, 1976, pp. 15-47.
- TEIXIDOR, José: *Antigüedades de Valencia: observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*. Valencia, Vicens Mora, 2 tomos, 1895.
- : *Vida de san Vicente Ferrer, apóstol de Europa*. València, Ajuntament de València, 1999, 2 vols.
- TEIXIDOR, María José: “Valencia: conjunto histórico-artístico a favor de seis zonas de la ciudad” en BÉRCHEZ, Joaquín (coord.): *Catálogo de monumentos y conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1983, tomo II, pp. 225-242.
- : “Les vistes de la ciutat de València” en ROSSELLÓ i VERGER, Vicens Maria (coord.): *Les vistes valencianes d’Anthoine van den Wijngaerde [1563]*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990, pp. 43-99.
- TORMO, Elías: “El padre Tosca y la historia de la arquitectura valenciana”, en *Almanaque de Las Provincias*, 1921, pp. 201-204.
- TORMO CERVINO, Juan: “Siete grandes lienzos de la expulsión de los moriscos valencianos”, en *Valencia Atracción*, 105, febrero de 1977, pp. 8 y ss.
- TORRALBA MESAS, Desirée / CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: “Les representacions de sants als plafons ceràmics devocionals d’Alaquàs”, en *Quaderns d’Investigació d’Alaquàs*, XXIX, 2009, pp. 207-254.
- TORRIJOS, Esperanza / PITA, Jesús: “Trabajos realizados en la piedra ornamental y en las zonas escultóricas” en CERVERA ARIAS, Francisco / MILETO, Camila: *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*. Valencia, Ajuntament de València, 2003, pp. 409-416.
- TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectura Madrileña del siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- : “Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la Villa de Madrid”, en AGUILÓ y COBO, Mercedes (dir.): *Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto y*

7. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*. Madrid, Museo Municipal / Ayuntamiento de Madrid, 1986, pp. 1-162.
- TRAMOYERES BLASCO, Luís: “Las cárceles de Serranos”, en *Almanaque Las Provincias*, 1888, pp. 279-283.
- : “Lo rat-penat en el escudo de armas de Valencia”, en *Boletín de la Real Academia de Historia*, 38, 1901, pp. 438-445.
- [TRASMIERA, Juan Remón]: “*Probadas flores romanas*”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIV, 1930, 7-9, pp. 289-308.
- T.V. [Tramoyeres Blanco, Luís]: “La ilustración del libro en Valencia durante los siglos XV y XVI. (Notas gráficas para su historia)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, II, 1915, pp. 59-76.
- VAGNETTI, Lucia: “La Descriptio Urbis Romae, uno scritto poco noto di Leon Battista Alberti (contributo alla storia del rilevamento architettonico e topografico)”, en *Quaderno*, 1, 1968, pp. 25-79.
- : “Considerazioni sui ludi matematici”, en *Studi e documenti di architettura*, 1, 1972, pp. 175-259.
- VALLÉS, Ismael: *Cartografía histórica valenciana*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1979.
- VALVERDE, Nuria / ESTEBAN, Mariano: “El Colegio Imperial”, en A.A.V.V.: *Madrid, Ciencia y Corte*. Madrid, CSIC, 1999, pp. 177-186.
- VAQUERO PIÑEIRO, Manuel: “La Visitatio generalis de 1555 en el Archivo de Santiago de los Españoles en Roma. Notas sobre los patrimonios inmobiliarios de entes eclesiásticos”, en *Italica. Cuadernos de trabajos de la escuela española de historia y arqueología en Roma*, 18, 1990, pp. 233-275.
- : *La renta y las casas. El patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles de Roma entre los siglos de XV y XVII*. Roma L’Erma di Brestschneider, 1999.
- VELASCO Y SANTOS, Miguel: *Reseña histórica de la Universidad de Valencia. Su origen y fundación, sus progresos y vicisitudes, influjo que ha ejercido en el movimiento general científico y literario de España hasta el año de 1845*. Valencia, Imprenta de José Doménech, 1868 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1993].
- VERGARA PERIS, José Vicente: “La restauración del Plano de Valencia del Padre Tomás Vicente Tosca (1704)”, en GAVARA PRIOR, Joan J. (coord.): *El plano de Valencia de Tomás Vicente Tosca (1704)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 171-182.
- VIDAL BARDAN, José María: “Las monedas de Valencia e Ilici en el Museo Arqueológico Nacional”, en *Saguntum, Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 16, 1981, pp. 255-268.
- VIDAL y LÓPEZ, Manuel: “Pedro Antonio Beuter y su Crónica General de toda España”, en *Saitabi*, 39-42, 1952-1953, pp. 47-53.
- VIDAUR CORTABERRIA, Josefina: “El primer libro impreso en España con ilustraciones”, en *Boletín de Bibliotecas y Bibliografía*, II, 1935, pp. 207-221.
- VILLALMANZO, Jesús: “Nuevos datos sobre los novatores valencianos. Testamentos de Baltasar Iñigo, Juan Bautista Corachán y Antonio Bordázar”, en A.A.V.V.: *Estudios de Historia de Valencia*. Valencia, Universidad de Valencia, 1978, pp. 335-353.
- VILLARROYA, Joseph: *Disertación sobre el origen del nobilísimo arte tipográfico y su introducción y uso en la ciudad de Valencia de los edetanos*. Valencia, Benito Monfort 1796 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1994].

- VINDEL, Francisco: *El Arte tipográfico en Valencia, Mallorca y Murcia durante el siglo XV*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores 1946, 3 vols.
- VIÑAS, Carmelo / PAZ, Ramón: *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Ciudad Real*. Madrid, Instituto de Sociología Balmes / Instituto de Geografía Juan Sebastián Elcano / CSIC, 1971.
- VIVES LIERN, Vicente: *Lo rat penat en el escudo de Armas de Valencia. Conferencia dada en la Sección de Arqueología de la Sociedad lo Rat Penat en 13 de marzo de 1900*. Valencia, imprenta de Emilio Pascual, 1900.
- : *Lo rat penat en el escudo de Armas de Valencia. Conferencia dada en la Sección de Arqueología de la Sociedad lo Rat Penat en 13 de marzo de 1900*. Valencia, imprenta de Emilio Pascual, 1900 [(ed. PONS ALÓS, Vicent), Valencia, Ayuntamiento de València, 2001].
- WOODWARD, David: *Cartografia a stampa nell'Italia del Rinascimento*. Milano, Edizione Silvestre Bonnard, 2002.
- XIMENO, Vicente: *Escritores del Reyno de Valencia, chronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la cristiana conquista de la misma ciudad, hasta el de MDCCXLVII [...]*. En Valencia, en la oficina de Joseph Estevan Dolz, 1747 [Valencia, Librerías París-Valencia 2003].
- ZARAGOZÁ, Arturo: “Real Monasterio de la Trinidad (Valencia)”, BÉRCHEZ, GÓMEZ, Joaquín (coord.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura religiosa*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, pp. 140-149.
- / GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes: *Pere Compte, Arquitecto*. Valencia, Generalitat Valenciana / Ajuntament de València / Centro UNESCO Valencia, D.L., 2007.
- : “Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano”, en A.A.V.V.: *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.

7.2.1

Bibliografía digital

- LLOPIS, Armando / PERDIGÓN, Luis / TABERNER, Francisco: *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia. Volumen 1 (1608-1929)*. Valencia, Faxímil Edicions Digitals, 2004.

7.2.2

Webgrafía

- <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Mandeville/Index.htm>, visitada el 11 de octubre de 2009.
- http://barre.uv.es/Lemir/Textos/McLoshan/Relacion_Valencia.htm, visitada el 7 de noviembre de 2009.
- <http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/McLoshan/RelacionIndex.htm>, visitada el 7 de noviembre de 2009.