



# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA

Tomo LXXXV • Enero-Diciembre 2009 • Cuad. I-II-III-IV • pp. 445-460

## «En la manera de Pantoja». Dos retratos inéditos de Laura Cervellón y Gaspar Mercader, barones de Buñol y Oropesa (ca. 1600)

YOLANDA GIL SAURA\*

### Resumen

El artículo pretende dar a conocer dos retratos inéditos de Laura Cervellón (ca. 1556-1616), baronesa de Oropesa y su marido Gaspar Mercader (1547-1603), barón de Buñol y baile general de Valencia pintados probablemente a finales del siglo XVI y conservados en 1922 en el Palacio de Fernán-Núñez en Madrid.

### Palabras clave

Retrato, familia Mercader, familia Cervellón, Valencia.

### Abstract

The article tries to announce two unpublished portraits that represent Laura Cervellón (ca. 1556-1616), baroness of Oropesa and his husband Gaspar Mercader (1547-1603), baron of Buñol and baile general of Valencia painted probably at the end of the 16th century and preserved in 1922 in Fernán-Núñez's Palace in Madrid.

### Key words

Portrait, Mercader family, Cervellón family, Valencia.

En 1919 la Sociedad Española de Excursiones realizó una visita al Palacio de Fernán Núñez de Madrid, también conocido como Palacio de Cervellón, una descripción de la visita se publicó en el boletín de la Sociedad, en el que Don Angel Vegue y Goldoni hizo alusión a «un retrato de D<sup>a</sup> Laura de Cervellón, acariciando

\* Universitat de València.

a un gato, en la manera de Pantoja» colgado en la sala de billar del palacio<sup>1</sup>. Entre los fondos de la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional se conserva una colección de fotografías del palacio realizadas en 1922 donde se reproducen muchas de las obras de arte de la casa, allí encontramos la reproducción del retrato de Laura Cervellón, baronesa de Oropesa, y el de su marido, Gaspar Mercader, barón de Buñol<sup>2</sup>. Los retratos debieron realizarse en vida de los barones, hacia 1600, y formaron parte durante generaciones del patrimonio de la familia Cervellón, cuando la familia se instaló en Madrid allí se trasladaron y hoy podemos contemplarlos gracias a las reproducciones fotográficas.

Este artículo pretende dar a conocer la efigie de dos importantes nobles valencianos de época moderna, poner de manifiesto algunos aspectos de sus biografías y hacer unas consideraciones sobre la función del retrato y su presencia en las casas nobles valencianas de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.

## GASPAR MERCADER Y LAURA CERVELLÓN

Gaspar Mercader y Mercader (1547-1603) y Laura Cervellón y Llançol de Romaní (ca. 1556-1616) habían contraído matrimonio en 1583<sup>3</sup>, él era viudo, su primera mujer Laudomia Carroz había fallecido en 1580 después de darle tres hijos, Gaspar, Baltasar y Rafaela. Para ella era su primer matrimonio. Por entonces, ninguno de los dos ostentaba la dirección de su casa. En el caso de Gaspar Mercader, el título de barón de Buñol le llegó en 1585 al morir su tío Baltasar sin descendencia, en el de Laura Cervellón, al morir en 1586 su padre y su hermano varón.

Los Mercader eran una familia de juristas y magistrados al servicio de la corona y la ciudad de Valencia que habían sido ennoblecidos a principios del siglo XV, Juan Mercader fue baile general de Valencia desde 1412, la familia compró la baronía de Buñol en 1425 y la de Cheste en 1470 aunque complejas cláusulas hereditarias hicieron que ambas baronías se mantuvieran en dos ramas diferentes de la familia. Gaspar Mercader había nacido en 1547, era hijo de Melchor Mercader y Rafaela Mercader, su padre era el tercero de los hijos varones de Juan Mercader, barón de Buñol, por lo que en principio no estaba destinado a heredar el señorío, pero el primogénito Gaspar iba a morir en 1538 sin descendencia, le sucedió su hermano Baltasar que falleció en 1585 también sin sucesor directo, por lo que el nuevo señor de Buñol iba a ser su sobrino Gaspar<sup>4</sup>. De su tío iba a heredar un seño-

1. VEGUE Y GOLDONI, A., «La Sociedad Española de Excursiones visita el Palacio de Cervellón», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1919, pp. 172-179.

2. Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, FERNANNUÑEZ, C. 2378, D. 2 y D. 140.

3. Firmaron las capitulaciones matrimoniales el 19 de enero de 1583 ante los notarios Francisco Jerónimo Metaller y Juan Dionís Perpinya. Copia en A.R.V. Procesos de Madrid, letra G, 226, p. 463.

4. Sobre los Mercader véase la introducción de H. Merimée a MERCADER, G., *El Prado de Valencia*, Toulouse, 1907, pp. XV-CIX; PARDO MOLERO, J.F. (coord.), «Buñol en la Edad Moderna» en HERMOSILLA PLA, J. (dir.), *Historia de Buñol*, Universitat de Valencia, Facultat de Geografia i Història, Valencia, 2007, pp. 219-272.

río empobrecido y la casa conocida como Palacio Mercader en la calle Caballeros de Valencia<sup>5</sup>.

Laura Cervellón era hija del barón de Oropesa, Pedro Cervellón y de Francisca Llançol de Romaní. Una rama de la familia Cervellón, de origen catalán, se había instalado en Valencia de la mano de Juan de Cervellón, primer barón de Oropesa<sup>6</sup>. Su intervención en las campañas italianas, y singularmente en la batalla de Pavía hizo que en 1530 el emperador le armase caballero y le otorgase el privilegio de portar la corona real en su escudo de armas. Fue después de 1530 cuando Juan de Cervellón se instaló en Valencia, compró una casa en la plaza de Santa Catalina de Sena, la denominada «casa de la Teraçana» que con el tiempo pasó a ser conocida como Casa de las Coronas<sup>7</sup> y a principios de 1535 compró el lugar de Oropesa en el que construyó una torre y pasó a ostentar el título de barón de Oropesa. Juan de Cervellón había casado con Isabel Marco, su heredero, Pedro de Cervellón (†1586) también sirvió como militar a Carlos V y Felipe II, amuralló la población de Oropesa y vendió la torre al rey, pasando a partir de ese momento a ser conocida como «Torre del rey». Su heredero debía haber sido su hijo Juan pero el fallecimiento de éste hizo que la herencia recayese en Laura Cervellón.

Una vez don Gaspar Mercader asumió la baronía de Buñol el matrimonio debió trasladarse al palacio Mercader de la calle Caballeros, en esa casa debían vivir en un entorno lujoso acompañados de objetos propios de su categoría social procedentes de sus respectivos patrimonios familiares. A los tres hijos de don Gaspar, el matrimonio iba a añadir hasta ocho hijos más, Victoria, Pedro, Juan, Berenguer, Miguel, Luis, Galceran y Laura. Ello debió provocar que los hijos del primer ma-

5. «Una casa gran en la qual de present estich situada en la present ciutat de Valencia en la parroquia de Sent Nicolau, en lo carrer de Cavallers ab unes cases mes chiques al costat deves la plaça del Compte de Oliva y carrer dit de Valldigna y altres cases chiques a les estalles de dita casa gran en un adzucach al qual se entra per lo carrer de les Salines, les quals casa gran y casetes de molts anys a esta part son estades posseides per mos tipasats señors de les dites viles de Setaygues y baronia de Buñol» Testamento de Baltasar Mercader, copia en A.R.V., Escribanías de cámara, 1718, nº 92, pp. 362 y ss.

6. Sobre la familia Cervellón en Valencia desde Juan de Cervellón (1496-1551) hasta Juan Basilio Castelví véase FELIPE ORTOS, M.A., «La ascensión social de los Cervelló: de barones de Oropesa a condes de Cervelló y grandes de España», *Estudis*, 28, 2002, pp. 241-262. La misma autora tiene actualmente en prensa un libro sobre la familia que agradezco me haya permitido consultar, *De nobles, armas y letras. El linaje de los Cervelló en la Valencia del siglo XVII*. La figura de Juan de Cervellón ha sido estudiada por PARDO MOLERO, J.F., «Cultura de la guerra y cultura de la defensa en la Europa del Renacimiento: Joan de Cervelló (1496-1551)», *Manuscrits*, 24, 2006, pp. 19-43.

7. Sobre la casa de las Coronas, CRUILLES, Marqués de, *Guía Urbana de Valencia antigua y moderna*, T. II, Valencia, 1876, pp. 468-469. La casa es descrita en 1609 como «una casa y ort situada en la present ciutat de Valencia en la parrochia de Sant Andreu en la plaça del convent y monestir de Santa Catherina de Çena que affronta de una part ab cassa del Conte de Almenara y ab parets del convent y monestir de Santa Catherina de Çena carrer que va al portal dels jueus enmig ab la muralla de la present ciutat de Valencia de part altra» Capitulaciones matrimoniales de Miguel Cervellón y María de Monpalau firmadas el 5 de noviembre de 1609 ante el notario Joaquín Martí. A.R.V., 10185, pp. 301 y ss.

trimonio abandonasen pronto el palacio, Gaspar Mercader y Carroz, el heredero del título, conocido por su asistencia a la Academia de los Nocturnos y como autor de la obra «El Prado de Valencia», se casó con Hipólita Centelles y se instaló en una casa en la Calle del Palau, Rafaela se casó con Ramón de Rocafull, señor de la baronía de Albaterra y Baltasar Mercader lo hizo con Elena Carroz.

A partir de su acceso a la baronía, la actividad política de Gaspar Mercader fue en aumento, miembro de los consejos de los reyes Felipe II y Felipe III, en 1597 fue nombrado Baile general del Reino de Valencia, un título que tradicionalmente había recaído en su familia y que implicaba la administración del patrimonio real en el reino. Don Gaspar gestionó además su señorío y contribuyó a mejorar el de su esposa otorgando una primera carta de población de Oropesa en 1589<sup>8</sup>. En los pleitos entablados tras la muerte del barón se afirma que fue con su dinero como se repobló la baronía de su mujer, en el momento del matrimonio «la dita vila aquella estava inhabitable erma y sens cases algunes ne viñes» se pagaron las 30 libras a cada poblador para construir una casa estableciéndose unos censales que después cobraba doña Laura, también fue don Gaspar quien hizo plantar una viña corriendo con los gastos<sup>9</sup>.

Gaspar Mercader murió en Valencia el viernes 7 de febrero de 1603 a los 56 años<sup>10</sup>, una semana después lo hacía su hijo Pedro, el mayor de su segundo matrimonio<sup>11</sup>. La situación de doña Laura a partir de ese momento no debió ser fácil, la herencia de su marido debía pasar a su primogénito, Gaspar Mercader y Carroz que ocupó su lugar en el palacio de la calle Caballeros, ella debía preocuparse de la manutención de sus hijos volviendo a vivir en su casa familiar, la casa de la Teraçana en la que hasta el año anterior había seguido viviendo su madre. Muerto su hijo mayor, el segundo Juan, según los testimonios de la época siempre había sido de naturaleza enfermiza y había sido destinado a la vida eclesiástica, el tercero, Berenguer, pertenecía a la orden sanjuanista y se hallaba en la isla de Malta donde fallecería al poco tiempo, la herencia de los Cervellón habría de pasar al cuarto de los hijos, Miguel Cervellón y Mercader, que por entonces estaba en la Corte como paje del rey Felipe III. La herencia de Gaspar Mercader fue muy conflictiva, su primogénito –al que en las cortes de 1604 el rey hizo conesión del título de conde– esgrimió que el mayorazgo le correspondía por derecho y rechazó aceptar una herencia que

8. SEVILLANO COLOM, F., *Bosquejo histórico de Oropesa*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castellón, 1953, pp. 43-49.

9. A.R.V., Real Audiencia, Procesos, 3ª parte, 2992 s/p.

10. A.P.P.V., 1797. Testamento de 3 de febrero de 1603 ante Miquel Jaume Peris.

11. «Divendres a 7 de febrero 1603 a la una hora de la matinada mori lo señor de Bunyol y balle general de Valencia dit don Gaspar Mercader, portarenlo al endema a soterrar a Sant Onofre y ninguna sglesia de Valentia feu señal», «Divendres a 14 de febrero 1603 mori don Pedro Mercader fill mayor de don Gaspar Mercader señor de Bunyol y balle de Valentia y de doña N. Servello segona muller». *Coses evengudes en la ciutat y regne de Valencia: dietario de Mosen Juan Porcar, capellán de San Martín (1589-1629)*, Madrid, 1934, p. 54.



tenía más deudas que beneficios, también rechazó el cargo de tutor de sus hermanos menores, pero Laura Cervellón se lo exigió judicialmente en unos pleitos que se extendieron entre 1603 y 1610, y más tarde le exigió una pensión para sus hermanos. La baronesa pretendió mantener el elevado nivel de vida, ajustado a su rango, que había llevado durante su matrimonio con el barón, pero hubo de ceñirse a la modestia que se exigía a las viudas de la época.

Doña Laura hubo de hacer frente también a problemas en su baronía, las condiciones de vida en Oropesa no debían ser fáciles y al producirse la expulsión de los moriscos en 1609 muchos de los pobladores aprovecharon para trasladarse a algunas de las tierras que éstos habían dejado vacías. Doña Laura Cervellón tuvo que atraer a nuevos pobladores, litigar con los acreedores que exigían que los nuevos pagasen las deudas de los antiguos y conceder una segunda carta de repoblación rebajando las percepciones que debían cobrar los barones.

Resuelto el tema de la repoblación de la baronía, pacificada la relación con su hijastro y tras el matrimonio de su hijo y heredero Miguel Mercader y Cervellón con Vicenta de Mompalau en 1609, doña Laura Cervellón decidió pasar los últimos días de su vida como dominica en el convento de Santa Catalina de Sena de Valencia, situado en la misma plaza que la casa de su familia y donde su marido había dispuesto la construcción de una celda para las monjas de la familia Mercader, allí debió ingresar en 1613 junto a sus dos hijas Victoria y Laura y permanecería hasta su muerte en 1617<sup>12</sup>.

## LOS RETRATOS EN VALENCIA

Los retratos son muy abundantes en los inventarios valencianos de finales del siglo XVI, pero la palabra retrato, entonces como ahora, asumía significaciones muy diferentes. «Dotze retratos» sin más calificación aparecían en la herencia que Laura Cervellón recibió de su padre Pedro Cervellón<sup>13</sup>. En algún caso el término retrato es utilizado como simple sinónimo de cuadro, es el caso del inventario de la herencia del notario Antonio Juan Segre realizado en agosto de 1597, donde además de los consabidos «deu retrats de tela guarnits de fusta de pi ab les figures dels emperadors y reys de Spanya», nos encontramos con una considerable cantidad de pinturas de diferentes temas siempre calificadas como retratos, «altre retrato de tela guarnit de fusta pintat en ell una armada» o «altre retrato de tela guarnit de fusta ab

12. Según el letrero que aparece en el retrato Laura Cervellón tomó el hábito el día de los Reyes de 1613 y murió la víspera de la Virgen de la Concepción de 1617. La misma inscripción afirma que envidó en 1603 a los 61 años, por las fechas del matrimonio de sus padres, parece más verosímil que doña Laura tuviese esa edad en el momento de su fallecimiento.

13. A.R.V. Procesos de Madrid, letra G, 226, p. 73v.

lo temple de Salomo»<sup>14</sup>. Parecido significado parece tener la descripción de un cuarto ideal que propone don Gaspar Mercader y Carroz al pleitear la herencia con su madrastra en 1605, «una persona titulada y senyaladament lo dit conte no pot deixar de tenir entoldat un quarto per al dit don Laudomio ab dos differents colgaduras, es a saber de seda per al estiu y tapiçes eo draps de ras per al yvern ab ses cadires, bufets, reposteros eo antepuertas y alguns retratos que omplen lo buyt de les portes per los menys tafetans que entren en lloch de aquells»<sup>15</sup>. Dejando de lado el indudable interés del proceso por el cual cualquier tipo de pintura es equiparada con un retrato y la moda que exige cubrir los vacíos de las paredes de pinturas, en la Valencia de finales del siglo XVI eran habituales las galerías de retratos de miembros de la Casa de Austria, retratos de emperadores, hombres ilustres, santos, tipologías todas ellas interesantes pero que se alejan de la que en este caso nos interesa, el retrato encargado por un cliente vivo que desea dejar constancia de su imagen y que por tanto posa en una determinada actitud ante el pintor<sup>16</sup>.

El anhelo de los nobles valencianos de verse representados en retratos debió difundirse desde el Palacio Real, ya Germana de Foix (1488-1538) había reunido un número de retratos familiares pero mucho más importante fue la colección de retratos de Mencía de Mendoza (1508-1554)<sup>17</sup>. El taller de Juan de Juanes debió especializarse hasta cierto punto en la realización de retratos, pero en los años siguientes el retrato en sus diferentes variantes se cultivó de manera insistente en el entorno del Patriarca Ribera, para él trabajaron como retratistas el romano Antonio Estela, el italiano instalado en la corte Antonio Ricci y sobre todo Juan Sariñena<sup>18</sup>.

La proliferación de retratos en la Valencia del cambio de siglo no hace sino inscribirse en el progresivo proceso de cortesización de la sociedad valenciana<sup>19</sup>.

14. A.P.P.V. 1791, Notario Miquel Jaume Peris, 1597.

15. A.R.V., Real Audiencia, Procesos, 3ª parte, 2992, s/p.

16. No es este lugar para hacer una revisión bibliográfica del amplísimo tema del retrato, puede verse FALOMIR, M. (ed.), *El retrato del Renacimiento*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008 y PORTÚS, J., «Varia fortuna del retrato en España», en *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, pp. 16-67.

17. GARCÍA PÉREZ, N., «La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza», *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, VIII, Diciembre 2004; pp. FALOMIR FAUS, M., «El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa*, 5, 1994, pp. 121-124.

18. Antonio Estela realizaría un buen número para el denominado Palacio del Huerto de la calle de Alboraya en 1583 y 1584, a Antonio Ricci el Patriarca le encargó en 1592 una serie de retratos de la Casa de Austria que copiaban los modelos de la galería de retratos del Pardo, son doce lienzos de los que hoy se conservan once y a los que se añadiría en 1609 otro realizado por el mismo Ricci que representaría a la reina Margarita de Austria. BENITO DOMÉNECH, F., *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, 1980, p. 55. Sobre Ricci véase GARCÍA LÓPEZ, D., «Antonio Ricci en Madrid: 1586-1635», *Archivo Español de Arte*, 329, 2010, pp. 75-86. Sobre Sariñena, BENITO, F., *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007.

19. FERRER VALLS, M.T., «El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. *El prado de Valencia* de Gaspar Mercader», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 5, 2000, pp. 257-272.

Desaparecido el esplendor de la corte virreinal en la primera mitad del siglo XVI durante breves periodos se intentó recuperar ese brillo en el virreinato del conde de Benavente (1566-72) o de Vespasiano Gonzaga, príncipe de Sabbioneta (1575-78). Los últimos años del siglo XVI fueron los de la Academia Literaria de los Nocturnos (1591-94) y sobre todo los del virreinato de Francisco de Sandoval y Rojas, marqués de Denia (1595-97). En 1595 la comitiva real encabezada por Felipe II iba a recalar en Valencia y el siglo terminó en 1599 con la celebración en Valencia de las dobles bodas de Felipe III con Margarita de Austria y de la infanta Isabel Clara Eugenia con el archiduque Alberto, celebración promovida por Sandoval y Rojas, ya como duque de Lerma y valido del rey. Poco después, en 1604, Felipe III iba a celebrar Cortes en Valencia. En ocasiones es la corte la que se traslada a Valencia transformando la vida cotidiana de la ciudad, pero también los valencianos se veían obligados a pasar largas temporadas en Madrid. El padre y el abuelo de Laura Cervellón, don Pedro y don Juan de Cervellón, habían pasado gran parte de su vida o en la Corte o siguiendo en sus campañas militares a Carlos V y Felipe II. Gaspar Mercader y Laura Cervellón se trasladaron con toda su casa a Madrid en 1596 y allí debieron permanecer durante algo más de un año, el barón de Buñol debía atender negocios relacionados con la Corona y a la vuelta a Valencia iba a ser nombrado Baile de la ciudad y reino de Valencia, convirtiéndose en administrador del Real Patrimonio en Valencia. Esos contactos, a los que habría que añadir los de los propios pintores con sus colegas madrileños explican la adopción del modelo del retrato cortesano por los nobles valencianos.

En algún caso de estos retratos solamente nos ha quedado la constancia documental, es el caso del retrato del capitán general de Valencia, Francisco de Moncada, realizado por Sariñena en 1586, y muy pocos se han conservado. Sin duda la serie más conocida es la de retratos de la familia Vich atribuidos por Tormo a Stella o Roland de Moïs<sup>20</sup>. Aunque los retratos se fueron haciendo más habituales conforme avanzaba el siglo XVII, los retratos de clientes concretos seguían siendo minoritarios, lo que más abunda son galerías de retratos de miembros de la Casa de Austria de las que debió existir una verdadera industria de copias y que se convertirán en modelos para los retratos de los nobles valencianos.

Junto a ese tipo de retratos conviven otros en los cuales la copia del natural es aún más radical, los retratos de religiosos fallecidos con fama de santidad a partir de los cuales se crearán iconos una y otra vez repetidos. Al parecer ya Juan de Juanes había retratado a Tomás de Villanueva al poco de morir en 1555<sup>21</sup>. Un pintor, tal vez el propio Sariñena, había hecho un retrato en el lecho de muerte –in agone– a

20. TORMO, E., Levante, Madrid, 1923. RIOS LLORET, R.E., VILAPLANA SANCHIS, S., «El retrato de Doña Anna Vich del Museo de Bellas Artes de Valencia y las joyas femeninas del siglo XVI», *Archivo de Arte Valenciano*, 79, pp. 22-36.

21. FALOMIR FAUS, M., «La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, T. 12, 1999, pp. 123-147.

fray Luis Beltrán y en base a ese retrato Sariñena realizaría tres años después el retrato más célebre del santo por encargo del Patriarca Ribera, cuando fray Nicolás Factor murió en Valencia en 1583 se le hizo una mascarilla funeraria y sólo dos años después Sariñena lo retrataba también para el Patriarca Ribera. En 1600 el pintor hubo de retratar el mismo día de su muerte a Sor Margarita Agulló y a partir de ese boceto realizó infinidad de versiones de su imagen en los años siguientes.

Junto a estos retratos proliferan en esos mismos años los retratos colectivos. A la sociedad valenciana le gustaba verse representada escenificando su rigurosa compartimentación, es así como aparece en las pinturas de la Sala Nova de la Generalitat, en las que describen la llegada del cuerpo de San Vicente Ferrer a Valencia de los muros de la capilla del colegio del Patriarca, en incluso en las posteriores que representan la expulsión de los moriscos.

Especialmente importante es el caso de las pinturas de la Sala Nova de la Generalitat porque nos permiten reflexionar sobre el sentido de la pintura «al viu» en la Valencia de finales del siglo XVI<sup>22</sup>, el papel del retrato colectivo y las relaciones que se establecen con la Corte y sobre todo porque en ellas aparece retratado el mismo Gaspar Mercader. Juan Sariñena era sin duda el pintor más importante de los que trabajan en Valencia a finales de siglo, la misma Generalitat le había encargado en 1580 un retrato «al viu» de Jaime I. Es difícil saber que significado se daba al término al aplicarse al retrato de alguien desaparecido, pero no es la única vez que lo encontramos, cuando Henrique Cock describe el viaje realizado por Felipe II a Zaragoza, Valencia y Barcelona en 1585 hace referencia a la figura de Jaime I «retratada al vivo» que pudo contemplar en el portal del hospital situado junto al monasterio de San Vicente Mártir<sup>23</sup>. Cuando Sariñena contrata el 29 de octubre de 1591 la pintura de «la sitiada que los senyors diputats ab los demes oficials acostumen tenir en la dita sala los dimarts y dimecres de cascuna semana trahent al viu als dits senyors diputats que huy son y altres oficials dessus dits ab lo adorn de cortines» –en la que Martínez Aloy identificó la figura de Gaspar Mercader–<sup>24</sup> parece difícil dilucidar si lo que se pedía era sensación de viveza o veracidad en los retratos. Poco después la Generalitat decidiría pintar en los otros muros «los estaments de la present ciutat y regne» que se encargaron respectivamente a Vicen-

22. Sobre esto véase en el marco de una reflexión más amplia, BÉRCHEZ, J., GÓMEZ-FERRER, M., «Mirar y sentir la ciudad: la Valencia al viu en el siglo XVII», en DE LA PEÑA VELASCO, M.C. (ed.), *En torno al barroco: miradas múltiples*, Murcia, 2007, pp. 13-28.

23. COCK, H., *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, 1876, p. 242.

24. MARTÍNEZ ALOY, J., *La casa de la Diputación: monografía*, Doménech, Valencia, 1910, p. 150. Según Martínez Aloy Gaspar Mercader sería el tercer diputado empezando por la derecha, ocupó ese lugar en la Generalitat en 1591 y 1592 en sustitución de Cristóbal Mercader, señor de Cheste. Esa identificación ha sido admitida por los estudios posteriores. Ese lienzo de pared sufrió muy pronto problemas de humedades y las pinturas fueron restauradas una y otra vez, por ello no es posible realizar comparaciones entre el físico de ambos retratos.

te Requena, Juan Sariñena y al italiano Francisco Poço. Las pinturas del italiano no fueron del agrado de los clientes y éste hubo de hacer importantes modificaciones esgrimiendo que «havia retratat al viu a setze cavallers de la present ciutat» especificando el nombre de cada uno de ellos. El testimonio de Poço es importante porque especifica cómo se había realizado ese retrato «al viu», «es anat a casa dels dessus dits cavallers y ha retratat a cada hu de aquells en un pati y del dit patio los ha esculpit en dit pany de paret». Del testimonio del italiano se deduce que los retratos se habían tomado del natural, así debió ser para todos los pintores al menos en los casos en que eso fuera posible.

Pero la lectura atenta de los reproches que se hacen a Poço permite profundizar sobre otros aspectos, lo que se le recrimina no es sencillamente la falta de parecido de los retratados, sino que «que alguns rostros de les personatges que lo dit Francisco Poço havia pintat jatsia estiguessen be empero que no tenien semblante als dels regnes de Espanya sino als de Ytalia...». Al margen de la dificultad de establecer las diferencias entre un semblante italiano y un español, es interesante el apunte como reflejo de esa idea por la cual el retrato, más que a una persona representa una personalidad, un estamento, una nacionalidad y recuerda el espejo en el que se miraba la generalitat valenciana, la Corte española, no en balde en 1590 se había decidido pintar las paredes «al fresch ab molt gentils histories y pintures conforme sa magestat te pintats los aposentos de les cases de sa real magestat»<sup>25</sup>. La sociedad valenciana —y con ella los pintores— iba a tomar como modelo a la cortesana.

No parece extraño que Gaspar Mercader, probablemente después de haberse visto retratado en los muros de la Sala Nova, tal vez después de haber permanecido en Madrid al servicio del rey y conocido los usos cortesanos, hipotéticamente espoleado por su nombramiento como Baile y dispuesto a ejercer de anfitrión ante el acontecimiento de las dobles bodas reales, quisiese encargar un retrato suyo y de su esposa.

## LOS RETRATOS DE LAURA CERVELLÓN Y GASPAS MERCADER

Los dos retratos que nos ocupan debieron concebirse para contemplarse juntos, el de Don Gaspar a la derecha y el de Doña Laura a la izquierda, ambos girados hacia el centro. Aunque rígidos y estereotipados, ambos retratos presentan la suficiente verosimilitud como para haber sido realizados en vida de los retratados y partiendo del natural.

25. Los documentos sobre las pinturas murales de la Sala Nova de la Generalitat fueron publicados por TRAMOYERES BLASCO, L., *Pinturas murales del Salón de Cortes de Valencia*, Francisco Vives Mora, Valencia, 1891 y MARTINEZ ALOY, J., *Op. Cit.*, recopiladas y ampliadas por ALDANA, S., *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1992. La última revisión del tema en VV.AA., *Sala Nova del Palau de la Generalitat Valenciana*, Institut de Restauració i Conservació de Béns Culturals, Valencia, 2007.

Don Gaspar Mercader aparece representado de tres cuartos, sobre un fondo oscuro y ataviado de negro, resaltando solamente el blanco de la lechuguilla y los puños y la cadena que cuelga del cuello. Una de sus manos cuelga de la cadena y la otra parece sostener unos anteojos. En la esquina superior izquierda del lienzo aparece una representación de la Virgen del Rosario, con la Virgen con el Niño en su regazo rodeado de un rosario de rosas bajo el que se sitúa la inscripción «Ora pro eo». Doña Laura aparece también de tres cuartos, levemente girada a la derecha, el lugar donde se encontraría el retrato de su esposo, tras ella se recoge una cortina y apoya su mano izquierda en un mueble acariciando un animal doméstico, probablemente un gato.

Los retratos de los barones de Buñol y Oropesa no hacen sino inspirarse en las convenciones del retrato cortesano definidas por Antonio Moro y Sánchez Coello y que mantendrían vigentes Juan Pantoja de la Cruz y después de él Bartolomé González o Rodrigo de Villandrando. La colocación de los personajes sobre un fondo oscuro resaltando la presencia física del retratado, la presencia de un bufete como el que aparece en el retrato de Laura Cervellón, tradicionalmente considerado símbolo de majestad y justicia, y la introducción de la cortina recogida a un lado tal vez como recuerdo o reminiscencia del baldaquino real, contribuyen a crear una imagen de la familia real con la ayuda de la vestimenta y las joyas siempre a través de una pintura minuciosa con rostros iluminados y totalmente inexpresivos sobre fondos oscuros.

En el caso del retrato de Laura Cervellón es fácil encontrar los paralelismos con el retrato de Margarita de Austria realizado por Ricci para la galería del Patriarca Ribera y no es extraño que en su visita al Palacio de Fernán-Núñez, cuando Vega y Goldoni pudo ver colgado el mismo retrato lo calificase «a la manera de Pantoja», a ello contribuyen, además del mueble y el cortinaje, el abultado cuello de golilla que tapa las orejas y que podemos encontrar muy similar en los retratos de la reina Margarita, Isabel Clara Eugenia o la duquesa de Lerma. La presencia de un animal doméstico en el retrato de doña Laura también tiene abundantes antecedentes en el retrato cortesano, en este caso parece tratarse de un gato, perros, gatos o incluso monos eran habituales en los retratos de nobles de la época, especialmente de mujeres. La misma Margarita de Austria se hizo retratar en diferentes ocasiones con un perro, Baylán, por Bartolomé González, que también retrataría con perros a las archiduquesas María Cristina y María Maghdalena, hermanas de la reina.

En el retrato del barón de Buñol llama la atención la presencia de la Virgen del Rosario, proclamando su devoción y su vinculación a la orden dominica. Esta vinculación se confirma en sus últimas voluntades. El barón pidió ser enterrado en «la iglesia del convent y Monastir de Sent Onofre de la orde de Predicadors construhit fora Valencia (...) en la sepultura dels Mercaders»<sup>26</sup>. El monasterio al que se refie-

26. Véase nota 10.

re el testamento debía ser el situado en la población de Museros. El convento había sido reedificado en los años en que San Luis Beltran había sido prior, entre 1670 y 1675, y probablemente por su espiritualidad se vio atraído el barón. Aunque el testamento hace alusión a la «sepultura dels Mercaders», hasta ese momento no había existido un lugar de enterramiento fijo para la familia, su tío Baltasar Mercader había elegido en un primer momento (1572) como lugar de enterramiento, «la sepultura dels Mercaders construida en la iglesia de la Puritat», pero en un segundo testamento de 1584 esa disposición se cambió por «lo vas per mi construhit en lo cap del altar major de al esglesia parrochial de Sent Joan del Mercat»<sup>27</sup>. En cuanto a sus sucesores, ninguno volverá a enterrarse en el convento de San Onofre, su hijo Gaspar Mercader y Carroz, su nieto Laudomio Mercader, su sucesor Gastón Mercader, Gaspar Mercader Cervellón y aún en 1700 su hijo Francisco María Mercader, conde de Buñol y Cervellón optarían por enterrarse en el castillo de Buñol. La vinculación a la orden dominica se extendería también a Laura Cervellón, en su testamento, el 3 de febrero de 1603, Gaspar Mercader había estipulado la construcción de una celda en el convento donde su hija Victoria eligiese ingresar como monja, una celda en la que se colocarían las armas de los Mercader y que debería estar ocupada preferentemente por monjas de la familia<sup>28</sup>, su hija eligió el convento dominico de Santa Catalina de Sena, situado junto a la casa de los Cervellón, doña Laura mandaría construir esa celda<sup>29</sup> y ella misma debió ocuparla cuando ingresó en el convento en 1613 permaneciendo allí hasta el fin de sus días.

En este tipo de retratos abundantes en las casas nobles era habitual que una vez fallecidos los retratados sus descendientes añadiesen en el espacio libre del lienzo prolijos letreros que detallaban la identificación y las virtudes del retratado. Eran esos letreros los que dotaban –y dotan aún– de elocuencia a estas pinturas que de otra manera quedaban desprovistas de su misión última y permitían integrar los lienzos en una serie con otros retratos familiares realizados antes o después. En el caso de Don Gaspar Mercader el letrero se limita a identificarlo y señalar la fecha de su fallecimiento, el de Doña Laura es mucho más extenso y se centra en seña-

27. A.P.P.V., Notario Miquel Bellot, 24598, pp. 362 y ss.

28. «Item vull orden y man que de mos bens y herencia sia feta y obrada per mon hereu si jo vivint no la haure feta en lo convent y monestir hon la dita dona Victoria entrara monja una cella de la manera que aquella la voldra y li parexera sobre lo portal de la qual cella sien posades les mies armes convenint que apres obit de la dita dona Victoria entrant o estante en dit monestir alguna monja descendent o parenta mia per a son estar y habitacio li hagen de donarla dita cella preferint tos temps la mes proxima parenta mia a la que no ho fora tant y així se segueix...». Codicilo 3 de febrero de 1603. Notario Miquel Jaume peris. A.P.P.V., 1797, s/p.

29. El 25 de enero de 1605 doña Laura Cervellón y de Mercader contrata la construcción de una celda en el convento de Santa Catalina de Valencia para su hija doña Victoria Mercader, la celda iba a ser construida por Sebastian Jover «ville operarius» que debía realizarla en 6 meses y cobrar 460 libras y debía constar de un recibidor y la celda con un balcón y dos ventanas. A.P.P.V., 1799, Notario Miquel Jaume Peris, s/p.



lar lo ejemplar de su vida de viuda retirada en el convento dominico de Santa Catalina de Sena<sup>30</sup>.

## JOYAS Y VESTIDOS

En este tipo de retrato representativo, tan importantes como los rostros son los objetos que dotan a los retratados de la dignidad a la que aspiran, fundamentalmente vestidos y joyas. Las joyas son especialmente importantes en el caso femenino. En el pleito que entabla Laura Cervellón contra su hijastro Gaspar Mercader y Carroz solicitándole que se encargue de la manutención de sus hermanos menores, ambos esgrimen el dinero que necesitan para poder desarrollar su vida con el decoro que exige su posición social. Se trata de una documentación preciosa para valorar la manera en la que se escenificaba la nobleza valenciana de primeros del siglo XVII, la manera de decorar la casa, ropas y joyas, el número de criados... todo ello es cuestionado. En el caso de las joyas se apunta que la esposa del nuevo conde de Buñol tiene necesidad de «peces de or, (...) pendients de diamants, collar, sartes de ambar (...) sartes de perles y per a les mans y braços braçalets (...) anells y altres joyells»<sup>31</sup>.

Si necesario era que doña Hipólita Centelles dispusiese de estas joyas, mucho más importante era lucirlas en un retrato, doña Laura lleva en su retrato pendientes, sortija, ceñidor y sartes de perlas. Probablemente algunas de las joyas que luce doña Laura son aquellas a las que se refería en su testamento Don Gaspar Mercader, «una cintura de diamants y perles, una cadena de or en perles engasades ab aquella» como propias de doña Laura<sup>32</sup>. Las joyas iban a ser objeto de dura disputa en el reparto de bienes, el objeto más citado es precisamente el ceñidor, cinta o cintura en la terminología de la época, «la cinta de diamants y or que es estada atrobada entre los bens i herencia de dit don Gaspar Mercader», sabemos que el cinturón fue comprado mientras la familia residió en Madrid y su destinataria era la hija del matrimonio, Victoria Mercader, se compró a la princesa de Melito, doña Magdalena de Aragón y actuaron como intermediarias Anna Sentjoan y de Carroz, esposa

30. «Don Gaspar Mercader señor de las baronías de Buñol y villas de Oropesa y Sieteaguas. Murió en 7 de febrero de 1603 a los 56 años de edad», bajo la imagen de la Virgen del Rosario puede leerse «Ora pro eo». En la inscripción en el retrato de doña Laura se lee «Fue Dios servido que enviuda en 7 de febrero de 1603 y después a los 61 de su edad con grande edificación de todos entró en religión donde hizo una muy ejemplar y singular vida. Tomó el hábito año 1613 día de los Reyes y fue Dios servido de llevársela víspera de la Virgen de la Concepción de 1617 en quien tenía particular devoción. Sucedieron en su muerte milagrosas cosas en testimonio de la mucha gloria de que goza. Doña Laura Cervellon Señora de Buñol y Oropesa».

31. A.R.V., Real Audiencia, Procesos parte 3ª, 2992, s/p.

32. Véase nota 10.

de Pedro Carroz y Joana de Cardona<sup>33</sup>. Si seguimos la declaración de doña Laura cuando supo que tenía que ir con su marido a Madrid decidió comprar allí «una joya de valor y estima», la cantidad acordada fueron 22.000 reales castellanos de los cuales doña Laura pagó 7.000 y el resto abonó a plazos. Más tarde la baronesa encargaría a Ximen Pérez la compra también en Madrid de una «cadena de or de troços o peces». Doña Laura afirma haber comprado estos objetos con su propio dinero, «puix era joya propia pera dones», dice de ella misma que «tenia renda y patrimonio sens obligacions algunes de casa, fills y familia» mientras que su marido «tenia a son carrech un gasto excessiu fora de la casa en la corte de sa magestat», ella poseía bienes y «no tenia en que gastar lo ni consumirlos sino en semblants coses y bens», «coses voluntaries y que no son precisses»<sup>34</sup>.

Las joyas no eran exigencia exclusiva del adorno femenino, en el mismo pleito Gaspar Mercader menor llama la atención sobre sus necesidades, «lo dit conte conforme sa qualitat ha de menester vestits extraordinaris de color y negres... ab una cadena de or que porte conformitat y correspondencia a dit adereço...»<sup>35</sup>. El traje negro que lleva don Gaspar Mercader también aparece adornado con una de esas cadenas de oro que tan necesarias parecen a su hijo y en la que cuelga su mano llamando la atención sobre ella en una postura muy similar al retrato de Don Alvaro Vich realizado en Valencia en fechas similares. Si examinamos el retrato del brazo militar en las pinturas de la Sala Nova de la Generalitat son varios los caballeros que llevan cadenas similares de una o dos vueltas<sup>36</sup>.

Tan importantes como las joyas debían ser los vestidos, e importante es su papel en el retrato, tanto en el de doña Laura como en el de don Gaspar. Tanto Doña Laura como Don Gaspar aparecen vestidos de negro, un color que no estaba reservado a la viudedad, los monarcas españoles habían empezado a vestir de negro a finales del siglo XV y la moda se había extendido en el siglo XVI al adecuarse a los principios de austeridad y decoro de la Contrarreforma. Sobre ese negro solamente destacan las joyas y el blanco de las lechuguillas de cuello y puños, más delicadas y desarrolladas en el caso de la baronesa. Sempere y Guarinos se refirió a estas lechuguillas como una de las modas más perjudiciales que se introdujeron en el reinado de Felipe II, habían ido aumentando de tamaño exigiendo una estructura metálica de soporte llamada rebato, la riqueza del material y la blancura las habían

33. Magdalena de Aragón y Cardona era hija del II Duque de Segorbe, en 1576 se había casado con Diego Hurtado de Mendoza, duque de Francavilla y príncipe de Melito, padre de la conocida como princesa de Eboli. Este había fallecido en 1578 dejandola embarazada de una niña que nació muerta.

34. A.R.V., Procesos de Madrid, Letra G, 226. Las alusiones aparecen en diferentes lugares del pleito, especialmente pp. 490-494.

35. A.R.V., Real Audiencia, Procesos, 3ª parte. 2992.

36. Sobre la indumentaria masculina, LICERAS FERRERES, M.V., «Indumentaria en las pinturas de la Sala Nova», *Sala Nova del Palau de la Generalitat Valenciana*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 116-177.

convertido en símbolo de hidalguía hasta que comenzaron a ser recortadas por sucesivas pragmáticas a partir de 1593 en 1623 fueron prohibidas<sup>37</sup>.

Hasta que punto los vestidos de Doña Laura se acomodaban a la moda de la época es evidente si lo comparamos con otros retratos, se han abandonado completamente las modas que podemos ver en el retrato de Doña Ana Vich desapareciendo la tradicional toca de puntas y sin embargo tiene enormes paralelismos con retratos cortesanos como el de la duquesa de Lerma Catalina de la Cerda, realizado por Pantoja de la Cruz en 1602, saya negra con abultada lechuguilla, similar peinado, cinturón rico de oro y piedras preciosas y sarta de perlas.

El significado de estos vestidos vuelve a ponerse en evidencia por el papel que éstos ocupan en los pleitos entre doña Laura Cervellón y el nuevo señor de Buñol. Allí se habla de una «saya negra de setí forrada de tela de argent y acuchillada guarnida de perles» que se cosió para Victoria Mercader «en la ocassio de la venguda de Sa Magestat el rey nostre señora a celebrar son real matrimoni en la present ciutat». Las perlas de la saya se tomaron de otra saya «de vellut blau» que doña Laura había aportado al matrimonio y que se deshizo con ese motivo, sabemos incluso quien la cosió, fue «lo sastre de casa, que es lo dit mestre Batiste». No es el único vestido de valor que poseía la familia, en el pleito se habla también de «una saya de vellut negre ab mostres ab una guarnicio de dos rivetons usada es propia de la dita doña Laura per ço que aquella se feu en Italia y la porta la dita doña Laura quant casa ab lo dit don Gaspar»<sup>38</sup>.

## EL DOBLE MATRIMONIO DE FELIPE III Y LA INFANTA ISABEL CLARA EUGENIA EN VALENCIA

Don Gaspar Mercader como Baile de la ciudad de Valencia, y su familia, debieron tener un papel importante en la celebración de las dobles bodas de Felipe III y su hermana Isabel Clara Eugenia en Valencia, Gaspar Mercader formó parte de la comitiva que hubo de salir a esperar al rey y su hermana a la Font de la Figuera y hubo de preparar como Baile General de Valencia el recibimiento en la Albufera, «proveyo y apresto para esta tan deleitosa jornada dentro de este estanque de agua, más de doscientos barcos tan bien apuestos de todo lo que habían menester para navegar y con tan buen orden como promete su buena industria, habiendo muchos

37. SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, 1788, p. 273.

38. Las referencias a estos vestidos se repiten constantemente en el pleito, especialmente en A.R.V. Procesos de Madrid Letra G 226, pp. 125, 144 y 227.

39. GAUNA, F. de, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, Valencia, 1926, p. 108.

de los barcos pintados y labrados a las mil maravillas...»<sup>39</sup> y similar preparativo realizó cuando el rey fue a cazar a la misma albufera el 6 de marzo de 1599<sup>40</sup>.

La documentación nos habla de la importancia de la saya realizada para doña Victoria Mercader con motivo de las bodas reales, toda la familia debió escenificar en esos días su elevada condición a través del aderezo de la casa, los vestidos y las joyas. Las descripciones de Felipe de Gauna nos permiten conocer la manera en que vistió la familia y la equiparación de estos trajes con los que lucen en los retratos. En el recibimiento de la reina Margarita de Austria «parecía muy bien y riquísimo de vestido don Gaspar Mercader, señor de la Baronía del castillo de Buñoly bayle general desta ciudad y reyno de Valencia, con la capa y ropilla de terciopelo negro con las guarniciones dellas bordadas de horo y plata, con la gorra de lo mesmo muy bien adressada con piessas de horo esmaltadas y en ellas engastadas piedras y perlas de mucho valor, con una gruessa cadena de horo al cuello...»<sup>41</sup>. Las mujeres lucieron sus galas en el sarao de la Lonja el 25 de abril, »Doña Laura Servellon y de Mercader, señora de la Baronía del Castillo de Buñol y muger del Bayle general de Valencia, la qual vino vestida con saya de terciopelo negro de muestras, guarnecida de lo mesmo, con cabos y piessas de horo esmaltados por ella, con sinta y collar de ricas piessas de horo esmaltadas, engastadas en ellas piedras y diamantes, con la ligassa de su tocado de horo y perlas finas; la qual traya de la mano a su hija doña Victoria Mercader, donzella, vestida de una saya de rasso negro, todo el campo della brodado de hojuela de plata y canotillo de horo, guarnecida de cabos y piessas de horo con perlas finas; traya una riquísima sinta y collar de diferentes piessas de horo esmaltadas con varias piedras y diamantes de gran valor»<sup>42</sup>.

Especialmente importante para la familia debieron ser las fiestas de máscaras celebradas a propósito del Carnaval, el domingo de Carnaval por la tarde se celebró un sarao de damas en el palacio de los Mercader, en la calle caballeros, «con grande regosixo de muchas damas y cavalleros muy galanos y bien puestos de ricos vestidos y presseas de joyas de gran valor», «en la qual hubo sin los naturales della otros muchos cavalleros principales de la corte», pero lo más importante sin duda fue que «quando fue de noches, vino a este sarao Su Magestad Real muy disfrasado», «se asento en hun sitial que le tenia aparexado», «salido Su Magestad

40. «en particular mando hazer nueva una hermosa y gran barca toda sobredorada y pintada a las mil maravillas con sus remos y xarcias de velas que fueron menester y en la popa della estava puesta una rica silla, que venian hazer dos asientos para dos personas que havian de ser Su Real Magestad y Altessa de la Infanta su hermana, como se dira en su casso y lugar, y por agora digo que los respalderos y asientos de dicha silla real eran de terciopelo verde con las guarniciones de rapasexos de horo y verde y la clavason della toda sovredorada, que cierto havia mucho que ver en toda la sobredicha barca real, y mas mando proveher el dicho Bayle general para aquella jornada que estuviessen plantadas muchas y ricas tiendas por aquel espacioso campo y riera del Albufera para su Real Magestad y Altessa», GAUNA, F. de, *Op. Cit.*, p. 271.

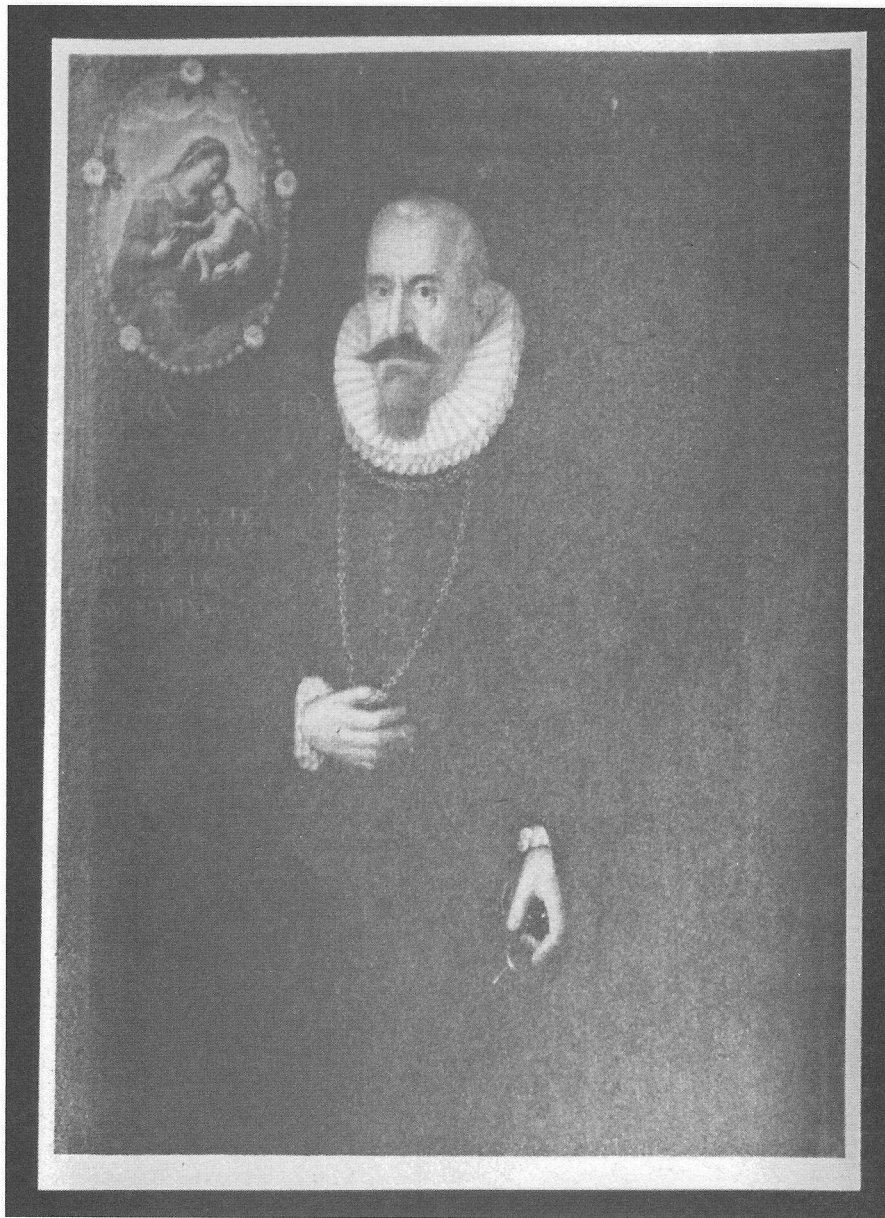
41. *Ibidem*, p. 399.

42. *Ibidem*, p. 725.

de la sala y fiesta, entonses fueron servidas las damas del sarao de huna buena y rica colación de mucha confitura y de otras cossas delicadas con que el sobredicho Señor de Buñol las regalo y sirvió, mostrado de su generosso pecho, con ciento y veynte platos de la sobredicha confitura para la colación, dandose fin al sobredicho sarao para aquella noche»<sup>43</sup>.

Parece difícil desligar el aspecto que los barones de Buñol y Oropesa muestran en sus retratos de la escenificación preparada por la sociedad valenciana para las bodas reales. Son los retratos de una nobleza estrechamente vinculada con la Corte por razón de los cargos políticos que ocupa y que necesariamente ha de mirarse en ella, los ropajes, las joyas y la mera existencia del retrato son signos de una determinada condición social en una sociedad rígidamente jerarquizada. No es extraño que un matrimonio que iba a ejercer como anfitrión de un rey quisiera contar con dos retratos de los dueños con los que dar lustre a su casa de la misma manera que sabemos se compraron vestidos, joyas o se renovaron cortinas y carrozas. Los mismos pintores que trabajaban en el retrato de grupo de la sociedad valenciana de la Sala Nova de la Generalitat podían hacer frente a este tipo de encargos tomando como modelo los retratos cortesanos. Este tipo de retratos de los que nos han llegado escasísimos ejemplos empezarán a abundar a finales del siglo XVI y se harán más habituales a lo largo del XVII. La familia Cervellón los cuidaría con mimo integrándolos años después en una galería de retratos más amplia permitiendo que su imagen haya llegado hasta hoy.

43. *Ibidem*, p. 171.



Gaspar Mercader. Anónimo. Ca. 1600.

A.H.N. Sección Nobleza  
FERNANNUÑEZ, C. 2378, D. 140





Laura Cervellón. Anónimo. Ca. 1600.

A.H.N. Sección Nobleza  
M.O. FERNÁNDEZ, C. 2378, D. 2