

La imagen urbana de Valencia a través de la iconografía de los siglos XVII a XIX

Rocío Olivares Castellano
TFG_Composición Arquitectónica
Tutores: Vicente García Ros y David Navarro Catalán

Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Curso 2019-2020

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Valencia



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Resumen

La ciudad de Valencia ha sufrido numerosos cambios en lo que atañe a la arquitectura a lo largo de su historia. Es por ello que el estudio se va a centrar en la evolución de la arquitectura valenciana de los siglos XVII, XVIII y XIX, a través del análisis de un conjunto de iconografía, en las que se vea representada dicha arquitectura, y como ésta ha sido percibida por los autores de los diferentes siglos; haciendo una comparación con la realidad y lo expresado en estas obras.

Palabras clave:

Historia de Valencia - Arquitectura valenciana - Iconografía valenciana - Pintura valenciana - Grabado valenciano

Resum

La ciutat de València ha patit nombrosos canvis en el que té a veure amb l'arquitectura al llarg de la seua història. És per això que l'estudi va a centrar-se en l'evolució de l'arquitectura valenciana dels segles XVII, XVIII i XIX, a través de l'anàlisi d'un conjunt d'iconografia, en la que es veja representada dita arquitectura i, com aquesta ha sigut percebuda pels autors dels diferents segles; fent una comparativa amb la realitat i l'expressat en aquestes obres.

Paraules clau:

Història de València - Arquitectura valenciana - Iconografia valenciana - Pintura valenciana - Gravat valencià

Abstract

Valencia has suffered numerous changes in its architecture along centuries. That's why this study is going to focus on the development of the architecture of the seventeenth, eighteenth and nineteenth centuries, analysing a set of artworks in which is represented valencian architecture, and how it was perceived by the authors of those centuries, making a comparison between the reality and the perception of these.

Key words:

History of Valencia - Valencian architecture - Valencian iconography - Valencian drawing - Valencian engraving

ÍNDICE

Resumen

Introducción	9
Objetivos	11
Metodología	13
1_ Contextualización. La ciudad amurallada	15
1.1_Las vistas de Anton van den Wijngaerde. (S. XVI).	15
1.2_El plano de Antonio Mancelli. (S. XVII).	16
1.3_El plano del Padre Tosca. (S. XVIII).	17
1.4_Las vistas de Guesdon. (S. XIX).	19
2_ Análisis de la arquitectura valenciana en la iconografía	21
2.1_Vistas generales de Valencia.	21
• “ <i>Inmaculada concepción</i> ” (1660).	21
• Ciudad conventual. (1693).	22
• Grabado calcográfico. Perspectiva escenográfica de Valencia. (1738).	22
• Grabado. “ <i>Naumachia y parte de la ciudad, vista del colegio de S.Pío V</i> ”. (1755).	23
• Vistas de Valencia tomada de la entrada de la Alameda y del camino que conduce al Grao. (1806-1820).	24
• Autoridades y estamentos de la ciudad en la Plaza de la Virgen, agradeciendo la desaparición del cólera. Grabado del Siglo XIX.	26
• La ciudad de Valencia en otras versiones similares.	27
2.2_Grau de Valencia.....	28
• “ <i>Embarque de los moriscos en el Grau de Valencia</i> ”. (1612-1613).	28
2.3_Catedral de Valencia.....	29
• Entrada en la Catedral de la reliquia de San Vicente Ferrer.	30
• Catedral de Valencia. (1844).	31
• “ <i>Domingo de Ramos</i> ”. (Ca. 1879).	32
• Fotografía de la puerta de los Hierros de la Catedral de Valencia (1900).....	33
2.4_Torres de Serranos.....	34
• “ <i>San Vicente predicando</i> ”.	35
• “ <i>Venida a Valencia del Cristo Salvador</i> ” (1668).	36
• Grabado calcográfico entre 1806-1820.	37
• Fotografía (1870).	38
2.5_Torres de Quart.....	39
• “ <i>Ataque de Valencia</i> ”. Grabado. (1808).	40
• Fotografía Torres de Quart. (Ca. 1888).	41
2.6_Puentes del Real, de la Trinidad y del Mar.....	42
• Vista del río Turia desde la ronda de predicadores. (1838).	44
• <i>Puente y puerta de la Trinidad, con murallas</i> . (Ca. 1845).	45
• El puente de la Trinidad y la vista de Valencia. (S. XIX).	45
• Pintura del Puente del Mar (1883) y grabado del S. XIX.	46
2.7_Casa de la Ciudad.....	48
• Grabado del Tercer Centenario de la Canonización de San Vicente Ferrer. (1762).	48

• <i>Acuarela de Gerhardt</i> . (1848).	49
• La fachada de la Casa de la Ciudad. (1865).....	50
2.8_Palacio de Mosén Sorell.....	51
• Dibujo del incendio del palacio. (1878).	52
• Vista del palacio tras el incendio. (1878).	53
2.9_La Lonja de la Seda.....	54
• La Lonja (1806-1820) y la fotografía de J. Laurent. (1870).	56
2.10_Museo de Bellas Artes San Pío V.....	57
• Grabado de la perspectiva del Colegio de San Pío V junto al Palacio del Real de Valencia. (Ca. 1807).	58
• Grabado del Museo de Bellas Artes San Pío V. (1867).	58
2.11_Convento de San Francisco.....	60
• Grabado. “ <i>Convento de San Francisco</i> ” (Ca. 1840).	61
2.12_Primitiva Estación del Norte.	62
• Xilografía. Pedro Muller (S. XIX).	62
3_Conclusión.....	64
4_Procedencia de las imágenes.....	66
5_Fuentes y bibliografía.....	72

_ Introducción

Durante los siglos XVII, XVIII y XIX, las disciplinas de la arquitectura y el arte han ido sufriendo diversas transformaciones debido a los cambios sociales, económicos, políticos y culturales que se fueron sucediendo a lo largo de esos periodos. En consecuencia, la ciudad de Valencia tal y como ahora la conocemos no sería la misma de no haber pasado por las corrientes artísticas que se dieron lugar con el paso de los siglos.

Pese a que el objeto de este trabajo no es en sí la historia del arte, conviene tener conocimientos previos para saber identificar las características de cada etapa en la iconografía a estudiar, pues aunque el dibujo, pintura, grabado etc., sea una expresión gráfica que forma parte de la arquitectura y del arte, cada autor tiene un trazado o expresión diferentes encontrando obras que, aún representando la misma construcción, son concebidas de manera opuesta, por lo que es conveniente interpretarlos de forma unitaria y total.

De modo que en el caso concreto de la ciudad de Valencia, se va a proceder al análisis de un conjunto de obras de vistas, edificios y puentes que nos darán una visión clara de cómo cada autor interpretó la evolución de Valencia así como de las construcciones respecto a cada época. La iconografía que a continuación se estudiará será la relacionada con: vistas de la ciudad, el barrio del Grau, la Catedral de Valencia, las Torres de Serranos y de Quart, los puentes del Real, de la Trinidad y del Mar, la Casa de la Ciudad, el Palacio de Mosén Sorell, la Lonja de la Seda, el Museo de Bellas Artes San Pío V, el Convento de San Francisco y la primitiva Estación del Norte.

_ Objetivos

El objetivo principal del presente trabajo es:

- Descubrir la imagen urbana de la ciudad de Valencia mediante la iconografía, ya sea a través de pinturas, grabados o fotografías realizadas durante la época comprendida entre los siglos XVII y XIX.

De este objetivo surgieron otros de carácter secundario, que son los siguientes:

- Analizar las distintas percepciones de los autores plasmadas en las obras tratadas, ya que resulta de gran interés observar cómo una pintura o grabado de un mismo edificio datado en la misma época, puede llegar a variar tanto y todo ello debido a la concepción de la ciudad que tuvo en su momento el dibujante, pintor o grabador de dicha obra.

- Contrastar la historia del edificio analizado con la interpretación que el autor realiza de dicha construcción en su obra.

_ Metodología

Como el propio título indica, el trabajo se basa en el análisis de la ciudad de Valencia a través de la iconografía de los siglos XVII a XIX; para ello ha sido necesario contar con un catálogo de pinturas, grabados y fotografías de los edificios que se han seleccionado previamente.

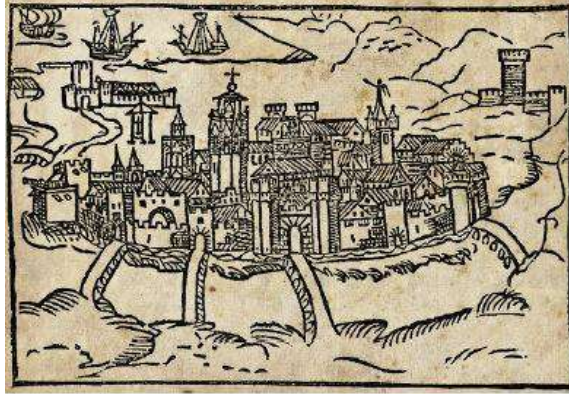
La documentación gráfica de la que consta el trabajo, ha sido obtenida en su mayoría de forma digital, ya sea mediante libros o artículos. También se han tratado de recopilar a través de la consulta de revistas, libros y tesis, que han podido ser consultados en su medida, debido al estado de alarma. De igual manera ha ocurrido con la información que se ha obtenido con el fin de contrastar ideas y no incurrir en falsos históricos o errores de percepción de las obras.

Se ha tratado de hacer una selección de iconografía lo más variada posible de cada construcción seleccionada. Para poder llegar a un análisis lo más minucioso y preciso posible sobre la arquitectura de la ciudad de Valencia, se ha estudiado con detenimiento la historia de cada edificio, así como el contexto histórico y cultural por el que pasaba en la época que se representó. Esto ha sido de gran ayuda para poder entender y comprender la visión de cada uno de los autores en las pinturas, grabados y fotografías elegidas.

1_ Contextualización. La ciudad amurallada.

La representación urbana de Valencia a lo largo de su historia se ha realizado a través de pinturas en las que se utilizaban técnicas de representación gráfica que generalmente eran volumetrías o perspectivas. Entre los elementos que siempre destacaban eran: la muralla que rodeaba la ciudad, alguno de los puentes que se adentraban en ésta y el río Turia.

Con estos elementos y los edificios más representativos de la ciudad, los autores querían simbolizar la fuerza y vigor de Valencia con respecto a cualquier otra ciudad (figura 1).



El paso del tiempo hace que las técnicas de representación fueran cambiando; en lugar de seguir por la línea de volumetrías poco proporcionadas respecto a la realidad, se fueron abriendo paso planos tridimensionales con vistas horizontales, en los cuales todo empezaba a ser más geométrico y elaborado con mayor precisión.

1.1_Las Vistas de Anton van den Wijngaerde.

Como introducción a la planimetría de la ciudad de Valencia, es imprescindible mencionar las vistas de Wijngaerde de 1563 (figura 2), ya que aunque sigue siendo un documento en perspectiva de Valencia con no toda la precisión que se requeriría, recoge de forma bastante clara y definida cómo se componía la ciudad, encontrándose en la imagen los elementos citados anteriormente: la muralla, los puentes y el río. La imagen comprende la ciudad de Valencia amurallada, con las puertas y sus correspondientes puentes que se elevan sobre el río Turia.

En el detalle del plano de la *figura 3* se observan los alrededores de la Seo y en la zona de la derecha, los edificios civiles de la *Casa de la Ciutat i de la Generalitat*. En el primer plano de la *figura 4* Wijngaerde representa el raval de Serranos, que se une a la Valencia amurallada por medio del puente que da acceso a la Puerta de Serranos



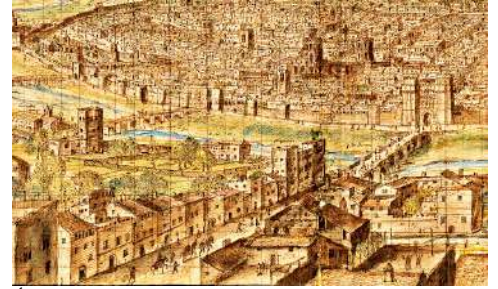
1. Vista de Valencia (1538). Pere Antoni Beuter.

2. Vistas de Valencia (1563). Anton van den Wijngaerde.

3. Detalle del plano de Wijngaerde.

y al barrio del Carmen de intramuros; también puede identificarse cerca de éste el puente de la Trinidad y el cimborrio de la Catedral de Valencia.

La Puerta de Serranos conocida popularmente como Torres de Serranos, es considerada como la puerta principal de entrada a la ciudad, ya que presidía el camino Real hacia el norte y Aragón. Es posible que por ello Wijngaerde eligiera esa perspectiva como vista principal de su plano. —Se profundizará sobre las Torres de Serranos en el apartado 2—.



4

En la obra de Wijngaerde se muestra el tejido urbano de la ciudad medieval que en su mayoría es plano y horizontal, exceptuando el hecho de que sobresalen tanto dentro de la muralla como fuera algunas iglesias y edificios que caracterizan a la ciudad por sus edificios más emblemáticos, idealizando así la geometría urbana.

“Entre la complicada red viaria, comienza a cobrar importancia la calle del Mar, que se establece como eje principal de la ciudad, y favorece la apertura del núcleo urbano hacia Levante” [Llopis 2016, 31]



5

Wijngaerde plasma al fondo de la vista *l'horta Sud* (figura 5), siendo este un componente esencial de identidad del territorio, con sus características alquerías y campos que se expanden hasta las orillas de *l'Albufera*

1.2 El plano de Antonio Mancelli

Antes de comenzar con el análisis del plano cabe contextualizar con que *“El primer tercio del S. XVII viene marcado por la depresión económica provocada, o mejor, acentuada por la expulsión de los moriscos. Un 30% de la población fue expulsada y si bien en la ciudad este índice era mucho más reducido, su repercusión fue considerable”*. [Llopis Alonso, 2016, 32] Es esencial conocer que la realización del plano de Mancelli fue anterior a la expulsión del pueblo morisco.

Aunque el plano más reconocido de la ciudad de Valencia sea el del Padre Tosca de 1704 (del que se hablará más adelante) el plano que elaboró Antonio Mancelli en 1608 (figura 6) es un documento que merece ser analizado.



6

4. Detalle entrada a la ciudad de las Vistas de Valencia (1563). Anton van den Wijngaerde.

5. Detalle Vistas de Valencia (1563). Anton van den Wijngaerde.

6. Plano de Valencia (1608) Antonio Mancelli.

De manera similar a la vista del plano de Wijngaerde, el plano de Mancelli ofrece una vista urbana tridimensional desde un punto de vista oblicuo que “[...] evidencia las características del conjunto urbano, el recinto amurallado, las emergencias arquitectónicas más destacadas, sedes éstas, con frecuencia, del poder político o religioso”. [Catalá 1999].

El plano consta de dos planchas grabadas, pegadas en cartulina, que forman una lámina conjunta. Se piensa que el trabajo de Mancelli no obtuvo el reconocimiento que se merecía debido a que nunca se llegó a publicar como la edición original, de ahí que el plano que conocemos es un “borrador” en el que constan ciertos rótulos con la tinta emborronada.

Como se ha mencionado antes, en la obra de Mancelli se puede distinguir la muralla que envuelve la ciudad con las respectivas 12 puertas de entrada y salida a la ciudad de Valencia: *Portal dels Serrans, Portal de la Trinitat, Portal del Reial, Portal de la Mar, Portal dels Jueus, Portal de Russafa, Portal de Sant Vicent, Portal dels Innocents, Portal del Coixo, Portal de Quart i Portal dels Tints*. También son reconocibles edificios como: “*la casa del Arcediano en el lugar que, a partir de 1652, se edificaría la capilla de la Virgen de los Desamparados; el Miguelete [...], el edificio del Almudín con su gran patio abierto, objeto de cubrición posterior en 1610, [...] la Catedral y los demás templos góticos carentes todavía de transagrarios y capillas [...] así como de los vistosos campanarios barrocos; la inexistencia de cúpulas [...]*” [Catalá 1999]

Por tanto, gracias a este plano se puede extraer información de cómo eran estos edificios antes de ser alterados años después de la realización del documento.

1.3 El plano del Padre Tosca

La obra de Tomás Vicente Tosca Mascó de 5,44 m² (figura 7) fue un encargo del Ayuntamiento, que se entregó en el año 1704. Cuenta con una reproducción grabada del plano (ca. 1738), realizada por J. Fortea (figura 8), donde se adquieren elementos urbanos de Valencia posteriores a la fecha del plano original de Tosca.

La definición de lo que Tosca perseguía con la realización del plano era una “*Descripción Ignográfica, se llama la que expresa la planta de una Ciudad, Fortaleza ó Edificio, como si una Ciudad se considerase cortada horizontalmente cerca de la superficie de la tierra, aparecería en aquella sección los vestigios de todos sus Edificios, Calles, Plazas, etc. Y la expresión de este vestigio se llama Planta o Ignographia de la Ciudad*”. [Compendio, I, 395]

El plano lo forman seis piezas unidas en las que se representa en perspectiva, “*[...] dibujada a plumilla, pincel, tinta china y lápiz, el conjunto urbano de la ciudad [...]*”. [Catalá Gorgues 1999]. Es así como a través del estudio detallado y minucioso que lleva a cabo, su plano se convierte en un elemento imprescindible para el reconocimiento de la ciudad de Valencia.

Se trata de un modelo de proyección horizontal, es decir, ofrece una perspectiva que implica una visión cenital y el punto de vista escogido es desde el norte de la ciudad, como en el plano de Mancelli.

Entre el plano de Mancelli y el del Padre Tosca hay alrededor de un siglo de diferencia, y aunque a grandes rasgos parecen planos muy similares por la perspectiva, la manera de enumerar los edificios más importantes, la disposición del título y la dedicatoria, se pueden encontrar diferencias con respecto a los edificios representados. Por ejemplo que en el plano



7. Plano de Valencia del Padre Tosca (1704).

de Mancelli, la Basílica de la Virgen (1652-1666) no se encontraba representada debido a que en esa época aún no se había construido, en cambio en el plano Tosca ya se ve grafiada. (Figuras 9 y 10).

También añade un gran número de conventos al plano como son el “ [...] de Capuchinos (1609), dominicos del Pilar (1611), agustinas de la Presentación (1642), la Congregación del Oratorio (1645), el de trinitarios descalzos (1657), el de dominicas de Belén (1667) o el de Corpus Christi en su definitivo emplazamiento (1681) [...]”. [Catalá Gorgues 1999]



8



9

Es tal la coincidencia de los planos que se cree que el plano de Mancelli sirvió como referencia a Tosca, de hecho se han realizado estudios comparativos para saber si es cierta esta similitud. En la revista *Eria*, Vicenç M. Rosselló hace un estudio del ángulo de la perspectiva de cada plano y planos actuales, y concluye que el plano de Tosca es más exacto y se acerca más a los planos que conocemos en la actualidad que el de Mancelli y teniendo este último un trazo menos preciso y ambiguo.

Es evidente que el Padre Tosca realiza un plano más detallado en todos los sentidos, yendo más allá de las manzanas y los edificios más significativos de la ciudad como hace Mancelli, consiguiendo como resultado uno de los planos más representativos de la ciudad



10

8. Grabado del plano del Padre Tosca realizado por J. Fortea (ca. 1738)

9. Catedral de Valencia y el Miguelete, sin la Basílica de la Virgen. Plano de Mancelli (1608).

10. Catedral de Valencia, el Miguelete, con la Basílica de la Virgen. Plano del Padre Tosca (1704).

1.4_Las vistas de Guesdon

Las perspectivas de Alfred Guesdon (ca. 1858) son unas panorámicas de Valencia a vista de pájaro, de las cuales una de ellas (figura 11) tiene su punto de vista aproximadamente sobre el puente de San José y la otra vista (figura 12) muestra la ciudad desde el puente del Mar.

El método de trabajo de Guesdon consistía en realizar bocetos previos generales, los cuales le proporcionaban la base sobre la que comenzaba a “construir” la ciudad partiendo de croquis más detallados. Los edificios más representativos de Valencia los dibujó con más detalle que los que componían la trama urbana. Así lo aclara Charles Marionneau en la *Revue de Bretagne* (1876):

“[...] Here is the method he used: with the help of a geometrical plane of rigorous accuracy, which he drew in perspective elevating greatly the horizon line, the artist could trace, on this board so well prepared, the elevation of houses and monuments of the city, just as if you were in a balloon, on a very high point”.



11

En la obra de Guesdon se muestra una Valencia moderna e industrializada (consigue dar este efecto pintando el humo saliendo por las chimeneas a lo largo de toda la vista), observándose al fondo de la *figura 10*, en el Grao, transporte marítimo. Con todo esto indica los avances que estaba experimentando la ciudad años antes de la demolición de la



12

muralla que la rodeaba, cambiando por completo la visión amurallada de ésta pero abriendo sus fronteras con su consiguiente expansión.

En el artículo *Valorization and dissemination of lost urban heritage. Valencia, the walled city* de la revista *DISEGNARECON*, dos profesores de la Universidad Politécnica de Valencia han realizado un estudio en el que (entre otras cosas) elaboran una visión interactiva de la actual ciudad de Valencia pero con la perspectiva de las vistas de Guesdon. Se facilita para su visita desde nuestros dispositivos móviles el código QR y el enlace <<https://pcabazos.webs.upv.es/vlc/rephoto.htmlv>>



11. A. Guesdon: Vista de la ciudad desde el puente de San José.

12. A. Guesdon: Vista de la ciudad desde el puente del Mar.

2. Análisis de la arquitectura valenciana en la iconografía.

2.1_ Vistas generales de Valencia

A lo largo de la historia, la ciudad de Valencia se ha visto representada de diversas formas, pero siempre teniendo nexos en común como son los edificios emblemáticos de la ciudad que siempre destacan sobre la urbe: las murallas con sus puertas, el Miguelete y la Catedral entre otros. A continuación se procede a comentar vistas generales de Valencia a través de los ojos de diferentes autores.

“Inmaculada concepción” (1660)

El autor de la obra pictórica que se va a estudiar (figura 13), Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), fue uno de los pintores más relevantes del panorama del siglo XVII en Valencia. Una de sus mayores influencias fue Juan Ribalta, y es por este motivo que la mayoría de sus obras responden a un estilo barroco religioso como puede apreciarse en la pintura adjunta.

Espinosa pintó el óleo de la “Inmaculada concepción” (1660) para el paraninfo de la Universidad. La Virgen ocupa el centro de la pintura, con las manos cogidas y “vestida con la clásica túnica blanca, muy amplia, cubierta por un manto azul, con los cabellos sueltos deslizándose sobre los hombros”: [Catalá y Llorens 2007, 319]. La rodean un conjunto de ángeles con un tratamiento algo descuidado que contrasta con la imagen impoluta de la Virgen.

En esta obra se aprecia al fondo de la imagen la vista Valencia (figura 14), se distingue el Miguelete con un doble cuerpo de remate inventado y a la izquierda de éste, el cimborrio de la Catedral. También se observa parte de la cubierta del templo.

Bajo este escenario aparece parte de la muralla medieval y a la derecha de la composición una mínima parte de las Torres de Serranos. “Vuelven, por tanto, a constituirse el Miguelete y las Torres de Serranos como adjetivos visuales imprescindibles en la imagen de la Valencia seiscentista”. [Cisneros 2013, 62]



13



14

13. “Inmaculada concepción” (1660) Jerónimo Jacinto Espinosa.

14. Detalle de “Inmaculada concepción” (1660). Jerónimo Jacinto Espinosa.

Ciudad conventual (1693)

Esta vista de Valencia (figura 15) pertenece al plano de Cassaus, que despunta entre las próximas imágenes a comentar debido su singular forma de representación.

En términos generales, la perspectiva está tomada desde el sur de la ciudad, en la que destacan campanarios, cúpulas e iglesias, rodeado todo ello por la muralla medieval y el río Guadalaviar, envolviendo Valencia en su totalidad y dando la sensación de que los edificios se “ahogan” entre las murallas. Se observa en la esquina superior derecha, —raramente representado en este tipo de planos de la ciudad— el mar Mediterráneo.



15

Como en la mayoría de los planos de la época, se presenta aquí una imagen distorsionada y desproporcionada de la ciudad ya que los edificios se perciben “amontonados” unos sobre otros dentro del recinto amurallado. Destaca la exagerada verticalidad que se le da al cimborrio, y junto a éste se reconoce la cúpula de la Basílica de los Desamparados.

En cuanto al río, elemento habitual en todas las imágenes de Valencia —debido a la importancia para la configuración de la ciudad—, lo dibuja con una rectitud que resulta imposible y con un caudal insignificante, adivinándose detrás el Palacio Real. Como comenta Cisneros (2004, 33-48) la ciudad de Valencia parecía ajena a la presencia del río, como si fueran independientes, cuando realmente sin la existencia del río no habría existido Valencia.

De esta forma, la imagen de la ciudad capta la atención del espectador, puesto que sobresalen algunos de los edificios principales, como el Miguelete o el cimborrio de la Catedral, siendo este el cometido del autor, ensalzar la ciudad por medio de su arquitectura emblemática.

Perspectiva escenográfica de Valencia (1738)

El grabado que realiza Thomas Planes (figura 16) fue “[...] para ilustrar, en el libro de José Vicente Ortí y Mayor conmemorativo del V centenario de la conquista de Valencia, la comedia organizada el 11 de octubre de 1738 por el gremio de corredors y torcedors en el escenario dispuesto al efecto frente al convento de monjas dominicas de Santa María Magdalena, la plaza del Mercado”. [Catalá 1999]

El autor dibuja en el primer plano de la imagen tres puertas de la muralla de Valencia a un nivel de detalle que nos permite reconocerlas: la que se encuentra en el centro es la Puerta del Real, a su derecha la Puerta de Serranos y a la izquierda la Puerta de San Vicente. Permite así conocer la Puerta del Real anterior a la construida en 1802.

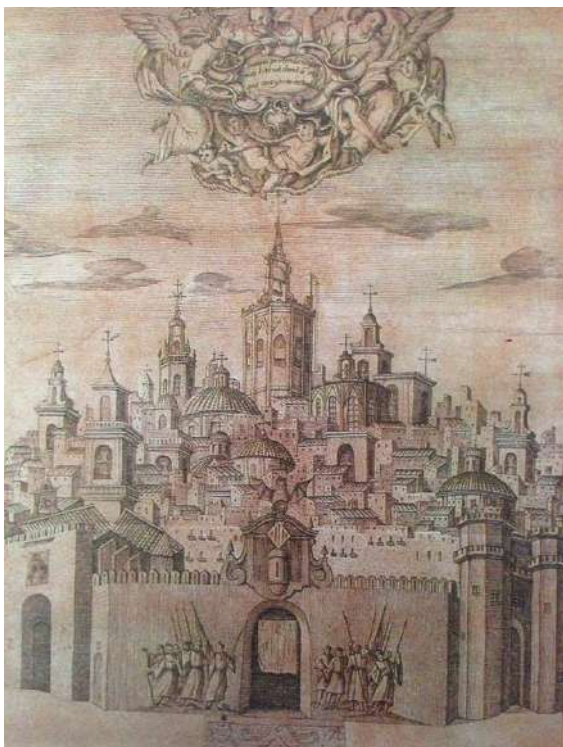
A ambos lados de los pies de la Puerta del Real se representa un ejército morisco en actitud de custodiar dicha puerta, quedando al fondo la imagen escalonada

15. Ciudad conventual. (1693) F. Casaus.

de la ciudad de Valencia rodeada por las puertas, en la que se puede distinguir el Miguelete, el cimborrio de la Catedral, la torres de Santa Catalina y San Martín. Así como la iglesia de San Agustín que aparece detrás del portal de San Vicente, cuya cabecera no podría verse de esa manera desde la posición extramuros que está realizado el grabado.

El nivel de detalle de estos campanarios que sobresalen de la vista es incluso mayor que el de las puertas, por ese motivo se distinguen a la perfección. Es interesante comentar cómo el autor le dedica más detalle a los campanarios y edificios de la ciudad que a las puertas de la muralla que la envuelve, simplificando éstas en forma y decoración.

Sin restarle importancia al recinto amurallado y a sus puertas, Thomas Planes corona la ciudad con un séquito de ángeles sosteniendo un escudo en el que aparece una inscripción dirigida a los patrocinadores de la comedia a la que se destina el grabado.



16

“Naumachia y parte de la ciudad, vista del colegio de San Pío V” (1755)

El grabado de la *Naumaquia* (figura 17) se encuentra en la obra de P. Tomás titulado *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 S. Vicente Ferrer, apóstol de Europa* [Cisneros 2004, 43]. En la obra se representa desde el antiguo colegio San Pío V a grandes rasgos un *skyline* de la ciudad de Valencia y el río Guadalaviar (actualmente conocido como río Turia).

Como se ha comentado, en la obra se representa la Naumaquia que se celebró por el tricentenario de la canonización de San Vicente, observándose que el autor exagera en proporciones la ciudad y distorsiona la perspectiva, todo con el fin de realzar la ciudad de Valencia.

La escena se observa desde el antiguo Colegio San Pío V —representado



17

16. Grabado calcográfico. Perspectiva escenográfica de Valencia (1738). Thomas Planes.

17. Grabado. “Naumachia y parte de la ciudad, vista del colegio de San Pío V” (1755). Carlos de Francia.

también en la parte inferior del grabado junto con el palacio Real—, y ofrece una perspectiva distorsionada del río, acotado por el Puente del Real y el de la Trinidad. Al fondo emerge la ciudad, donde se pueden atisbar los edificios más emblemáticos, como el Miguelete, la Casa de la Ciudad, la iglesia de Santa Catalina y la de San Martín, entre otros.



18

De la imagen se extrae cómo el autor hace una exageración de la escena, dispone según Cisneros [2014, 33] 42 embarcaciones, algunas de ellas de tres mástiles bajo el abundante agua que circula por el río.

Es sabido por otras obras coetáneas al grabado (figuras 18 y 19) en las que se hace una aproximación más exacta del estado del río, que la realidad del caudal del río Guadalaviar no era esa, más bien todo lo contrario, su caudal era más bien escaso, pero el autor quiso mostrar la importancia que tenía el río para la ciudad, de ahí que fuera elegido como escenario para la conmemoración del tricentenario del patrón de la ciudad.



19

Vistas de Valencia tomada de la entrada de la Alameda y del camino que conduce al Grao (1806-1820)

El punto desde donde está tomada la perspectiva (figura 20) de la entrada por la Alameda es un lugar privilegiado, puesto que abarca gran parte de la ciudad.

Aparecen el Puente del Real y de Serranos, apenas haciendo distinción entre ellos y conectando la parte de la Alameda con sus puertas homónimas. Se observa en el fondo de la composición gran cantidad de cúpulas, torres y campanarios, distinguiéndose entre ellas el Palacio del Temple que mandó construir Carlos III. También se puede apreciar a la derecha del grabado, el colegio San Pío V.

El segundo grabado, como indica su título, está realizado desde el camino que lleva al Grao (figura 21); desde este punto de vista se puede apreciar una Valencia de principios de siglo XIX cada vez más desarrollada, con más alturas que van colonizando su horizonte.

La imagen presenta en un primer plano una llanura de huerta y vegetación, el camino por el que se observa un grupo de gente caminando hacia la entrada de la ciudad rompe con la capa de verde, colocando al final y a la derecha de éste “[...]el edificio del Pontazgo destinado al cobro de este impuesto municipal”. [Catalá 1999]. Delimita el camino por su izquierda un cercado de madera, al que le sigue una tímida hilera de barracas, evocando el paisaje típico rural valenciano de la época.

18. Atlante español. Tomo VIII. (1784). Bernat Espinalt

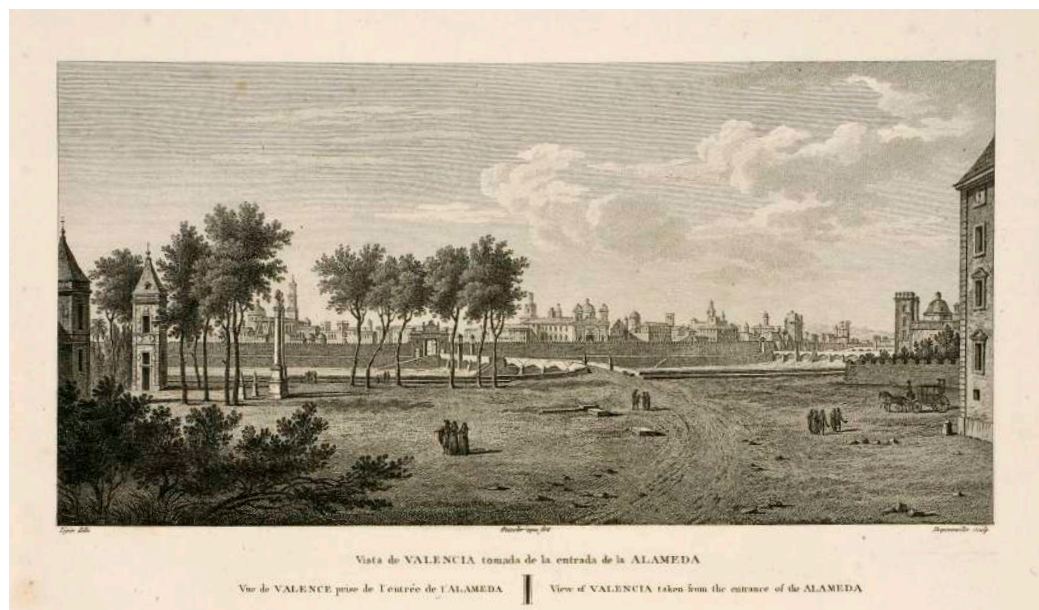
19. Vista de la ciudad de Valencia (1795). A. J. Cavanilles.

“Este camino fue inaugurado en 1802 con motivo de la estancia de Carlos IV en Va-

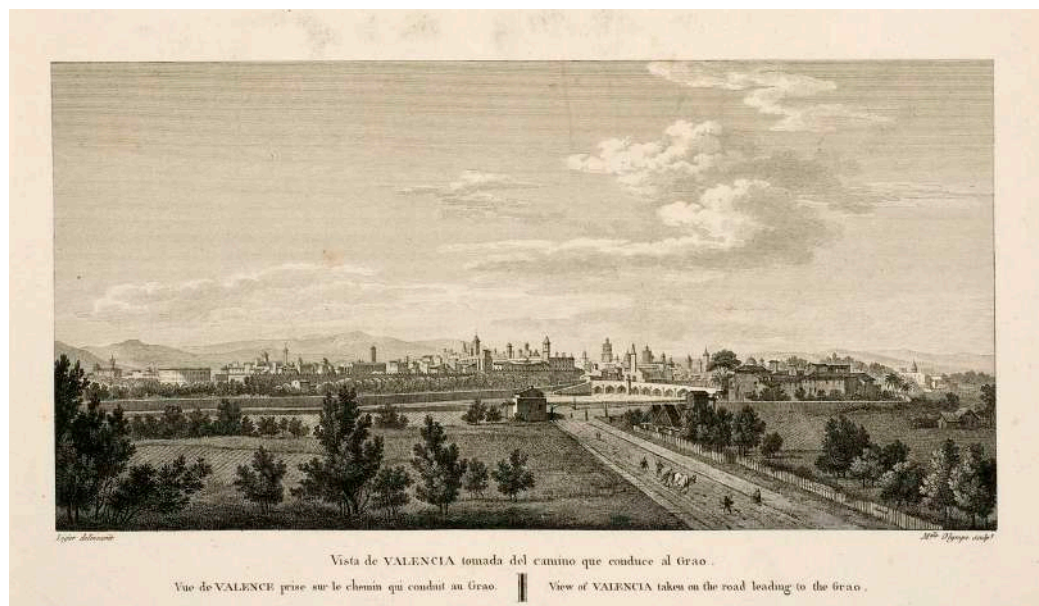
lencia; [...] fue alineado progresivamente por ambos arcones, junto a las barracas de la huerta [...]”. [Catalá 1999]

Se observa el Puente del Mar que cruza el río y conecta con la ciudad, viéndose al otro lado de éste la iglesia del Remedio y el edificio de la Real Aduana. A la izquierda de la composición se representa la plaza de toros neoclásica de 1800.

De las dos imágenes se extrae que el autor quiso representar a una Valencia en crecimiento pero sin dejar de lado su parte más rural, la huerta valenciana que tanto la caracteriza.



20



21

20. Vista de Valencia tomada de la entrada de la Alameda (1806-1820). D. Vicente Gascó. Pertenece al *Voyage pittoresque* de Alexandre Laborde.

21. Vista de Valencia tomada del camino que conduce al Grao (1806-1820). D. Vicente Gascó. Pertenece al *Voyage pittoresque* de Alexandre Laborde.

Grabado de la Plaza de la Virgen de los Desamparados (S. XIX)

En su Historia de la Virgen de los Desamparados de Valencia, Baltasar Bueno reproduce una serie de grabados donde aparece la Virgen como protectora de la ciudad. De entre ellos se ha escogido este por la perspectiva que ofrece de la ciudad, no tan repetitiva como la de los demás —como se observa en la selección de obras de la siguiente página—.

La imagen recoge una escena en la que la Virgen de los Desamparados se aparece sobre la plaza (figura 22), rodeada por un halo de luz, donde el pueblo valenciano y el clérigo se muestran en acto de agradecimiento a la Virgen por la desaparición del cólera, que durante siglos había sido una enfermedad devastadora para la ciudad —la última oleada de cólera fue la de 1885 tras el descubrimiento de la vacuna—.



22

Es evidente que el motivo central de este grabado es la aparición de la Virgen en acto de bendecir la ciudad, ya que acapara toda la atención de la obra al ocupar más de la mitad de la composición. Seguramente por ello la propia ciudad queda en segundo plano, pues no es el objetivo del grabado enseñar la riqueza arquitectónica de la ciudad.

Se observa cómo aparecen tímidamente y al fondo de la perspectiva la Catedral con su cimborrio y el Miguelete con su reloj, así como la fachada neoclásica de la Casa del Magistre y la fachada de la Casa Vestuario. Cabe destacar que si se hace una comparación de la representación de la Casa Vestuario de este grabado con el de Nicolas Chapuy (figura 27) se concluye con que el autor del segundo grabado fue más fiel a la fisonomía del edificio.

Se trata de una vista muy general de la plaza en donde los edificios se representan fuera de escala, con una perspectiva poco real, lo que lleva a su distorsión —sobre todo de la Catedral—.

22. Grabado. Las autoridades y estamentos de la ciudad en la Plaza de la Virgen agradeciendo la desaparición del cólera. (S. XIX).

La ciudad de Valencia en otras versiones similares



I



II



III



IV



V

I. Nuestra Señora de los Desamparados y el venerable P. Fr. Juan Gilaberto Jofré, religioso mercedario fundador de la Cofradía. *Litografía de Aznar*. Siglo XIX.

II. Vista de la ciudad de Valencia con las puertas del Real, Mar y de Serranos, en primer término. Ca. 1765.

III. Grabado en boj, 1808. Aparecen San José, el Santísimo Cristo del Salvador, la Virgen de los Desamparados y San Vicente Ferrer protegiendo a Valencia.

IV. Nuestra Señora de los Desamparados sobre la ciudad de Valencia. Siglo XIX.

V. La Virgen de los Desamparados extendiendo su manto sobre Valencia. Le acompañan los santos considerados hijos de la ciudad.

2.2_ Grao de Valencia

El origen del Grao se remonta a la época musulmana cuando servía de pequeño muelle o embarcadero; pese a ser muy primitivo era de gran importancia para la población de Valencia ya que permitía —en su medida— el desembarco de mercancía.

Tras la conquista de Jaume I (1238), el Grao comenzó a repoblarse debido a que el monarca concedió privilegios a todo aquel que estuviera dispuesto a asentarse en la zona. El poblado comenzó a “urbanizarse”, fue fortificado y se construyeron edificaciones muy primitivas para ampliar el puerto de la nueva ciudad.

Con el paso de los siglos y el consecuente crecimiento de la ciudad surgen necesidades como la construcción de las atarazanas —en el siglo XIV— para albergar los barcos de pesca o comercio. Así como en 1531, cuando se construyó el baluarte que protegería el Grao de posibles ataques por mar.

El barrio del Grao comprendía un territorio escaso donde se ubicaba la zona del puerto, la Iglesia parroquial de Santa María del Mar y las atarazanas. Aún así, el Grao es de todos los barrios portuarios de Valencia, el más estrechamente ligado a la ciudad. La posterior creación —en el siglo XIX— de la línea ferroviaria que se construye con el fin de unir ambos puntos secunda la hipótesis.

“Embarque de los moriscos en el Grau de Valencia” (1612-1613)

Esta obra forma parte de una colección de siete cuadros, que representan la expulsión del pueblo morisco valenciano en diferentes zonas del Mediterráneo. El suceso vino dado por orden de Felipe III, que mandó el embarco de los moriscos del anti-



23

guo reino de Valencia, y por el encargo de pinturas que ilustrasen tal “acontecimiento” ocurrido durante su reinado (figura 23).

Tal y como comenta Benito Doménech en *Pasiones bibliográficas II* [1990], el lienzo de Oromig es una obra que dista mucho de la pintura valenciana del momento, puesto que la forma de representación de la arquitectura se realiza de forma muy simple y sin apenas detalle; con una perspectiva de los edificios del puerto bastante dudosa. “Se ve el puente de madera o desembarcadero, que actuaba de muelle ante la ausencia de un verdadero muelle [...] una amplia explanada que hace de antesala a la villa del Grau con una caserío indefinido, algo apiñado [...]”. [Cisneros 2013, 65-66]

Se observa en la pintura la parte del puerto del Grao que se dedicó al embarque de los moriscos, con las fortificaciones y casas a la derecha.

23. *Embarque de los moriscos en el Grau de Valencia*” (1612-1613) Pere Oromig.

2.3_ Catedral de Valencia

Antes de comenzar con el análisis de la arquitectura en la iconografía seleccionada sobre la Catedral de Valencia, cabe hacer una breve introducción sobre su historia arquitectónica.

Según Almela i Vives en *La Catedral de València* [1927, 2] el lugar que ocupa la Seo valentina correspondía al antiguo centro de la ciudad romana, y se erige sobre la antigua mezquita mayor musulmana.

La construcción de la *Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Valencia*, fue ordenada por Jaime I, y consagrada en 1238 por el obispo Fray Andrés de Albalat; las obras comenzaron en el 22 de Junio del 1262.

“Continuada la obra con el ardor que inspiraba la religiosidad y entusiasmo de aquellos tiempos, el nuevo templo se extendió pronto por todo el recinto que ocupaba la mezquita, desapareciendo por completo las trazas y recuerdos de ésta. Dispúsose el ábside, como era de costumbre en los templos de aquella época, dirigiéndolo hacia el Mediodía, y se derribó el mirrab, empezándose la construcción de la nave y acaso la puerta del Palau. Edificada ya la parte principal para poderse celebrar en ella los oficios divinos, se continuó la obra poco a poco, según lo permitían los recursos”. [Sanchis 1909, 5]

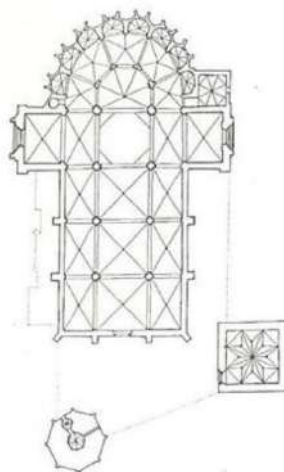
Tal y como comenta Arturo Zaragoza [2000, 71], la construcción y estructura de la Catedral se diferencian del gótico centroeuropeo, dando lugar a lo que se ha denominado *“una arquitectura gótica mediterránea”, alejándose de los cánones característicos del gótico tradicional.*

La Catedral tardó alrededor de cuatro siglos en ser completada, por lo que constituye una superposición de estilos de la mejor arquitectura valenciana de todos los tiempos, siendo ésta una característica que la hace especial.

La construcción de la Catedral comenzó por la girola (1268-1273) a cargo de Arnau Vidal. La construcción primitiva del edificio (siglo XIII) constaba en planta de una cruz latina de tres naves con tres crujiás (la central cuadrada y las laterales rectangulares), y con el cimborrio situado en el arco central del crucero.

Durante el siglo XIV, se añadió la Sala Capítular (1356-1369) y el Miguelete (1381-1425), que sería el nuevo campanario de la Catedral (figura 24).

En el siglo XV sobre el año 1430, se culminó el cimborrio que hoy conocemos con un segundo cuerpo. En el libro *Arquitectura gótica valenciana*, Arturo Zaragoza [2000, 129] describe el cimborrio como *“La aérea y atrevida linterna no guarda relación con el sólido y severo templo que se extiende a sus pies. El enorme fanal octógono descansa en trompas cónicas y se cierra con una bóveda de crucería compuesta por ocho nervios de piedra y plementería de ladrillo dispuesto a rosca. Tiene dos órdenes de grandes ventanales que ocupan el ancho de los paños y hacen de esta linterna una obra ligerísima, totalmente calada”.*

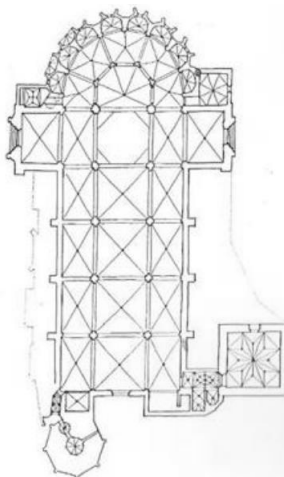


24

La construcción de la Catedral comenzó por la girola (1268-1273) a cargo de Arnau Vidal. La construcción primitiva del edificio (siglo XIII) constaba en planta de una cruz latina de tres naves con tres crujiás (la central cuadrada y las laterales rectangulares), y con el cimborrio situado en el arco central del crucero.

Durante el siglo XIV, se añadió la Sala Capítular (1356-1369) y el Miguelete (1381-1425), que sería el nuevo campanario de la Catedral (figura 24).

En el siglo XV sobre el año 1430, se culminó el cimborrio que hoy conocemos con un segundo cuerpo. En el libro *Arquitectura gótica valenciana*, Arturo Zaragoza [2000, 129] describe el cimborrio como *“La aérea y atrevida linterna no guarda relación con el sólido y severo templo que se extiende a sus pies. El enorme fanal octógono descansa en trompas cónicas y se cierra con una bóveda de crucería compuesta por ocho nervios de piedra y plementería de ladrillo dispuesto a rosca. Tiene dos órdenes de grandes ventanales que ocupan el ancho de los paños y hacen de esta linterna una obra ligerísima, totalmente calada”.*



25

24. Planta de la Catedral en el siglo XIV. Arturo Zaragoza.

25. Planta de la Catedral en el siglo XV. Arturo Zaragoza.

Posteriormente comenzó la construcción de un nuevo tramo del templo, la

Arcada Nova (1460), que uniría la Catedral propiamente dicha con la Sala Capitular y el Miguelete (figura 25).

En el siglo XVI, al lado de la puerta de los Apóstoles, se construyó la *Obra nova* (1566), “*semiábside de curva elipsoidal dividido en tres pisos que actúa como elemento que completa la cabecera de la Catedral*”. [Llopis 2014, 21]. Era una galería de estilo renacentista desde la cual los canónigos veían los acontecimientos que tenían lugar en la plaza de la Virgen.

Fue en el siglo XVIII cuando se remató la Catedral con la reforma que recogía el añadido de las capillas de las naves laterales —cuatro en cada nave— y la nueva *porta dels ferros* —la fachada barroca— consagrándose como la entrada principal al templo.

Entrada en la Catedral de la reliquia de San Vicente Ferrer. (1601)

En esta imagen de Bartolomé Matarana se cuenta el suceso de la procesión de la reliquia de San Vicente Ferrer a la Catedral de Valencia (figura 26).

Las partes principales que aparecen de la catedral son —de izquierda a derecha—: La *Obra nova*, el cimborrio, la puerta de los Apóstoles, las casas de los Canónigos y el Miguelete.

En conjunto se observa la Catedral en una perspectiva cuestionable, ya que se muestra la *Obra nova* en un plano más cercano que la fachada de la puerta de los Apóstoles, cuando en la realidad



26

son dos construcciones unidas y deberían verse a una escala similar.

De la *Obra nova* o también conocida como Tribuna de los Canónigos, se observan las tres galerías con arcos de medio punto. En la planta tercera no se aprecian los dobles pilares sobre los que se apoyaban los arcos, en cambio en la segunda galería los soportes de orden jónico son más evidentes. En cuanto a la planta baja, aprovechando el hecho de la procesión de la reliquia del Patrón de la ciudad, el autor representa en el vano inferior la puerta que da acceso a la pequeña capilla donde va a ser destinada la reliquia. Si esta perspectiva estuviera hecha de forma realista, la puerta estaría ubicada al final del vano por la izquierda y no se vería representada en esa vista; de esta manera subraya la importancia que el autor quiso darle a la entrada de la capilla.

Se reproducen tres de los ocho lados del segundo cuerpo del cimborrio y parte de la tracería del primero. Siguiendo con la línea de esquematizar los detalles, puede percibirse cómo la tracería calada se sustituye por tres hendiduras a simple vista ciegas, coronadas por una decoración sin mucho detalle.

La fachada de la puerta de los Apóstoles queda en segundo plano, observándose unos volúmenes que imitan la presencia de los doce apóstoles pero no se aprecian sus figuras en la portada. De igual manera ocurre con el rosetón, en el que no se atisban detalles del estilo gótico que le caracteriza. En la parte inferior de la fachada se encuentra la portada, en la que ni siquiera se representan los arcos como

26. Entrada en la Catedral de la reliquia de San Vicente Ferrer. (1601) Bartolomé Matarana.

apuntados, reduciéndose a arcos de medio punto para su simplificación.

En cuanto al Miguelete, éste se muestra en la parte derecha de la composición sin apenas protagonismo. La escala que le otorga el autor dista mucho de la realidad, arrebatándole el protagonismo que su altura con respecto a las construcciones de alrededor le confiere. El autor representa un cuerpo de remate como una especie de espadaña en ese momento inexistente. A principios del s.XVII, sobre la terraza había una estructura de madera que sujetaba las campanas, si bien en esta imagen es inexistente. Además, el antepecho o “apitrador” gótico lo representa erróneamente como un remate en lenguaje renacentista con bolas herrerianas.

La falta de realismo en la composición es debida a que el objetivo primero era representar el acto de la procesión —hasta la Catedral— de la reliquia de San Vicente Ferrer, dejando en segundo plano todo lo que no estuviera relacionado con este hecho.

Otra hipótesis que se puede barajar es la de que el autor representa dos escenas diferentes en la misma composición: una sería la que toma como escenario la entrada de la capilla de la reliquia del Patrón, y la segunda, la entrada de la procesión por la puerta de los Apóstoles. Esto daría sentido a la falta de proporciones y perspectiva dudosa de la Catedral, ya que se ven representadas dos vistas que no coinciden con la realidad construida.

Catedral de Valencia. (1844)

El autor del grabado, Nicolas Chapuy, era arquitecto, paisajista y litógrafo, de ahí que represente la Catedral de Valencia y su entorno con nitidez y claridad, sin dejar pasar muchos detalles.

Se ofrece una visión costumbrista de la plaza de la Virgen, donde aparecen —aparte de la arquitectura que a continuación se comentará—



27

hortelanos, guardias y carros llevados por caballos (figura 27).

En esta imagen de la Catedral puede observarse con detalle la geometría de los arcos de las tres galerías de la *Obra nova*, con los pilares que los sustentan, diferenciando esta vez sus estilos y formas. Los arcos de la galería de la planta baja se encuentran apoyados por pilastras de orden dórico y están ciegos, insertándose en estos muros ventanas adinteladas. En el grabado todavía se encuentra cubierta la última galería, suprimiéndose en el siglo XX.

La puerta de los Apóstoles se presenta aparentemente con todos sus elementos: en la parte superior se encuentra el rosetón de piedra que reproduce la estrella de David. En la parte inferior, la portada de entrada se resuelve con arcos apuntados y las tres arquivoltas decoradas con estatuillas, que no se llegan a distinguir por completo.

El cimborrio y el Miguelete que sobresalen de la estampa se ven gráficamente representados casi tal y como los conocemos hoy en día. En el cimborrio puede

27. Grabado. Catedral de Valencia. (1844) Nicolas-Marie Chapuy.

apreciarse la tracería y ventanas de arcos ojivales en ambos cuerpos, mientras que en el Miguelete se observan las molduras y contrafuertes que lo caracterizan, exceptuando la coronación que por la fecha en la que está datado el grabado no es la definitiva y no pueden diferenciarse con claridad sus elementos.

A la izquierda de la Catedral aparece parte de la fachada de la Basílica (1652), donde en una de sus puertas se congrega un grupo de guardias y ciudadanos.

La aparición del pueblo en la imagen consigue dar sensación de movimiento, haciendo que el grabado cobre vida. Otro objetivo que consigue el autor poniendo en escena a este conjunto de ciudadanos es representar la Valencia rural en un escenario que cuenta con parte de la edificación más significativa que ha ido asentándose en la ciudad, sin olvidarse de sus raíces.

“Domingo de Ramos” (Ca. 1879)

Ignacio Pinazo (1849-1916), autor de esta pintura, fue un pintor valenciano reconocido a nivel internacional. Su estilo —como bien se puede apreciar en este ejemplo— era impresionista. El óleo se atribuye a la época en la que Pinazo se encontraba becado en Roma, donde siguió desarrollando y mejorando su técnica.



En la presente imagen se representa la celebración del Domingo de Ramos de la ciudad, en concreto el momento en que la procesión llega a su destino entrando por la puerta de los Apóstoles de la Catedral (figura 28).

El autor presenta una representación de la Catedral muy difusa debido al movimiento plástico de la época, en la que la puerta de los Apóstoles está representada en su mínima expresión, lo suficientemente para que sea reconocible. Se distingue el arco apuntado con tres arquivoltas y en su parte superior una aproximación geométrica de lo que sería el rosetón. Lo mismo ocurre con la *Obra nova*, en la que simplemente se trazan unas pinceladas —que hacen las veces de forjados— para distinguir la tres galerías, e introduce un cambio de color para perfilar los arcos de la planta baja. En esta perspectiva se puede apreciar el arco de comunicación con la Basílica, cuya forma rebajada se ha forzado al medio punto y, como sucede en toda la composición, no se perciben sus detalles. En pocos trazos, representa fielmente la fachada de la Casa Vestuario, pudiendo apreciar la rejería del balcón o el almohadillado de una de las pilastras.

En la pintura destaca la luz y el acto en sí de la procesión del Domingo de Ramos, sin darle identidad a la Catedral que se proyecta al fondo.

28. “Domingo de Ramos” (Ca. 1879). Ignacio Pinazo. Museo de Bellas Artes de Valencia.

29. Fotografía de la puerta de los Hierros de la Catedral (1900).

Fotografía de la puerta de los Hierros de la Catedral de Valencia (1900)

En esta fotografía realizada desde la antigua calle Zaragoza (figura 29) se observa la puerta de los Hierros correspondiente a la portada barroca, que desde su diseño y construcción a mediados de siglo XVIII se convertirá en la puerta principal de la Catedral.

La anécdota que ofrece la imagen es la existencia de la calle Zaragoza a la que recaía la portada de Conrad Rudolf y que fue derribada por completo en 1963 para crear la actual plaza de la Reina.



29

2.4_Torres de Serranos

Las puertas de entrada a la ciudad surgen de la construcción de la muralla medieval que se realizó durante el reinado de *Pere IV el Cerimoniós*, y como bien dijo José Ferrandis Montesinos durante la *webinar del Ateneo Mercantil de Valencia* [2020]: “*la muralla cristiana de Valencia se construyó para protegernos de las crecidas y riadas del río Turia y no sólo por motivo de la guerra entre Aragón y Castilla de 1356 como se ha creído durante mucho tiempo [...]*”.

La nueva muralla sustituiría a la antigua fortaleza islámica —aunque no se derribó, sino que sirvió como un segundo anillo de defensa—, abarcando los nuevos arrabales, conventos, la morería y judería que se habían formado fuera del recinto. La muralla cristiana contaba con un perímetro de cuatro kilómetros y llegar a triplicar la superficie de intramuros, pasando a tener 142 hectáreas. Su construcción comenzó alrededor de 1358 de la mano de la *Fàbrica de Murs e Valls*, institución que se encargó de preservar los muros, puentes y acequias de la ciudad. “*Y finalmente se documenta el inicio del derribo de la muralla en 1865 por orden de Cirilo Amorós, a excepción de los portales de Quart y Serrans, y de la Ciudadela en 1901*”. [Ferrandis 2016, 800]

Recibieron el nombre de Portal de “Serranos” debido a que se encontraba en la entrada norte de Valencia, entrada por la que llegaban los viajeros que venían de la zona de la Serranía, bautizados como “los serranos”.

“*Desde la primavera de 1392, Pere Balaguer, elegido como maestro mayor de la obra de las Torres de Serranos, se implicó por completo en la realización de la obra, escogiendo los materiales más adecuados. [...] La piedra utilizada en la construcción fue extraída del Tosal de Rocafort, de la cantera de Almaguer en Alguinet y para las piezas que tuvieran un tratamiento escultórico de la cantera de la Bellaguarda en Benidorm*”. [Mileto y Cervera 2003, 115-116]. Pere Balaguer se inspiró en el Portal del Real del Monasterio del Poblet (figura 30) para la construcción de Serranos, aunque resultó de mayores proporciones para así representar el poderío que la Valencia de finales del siglo XIV merecía.



30

Entre 1392 y 1398 comenzó la construcción del portal, se construyeron dos torres poligonales —torre de levante y torre de poniente— de tres plantas, rematadas por almenas posiblemente coronadas inicialmente, unidas por un elemento decorado con tracería gótica de dos alturas y terraza.

Las torres, de treinta y tres metros de altura, se erigen sobre un gran talud donde se realizó un foso que serviría de defensa frente a futuros ataques. Se culminó un gran arco central de medio punto ligeramente apuntado que haría las veces de puerta de entrada a la ciudad, recordando a un arco del triunfo, pero el objetivo era puramente ornamental. “*En el primer trimestre de 1398 se obró la escalera abierta de acceso al primer nivel del portal, dándose por concluidas las labores de construcción del portal de Serranos [...]*”. [Mileto y Cervera 2003, 116]

Posteriormente y tras el incendio de la Casa de la ciudad en 1586, el Portal de Serranos fue habilitado como prisión para albergar a los presos “nobles”. Este cambio en la función del Portal supuso reformas y adaptaciones en las salas que recaían al interior de la muralla, se abrieron ventanas y perforaron la tracería de la fachada principal.

30. Portal del Real del Monasterio del Poblet.

El Portal de Serranos se mantuvo como prisión durante tres siglos pese al descontento de la ciudadanía, ya que las condiciones de salubridad y mantenimiento de las torres eran pésimas y temían que se perdiera la grandiosidad del monumento.

Es así como en 1888 se traslada a los presos al antiguo Colegio de San Agustín, comenzando ese mismo año los trabajos de restauración de las torres con el fin de devolverles su aspecto primitivo.

Las torres de Serranos fueron una construcción defensiva, un símbolo de solidez, belleza y firmeza que pretendía “retratar” a la ciudad de Valencia; es por ello que fueron representadas en muchas ocasiones por viajeros y artistas a lo largo de su historia y hasta la actualidad. Una de las primeras representaciones que se conocen del Portal fue el grabado de la portada que realizó Cristobal Cofman en 1499 para una de las ediciones de “*El Regiment de la cosa pública*”, obsequio de *Francesc d’Eximenis* para *els jurats* de la ciudad, donde lo más destacable es el detalle curioso de la coronación de las almenas. (Figura 31)



31

“*San Vicente predicando*”. (s. XVII)



32

lo suficientemente definida, aún encontrándose en el segundo plano de la obra. Se diferencian las dos torres poligonales unidas por un elemento horizontal y sus balcones. Se intuyen también, las almenas que presiden las torres, “[...] *la cornisa que recorre el perímetro de las Torres a un tercio de su altura y las ménsulas de apoyo de la barbacana.*” [López, 2020, 1233]. Es así como “[...] *se insinúa mediante sutiles pinceladas parte de la decoración.*” [Cisneros, 2013, 60]

En el detalle más próximo de la pintura se puede leer que el Portal represen-

En la imagen que se va a comentar, “*San Vicente predicando*”, aparece San Vicente en primer plano bendiciendo la ciudad. Se percibe al Santo en un ambiente tenebre en cuanto a los colores, luces y sombras se refiere, remarcando el estilo barroco de la época. La estampa se encuentra rodeada de vegetación

Teniendo como objeto el análisis de las Torres de Serranos a través de los ojos de Espinosa (figura 32), se distingue en el fondo de la composición el volumen del Portal junto con el puente que conecta los suburbios con la ciudad amurallada.

El punto de vista que escoge el autor permite observar la construcción medieval

31. Frontispicio del *Regiment de la cosa pública*. Edición de Cristobal Cofman. Valencia 1499.

32. “*San Vicente predicando*”. Jerónimo Jacinto Espinosa.

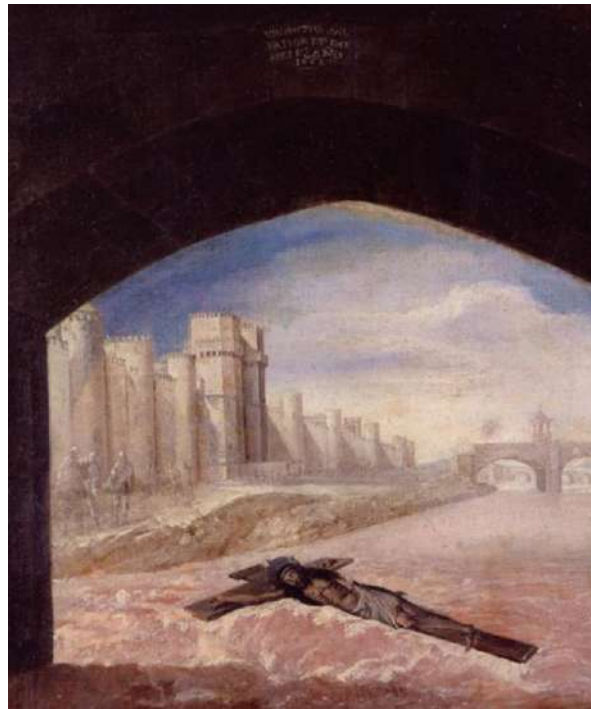
tado por Espinosa pertenece a la época en la que las Torres hacían la función de prisión, ya que se aprecian en los volúmenes prismáticos —aunque a simple vista es complicado— los huecos enrejados, por lo que se podría deducir que la representación que hace de las Torres de Serranos no es idealizada. Aunque Cisneros [2013, 60] aboga por lo contrario: *“Esta pintura vuelve a restituir, por tanto, el uso de las Torres de Serranos como emblema arquitectónico e imagen metonímica de Valencia.”*



33

“Venida a Valencia del Cristo Salvador”. (1668)

Vicente Salvador Gómez (1637-1688) fue un pintor barroco, original de Valencia, hijo de del pintor Pedro Salvador. Pulió sus estudios como pintor en el taller de Jerónimo Jacinto Espinosa.



34

Como bien dice el título de la obra, Vicente Salvador representa la llegada a Valencia del Cristo del Salvador (figura 34), por lo que la temática religiosa sigue siendo evidente en este período.

El autor coloca el crucifijo en el centro de la composición “[...] 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”. [Cisneros 2013, 61]

El hecho de colocar el elemento principal de la obra —el Cristo Salvador crucificado— entre los dos puentes y frente al Portal de Serranos, permite suponer que el autor era conocedor de la grandiosidad de este monumento y su pretensión era — entre otras— ensalzar la ciudad a través de su puerta de entrada principal.

El punto de vista que se utiliza en la obra es justo debajo del Puente de la Trinidad, dejando a la vista parte de uno de sus arcos apuntados, y poniendo como fondo de perspectiva la muralla que envuelve el Portal de Serranos y su puente. El planteamiento de la obra 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”*. [Cisneros 2013, 61]

33. Detalle de *“San Vicente predicando”*. Jerónimo Jacinto Espinosa.

34. *“Venida a Valencia del Cristo Salvador”* (1668) Vicente Salvador Gómez.

Puede percibirse el interés que tenía el autor por las Torres de Serranos en el nivel de detalle que le pone a la construcción (figura 35), aún no siendo el principal tema de la composición. Se observan las dos torres desde un ángulo diagonal, a partir

del cual puede distinguirse su forma poligonal y la cornisa de su fachada. Tanto el portal como la muralla aparecen con exageradas proporciones verticales, la partición horizontal del portal también se desvirtúa, y el primer cuerpo hasta la moldura es excesivamente alto, igualándose al de la muralla.

En esta representación del Portal no se muestran características que hagan pensar que el autor quisiera representar las Torres como prisión —de la misma forma que ocurre en la pintura anterior—, sino todo lo contrario, “[...] restituyéndose otra vez su



35

función como auténtico referente de Valencia [...] Con todo esto, parece ser que las Torres de Serranos no pierden su papel como edificio emblemático de la ciudad en la pintura seiscentista”. [Cisneros 2013, 61]

Grabado calcográfico de las Torres de Serranos. (Ca. 1806)

En este grabado de Jean Baptiste se muestran unas Torres de Serranos de principios de siglo XIX (figura 36) muy realistas, que siguen manteniendo su monumentalidad y rigor. Se reproduce la muralla y la ciudad de Valencia en el fondo,

donde se observa en el skyline donde aparece tímidamente un campanario, posiblemente el de la Catedral de Valencia.

El autor consigue transmitir esta esencia de las Torres representando de forma más insignificante —en cuanto a escala— la muralla que las rodea —sin llegar siquiera a la primera moldura de las torres— haciendo pues que a primer golpe de vista el observador se fije en el Portal. Ocurre todo lo contrario que en la pintura de Jacinto de Espinosa (figura 35).



36

Se pueden apreciar en el grabado diversos detalles de las Torres que hacen pensar que el autor las dibujó en la época en la que su función era la de prisión, puesto que se observa en la fachada diferentes ventanucos que corresponden a las salas habilitadas para la cárcel, aunque no se ven representados los huecos en la tracería gótica de la fachada, históricamente datados en esa época por las fotografías de J. Laurent. La puerta de las Torres se presenta abierta y flanqueada por dos casernas a los lados, por donde cruzan los carros arrastrados por las reses.

Se puede concluir que el autor deseó mostrar a través del grabado que pese a ser una cárcel, el Portal de Serranos continuaba ejerciendo su función primitiva: el paso de viajeros, comerciantes etc., abriendo la ciudad de Valencia al exterior.

35. Detalle de las Torres de Serranos de la “Venida a Valencia del Cristo Salvador” (1668) Vicente Salvador Gómez.

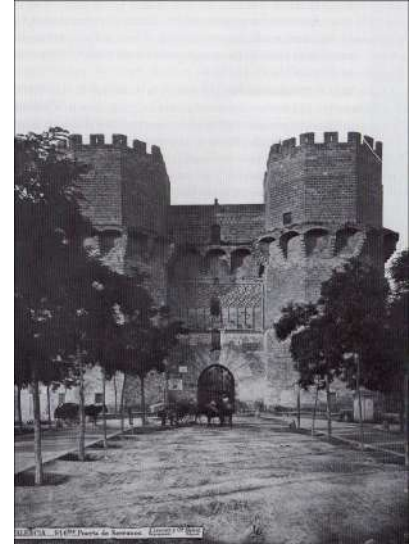
36. Grabado calcográfico de las Torres de Serranos (Ca. 1806) Jean Baptiste Reville.

Fotografía de las Torres de Serranos. (1870)

Históricamente la siguiente fotografía está datada en época en la que al monumento le quedaban pocos años de vida como prisión. En la fotografía que elabora J. Laurent (figura 37) se nos muestran unas Torres de Serranos que resultan más achatadas en comparación con las anteriores obras comentadas, sacando a la luz la verdadera magnitud del Portal.

El autor se focaliza en el monumento, siendo este el centro de la composición, renunciando a captar el entorno del Portal, posiblemente debido a que por esa fecha la muralla ya había sido derribada, de ahí que poco más allá de las torres mereciera su interés.

En la actualidad, y tras los ataques y diversas restauraciones que ha sufrido el Portal, se observa cómo se ha querido conservar la esencia de lo que había sido la entrada principal de la ciudad durante muchos siglos, entrada que había dotado a Valencia de un nexo de unión con el exterior.



37



38

El monumento conserva, pues, la mayoría de las características que hicieron ver a las Torres de Serranos como un símbolo de grandeza y poderío frente al mundo exterior, siendo en la actualidad un reclamo turístico.

37. Fotografía de las Torres de Serranos (1870) J. Laurent.

38. Fotografía de las Torres de Serranos (2020). Elaboración propia.

2.5_ Torres de Quart.

Como se ha comentado en el anterior apartado, la creación de los portales surge de la inserción de la muralla tras estallar la guerra entre las coronas de Castilla y Aragón —entre otros motivos, las continuas crecidas del río que envolvía la ciudad—. Es por ello que en el año 1440, se decide construir el portal de Quart, que sustituiría a su antecesor del 1356.

El nuevo portal de estilo gótico se situaría en el cruce con el camino de Quart en la fachada Oeste de la ciudad, su nombre se le otorga porque dicho camino pasaba por el pueblo de Quart de Poblet.

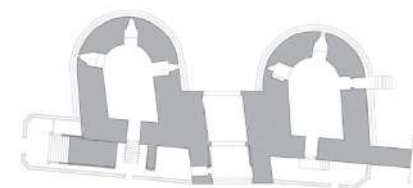
Tras un estudio de los libros de ordenanzas de *Murs i Valls* y de *Manuals de Consells*, se ha deducido que no fue hasta agosto de 1442 cuando se iniciaron las obras del portal, de la mano de Jaume Gallen y Francesc Baldomar, con una duración de alrededor de veinte años (1464). [Benlloch, Ramírez y Ferrandis 2010, 81].

Una de las referencias para la construcción de las torres de Quart fue el portal de Serranos, ya que ambos estarían destinados a entrada de la ciudad, dando acceso el portal de Quart a aquellos que llegaran provenientes de Castilla. Ambas entradas se idearon como accesos defensivos monumentales —debido también al auge económico que vivía la ciudad—, lo que refuerza la idea que Serranos fuera un modelo a seguir.

La primera imagen en la que se tiene constancia del aspecto que tenían las Torres de Quart es en el plano de Wijngaerde de 1563 (figura 39) —donde también aparece el portal “dels Tints”—, aunque hay imprecisiones como que el cuerpo central lo representa sólo con una altura y el alto de la muralla es excesiva.



39



40

En contraposición a la forma poligonal de las Torres de Serranos, las de Quart —ejecutadas con piedra y mampostería— ofrecen una visión semicircular desde los extramuros.

En cuanto a su construcción, se puede ver como la planta se encuentra esviada, adaptándose al trazado oblicuo de la muralla (figura 40). La imagen primitiva de las dos torres cilíndricas aportaba la información de estar coronadas por almenas —destruidas posteriormente en la Guerra de Sucesión, a principios del siglo XVIII—. De su escasa decoración destacan los matacanes —elemento defensivo— en la parte alta de las torres y en el cuerpo central que las unía.

En la parte del Portal que da a intramuros, aparecen cinco galerías —en un principio abiertas, y cegadas cuando las torres pasaron a ser una prisión—, tres en el primer piso y dos en el segundo. Destacan las bóvedas de cañón apuntado con plementería ladrillada sobre arcos fajones que apean sobre las galerías del segundo cuerpo de ambas torres en dichas estancias, a excepción de la central del nivel principal, que las tiene de aristas entrecruzadas. [Pingarrón 2007, 74]

Tal y como ocurrió con el Portal de Serranos, las Torres de Quart también se convirtieron en prisión tras el incendio de la Casa de la Ciudad (1585), para pasar posteriormente a ser una cárcel de mujeres (1626) y después cárcel militar. Todo esto

39. Detalle de las Torres de Quart extraído del plano de Wijngaerde. (1563)

40. Planta esviada de las Torres de Quart.

hizo que su aspecto original se fuera deteriorando con el paso de los siglos, hasta que tras una ley sancionadora y la tragedia de la guerra civil española, fuesen devueltas al Ayuntamiento en el año 1944.

Durante los siglos XX y XXI se han producido diversas intervenciones de restauración para así devolver a las Torres de Quart el carácter monumental que se le otorgó en su momento —mediante falsos históricos—, pero conservando las marcas bélicas de su fachada —que hoy en día pueden verse— para recordar la historia que le precede.

Defensa de las Torres de Quart. (1808-1810)

Este grabado representa el momento en el que el pueblo valenciano derrota a las tropas de Napoleón Bonaparte (figura 41). Para poder utilizar el Portal de Quart como puesto defensivo tuvieron que trasladar a otro lugar a las reclusas que por aquel entonces se encontraban encarceladas en las torres. Fue así como en 1808, el pueblo valenciano venció las tropas a cargo del Mariscal Moncey —fueron alrededor de 10.000 franceses—, quien tuvo que retirarse. Así es tal y como dice el pie de la imagen de Enguídanos: “Valencia derrota de-



41
lante de sus murallas al Mariscal Moncey y le pone en vergonzosa fuga.”

En la obra se observa una detallada parte trasera del Portal, donde las galerías aparecen ciegas —debido a que por entonces estaban haciendo la función de prisión— pudiendo solo verse los arcos apuntados y los ventanucos de las celdas que recaen a intramuros. Será en la década de los años cincuenta cuando los añadidos para adecuarla como prisión se quitarán, liberando a las torres de estos parches.

Puede extraerse de esta composición que las torres ya no presentan las almenas que las coronaban en su primitiva construcción, y que se han añadido una especie de sistema de evacuación de aguas en el remate de cada torre, ya que su función dejaba de ser meramente defensiva y ahora albergaba personas en su interior. Se puede observar un cuerpo de edificación adosado que tapa la parte baja de la trasera de la torre izquierda —derecha según la imagen—. Se trata de un volumen añadido para ampliar la prisión habilitada en las Torres donde se encontraba el patio.

Podría decirse que la imagen representa el momento exacto en el que Valencia derrota a las tropas francesas ya que a los pies del arco —que hace las veces de entrada y salida de la ciudad— se encuentra un cañón por el que aún sale humo, dando a entender que la victoria había sido reciente.

La imagen que esta obra da de Valencia es la de la euforia que siente el pueblo al derrotar al enemigo, apareciendo todos ellos con los brazos levantados en señal de victoria, ensalzando una vez más la ciudad.

41. Grabado. Defensa de las Torres de Quart. (1808-1810). Tomás López Enguídanos.

Fotografía de las Torres de Quart. (Ca. 1888)

La siguiente fotografía pertenece a la fachada que recae a extramuros del Portal de Quart —actual calle Guillem de Castro— (figura 42). En la época en la que está tomada la foto, las torres se encontraban en estado de decadencia debido a la mala organización que se estaba llevando como prisión. Es por ello que durante esta década comenzaron labores de mejora en cuanto a la salubridad y seguridad de la cárcel.



42

En un primer golpe de vista se ve reflejado lo que anteriormente se comentaba en relación a las escasas y pequeñas aberturas que se observan en la fachada, indicando la falta de cuidado para con los presos. También son perceptibles los desperfectos que alberga la fachada —debidos a los ataques bélicos que ha sufrido— como las marcas creadas por los cañones que colonizan gran parte de la superficie de la fachada de las torres —dando un aspecto de gran deterioro—, roturas en las dovelas del arco de entrada, entre otras.



43

En la imagen se echa de menos las almenas que presiden en la actualidad las torres, esto se debe a que serán añadidas en las restauraciones que se llevarán a cabo tras la guerra civil, alrededor de la década de los cincuenta.

Durante la misma época se suprimirán los ventanucos que se perciben en la fotografía, suprimiendo los vestigios de la cárcel que fue (figura 43).

Aún con todo ello, la imagen que ofrece la fotografía es la de una entrada a la ciudad que, pese a haber sufrido continuados ataques, se erige dañada aunque firme, “dispuesta” a seguir adelante con su función de nexo entre la ciudad y los barrios emergidos extramuros.

Así es como el autor presenta la entrada por el Oeste, donde se concentra una multitud de vecinos del lugar en la calle Quart que hace las veces de patio de sus casas, donde se aprecia el estilo de vida de la época, aportándole “vida” a la escena.

42. Fotografía. Torres de Quart (ca.1888) Lévy & ses fils.

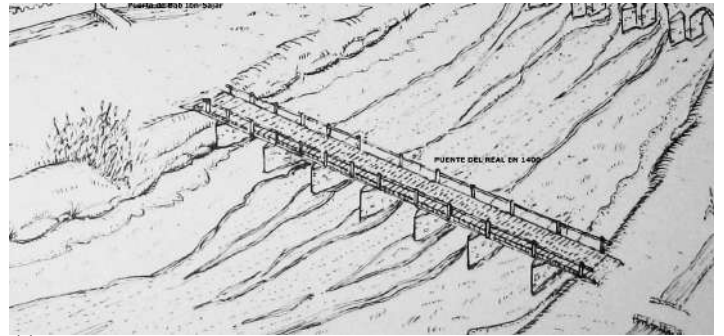
43. Fotografía. Torres de Quart. (2020). Elaboración propia.

2.6_ Puentes del Real, de la Trinidad y del Mar.

El puente del Real es uno de los puentes más antiguos de la ciudad, ya que antes de la construcción del que conocemos en la actualidad, existieron otros que fueron reemplazados debido a su débil estructura de madera (figura 44). El primero fue construido en el siglo XIII, de tamaño más menudo que el actual y con el objetivo de conectar el Palacio Real con la ciudad.

Ya en el plano de Wijngaerde aparece uno de los puentes que tuvieron lugar donde ahora reposa el que hoy conocemos, conectando el Palacio Real con los poblados marítimos

(figura 45). Su nombre se debe a la cercanía que tenía con el Palacio Real, aunque anteriormente también era conocido como el Puente del Temple, ya que el portal más cercano a él recibía el mismo nombre.



44

El puente que hoy se conoce se construyó hacia el 1595 y fue finalizado en 1599. El material utilizado era piedra, puesto que se vieron escarmentados por las continuas riadas que no resistieron los anteriores puentes de madera.

“El puente fue realizado en su totalidad con piedra levantina. Medía 167 metros de longitud y 9,50 metros de ancho. Lo conformaban diez arcos escarzanos de unos 13 metros de luz, con junta de unión en el lugar de la clave. En el centro de cada arcada se dispusieron gárgolas para la evacuación de las aguas. Los tajamares, de base triangular, estaban rematados en forma de punta de diamante.” [Rodrigo et al. 2010, 117]



45

Las estatuas de San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer fueron encargadas a Vicente Llonart Esteve —cantero valenciano—, que fueron finalizadas y colocadas en 1603 sobre los tajamares. Los templetos que protegerían las esculturas no se construyeron hasta 1682 y 1683.

Es en el plano de Mancelli (1608) donde por primera vez se representa el Puente del Real, aunque no sea del todo fiel al auténtico puesto que en el plano aparece con ocho arcos en lugar de diez y sin tajamares. *“Es la única imagen que existe de la época donde es posible ver las estatuas sin los casilicios que se añadieron posteriormente.”* [Rodrigo et al. 2010, 117]. (Figura 46).

Un siglo después, en 1750, se añadieron al puente unos bancos de piedra caliza que medían alrededor de tres metros de largo, los cuales descansaban sobre los tajamares.



46

44. Primitivo puente del Real. (Ca. 1400).

45. Puente del Real en el plano de Wijngaerde (1563)

46. Puente del Real en el plano de Mancelli. (1608)

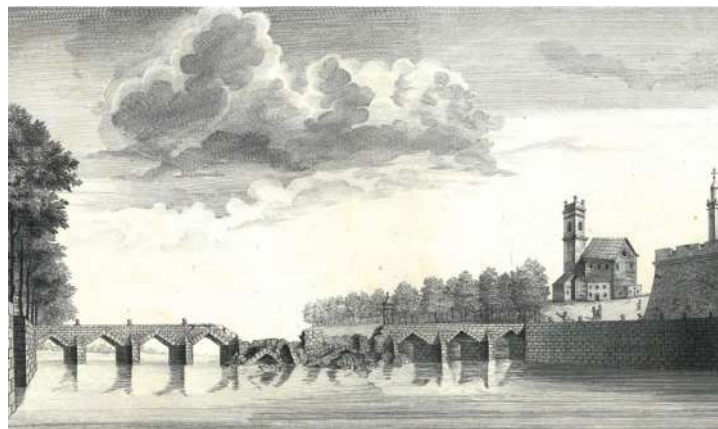
Por otro lado, el puente de la Trinidad es el puente de piedra más antiguo de la ciudad de Valencia de los que se conservan a día de hoy. De manera análoga al del Real, la construcción de éste también sustituía a un anterior puente de madera del siglo XIII.

En 1401 comienza la construcción del puente a cargo de Mateu Teixidor, uniendo la ciudad con el monasterio de la Trinidad —dando nombre al puente—, finalizando las obras en 1407. Fue de los pocos puentes —por no decir el único— que quedó en pie en Valencia tras la riada del 1517, incluso resistió la riada del 1957 al sufrir solo algunos daños en los pretilos.

“El puente de la Trinidad tiene 158,31 metros de longitud, con un trazado casi perpendicular al eje del río. Consta de 10 arcos apuntados de estilo gótico de 16,30 metros de luz, formados por una rosca de dovelas bien labradas de 1,20 metros [...] El pretil es de un metro de altura y se remata con albardilla biselada” [Navarro 2009, 991]

A partir de 1722 el puente estuvo adornado con unas esculturas de los mártires mozárabes Bernardo, María y Gracia, que fueron destruidas durante la Guerra de la Independencia. En 1942 ocuparían el lugar que habían dejado las anteriores esculturas por las que hay en la actualidad, que representan a San Luis Beltrán y Santo Tomás de Villanueva. Según Yeves [2020, 9] nos encontramos, por tanto, ante el primer puente de fábrica, en el gótico tardío, que empieza a abrir el Renacimiento en Valencia.

Cabría destacar sobre el puente del Mar que es el situado más al este de los cinco puentes que históricamente se han conservado, conectando el puerto con la ciudad —es por ello que recibe ese nombre—. Su construcción se inicia sobre el año 1425 con sillares de piedra y resistentes cimentaciones, pero la riada del 1589 lo destruyó por completo.



En 1592 se reanudan las obras para el nuevo puente, finalizando en 1596 “ [...] con diez arcos apuntados abovedados y dieciocho tajamares, nueve en cada uno de sus lados” según Ángeles Rodrigo et al. [2013, 166]

Fue en 1776 cuando otra riada hizo que los arcos centrales del puente se desplomasen, quedando una vez más el puente en ruinas. *“El Puente del Mar vencido fue dibujado por Cavanilles y López Enguídanos, visto desde su fachada noroeste. Cavanilles representa un puente de desproporcionadas dimensiones, exagerando el apuntado de los arcos sobre un cauce ocupado completamente por las aguas a consecuencia de la riada.”* [Rodrigo et al. 2013, 168] (Figura 47)

Después de esta última riada, se hizo una reconstrucción que incluía seis ménsulas lobuladas para reforzar el tímpano del puente y *“El 9 de julio de 1782 se deposita sobre su casilicio la nueva imagen de la Virgen, esculpida por Francisco Sanchis.”* [Gil y Palacios 2001, 37].

Otro acontecimiento importante por el que pasó el puente del Mar fue la inserción de la línea del tranvía por encima de su tablero (1876), que acabaría por conectar la ciudad de Valencia con el Grao, lo que obliga a hacer trabajos de adapta-

47. Vista del Puente del Mar de Valencia arruinado por el río Turia en 5 de noviembre de 1776. (1795-1797) Tomás López Enguídanos y Antonio José de Cavanilles.

ción en el puente para esta nueva infraestructura. Tras la implementación del tranvía, el puente comenzó a tener cada vez más circulación, lo que llevó a plantearse hacer nuevas ampliaciones. Tras una década sopesando opciones, se optó por la construcción de un nuevo puente —conocido como puente de Aragón— en los aledaños del puente del Mar, para así liberarle de tráfico.

Vista del río Turia desde la ronda de predicadores. (1838)



48

Esta litografía se realizó utilizando como base el dibujo que confeccionó George Vivian, el cual aporta información muy similar pero con una calidad de dibujo más baja (figura 48).

En términos generales, en el grabado que se va a comentar puede apreciarse una vista de Valencia donde el primer plano que se ofrece es el del puente del Real elevándose sobre el río Turia. A la izquierda de la composición se encuentra la muralla desde la que asoma al fondo la cúpula de la parroquia de Santo Domingo. Como fondo de perspectiva se observa el Colegio San Pío V y los jardines del Real (figura 49).

En la lámina se muestra desde el margen derecho del río el alzado del puente del Real, sin profundizar mucho en su ornamentación, a excepción de los casilicios con las estatuas —aunque no se representan de forma totalmente clara— y el templete que las corona y protege.

Aparecen ocho de los diez arcos rebajados entre los que se reflejan los tajamares de base triangular y con acabado en forma de diamante. De forma muy sutil se intuyen a lo largo del puente los adornos esféricos de piedra de la barandilla, que se repiten en el camino peatonal conducente a una de las rampas del puente. Se identifica una de las dos rampas de los extremos del puente —la otra no se aprecia por la perspectiva que adopta el grabado— y la escalinata central de bajada al cauce del río



49

A diferencia de otras imágenes coetáneas a ésta, no se percibe una Valencia tumultuosa, sino todo lo contrario. Apenas aparecen dos personas en primer plano con aspecto clerical e irónicamente una persona sin techo a su lado en acto de pedir limosna. Al fondo del camino, un carro llevado por caballos se aleja, y en el cauce del río se pueden diferenciar las siluetas de unas personas lavando.

Todo esto puede deberse a que la imagen está obtenida desde un punto de la ciudad en el que no hay tanto trasiego de personas, no corresponde a una ubicación

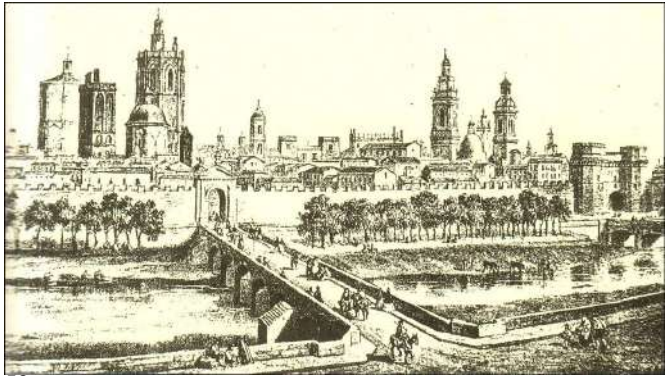
48. Dibujo del Puente del Real sobre el cauce del río. (1833-1837) George Vivian.

49. Grabado litográfico. Vista del río Turia desde la ronda de predicadores. (1838) Thomas Shotter Boys.

principal de Valencia donde el paso de la población sea recurrente —como ocurre en otras litografías ya comentadas—, dando sensación de abandono del lugar.

Puente y puerta de la Trinidad, con murallas. (Ca. 1845)

En esta vista aparecen como fondo de perspectiva torres, campanarios y cúpulas entre las que se distinguen de izquierda a derecha: el cimborrio, el campanario de la iglesia de El Salvador —distingui- ble por su planta cuadrada medieval—, la cúpula de los Desamparados, el Mi- guelete y el campanario de la iglesia de San Lorenzo. También se ve la Casa de la Ciudad, el Palacio de la Ge-
50



neralitat y los campanarios de San Bartolomé y el del Carmen. Toda esta arquitectura está abrazada por la muralla de aspecto simplificado —sin torreones circulares—, a la que quedaban pocos años de estar en pie.

En la parte derecha del grabado se encuentran las torres de Serranos con los huecos enrejados, por este motivo se suponen no idealizadas. Queda como centro de la perspectiva el puente de la Trinidad, objeto del comentario (figura 50).

Se observa un puente de la Trinidad en el que no se representan todos sus arcos —diez en total— ni tampoco la forma apuntada de trazado gótico que los caracteriza. Tampoco se ven definidos los casilicios con las esculturas, ya que les fueron arrebatadas —en 1823— al puente tras la guerra de la Independencia y no fue hasta 1942 que se repusieron las dos esculturas que se conocen en la actualidad.

La escalinata de acceso al cauce del río se ve cortada por el pretil, que se repu- so tras la guerra carlista, cerrando el paso a las escaleras. En cambio sí se reproduce la imagen del pueblo dirigiéndose a la entrada de la ciudad a través del puente, dándole movimiento a la litografía.

El puente de la Trinidad y la vista de Valencia. (S. XIX)



51

Se trata de una vista captada desde el margen derecho del río, quedando a la derecha —en esa época— el Colegio Militar San Pío V y al fondo el puente de la Trinidad. Tras éste aparece uno de los prismas de las torres de Serranos, junto con otro campanarios y edificación en altura (fi- gura 51).

50. Grabado litográfico. *Puente y puerta de la Trinidad, con murallas.* (Ca. 1845) Deroy.

51. Grabado. *Vista de Valencia.* (S. XIX) Anónimo.

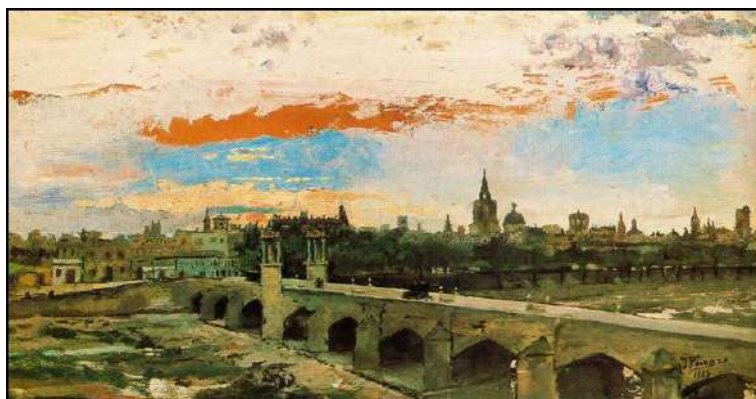
En términos generales, el detalle en la representación de la ciudad en este grabado es muy bajo, puesto que simplifican las formas y no se perciben con exactitud los elementos principales.

El puente de la Trinidad aparece sin ningún tipo de ornamento, con los arcos excesivamente apuntados y con más altura que la real. Se perciben los tajamares, unas torrecillas que hacen las veces de los casilicios —lo que hace pensar que el grabado fue realizado antes de la guerra de la Independencia— y el volumen de lo que pretende ser la escalera que desemboca en el cauce.

Pintura del Puente del Mar (1883) y grabado del S. XIX.

Ambas imágenes del siglo XIX representan el puente del Mar desde un punto de vista muy similar, por eso se ha decidido incluirlas en el mismo apartado. La *figura 51* pertenece al óleo elaborado por Ignacio Pinazo, pintura de estilo impresionista, no aportando detalles en exceso y dando una imagen de la ciudad muy diferente a la del grabado —basado en una fotografía de J. Laurent— de la *figura 52*.

En la pintura de Pinazo aparece el puente del Mar en el centro de la composición, dejando como fondo de perspectiva una Valencia difusa, pero con el suficiente detalle como para distinguir entre los campanarios que sobresalen el Miguelete y el cimborrio de la Catedral.



52

Se aprecian nueve de los diez arcos del puente junto con los tajamares a ambos lados, aparecen representados algunos de los bancos de piedra que se añadieron en una de sus reconstrucciones, y se distinguen la forma de

los casilicios con las esculturas.

No se aprecia ningún elemento o detalle con claridad en el que se vea reflejada la aparición de la línea del tranvía —su inauguración fue en 1876—, que por la época en el que se pintó el óleo ya existía.

Por el contrario, la técnica del grabado (*figura 53*) permite profundizar más en los detalles, ofreciendo una vista general de la imagen con mayor nitidez. Como se ha comentado, el punto de vista es muy similar al del óleo, por lo que también se aprecia



53

52. Pintura del Puente del Mar (1883) Ignacio Pinazo.

53. Grabado. Puente del Mar. (Ca. 1875) Anónimo.

al fondo de la perspectiva parte de la Catedral de Valencia, el Miguelete, así como el edificio de la antigua Aduana, y pegado a su lado derecho se aprecia el campanario de Santa Catalina

Los arcos que no quedan tapados por los árboles de la composición se distinguen con claridad como apuntados, así como la geometría de los tajamares que los acompañan y los casilicios que protegen las esculturas de los cuales se puede intuir su forma y la silueta de las estatuillas. En este caso, no es posible ver si el autor representó todos los bancos de piedra que albergaba el puente debido a la perspectiva —que está ligeramente más alejada que la anterior— y la cantidad de naturaleza que se sobrepone.

Es así como una misma vista puede ser representada de diferente manera dependiendo de quién y cómo la haga, pasando de una Valencia llena de luz, dejando lugar a la imaginación, a otra más sombría y racional.

2.7_ Casa de la Ciudad.

La Casa de la Ciudad o lo que hoy denominamos Ayuntamiento, se ubicaba donde actualmente se encuentran los Jardines de la Audiencia, los que se sitúan junto al Palacio de la *Generalitat*.

La historia de la Casa de la Ciudad comienza cuando *Jaume I* —en el siglo XIII— manda erigirla, aunque esta sería meramente provisional, levantándose la que protagoniza este apartado hacia el año 1342.

Fue construida con el objetivo de reunir en un mismo edificio las actividades administrativas y jurídicas de la ciudad, así como albergar una prisión de hombres y mujeres.

Durante los siglos XV y XVI, las salas de la Casa de la Ciudad se vieron sometidas a diferentes ampliaciones y arreglos, debido —entre otros factores— a algún que otro incendio que sufrió, alguno de ellos provocado por los mismos presos de la prisión.



De por sí, no es mucha la información de archivo que se puede obtener de este edificio municipal —procediendo la información más detallada de documentos que hacen referencia a festejos históricos que se celebraron en él—, siendo en el plano del Padre Tosca donde se puede comenzar a apreciar sus dimensiones y formas (figura 54).

Cabe apuntar que la extensión de la Casa de la Ciudad ocupaba una manzana completa, teniendo en planta forma trapezoidal. “*El edificio constaba de tres plantas: la baja, la noble y la andana, ésta última con su típica galería de arquillos góticos*” [Expósito, 18] “*Se componía de crujías de anchuras diversas organizadas alrededor de un patio dividido en dos partes por un paso elevado*” [Iborra 2012, 155]

La fachada principal de la casa consistorial consistía en dos torres con huecos al exterior, unidas por un frente que disponía de un balcón de gran longitud con cuatro salidas a éste. En la planta baja se ubicaban tres puertas en las que se alternan ventanas.

Según Federico Iborra en su tesis doctoral [2012, 33], a la hora de plasmar la imagen de la casa de la ciudad “[...] los autores del siglo XVIII mostrarán un interés exagerado por las inscripciones y anécdotas, mientras que los del XIX se preocuparán más por los datos y documentos históricos.”

Grabado del Tercer Centenario de la canonización de S. Vicente Ferrer. (1762)

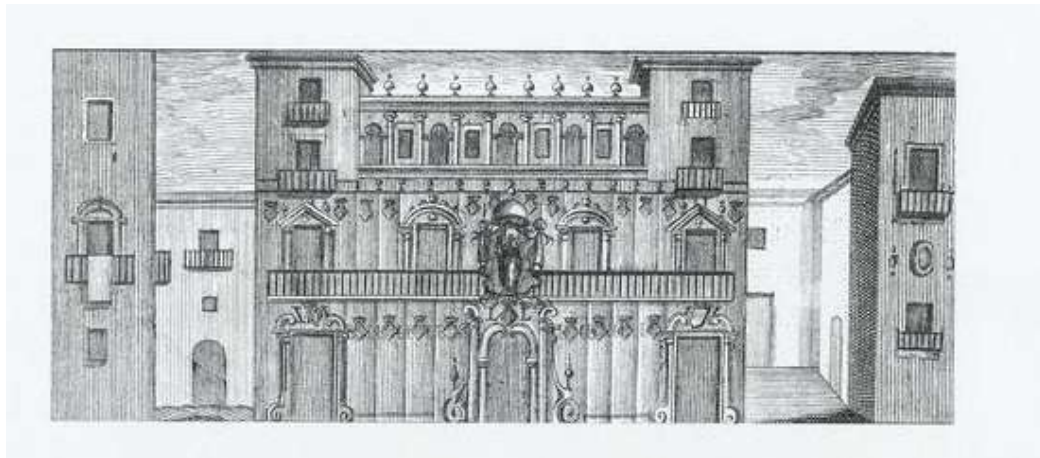
Era muy común en estas épocas ataviar las fachadas de los edificios públicos cuando se celebraba algún tipo de festejo. No sería menos la Casa de la Ciudad para el tricentenario de la canonización de San Vicente Ferrer en 1755.

54. Casa de la Ciudad según el plano del Padre Tosca (1704)

En este grabado se muestra el alzado de la fachada que da a la calle Caba-

llos, en la que se refleja el estilo gótico civil del edificio, pese a conservar ciertos detalles del renacimiento, en ventanales y elementos de ornamentación (figura 55).

En los portones de la planta baja se observa ornamentación de gusto barroco, así como las cenefas de los tapices que se colgaron con motivo de las fiestas de San Vicente Ferrer, donde se llega a distinguir el escudo de la ciudad de Valencia. En la planta primera destaca el balcón corrido de alrededor de quince metros, que abarca los cuatro ventanales coronados por frontones de estilo renacentista. A la altura de



55

dicho balcón se encuentra el único elemento religioso de toda la decoración que hasta ahora se había podido intuir, la imagen de San Vicente Ferrer, protegida por un baldaquino con forma de cúpula semicircular.

En la galería de la última planta, se observan una sucesión de arcos y ventanas separadas por columnillas, que coinciden estratégicamente con los elementos decorativos de la azotea, con forma de jarrón. En ambas torres, a la altura de la última planta, aparecen dos huecos con balcones, exentos de adornos.

Se observa que por lo general hay ausencia de ornamentación en el conjunto de la edificación, posiblemente debido a que se trata de un edificio civil, el cual no tenía que perder su sobriedad.

Acuarela de Gerhardt. (1848)

En esta acuarela se ve representada —desde la parte trasera de la Catedral— gran parte de la arquitectura de la plaza de la Virgen con el máximo de detalle, pero lo que nos ocupa es comentar la tímida aparición de la Casa de la Ciudad (figura 56).



56

En este caso, la Casa de la Ciudad aparece en una perspectiva de la que no se puede extraer mucha información; se observa en uno de los frontales de la torre —la que está más al este— los ventanales con balcón que hay en cada planta, recayentes a la plaza de la Virgen. Debido a la perspectiva de la composición, la fachada principal de la Casa de la Ciudad se percibe de soslayo, por lo que solo permite diferenciar la parte de la galería que alberga los arcos y ventanas de reducido tamaño.

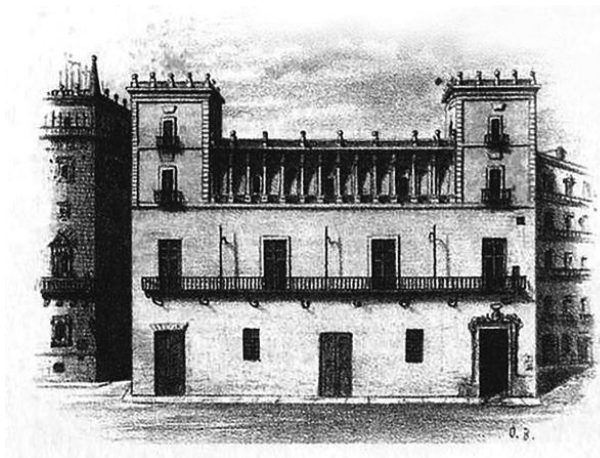
55. Grabado del Tercer Centenario de la canonización de S. Vicente Ferrer. (1762) Vergara y Galcerán.

56. Acuarela de Gerhardt. (1848)

Esta representación a color de la Casa de la Ciudad crea una perspectiva diferente en comparación con los grabados que se comentan en este apartado, dejando de ser un edificio tan regio y sobrio, y pasando a aportar calidez al observador.

Fachada de la Casa de la Ciudad. (1865)

Como en el grabado de Vergara, aquí el autor resuelve una fachada con todos sus elementos representándolos con todo detalle. Se diferencian a la perfección las distintas plantas con sus aberturas al exterior, apareciendo elementos nuevos —si lo comparamos con el siglo XVIII— como las ventanas entre las puertas de planta baja, y los acabados en ladrillo de las torres —que ya se intuían en la acuarela anteriormente comentada— (figura 57).



También es palpable la eliminación de la ornamentación, ya que quedan pocos atisbos decorativos en las aberturas, y apenas se percibe algo de estilo barroco en la puerta de la derecha de la planta baja.



En la representación de la fachada de este grabado son más evidentes las columnas de la loggia, recordando a las galerías que forman parte de la *Obra nova* —estando ambos edificios a poca distancia— lo que crea un clima de consonancia entre ambas.

El hecho de que la litografía exprese meramente la fachada, sin ningún tipo de representación del pueblo, crea la sensación de un alzado opaco y sepulcral; más aún de lo que ya se quiere expresar, puesto que su función es administrativa y judicial.

Esto es comparable con un grabado coetáneo en el que también se representa la Casa de la Ciudad, pero esta vez con el trasiego de personas de diferentes clases. Incluso el hecho de que se puedan distinguir las rejas de las ventanas —haciendo ver que los prisioneros ocupan esos espacios enjaulados— hace que el edificio cobre vida y no resulte un alzado de catálogo, carente de expresión (figura 58).

57. Fachada de la Casa de la Ciudad, publicada en "El Museo Literario" (1865)

58. Grabado. *Fachada de la Antigua casa de la Ciudad.*

2.8_ Palacio de Mosén Sorell

El palacio de Mosén Sorell estaba catalogado como uno de los palacios medievales más destacados de la ciudad. “ [...] *este antiguo palacio era sin disputa el único más antiguo y menos modificado o ‘amodernado’ edificio de propiedad particular que subsiste en Valencia*” [Pingarrón 2010, 148]

Se ubicaba en la plaza que recibió el mismo nombre que el palacio, en la actual calle Corona —donde ahora hay un mercado—, en el centro del Barrio del Carmen y alejado de la urbe aristócrata de la época.

Fue construido por Tomás Sorell Sagarriga —hijo de Bernat Tomás Sorell—, en la década de 1460 y siendo el estilo predominante el gótico florido.



59

Se llevó a cabo un edificio de 27 metros de longitud aproximadamente, dividiéndose en dos, y cuya fachada se construyó con tapia y posteriormente fue ampliada en sillería. Se trataba de una arquitectura sencilla organizándose alrededor de un patio central.

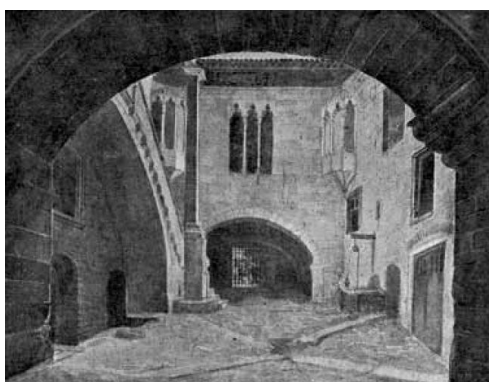
El edificio fue admitiendo añadidos y cambios con el paso del tiempo. La torre que representa Mancelli en su plano (figura 59) se estima que fue construida después de 1485 —por el sobrino de Tomás Sorell—, tenía alrededor de 22 metros de altura, aunque en el plano parezca más alta de lo que era. Esto fue una condición que cumplía con “*el edicto de los Reyes Católicos que habría limitado la altura de todas las torres profanas de la ciudad.*” [Iborra 2012, 686].



60

[Iborra 2012, 686].

El palacio tenía numerosos elementos que merece la pena mencionar, comenzando por la puerta principal que daba acceso al patio (figura 60 y 61), y que logró salvarse de las llamas del incendio de 1878 —así como otras dos portadas góticas del palacio, la que daba acceso a la capilla y la que daba paso al salón noble—. Al patio se abrían ventanales de tracería gótica, siendo del mismo estilo que la escalera que da acceso a las viviendas del segundo piso.



61

Desde su construcción hasta su fatídico incendio, el palacio pasó por muchas manos, adoptando diferentes funciones y servicios. La Sala noble era uno de los lugares más concurridos del edificio en el siglo XIX, ya que en ella se instauró en 1876 el Ateneo-Casino Obrero. De esta sala cabe destacar el artesonado del techo, que también se perdió en el fatídico incendio, pero que gracias a la pintura de Poleró se puede apreciar (figura 62).

59. Palacio de Mosén Sorell en el plano de Mancelli (1608).

60. Fotografía de la portada principal del palacio de Mosén Sorell. (1870) J. Laurent.

61. Patio del palacio de Mosén Sorell. Dibujo de la antigua Colección Lázaro publicado por Adolfo Venturi en 1924.

Fue en 1878 cuando se desató un incendio de origen desconocido, que duró casi dos días, y que dejó al edificio en su más absoluta ruina, demoliéndose años después, en 1882.

En términos generales *“lo que caracterizaba al palacio de Mossen Sorell era la falta de unidad, falta de unidad que quedaba manifesta en la misma fachada y que parece intencionada o, más bien, no ocultada.”* [Iborra 2012, 607]

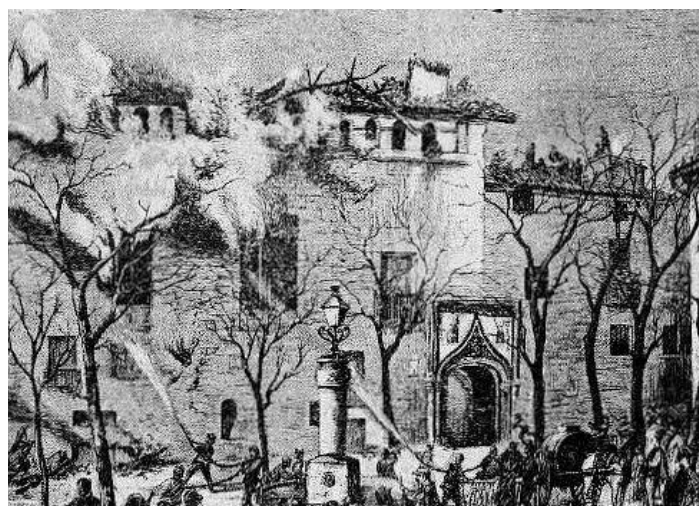


62

Dibujo del incendio del palacio. (1878)

“Ayer a las tres de la madrugada, Valencia contaba con un monumento artístico, orgullo de propios y admiración de extraños, y a la hora en que escribimos estas líneas, ese monumento ya no existe, ha desaparecido por completo, a impulso de las formidables llamas de un incendio, cuyo origen no puede ser más misterioso.” [El Mercantil Valenciano 1878], citado por Iborra [2012, 579]. Así es como la noticia de *El Mercantil Valenciano* abre su edición del 17 de marzo de 1878, con el inesperado suceso que dejó a la Valencia del siglo XIX en vilo.

El dibujo que se va a comentar a continuación refleja la angustia y desesperación del cuerpo de bomberos —bajo la mirada curiosa de los vecinos— por apagar el fuego que cada vez era más denso y se propagaba con mayor facilidad.



63

62. Sala del palacio de Mosén Sorell. Vicente Poleró. Museo de Bellas Artes, Valencia.

63. Dibujo del incendio del palacio (1878). Salustiano Asenjo.

El avance de las llamas es palpable ya

que se ve como comienza a hacer mella en la cubierta, que se derrumba (figura 63). Se muestra el alzado principal del palacio en el cual se puede diferenciar la trama de la sillería de la fachada. Observamos una asimetría total, junto con la poca sincronía existente entre los elementos de la fachada. Los huecos se van abriendo sin un sentido aparente, al igual que sus tamaños, que son también dispares.

En esta imagen se distingue perfectamente la portada principal, compuesta por un arco carpanel y, sobre éste, un arco conopial, reposando sobre columnas sin excesiva decoración. Entre ambos arcos puede diferenciarse la forma de lo que podía ser el escudo familiar.

Gracias a este dibujo es obvia la posición que ocupa la puerta de acceso principal, encontrándose en medio de las dos fachadas de las que estaba compuesto el palacio y rompiendo con cualquier “regla escrita”.

Vista del palacio tras el incendio. (1878)

Esta imagen representa a la perfección el sentimiento de desolación que dejó el incendio, que se transmite con el uso de recursos como la no adición de personas o vegetación, elementos que suelen dar vida a las pinturas, siendo éste el objetivo último del autor (figura 64). Únicamente se percibe la silueta de una persona caminando, lo que acentúa el sentimiento de soledad del escenario.

Se presenta una de las dos fachadas, sin deterioros en exceso, pero si con ligeras sombras y cambios de trazo que muestran la mala suerte que corrió el palacio en la fatídica noche de 1878. Según la imagen, las aberturas que dan a la calle se perciben sin daños, al igual que ocurre con la portada —sobrevivió al incendio y actualmente se encuentra en la Galería *Parmeggiani en Reggio Emilia*, Italia—.

La cubierta se muestra inexistente, conservando en cambio toda la hilera de arqui-
llos apoyados en una especie de ligeros pilar-
cillos, lo que a priori no es muy convincente, debido al desolador incendio que se supone vivió el palacio. Consta que no fue rehabilitado porque al ser una pro-
piedad privada era más complicado proceder legalmente. En 1882, después de cuatro años desde el incendio, se procedió al derrumbe del palacio, dejando paso a un espacio que sería destinado a un mercado que hoy en día sigue en pie.



64

64. Vista del palacio tras el incendio. (1878) Pascual Llorente. Biblioteca Teodoro Llorente, Valencia

2.9_ La Lonja de la Seda

El edificio de la Lonja fue construido en el siglo XV con mucha premura, ya que la antigua lonja —también conocida como Lonja del Aceite— no era suficiente para el momento de esplendor comercial y económico que estaba viviendo la ciudad.

La nueva Lonja comienza a construirse en 1483 en un solar de la Plaza del Mercado anteriormente ocupado por veinticinco casas que fueron compradas y demolidas. El edificio ocuparía todo el solar —unos 2.000 m²—, con su fachada principal recayente a la plaza (figuras 65 y 66) y muy cercano a la antigua Lonja que seguiría en marcha durante su construcción —se demolería en el siglo XIX—.

Las obras fueron dirigidas por el maestro Pere Compte y Joan Yvarra. A Pere Compte se le atribuyen las obras de la *arcada nova* de la Catedral —en esa época aún por concluir—, por lo que ya contaba con cierto reconocimiento.

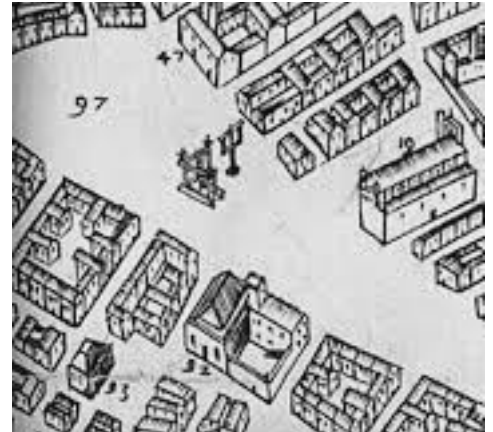
El edificio está formado por tres plantas donde pueden distinguirse cuatro partes: La Sala de Contratación, el Torreón, el Pabellón del Consulado y el jardín.

La Sala de Contratación —elemento principal de la Lonja— es popularmente conocida por los pilares helicoidales que la constituyen. Está formada por tres naves longitudinales de gran altura donde “*El gran espacio [...] está formado por quince bóvedas de crucería de 7,1 x 7,1 metros, apoyadas sobre ocho columnas entorchadas centrales. [...] Reduce considerablemente el espesor de los muros gracias al empleo de semicolumnas que emergen del mismo*” [Iborra y García Ros 2012, 295] (Figura 67). Se puede acceder al jardín a través de dicha sala por una puerta de doble arco rebajado y arco conopial sobrepuesto.

En la primera planta se encuentra el Pabellón del Consulado, que comenzó a construirse en estilo gótico y acabó en renacentista (1548). Se accede por una escalera pétreo situada en el jardín que conduce a la sala del Pabellón en la que se conserva el artesanado de la Casa de la Ciudad —demolida en el siglo XIX—. Al segundo piso solo puede accederse desde una puerta del Torreón, donde se encontraban las recámaras del personal de la Lonja.

Aparte de su función como lugar donde se efectuaban operaciones de contratación, en la Lonja se hicieron celebraciones como: las fiestas a Felipe II (1585) y la posterior boda de Felipe III con Margarita de Austria (1599).

Tras la Guerra de Sucesión, el edificio se transformó en cuartel Principal, lo que llevó a rea-



65



66



67

65. Plaza del Mercado según el Plano de Mancelli (1608). El núm. 92 corresponde a la actual Lonja y el núm. 93 a la Lonja del Aceite.

66. Representación de la plaza del Mercado. (1812) Charles Lalaisse.

67. Grabado a contrafibra. Gran Salón de la Lonja de la Seda. (1890) Manuel Urgellés Trias.

La Lonja (1806-1820) y la fotografía de J. Laurent. (1870)

Se muestra una Plaza del Mercado en la que el edificio de la Lonja destaca sobre los demás que la rodean. Si se hace una comparación entre la escala de las personas representadas y la de la fachada de la Lonja, acentúa más esta percepción de monumentalidad.

En la Lonja que dibuja Reville (figura 70) se aprecian casi todos los elementos de su fachada, a pesar de la perspectiva picada que toma.

La portada está formada por un arco apuntado y, a cada lado, una ventana con el mismo tipo de arco, aunque de la tracería gótica —ahora desaparecida— no se percibe al detalle. Sobre cada ventana aparecen las imágenes de dos ángeles con el escudo de la ciudad y sobre la portada el escudo del Reino de Valencia. Sin embargo, no representa el escudo de Carlos III del tímpano —que sí que se aprecia en la fotografía de Laurent—. El torreón aparece sin las almenas que serán añadidas en el siglo XX.

De los demás huecos que abren a la Plaza del Mercado puede decirse lo mismo, no se observa todo el detalle de la tracería, aunque se adivinan las formas rectangulares y los arcos apuntados del Pabellón del Consulado, así como las almenas que coronan el edificio.

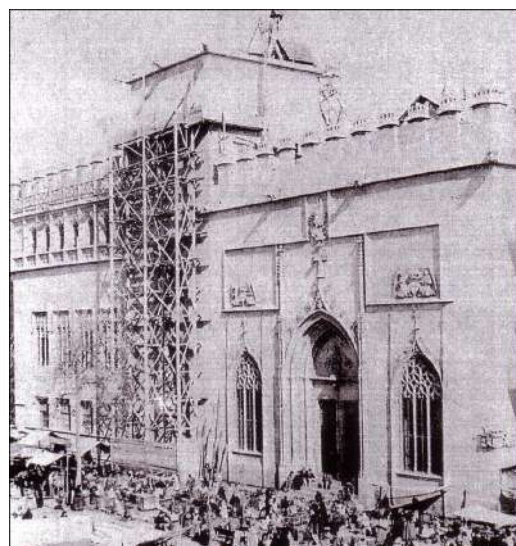


70



71

Si se compara con la fotografía que capta Jean Laurent en 1870 (figura 71), la fisonomía del edificio no ha cambiado, pero sí se logra apreciar con más detalle los elementos de ornamentación de la fachada, así como la novedad de la aparición del reloj en la torre y las gárgolas pétreas.



72

70. La Lonja (1806-1820) Jean Baptiste Reville.

71. Fachada de la Lonja (1870) J. Laurent y Cía.

72. Trabajos de elevación de la Torre. (1896). Ayto. de Valencia. Archivo José Huguet.

2.10_ Colegio San Pío V

El Colegio San Pío V —actual Museo de Bellas Artes de Valencia— ubicado junto al antiguo cauce del río, fue un encargo de Fray Juan Tomás de Rocaberti al arquitecto Juan Pérez Castiel en 1683, aunque no fue hasta 1689 cuando se comenzaron a ver indicios de la construcción.

Debido a esta fecha de ejecución, el Padre Tosca es el primero en representarlo en su plano, tal fue la tardanza en finalizar la obra que en el plano no aparece acabado, sino que falta la construcción de la iglesia y por consiguiente no existe su cúpula. Sí que se muestra “[...] *el claustro sur, visto desde la trasera con sus tres órdenes de arcos, que parecen abiertos, el cuerpo del edificio y sus dos torres sobresaliendo [...]*” [Gómez-Ferrer 2012, 311] (Figura 73).



73

El proyecto se componía de un programa amplio, incluyendo un claustro, una iglesia, zonas de servicios, comunes y privadas. Todo esto se recogía en un cuerpo cuadrado en el que en su interior se formaba un claustro, abriendo fachadas a ambos lados y albergando una iglesia en el oeste de la construcción.



74

El claustro con sus dos torres se concluyó sobre el 1699, en cambio no fue hasta 1728 cuando se decide comenzar a construir la iglesia (figura 74) —que al tardar tanto en ser iniciada, el arquitecto cambió su trazado, perdiendo así la esencia inicial—. Su ejecución se vio continuamente retrasada por diversos problemas, uno de los más graves —sin contar la Guerra de Sucesión— fue el hallazgo de una acequia bajo los cimientos de la iglesia, con las consiguientes consecuencias.

La planta de la iglesia era octogonal “y medía 26,5 metros, se cubría con una cúpula sobre tambor octogonal que alcanzaba los más de 14 metros de anchura, llegando a una altura de 27 metros en su clave. Por encima, la linterna de 8 metros de altura coronaba el conjunto.” [Gómez-Ferrer 2012, 315].

La cúpula de la iglesia se mantuvo en pie hasta 1925, cuando fue derribada debido a los problemas causados por la acequia en la cimentación, lo que pudo llevar a un posible derrumbe mientras estaba en servicio (figuras 75 y 76). Y no fue reconstruida hasta la década de 1990 cuando Manuel Portaceli se elaboró la cúpula de teja azul vidriada que hoy vemos.



75



76

73. Detalle del Colegio San Pío V en el plano del Padre Tosca (1704)

74. Detalle del Colegio San Pío V del grabado de la *Naumachia*, donde ya se representada la iglesia con su cúpula. (1755). Carlos Francia.

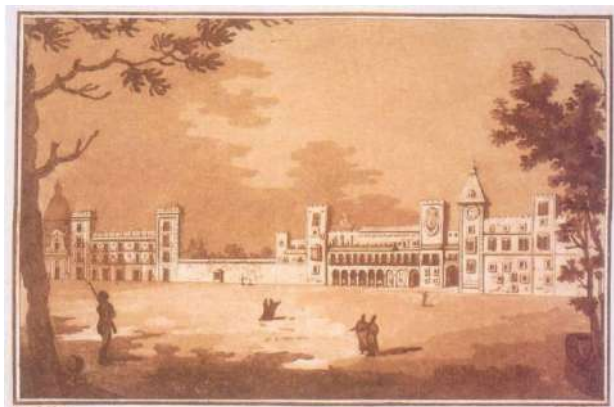
75. Antes de la demolición de la cúpula. Fotografía del Archivo Militar de Valencia.

76. Después de la demolición de la cúpula. Fotografía del Archivo Militar de Valencia.

Grabado de la perspectiva del Colegio San Pío V junto al Palacio del Real de Valencia. (Ca 1807)

Este grabado de principios de siglo XIX presenta dos edificios de gran relevancia en la arquitectura valenciana. A la derecha, el Palacio del Real y a la izquierda, el colegio San Pío V (figura 77).

La obra se realiza desde un punto de vista muy al oeste del palacio, lo que proporciona una perspectiva distorsionada del conjunto, sin llegar a mostrar el río y los dos puentes que conectan ambos edificios con la ciudad amurallada —puentes de la Trinidad y del Real—.



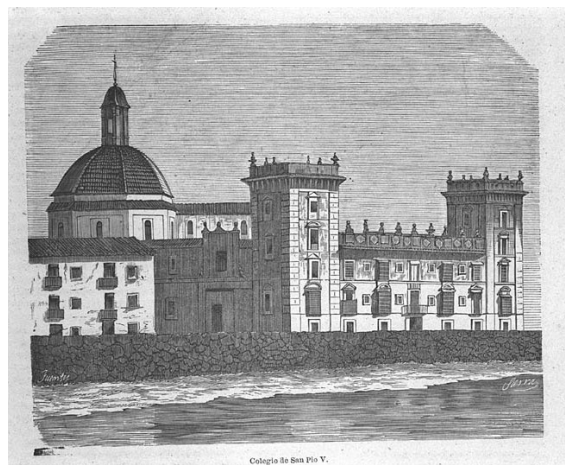
El Colegio se encuentra en el fondo de la perspectiva sin ofrecer excesivo detalle. Se aprecia la fachada del claustro con las dos torres un tanto desdibujadas puesto que solo se perciben las formas de los huecos. A la izquierda se encuentra la portada de la iglesia en la que se adivinan unas volutas pergaminadas y, aunque también con aspecto difuso, se logra distinguir el frontón curvilíneo de estilo barroco. Tras ella se alza la silueta de la cúpula y su linterna —distorsionada en altura— sin apreciarse su octogonalidad.

La aparición de vegetación y personas es muy pobre, apenas se observa en el primer plano un guardia —debido a la presencia del Palacio del Real— y una pareja de personas caminando, dando la sensación de que por esa zona no existía un gran trasiego de población o que posiblemente no era de gran interés representar al pueblo en un grabado cuya finalidad era mostrar el conjunto de ambos edificios antes de que el Palacio del Real fuera demolido (1810).

Grabado del Museo de Bellas Artes San Pío V. (1867)

La composición de este grabado se centra en la fachada principal del Colegio, así como en su iglesia cupulada. A los pies del grabado se dibuja el río Turia con un caudal más denso de lo que por esa época cabría esperar (figura 78).

Aunque la fachada del claustro se percibe con buen nivel de detalle, no ocurre lo mismo con la portada pétrea de la iglesia, ya que el autor simplifica los elementos ornamentales induciendo a error en el estilo.



77. Grabado. Perspectiva del Colegio de San Pío V y Palacio Real de Valencia. (Ca 1807). Ilustración dibujada por Antonio Rodríguez y grabada por Vicente Rodríguez.

78. Grabado del Colegio San Pío V. (1867).

añadiendo dos ventanas.

Se aprecia el almohadillado de las pilastras, el detalle de los frontones curvos y triangulares o el antepecho con bolas herrerianas. Respecto a la iglesia, las líneas de la portada se ajustan más a la realidad y también las proporciones de la cúpula de la iglesia.



79

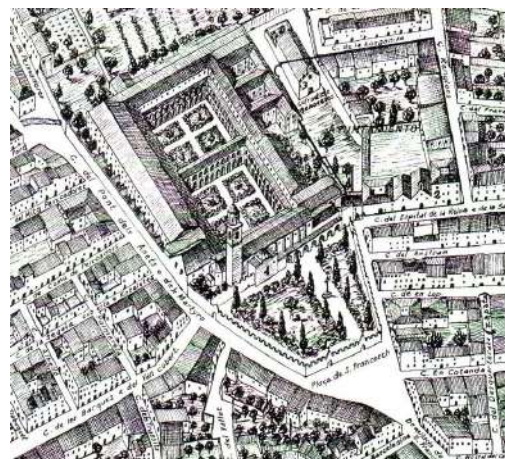
Si se compara la fachada del claustro del grabado con la actual (figura 79) —no se tiene información que su aspecto haya variado desde entonces—, se ve como el autor ha querido ser fiel a la mayoría de los elementos, exceptuando la fachada de la torre anexa a la portada de la iglesia, en la que hay tres ventanas en lugar de cuatro, como se observaba también en el grabado de la *Naumachia* (figura 74), donde —aunque de soslayo— se ven igualmente las cuatro ventanas.

2.11_ Convento de San Francisco

La Plaza del Ayuntamiento de Valencia fue durante siglos el lugar donde se ubicaba el Convento de San Francisco, parcela que se caracterizaba por su forma trapezoidal y que a día de hoy sigue conservándose .

Gracias al grabado de Fortea del Plano del Padre Tosca (1738) puede apreciarse detalles de la estructura global del convento, extrayendo conclusiones de su fisionomía (figura 80).

La historia del convento comienza en el siglo XIII, con la conquista de Valencia de *Jaume I*, cuando en 1238 les cede a la orden franciscana un terreno —al que se le atribuye la leyenda de los Santos Mártires de Teruel— para su libre utilización. El terreno se situaba extramuros de la antigua muralla árabe y cerca de la Puerta de la Boatella.



Al construirse la nueva muralla medieval alrededor de 1358, el convento quedó intramuros de la ciudad, lo que le obligó a que se adaptara a la trama urbana. Con el paso de los años el convento fue ampliándose, hasta que comienza a haber peligro de ruina y en 1376 se inician las labores de reconstrucción del convento compuesto por dos claustros y la sala capitular, ambos de carácter gótico. En la zona trasera del convento se encontrarían las huertas y el cementerio.

Los cambios de siglo llevaron a cambios de estilo, por lo que en 1675 el convento fue renovado en el estilo barroco del momento, trayendo consigo decoraciones exageradas que tras la Guerra de la Independencia (1814) le fueron arrebatadas, volviendo a su estado inicial. El siglo XIX fue devastador para el monasterio puesto que comenzó a sufrir las consecuencias de hechos bélicos y la modernización urbana. En 1835, la ley de Desamortización y Exclaustración obligaba a los frailes a abandonar el convento, siendo éste ocupado por tropas de soldados de Numancia, que acrecentaron su deterioro. Así como la instalación de las Casas Consistoriales en sus proximidades, que generaría en 1854 un nuevo centro urbano al que se le irían añadiendo edificios de mayor altura, quedando el Convento de San Francisco en el olvido y ruina (figura 81), procediendo a su demolición en 1891.



80. Detalle del Convento de San Francisco en el grabado de Fortea (1738) del Plano del Padre Tosca.

81. Fotografía de la Plaza y Parque de San Francisco con el convento abandonado y en ruinas. (1885) Antonio García (suegro del pintor Sorolla). Museo Sorolla de Madrid.

Grabado. “Convento de San Francisco” (Ca. 1840)

En el Convento de Santa María de los Ángeles de Ruzafa se conserva el fotografo de una estampa original, posiblemente una litografía, que fue realizada a mediados del siglo XIX (figura 82). Esta lámina gozó de amplia difusión en periódicos y revistas locales de fin de siglo y ha sido reproducida en numerosas ocasiones para ilustrar el desaparecido convento de San



Francisco. La lámina decimonónica constituye, junto con el plano de Tosca, la fuente de información gráfica más valiosa que se dispone sobre el desaparecido Convento de San Francisco de Valencia.

Teniendo en cuenta que la lámina data alrededor del 1840, y conociendo su historia, el grabado va a describir la etapa de decadencia del convento.

Lo primero que llama la atención del dibujo son los destrozos que se aprecian en la zona del presbiterio y capilla anexa. Al respecto, Sucías [1907, 266] recoge la noticia de un incendio ocurrido en el convento de San Francisco a mediados del siglo XIX al que siguió “una serie de explosiones de la pólvora y munición almacenadas” que dieron como resultado “el hundimiento de la bóveda del templo y sus muros”. Es muy probable que la devastada cabecera de la iglesia y los destrozos bajo la torre-campanario que se observan en el dibujo reflejen el estado del edificio tras la explosión ocurrida posiblemente en 1852. Incluso se podría discutir si el motivo por el cual se realizó la lámina al situar estratégicamente la cabecera del templo en primer plano sería para dejar testimonio gráfico del estado en que quedó esa parte de la iglesia tras el fatal hecho.

El autor debió trabajar a cota de calle desde una posición próxima al cruce de la calle de las Barcas con la plaza de San Francisco que había crecido en superficie tras la demolición de las tapias del convento que todavía se ven en el plano del Padre Tosca. La despejada plaza aparece ahora desolada al quedar la nueva arboleda por detrás de la posición del observador y quizás haber suprimido intencionadamente alguno de los árboles con el fin de ofrecer una visión completamente despejada del edificio. La amplia plaza cobra cierta vida gracias a la inclusión de una carreta tirada por un caballo y algún que otro viandante, en particular una pareja en primer plano.

La cantidad de detalles que se muestran en la lámina explican lo que la historia del edificio le ha deparado: son dos, las cúpulas barrocas de teja cerámica y silueta acampanada que despuntan por encima del edificio. Probablemente la que cubría la capilla junto a la cabecera debió hundirse a consecuencia de la explosión del 1852 como también voló parte del tejado de la nave, ya que la bóveda del presbiterio deja ver claramente su trasdós.

Como curiosidad se observa que el esbeltísimo campanario se erige sin indicios de haberse visto afectado por una explosión de tal calibre. En él se reconoce su tramo inferior prismático de sillería y el cuerpo de campanas en cuyos ángulos se aprecia un orden dórico de pilastras.

2.12_ Primitiva estación del Norte

No fue hasta 1847 cuando la ciudad de Valencia comenzó a plantearse la construcción de una línea ferroviaria que la conectaría con los alrededores. Esto no ocurrió antes debido a la presencia de la muralla, que se abrió entre los portales de Ruzafa y San Vicente para dejar paso a las vías. Esta situación se mantuvo hasta que en 1865 —de la mano de Cirilo Amorós— se derribaron las murallas.

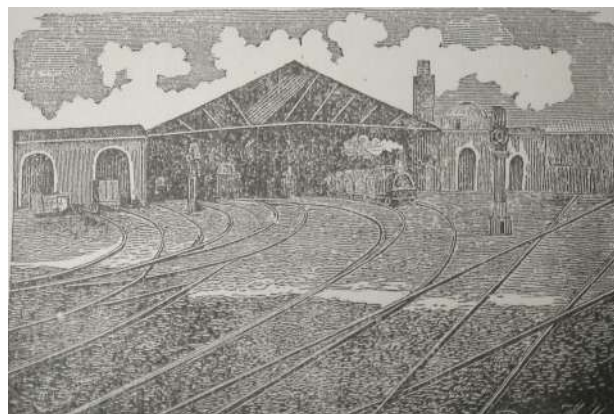


La estación se ubicaría sobre la zona donde se encontraban los huertos y el cementerio del Convento de San Francisco, en la actual Plaza del Ayuntamiento. A excepción de las cocheras y demás infraestructura que quedaba extramuros de la ciudad.

Hubo una gran controversia en cuanto a la construcción de la estación puesto que uno de los principales motivos por los que se haría este despliegue de medios era para conectar el puerto del Grao con el centro urbano. El objetivo era facilitar el paso de mercancías de un punto de la ciudad a otro, pero los que eran asiduos a realizar este camino en sus carros no opinaban lo mismo, y por tanto el proceso de construcción de la estación se vió sometido a boicots con el fin de retrasar la obra.

Fue en 1852 cuando el Marqués de Campo compra los derechos a Beatty y Shepherd, y crea la Sociedad de Ferrocarriles del Grao a Xàtiva, el primer ferrocarril valenciano.

Xilografía de Muller



84

la misma a la Compañía de Caminos de Hierro del Norte, de ahí el nombre de Estación del Norte con el que se conoció (figura 84)

“Coetánea a las vistas aéreas de Guesdon es una pequeña xilografía de Pedro Muller conservada en la Biblioteca Serrano Morales de Valencia” [Catalá 1999]. El motivo central de la miniatura de 60x89 mm no es otro que la estación decimonónica del ferrocarril cuyas vías acometían desde el paso a nivel de la calle Xàtiva hasta el hangar de la primitiva estación. Pertenece a la

Apoyada sobre muros de carga, la cubierta a dos vertientes descansaba sobre una modesta estructura de cerchas metálicas roblonadas. Al fondo de la perspectiva se divisa una esbelta torre de planta cuadrangular rematada en otro cuerpo más pequeño, sugiriendo que debía tratarse del citado campanario de San Francisco con el telégrafo ya instalado en lo alto. De ser correcta esta interpretación, concluimos que hacia 1859, fecha de la litografía, el campanario aún no había sido demolido y continuaba desempeñando funciones de torre de comunicación.

83. Fotografía de la entrada a la antigua estación ferroviaria de Valencia. Adif.

84. Xilografía de la primitiva Estación del Norte. Muller.

3_Conclusión

El tema de este Trabajo de Fin de Grado se escogió con la intención de interpretar la ciudad de Valencia a través de la iconografía de los siglos XVII a XIX, esto no quiere decir que solo se hayan estudiado estrictamente imágenes de estas épocas puesto que es necesario —para obtener un análisis de calidad— conocer previamente las construcciones a tratar. Tras la selección de un conjunto de edificios y construcciones así como de perspectivas de la ciudad, se elaboró una recopilación de documentos gráficos en los que se basa el estudio, obteniendo las siguientes conclusiones.

La iconografía estudiada ha proporcionado una imagen urbana de Valencia cuyo denominador común radica en el río Turia ante un aglomerado de cúpulas y campanarios —con una verticalidad exagerada— envueltos por la muralla medieval. El punto de vista que se repite en la mayoría de láminas es desde el norte, mostrando la ciudad desde el Portal de Serranos y dejando como fondo de perspectiva —y no por ello menos importante— el Miguelete. Esto no hace más que destacar la función de las torres como acceso monumental y la aparición del campanario como icono religioso de Valencia.

La ciudad ha estado sometida a continuos acontecimientos —cambios de monarquía con las consecuentes guerras, conflictos bélicos, inundaciones, incendios, enfermedades, etc.— que “obligaron” a la arquitectura a adaptarse a las necesidades que surgían. Esto llevó a la realización de añadidos y reconstrucciones —incluso demoliciones— con el consiguiente cambio en la fisionomía de muchos edificios históricos que ahora debían “acomodarse” a su nueva función. Un claro ejemplo, es cómo las Torres de Serranos y de Quart abandonaron su función principal de puerta de entrada y salida de la ciudad, pasando a ser oscuras prisiones.

El variado abanico de dibujos, pinturas, grabados y fotografías ha permitido hacer una diferenciación entre las formas de representación de cada autor, dividiéndolos en dos grupos. Por un lado, se encuentran aquellos pintores cuyo objetivo era idealizar los monumentos, representándolos con las características que un día los hicieron únicos y monumentales. De este modo, reproducían la forma primigenia del edificio e incluso en ocasiones, hacían uso de su invención. Estos casos suelen darse en las obras de temática religiosa o festiva, en las que buscaban el conjunto idílico de la imagen, como en la “Venida a Valencia del Cristo Salvador” (1668) de Vicente Salvador Gómez, en la que se exageran las proporciones de la muralla y el Portal para hacerles “estar a la altura” de la imagen del Santo; o en el grabado —por motivo de la desaparición del cólera— de la plaza de la Virgen de los Desamparados donde se eleva el Miguelete hasta llegar al encuentro con la *Mare de Deu*. Por contra, otros autores elaboran una imagen fiel de la ciudad en la que por medio de sus trazos expresan la realidad de la época, sin necesidad de embellecer los edificios, ejemplos como la imagen costumbrista de “La Catedral de Valencia” de Chapuy (1844) o la representación de “La plaza del Mercado” de Charles Lalaisse (1812) han sido imprescindibles —entre otras— para conocer la realidad arquitectónica de esa época.

No se debe pasar por alto toda aquella iconografía en la que se relatan —de la forma más realista posible— sucesos clave de la historia de Valencia, como el grabado de las Torres de Quart de Enguídanos (1808-1810), donde se describe la derrota de las tropas francesas de Napoleón Bonaparte, o el grabado del incendio que sufrió el Palacio de Mosén Sorell (1878), catalogado como una de las mayores pérdidas de la arquitectura local.

El contraste entre los puntos de vista de las imágenes que se recogen en este trabajo ha permitido el acercamiento a la arquitectura valenciana, logrando así conocer información más detallada a través de los ojos de los pintores y grabadores

—influyentes o no de la época— que aportan con sus obras un conocimiento más o menos fidedigno de la ciudad —en estos casos el hecho de conocer la historia es crucial para no incurrir en falsos históricos—.

Se puede concluir que el objetivo principal de dicho estudio se ha alcanzado a través de la consecución de los objetivos secundarios planteados, que ha dado pie a descubrir una imagen urbana de la ciudad de Valencia en la que indudablemente los elementos que destacan en la mayor parte de las obras estudiadas son el río Turia, la muralla defensiva con sus torreones y la agrupación de campanarios y cúpulas que surgen tras ésta. Destacando el Portal de Serranos y el Miguelete como icono civil y religioso que situaban la ciudad en el plano.

El río, la muralla y los campanarios y cúpulas son elementos —que como bien se ha comentado anteriormente— identifican a la ciudad, pero cabe comentar a modo de reflexión que tras la desaparición de la mayoría de estos elementos, la imagen urbana de la ciudad quedaría huérfana. Esto no resulta así ya que a lo largo de los tiempos, se han realizado mejoras y añadidos —así como otras equivocaciones— que han logrado formar la ciudad que hoy conocemos.

4_Procedencia de las imágenes

(Figura 1) BEUTER, Pere A. (1538). Vista de Valencia. [Grabado]. Recuperado de: *Valorization and dissemination of lost urban heritage. Valencia, the walled city. DisegnareCon.* p. 2. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/120361>>

(Figura 2) WIJNGAERDE, Anton (1563). Vista de Valencia. [Plano]. Recuperado de: *Valorization and dissemination of lost urban heritage. Valencia, the walled city. DisegnareCon.* p. 3. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/120361>>

(Figura 3) WIJNGAERDE, Anton (1563). Detalle del plano de Wijngaerde. [Plano]. Recuperado de: *Valorization and dissemination of lost urban heritage. Valencia, the walled city. DisegnareCon.* p. 3. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/120361>>

(Figura 4) WIJNGAERDE, Anton (1563). Detalle de la entrada a la ciudad de las Vistas de Valencia. [Plano]. Recuperado de: *Valorization and dissemination of lost urban heritage. Valencia, the walled city. DisegnareCon.* p. 3. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/120361>>

(Figura 5) WIJNGAERDE, Anton (1563). Detalle de las Vistas de Valencia. [Plano]. Recuperado de: *Valorization and dissemination of lost urban heritage. Valencia, the walled city. DisegnareCon.* p. 3. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/120361>>

(Figura 6) MANCELLI, Antonio (1608). Plano de Valencia. [Plano]. Recuperado de: Instituto Geográfico Nacional. Servicio de Documentación Geográfica y Biblioteca. <<http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/031303.html>>

(Figura 7) TOSCA, Tomás V. (1704). Plano de Valencia. [Plano]. Recuperado de: *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)*. Libro. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p.15. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/64985?tl=a>>

(Figura 8) FORTEA, J. (Ca. 1738). Grabado del plano del Padre Tosca. [Plano]. Recuperado de: Representaciones cartográficas de la ciudad de Valencia: del manuscrito a la reproducción seriada, *Universitat Politècnica de València*, p.281.

(Figura 9) MANCELLI, Antonio (1608). Detalle de la Catedral de Valencia y el Miguelete, sin la Basílica de la Virgen. [Plano]. Recuperado de: El plano de València de Antonio Manceli (1608): noticias, visicitudes y aclaraciones de un documento excepcional, pero no único, En *Pasiones bibliográficas II*, p. 170.

(Figura 10) TOSCA, Tomás V. (1704). Detalle de la Catedral de Valencia, el Miguelete, con la Basílica de la Virgen. [Plano]. Recuperado de: *La Catedral de Valencia: construcción y estructura. Análisis del Cimborrio*. Tesis doctoral no publicada. Universitat Politècnica de València. p. 22. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/39313>>

(Figura 11) GUESDON, Alfred (Ca. 1858). Vista de la ciudad desde el puente de San José. [Dibujo]. Recuperado de: *Valorization and dissemination of lost urban heritage. Valencia, the walled city. DisegnareCon.* p. 4. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/120361>>

(Figura 12) GUESDON, Alfred (Ca. 1858). Vista de la ciudad desde el puente del Mar. [Dibujo]. Recuperado de: *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)*. Libro. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, p. 17. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/64985?tl=a>>

(Figura 13) JACINTO, Jerónimo (1660). “Inmaculada concepción”. [Pintura]. Recuperado de: *Archivo de Arte Valenciano XCIV*, p.65

(Figura 14) JACINTO, Jerónimo (1660). Detalle de “Inmaculada concepción”. [Pintura]. Recuperado de: *Archivo de Arte Valenciano XCIV*, p.68

(Figura 15) CASAUS, F. (1693). “Ciudad conventual”. [Grabado]. Recogido en: *El Guadalaviar y la configuración de Valencia. Su interpretación a partir de las vistas urbanas modernas*, En: Boletín de la A.G.E. Nº 37, Universitat de València, p. 39.

(Figura 16) PLANES, Thomas (1738). Perspectiva escenográfica de Valencia. [Grabado calcográfico]. Recuperado de: *Valencia en el Grabado. 1499-1999*. Valencia.

(Figura 17) DE FRANCIA, Carlos (1755). “*Naumachia y parte de la ciudad, vista del colegio de San Pío V.*” [Grabado]. Recuperado de: *La historia gravada del port de València*, p. 21.

(Figura 18) ESPINALT, Bernat (1784). “Atlante español” Tomo VIII. [Grabado]. Recuperado de: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000000258>>

(Figura 19) CAVANILLES, A. J. (1795). “Vista de la ciudad de Valencia tomada desde San Pío V.” [Grabado]. Recuperado de: <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=5173>>

(Figura 20) LABORDE, Alexandre (1806). “Vista de Valencia tomada de la entrada de la Alameda (1806-1820).” [Grabado]. Recuperado de: *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*. <<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Viajes/Comentadas2/detalleimagen5.html>>

(Figura 21) LABORDE, Alexandre (1806). Vista de Valencia tomada del camino que conduce al Grao (1806-1820). [Grabado]. Recuperado de: *Voyage pittoresque et historique de l’Espagne*. <<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Viajes/Comentadas2/detalleimagen5.html>>

(Figura 22) Anónimo (S. XVIII). “Las autoridades y estamentos de la ciudad en la Plaza de la Virgen agradeciendo la desaparición del cólera.” [Grabado]. Recuperado de: *Historia de la Virgen de los Desamparados de Valencia*. Ajuntament de València.

(Figura 23) OROMIG, Pere (1612-1613). “Embarque de los moriscos en el Grau de Valencia.” [Pintura]. Recuperado de: <<https://www.fundacionbancaja.es/obra/serie-la-expulsion-de-los-moriscos/>>

(Figura 24) ZARAGOZÁ, Arturo (2000). Planta de la Catedral en el siglo XIV. [Plano]. Recuperado de: <<http://www.jdiezarnal.com/valenciacatedralplano01.jpg>>

(Figura 25) ZARAGOZÁ, Arturo (2000). Planta de la Catedral en el siglo XV. [Plano]. Recuperado de: <<http://www.jdiezarnal.com/valenciacatedralplano01.jpg>>

(Figura 26) MATARANA, Bartolomé (1601). “Entrada en la Catedral de la reliquia de San Vicente Ferrer”. [Pintura]. Recuperada de: *Historia y ciudad. Imagen, ideal e identidad de la Ciudad, Universitat de València*.

(Figura 27) CHAPUY, Nicolas-M. (1844). Catedral de Valencia. [Grabado]. Recuperada de: *Valencia en el Grabado. 1499-1999*. Valencia.

(Figura 28) PINAZO, Ignacio (Ca. 1879). “Domingo de Ramos”. [Pintura]. Recuperada de: *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos*, p.33.

(Figura 29) Anónimo (1900). Puerta de los Hierros de la Catedral. [Fotografía]. Recuperado de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=9052>>

(Figura 30) Anónimo. Portal Real del Monasterio del Poblet. [Fotografía]. Recuperado de: <<http://www.jdiezarnal.com/pobletpuertareal02.jpg>>

(Figura 31) COFMAN, Cristobal (1499). Frontispicio del *Regiment de la cosa pública*. [Grabado] Recuperado de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=333>>

(Figura 32) JACINTO, Jerónimo (S. XVIII). “San Vicente predicando”. [Pintura]. Recuperado de: *Archivo de Arte Valenciano* XCIV, p.59.

(Figura 33) JACINTO, Jerónimo (S. XVIII). Detalle de “San Vicente predicando”. [Pintura]. Recuperado de: *Archivo de Arte Valenciano* XCIV, p.61.

(Figura 34) SALVADOR, Vicente (1668). “Venida a Valencia del Cristo Salvador”. [Pintura]. Recuperado de: *c+r escultura policromada. Santísimo Cristo del Salvador. Iglesia del Salvador de Valencia*.

(Figura 35) SALVADOR, Vicente (1668). Detalle de “Venida a Valencia del Cristo Salvador”. [Pintura]. Recuperado de: *Archivo de Arte Valenciano* XCIV, p.63.

(Figura 36) REVILLE, Jean B. (Ca. 1806). Grabado de las Torres de Serranos. [Grabado calcográfico]. Recuperado de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=5322>>

(Figura 37) LAURENT, Jean (1870). Torres de Serranos. [Fotografía]. Recuperado de: Fototeca de Patrimonio Histórico <http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/Visor?usarVisorMCU=true&archivo=RUIZ%20VERNACCI/preview/VN-05135_P.jpg>

(Figura 38) Elaboración propia.

(Figura 39) WIJNGAERDE, Anton (1563). Detalle de las Torres de Quart del plano de Wijngaerde. [Plano]. Recuperado de: “Estudio, diagnosis, limpieza y consolidación de las torres del portal de Quart”, en *Loggia* (22-23) p.81.

(Figura 40) BENLLOCH, Javier et al. (2010). Planta esviada de las Torres de Quart. [Plano]. Recuperado de: “Estudio, diagnosis, limpieza y consolidación de las torres del portal de Quart”, en *Loggia* (22-23), p.80.

(Figura 41) LÓPEZ, Tomás (1808-1810). “Defensa de las Torres de Quart.” [Grabado]. Recuperado de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.do?id=3818&forma=ficha&tipoResultados=BI-B&posicion=2>

(Figura 42) Lévy (1888). Torres de Quart. [Fotografía]. Recuperado de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.do?id=3818&forma=ficha&tipoResultados=BIB&posicion=1>

(Figura 43) Elaboración propia.

(Figura 44) Anónimo (Ca. 1400). Primitivo Puente del Real. [Grabado]. Recuperado de: *El puente del Real sobre el viejo cauce del Turia en Valencia. Una aproximación histórica, estética y constructiva*. p.3.

(Figura 45) WIJNGAERDE, Anton (1563). Puente del Real en el plano de Wijngaerde. [Plano]. Recuperado de: *Análisis Gráfico del Puente del Real de Valencia entre los siglos XVI y XXI*, p. 401.

(Figura 46) MANCELLI, Antonio (1608). Puente del Real en el plano de Mancelli. [Plano]. Recuperado de: *Análisis Gráfico del Puente del Real de Valencia entre los siglos XVI y XXI*, p. 402.

(Figura 47) LÓPEZ, Tomás (1795-1797). “Vista del Puente del Mar de Valencia arruinado por el río Turia en 5 de noviembre de 1776.” [Grabado]. Recuperado de: *La història gravada del port de València*, p. 39.

(Figura 48) VIVAN, George (1833-1837). “Puente del Real sobre el cauce del río.” [Dibujo]. Recuperado de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.do?id=3854&forma=ficha&tipoResultados=BIB&posicion=1>

(Figura 49) SHOTTER, Thomas (1838). “Vista del río Turia desde la ronda de predicadores.” [Grabado litográfico]. Recuperado de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.do?id=3854&forma=ficha&tipoResultados=BIB&posicion=6>

(Figura 50) Deroy (Ca. 1845). “Puente y puerta de la Trinidad.” [Grabado litográfico]. Recuperado de: *El puente de la Trinidad*, p.13.

(Figura 51) Anónimo (S. XIX). “Vista de Valencia”. [Grabado]. Recuperado de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. < https://bv2.gva.es/es/consulta/resultados_busqueda_restringida.do?tipoResultados=BIB&id=3882&forma=ficha&posicion=2>

(Figura 52) PINAZO, Ignacio (1883). Pintura del Puente del Mar. [Pintura]. Recuperado de: <<http://www.jdiezarnal.com/pintura/pinazo.html>>

(Figura 53) Anónimo (Ca. 1875). Puente del Mar. [Grabado]. Recuperado de: *La història gravada del port de València*, p. 41.

(Figura 54) TOSCA, Tomás V. (1704). Casa de la Ciudad según el plano del Padre Tosca. [Plano]. Recuperado de: <<https://valenciablancocoynegro.blogspot.com/2018/07/>>

(Figura 55) VERGARA, José (1762). “Tercer Centenario de la canonización de S. Vicente Ferrer.” [Grabado]. Recuperado de: *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano*. Tomo I, Anexo “1.7. Grabados del siglo XVIII”.

(Figura 56) GERHARDT, Eduard (1848). Acuarela de Gerhardt. [Acuarela]. Recuperado de: *España y Alemania, intercambio cultural en el siglo XIX*. p.216.

(Figura 57) Anónimo (1865). “Fachada de la Casa de la Ciudad en la calle de les Corts.” [Grabado]. Recuperado de: *El fasto del palacio inacabado. La casa de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV*. p.81. Publicado en la revista “El Museo Literario”.

(Figura 58) Anónimo (S. XIX). “Fachada de la Antigua casa de la Ciudad.” [Grabado]. Recuperado de: <<http://www.jdiezarnal.com/valencialacasadela ciudadvista02.jpg>>

(Figura 59) MANCELLI, Antonio (1608). Palacio de Mosén Sorell en el plano de Mancelli. [Plano]. Recuperado de: *La Catedral de Valencia: construcción y estructura. Análisis del Cimbório*, p. 22. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/39313>>

(Figura 60) LAURENT, Jean (1870). Portada principal del palacio de Mosén Sorell. [Fotografía]. Recuperado de: : *Tres visiones artísticas de la sala del palacio de Mosén Sorell en Valencia*, p. 307. < <https://riunet.upv.es/handle/10251/82769>>

(Figura 61) CARDERERA, Valentín. Patio del palacio de Mosén Sorell. [Dibujo]. Antigua Colección Lázaro, publicado por Adolfo Venturi (1924). Recuperado de: *Tres visiones artísticas de la sala del palacio de Mosén Sorell en Valencia*, p. 320. < <https://riunet.upv.es/handle/10251/82769>>

(Figura 62) POLERÓ, Vicente (1876). Sala del palacio de Mosén Sorell. [Pintura]. Museo de Bellas Artes, Valencia. Recuperado de: *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano*. Tomo II, Anexo “1.11. El lienzo de Vicente Poleró”.

(Figura 63) ASENJO, Salustiano (1878). Incendio del palacio. [Dibujo]. Recuperado de: *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano*. Tomo II, Anexo “1.12. Dibujos de Salustiano Asenjo (I)”.

- (Figura 64)** LLORENTE, Pascual (1878). Vista del palacio tras el incendio. [Grabado]. Recuperado de: *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell. De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano*. Tomo II, Anexo “1.19. Otras imágenes decimonónicas (II)”.
- (Figura 65)** MANCELLI, Antonio (1608). Plaza del Mercado según el plano de Mancelli. [Plano]. Recuperado de: *La Lonja de Valencia y su conjunto monumental, origen y desarrollo constructivo* [Tesis doctoral]. Editorial Universitat Politècnica de València. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/29062>>
- (Figura 66)** LALAISSE, Charles (1812). Representación de la plaza del Mercado. [Grabado]. Recogido de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?id=5144>>
- (Figura 67)** URGELLÉS, Manuel (1890). Gran Salón de la Lonja de la Seda. [Grabado]. Recogido de: *La història gravada del port de València* p. 44.
- (Figura 68)** Anónimo (1794). Proyecto para transformar la Lonja en cuartel. [Plano]. Recogido de: Ministerio de Cultura. Archivos Estatales.
- (Figura 69)** MARÍA, Ramón (Ca. 1859). Alzado y planta de la Lonja. Solución al remate de la galería y torre del proyecto original. [Plano]. Recogido de: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/planta-fachada-principal-y-seccion-de-la/cc62361d-da80-4e84-a856-bd458c938b17>>
- (Figura 70)** REVILLE. Jean B. (1806-1820). La Lonja. [Grabado]. Recogido de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.do?posicion=21&tipoResultados=BIB&id=4442&forma=ficha>
- (Figura 71)** LAURENT. Jean (1870). Fachada de la Lonja. [Fotografía]. Recogida de: BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.do?posicion=15&tipoResultados=BIB&id=4442&forma=ficha>
- (Figura 72)** HUGUET, José (1896). Trabajos de elevación de la Torre. [Fotografía]. Recogida en: <<http://www.jdiezarnal.com/valencialalonjaenconstruccion01.jpg>>
- (Figura 73)** TOSCA, Tomás V. (1704). Detalle del Colegio San Pío V en el plano del Padre Tosca. [Plano]. Recogido en: *La iglesia del Colegio-Seminario de San Pío V de Valencia*, En *Ars longa. Cuadernos de arte* (21), p.311. <<http://hdl.handle.net/10550/33360>>
- (Figura 74)** FRANCIA, Carlos (1755). Detalle del Colegio San Pío V del grabado de la *Naumachia*. [Grabado]. Recogido en: *La iglesia del Colegio-Seminario de San Pío V de Valencia*, En *Ars longa. Cuadernos de arte* (21), p. 311 <<http://hdl.handle.net/10550/33360>>
- (Figura 75)** Anónimo (1925). Antes de la demolición de la cúpula. [Fotografía]. Recogida en: *Fotografía del Archivo Militar de Valencia en “La iglesia del Colegio-Seminario de San Pío V de Valencia”* En *Ars longa. Cuadernos de arte* (21), p. 324. <<http://hdl.handle.net/10550/33360>>
- (Figura 76)** Anónimo (1925). Después de la demolición de la cúpula. [Fotografía]. Recogida en: *Fotografía del Archivo Militar de Valencia en “La iglesia del Colegio-Seminario de San Pío V de Valencia”* En *Ars longa. Cuadernos de arte* (21), p. 325. <<http://hdl.handle.net/10550/33360>>
- (Figura 77)** RODRIGUEZ, Antonio; RODRIGUEZ, Vicente (Ca. 1807). Perspectiva del Colegio de San Pío V y Palacio Real de Valencia. [Grabado]. Recogido en: Biblioteca Nacional de Madrid.
- (Figura 78)** Anónimo (1867). Grabado del Colegio San Pío V. [Grabado]. Recogido en: <<https://valenciablancoynegro.blogspot.com/2018/06/san-pio-v-en-tiempos-de-la.html>>

(Figura 79) Elaboración propia.

(Figura 80) FORTEA, J. (Ca. 1738). Detalle del Convento de San Francisco en el grabado del plano del Padre Tosca. [Plano]. Recogido en: Representaciones cartográficas de la ciudad de Valencia: del manuscrito a la reproducción seriada, *Universitat Politècnica de València*, p.281.

(Figura 81) GARCÍA, Antonio (1885). Fotografía de la Plaza y Parque de San Francisco con el convento abandonado y en ruinas. [Fotografía]. Recogida en: Museo Sorolla de Madrid.

(Figura 82) Anónimo (Ca. 1840). Convento de San Francisco. [Grabado]. Recogido en: <<https://valenciablancocoynegro.blogspot.com/2009/10/convento-san-francisco-en-1840-actual.html>>

(Figura 83) Anónimo (S. XIX). Entrada a la antigua estación ferroviaria de Valencia. [Fotografía]. Recogida en: <<http://www.jdiezarnal.com/valenciaestaciondelnortean-tigua03.jpg>>

(Figura 84) Muller (S. XIX). Primitiva Estación del Norte. [Xilografía]. Recogida en: *Valencia en el Grabado. 1499-1999*. Valencia.

(Figura I) Aznar (S. XIX). “Nuestra Señora de los Desamparados y el venerable P. Fr. Juan Gilaberto Jofré, religioso mercedario fundador de la Cofradía.” [Grabado]. Recuperado de: *Historia de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València.

(Figura II) Anónimo (Ca. 1765). “Vista de la ciudad de Valencia con las puertas del Real, Mar y de Serranos, en primer término.” [Grabado]. Recuperado de: *Historia de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València.

(Figura III) Anónimo (1808). “Aparecen San José, el Santísimo Cristo del Salvador, la Virgen de los Desamparados y San Vicente Ferrer protegiendo a Valencia.” [Grabado]. Recuperado de: *Historia de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València.

(Figura IV). Anónimo (S.XIX). [Grabado] “Nuestra Señora de los Desamparados sobre la ciudad de Valencia.” Recuperado de: *Historia de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València.

(Figura V) Anónimo. [Grabado] “La Virgen de los Desamparados extendiendo su manto sobre Valencia. Le acompañan los santos considerados hijos de la ciudad.” Recuperado de: *Historia de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València.

5_ Fuentes y bibliografía

BIVALDI. Biblioteca Valenciana Digital.

BNE. Biblioteca Nacional de España.

BV-NP. Biblioteca Valenciana. Nicolau Primitiu.

BV-PB. Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico.

Fototeca del Patrimonio Histórico.

Museo de la Ciudad.

Museo de Historia de la Ciudad.

MUMA. Museo Mariano de Valencia.

ALMELA Y VIVES, Francisco (1927): *La Catedral de València*, Volumen II, Colección *Sant Jordi*, Barcelona, Editorial Barcino. [Consulta: 20 de agosto de 2020]

BENITO DOMÉNECH, Fernando (1990): Un plano axonométrico diseñado por Manceli en 1608, En *Pasiones bibliográficas II*. 177-187. [Consulta: 6 de agosto de 2020]

BENLLOCH MARCO, Javier; RAMIREZ BLANCO, Manuel Jesús; FERRANDIS MONTESINOS, José (2010): Estudio, diagnosis, limpieza y consolidación de las torres del portal de Quart, Valencia, En *Loggia* (22-23), 78-91. [Consulta: 23 de agosto de 2020]

BERNABÉ PONS, Luís E. (1997-1998): Una crónica de la expulsión de los moriscos valencianos. Los cuadros de la Fundación Bancaja. *Sharq al-Andalus* 14-15, 535-538. [Consulta: 18 de agosto de 2020]

BUENO TÁRREGA, Baltasar (2006): *Historia de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València. [Consulta: marzo 2020]

CASAR PINAZO, José Ignacio; ESTEBAN CHAPAPRÍA, Julián (2000): La restauración de la puerta del Miguelete de la Catedral de Valencia, En *Loggia* (9), 56-75. [Consulta: 23 de agosto de 2020]

CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel (1999): *Valencia en el Grabado. 1499-1999*. Valencia.

CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel (1978): *100 Años de pintura, escultura y grabado valencianos 1878-1978*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia. [Consulta: marzo de 2020]

CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel; LLORENS HERRERO, Margarita (2007): *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, Colección Duque de Calabria. Biblioteca Valenciana Digital. [Consulta: 21 de agosto de 2020]

CATALÁN MARTÍ, Jose Ignacio, JUANES, David, CATALÁ MARTINEZ, Javier (2014): Santísimo Cristo del Salvador. Iglesia del Salvador, *IVCR CulturArts* 1

CABEZOS BERNAL, Pedro Manuel; CISNEROS VIVÓ, Juan José (2018): ValORIZATION and dissemination of lost urban heritage. Valencia, the walled city. *DisegnareCon*. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/120361>> [Consulta: 10 de agosto de 2020]

CARSÍ Y GIL, Pablo (2011): *Cosas particulares, usos y costumbres de la Ciudad de Valencia (1800-1873)*, Valencia, Societat Bibliogràfica Valenciana “Jerònima Galés”. [Consulta: 12 de agosto de 2020]

CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo (2004): El Guadalaviar y la configuración de Valencia. Su interpretación a partir de las vistas urbanas modernas, En: *Boletín de la A.G.E.* N° 37, Universitat de València, 33-48.

CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo (2013): La imagen de la ciudad de Valencia en la pintura del siglo XVIII, *Archivo de Arte Valenciano* XCIV, 59-68. [Consulta: noviembre de 2019]

DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier (2013): *La comisión provincial de monumentos históricos y artísticos de Valencia (1844-1983): Génesis y evolución*. Tesis. Valencia: Universitat de València.

EXPÓSITO NAVARRO, Luís Manuel: *La ciudad de Valencia a la luz de los grabados de José Vergara y Carlos Francia: Urbanismo, fiesta y religiosidad (1754-1762)*. Valencia, UNED. [Consulta: 28 de agosto]

FERRANDIS MONTESINOS, José Vicente; FERNÁNDEZ SERRANO, Gumerindo; IBÁÑEZ LÓPEZ, Enrique (2017): *Las murallas de Valencia*, Valencia, Vinatea Editorial. [Consulta: 6 de agosto de 2020]

FERRANDIS MONTESINOS, José Vicente (2016): *Las murallas de Valencia. Historia, arquitectura y arqueología. Análisis y estado de la cuestión. Propuesta para su puesta en valor y divulgación de sus preexistencias*. Tesis doctoral no publicada. Universitat Politècnica de València. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/63239>> [Consulta: 15 de agosto de 2020]

FUNDACIÓN BANCAJA (1997): La expulsión de los moriscos del Reino de Valencia [Catálogo]. Valencia. [Consulta: 18 de agosto de 2020]

GIL SALINAS, Rafael; PALACIOS ESTREMER, Carmen (2001): El ornato urbano. La escultura pública en Valencia, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes (2012): La iglesia del Colegio-Seminario de San Pío V de Valencia, En *Ars longa. Cuadernos de arte* (21), 309-325. <<http://hdl.handle.net/10550/33360>> [Consulta: 31 de agosto de 2020]

IBORRA BERNAD, Federico (2012): *La Casa de la Ciudad de Valencia y el Palacio de Mosén Sorell: De la memoria nostálgica a la reivindicación arquitectónica de dos episodios perdidos del Siglo de Oro valenciano*. Tesis. Universidad Politècnica de Valencia. [Consulta: 10 de agosto de 2020]

IBORRA BERNAD, Federico; GARCÍA ROS, Vicente (2012): La Lonja que no fue. Reflexiones e hipótesis sobre el proyecto inicial de la Lonja de Valencia, *Anales de Historia del Arte*, vol. 22, 295-315.

- IBORRA BERNAD, Federico (2015): Tres visiones artísticas de la sala del palacio de Mosén Sorell en Valencia. *Goya*. (353) 304-325. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/82769>> [Consulta: 28 de agosto de 2020]
- LABORDE, Alexandre (1806): Voyage pittoresque et historique de l'Espagne / par Alexandre de Laborde, et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid.... <<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Viajes/Comentadas2/detalleimagen5.html>> [Consulta: 17 de agosto de 2020]
- LILLO GINER, Santiago; RODRIGO MOLINA, Ángeles; GINER GARCÍA, María Isabel (2013): Estudio geométrico y morfológico del Puente del Mar de Valencia a través de sus representaciones gráficas. En *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, (22), 164-173 <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1682>> [Consulta: 27 de agosto]
- LLOPIS PULIDO, Verónica (2014): *La Catedral de Valencia: construcción y estructura. Análisis del Címborrio*. Tesis doctoral no publicada. Universitat Politècnica de València. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/39313>> [Consulta: 20 de agosto de 2020]
- LLOPIS ALONSO, Amando; PERDIGÓN FERNÁNDEZ, Luís Alberto (2016): *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia (1608-1944)*. Libro. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia, <<https://riunet.upv.es/handle/10251/64985?tl=a>> [Consulta: 28 de julio de 2020]
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Concepción (2020): *La decoración lítica de las Torres de Serranos de Valencia*. Universitat Politècnica de València <<https://riunet.upv.es/handle/10251/146955>> [Consulta: 14 de agosto de 2020]
- MAGRO MORO, Julián (1986): La catedral de Valencia: análisis histórico y valoración crítica.
- MILETO, Camila; CERVERA, Francisco (2003): La restauración de las Torres de Serranos de Valencia, En *Loggia* (14-15), 114-143. [Consulta: 11 de agosto de 2020]
- RODRIGO, Ángeles; LÓPEZ, Concepción; GARCÍA, Jorge (2010): Análisis Gráfico del Puente del Real de Valencia entre los siglos XVI y XXI, Universitat Politècnica de València, València, X Congreso Internacional de Expresión Gráfica aplicada a la Edificación, en *Apega 2010*, (399-407).
- NAVARRO BOSCH, Ana; LIZONDO SEVILLA, Laura; MARTINEZ BOQUERA, Arturo; ALONSO DURÁ, Adolfo (2009): Origen, influencias y realidad en la construcción del Puente de Trinidad de Valencia. *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 (990-1002) [Consulta: 26 de agosto de 2020]
- PINGARRÓN-ESAÍN, Fernando (2007): Las torres del Portal de Cuarte de Valencia y su función carcelaria, En *Ars longa. Cuadernos de arte* (16), 73-92. [Consulta: 23 de agosto de 2020]
- PINGARRÓN ESAÍN, Fernando (2010): El incendio del palacio de Mosen Sorell de Valencia en 1878 y su repercusión urbanística, En *Ars longa. Cuadernos de arte* (19), 147-159. [Consulta 28 de agosto de 2020]
- RAMÍREZ ALEDÓN, Germán (2017): El plano de València de Antonio Manceli (1608): noticias, visicitudes y aclaraciones de un documento excepcional, pero no único, En *Pasiones bibliográficas II*, 165-176. [Consulta: 6 de agosto de 2020]

RAMIREZ BLANCO, Manuel Jesús (2013): La Lonja de Valencia y su conjunto monumental, origen y desarrollo constructivo [Tesis doctoral]. Editorial Universitat Politècnica de València. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/29062>>

RODRIGO MOLINA, Ángeles; LÓPEZ GONZÁLEZ, Concepción; NAVARRO GARCÍA, María Luisa; GARCÍA VALLDECABRES, Jorge (2010): Secuencias gráficas del puente del Real de Valencia entre los siglos XVI y XXI. En *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. 15-16 (116-123) Universitat Politècnica de València <<https://riunet.upv.es/handle/10251/14819>> [Consulta: 26 de agosto]

ROSSELLÓ, Vicenç M. (2004): Tomàs V. Tosca y su entorno ilustrado en Valencia. Obra autógrafa y atribuciones. En *Eria* (64-65), 160-176. [Consulta: 10 de agosto de 2020]

SANCHÍS SIVERA, José (1909): *La Catedral de Valencia, Guía Histórico y Artística*. Valencia.

SERRA DESFILIS, Amadeo (2004): El fasto del palacio inacabado. La casa de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV. En AA. VV. *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación de la ciudad de Valencia*. Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 73-99.

SERRA DESFILIS, Amadeo (2016): Historia y ciudad. Imagen, ideal e identidad de la Ciudad, *Universitat de València*.

SUCÍAS APARICIO, Pedro (1907): *Los conventos del Reino de Valencia*, Valencia.

TABERNER PASTOR, Francisco (2014): Representaciones cartográficas de la ciudad de Valencia: del manuscrito a la reproducción seriada, *Universitat Politècnica de València*. En *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, (77), 275-297.

YEPES PIQUERAS, Víctor (2020): *El puente del Real sobre el viejo cauce del Turia en Valencia. Una aproximación histórica, estética y constructiva*, Valencia, Universitat Politècnica de València

YEPES PIQUERAS, Víctor (2020): *El puente de la Trinidad*, Valencia, Universitat Politècnica de València

YOUTUBE, WebinarAteneo: “Las murallas de Valencia” <https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=IgxDHIEaZcM&feature=emb_logo> [Consulta: 11 de agosto de 2020]

ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo (2000): *Arquitectura Gótica Valenciana*, Generalitat Valenciana. [Consulta: 20 de agosto de 2020]

Objetivos de Desarrollo Sostenible

Este TFG tiene como objetivo la descubrir la imagen urbana de la ciudad de Valencia a través de la iconografía de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Debido al cumplimiento de la agenda 2030, se debe desarrollar un informe sobre la sensibilización por los ODS y comentar si alguno de ellos guarda relación con nuestro estudio.

Tras analizar los Objetivos de Desarrollo Sostenible:

1. Fin de la pobreza
2. Hambre cero
3. Salud y bienestar
4. Educación de calidad
5. Igualdad de género
6. Agua limpia y saneamiento
7. Energía asequible y no contaminante
8. Trabajo decente y crecimiento económico.
9. Industria, innovación e infraestructura
10. Reducción de las desigualdades
11. Ciudades y comunidades sostenibles
12. Producción y consumo responsable
13. Acción por el clima
14. Vida submarina
15. Vida de ecosistemas terrestres
16. Paz, justicia e instituciones sólidas
17. Alianza para lograr los objetivos

Se concluye con que, aunque el objetivo del trabajo no está relacionado con la concienciación y obtención de la igualdad de género, es el único parámetro que destaca de entre los demás, ya que las obras que se analizan en el TFG son todas realizadas por hombres, observándose una gran desigualdad de género, debida en gran parte por las épocas en las que se desarrollan dichas obras.

En términos generales, este TFG no guarda relación con ningún ODS, ya que se trata de un trabajo de investigación y análisis de la arquitectura visible en la iconografía valenciana de los siglos XVII a XIX.

