

5

LA CIU- DAD DEL SANTO GRAL

RELIQUIAS E IMÁGENES
EN VALENCIA ALREDEDOR
DEL SANTO CÁLIZ

Amadeo Serra Desfilis
Universitat de València

Juan Chiva Beltrán
Universitat Jaume I



Pinturas del reconditorio o cámara secreta de la catedral de Valencia, (interior de la catedral de Valencia, con acceso desde la sacristía).

* La parte del trabajo correspondiente a época medieval se inserta en el proyecto de investigación I+D "Recepción, imagen y memoria del arte del pasado" (HAR2013-48794-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, que llevamos a cabo en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València mientras que los epígrafes dedicados a la Edad Moderna se deben a labor del doctor Juan Chiva Beltrán en la Universitat Jaume I de Castellón.

IMÁGENES y reliquias en la Valencia cristiana

Cuando el 28 de septiembre de 1238 la ciudad de *Madina al Balansiya* se rindió al ejército que Jaime I había traído para su conquista, se abría una nueva etapa de la historia valenciana. Precisamente en su novedad radicaba el primer desafío de los nuevos pobladores urbanos, a los que el rey conquistador venía favoreciendo con sus donaciones y el reparto de tierras e inmuebles del que tenemos testimonio en el *Llibre del Repartiment*. Una vez desalojada la ciudad, se pudo festejar la solemne entrada del monarca con su hueste y la ceremonia de consagración de la antigua mezquita en la catedral, donde se entonó un *Te Deum*. El nuevo santuario tuvo que dotarse de imágenes y reliquias para este acto simbólico de cristianización del que hasta entonces había sido el lugar de la oración de la comunidad musulmana y, por extensión, de la ciudad entera. Esta dotación de urgencia no resolvía el problema principal de la falta de reliquias e iconos en las iglesias de la ciudad, alojadas durante un tiempo en edificios de prestado, pero llamadas a instalarse a partir del siglo XIV en construcciones de nueva planta y rasgos inequívocamente cristianos. Las mezquitas y viviendas andalusíes eran estructuras útiles para el culto cristiano, pero los interiores anicónicos y festoneados con inscripciones arábigas tenían que ser decorados con iconos y consagrados al culto con reliquias, empezando por la catedral. Debíó de resultar frustrante no hallar vestigio de las reliquias de San Vicente mártir en su santuario extramuros, a pesar de los esfuerzos de Jaime I por restaurar su memoria como punto de arranque de la historia cristiana de Valencia que ahora se pretendía reanudar.

En 1259 la donación de Luis IX el santo, rey de

Francia, de una espina de la corona de Cristo (*unam de spinis sacrosancte corone domini nostri Iesu-christi*) a la catedral de Valencia fue un acontecimiento de primer orden, al que siguió la llegada de numerosas reliquias al tesoro de la catedral merced a las entregas de reyes y reinas de Aragón, de cardenales y, más tarde, de los dos papas de la familia Borja, Calixto III y Alejandro VI¹. No es extraño que sólo tres años después de la llegada de una reliquia tan principal, el obispo fray Andreu d'Albalat tomara la decisión de poner la primera piedra de la nueva sede en la capital del reino. A diferencia de lo sucedido en Córdoba o Sevilla, las obras del nuevo templo avanzaron con rapidez y decisión permitiendo que el interior se engalanase con imágenes pintadas en los muros y sobre tabla y, por fuera, con los portales esculpidos del Palau y de los Apóstoles.

Imágenes y reliquias se ensamblaron en el escenario litúrgico para la ciudad y toda la diócesis que debía ser una catedral a finales de la Edad Media. La llegada de la reliquia de la Espina se ha puesto en relación con las pinturas del reconditorio o cámara secreta situado sobre la entrada de la sacristía antigua. Las pinturas murales que representan la *Flagelación*, a un lado, y *los Improperios de Cristo entre la figuras de Pilato y Caifás* al otro, flanquean un pequeño receptáculo para la preciosa espina bajo una imagen en la que dos ángeles sostienen la corona de la Pasión². El prelado Andreu d'Albalat dedi-

1 SANCHIS SIVERA, José, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia: Vives Mora, 1909, págs. 372-379; LLORENS, Peregrín Luis, *Relicario de la catedral de Valencia*, Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1964; RODRIGO LIZONDO, Mateu, *Catàleg dels pergamins de l'Arxiu de la catedral de València (2ª sèrie)*, València: Arxiu de la Catedral de València, 2012, pág. 20; NAVARRO SORNI, Miguel, "Pignora sanctorum. En torno a las reliquias, su culto y las funciones del mismo", GAVARA PRIOR, J. (ed.), *Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón. El Tesoro de la Catedral de Valencia*, 1998, págs. 119-133.

2 CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, "La pintura d'estil gòtic-

có una de las capillas del deambulatorio a la *Passio Imaginis* en el año inaugural de 1262, que luego fue enriquecida de un retablo que narraba la historia milagrosa del crucifijo de Beirut y que sólo conocemos por grabados muy posteriores. Esta leyenda se asociaba expresamente con la imagen del Cristo de la parroquia del Salvador, no lejos de la seo. En la capilla de la *Passio Imaginis* se colocó el relicario de la Santa Espina y otras reliquias que entregó Jaume Castelló en 1422, con la intención expresa de favorecer su culto y contribuir al decoro de la catedral³. Otra capilla se dedicó al *Sant Bult*, una adaptación plausible del *Volto Santo* de Lucca, y que se vinculaba a una imagen de Cristo crucificado hallada en un pozo del barrio de la Xerea, donde su culto arraigó y se mantiene la festividad anual⁴. Un lienzo con la iconografía de la *Longitudo Christi* ha sobrevivido también hasta nuestros días con una tradición piadosa sobre su origen en Tierra Santa, cuando un peregrino quiso tomar la medida del Santo Sepulcro con el turbante de un turco que le acompañaba y la imagen de Cristo quedó milagrosamente pintada en el tejido. La portentosa figuración sería donada a la catedral por la reina Leonor de Portugal, esposa de Pedro IV el Ceremonioso, pero la capilla con la propia advocación en que se veneraba esta imagen se desmanteló con la reforma de la catedral en el siglo XVIII⁵.

lineal i la influència catalana en València”, AGUILERA CERNI, V. (ed.), *L'Edat Mitjana. El gòtic, Història de l'art valencià 2*, València: Consorci d'Editors Valencians, 1988, págs. 146-161. LLORENS, *op. cit.*, págs. 123-123 supone, en cambio, que las pinturas y la hornacina que flanquean se realizaron tras la donación del Lignum Crucis de la emperatriz Constanza, en 1326.

3 TEIXIDOR, José, *Antigüedades de Valencia*, Edición de Chabás, Roque, vol. I, Valencia: El Archivo, 1895, págs. 221-223; SANCHIS SIVERA, José, *op. cit.*, págs. 314-315; LLORENS, Peregrín Luis, *op. cit.*, págs. 176-177; ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano”, *Ars Longa*, 21 (2012), págs. 76-81.

4 La capilla debió de construirse más tarde, entre 1481 y 1494 probablemente, si bien se menciona un altar en la catedral con esta advocación en 1467, según las noticias recogidas por SANCHIS SIVERA, José, *op. cit.*, págs. 245, 260 y 308-310.

5 SANCHIS SIVERA, José, *op. cit.*, págs. 288-292; LLOMPART, Gabriel, “Longitudo Christi Salvatoris. Una aportación al conocimiento de la piedad catalana medieval”, *Analecta Sacra Ta-*

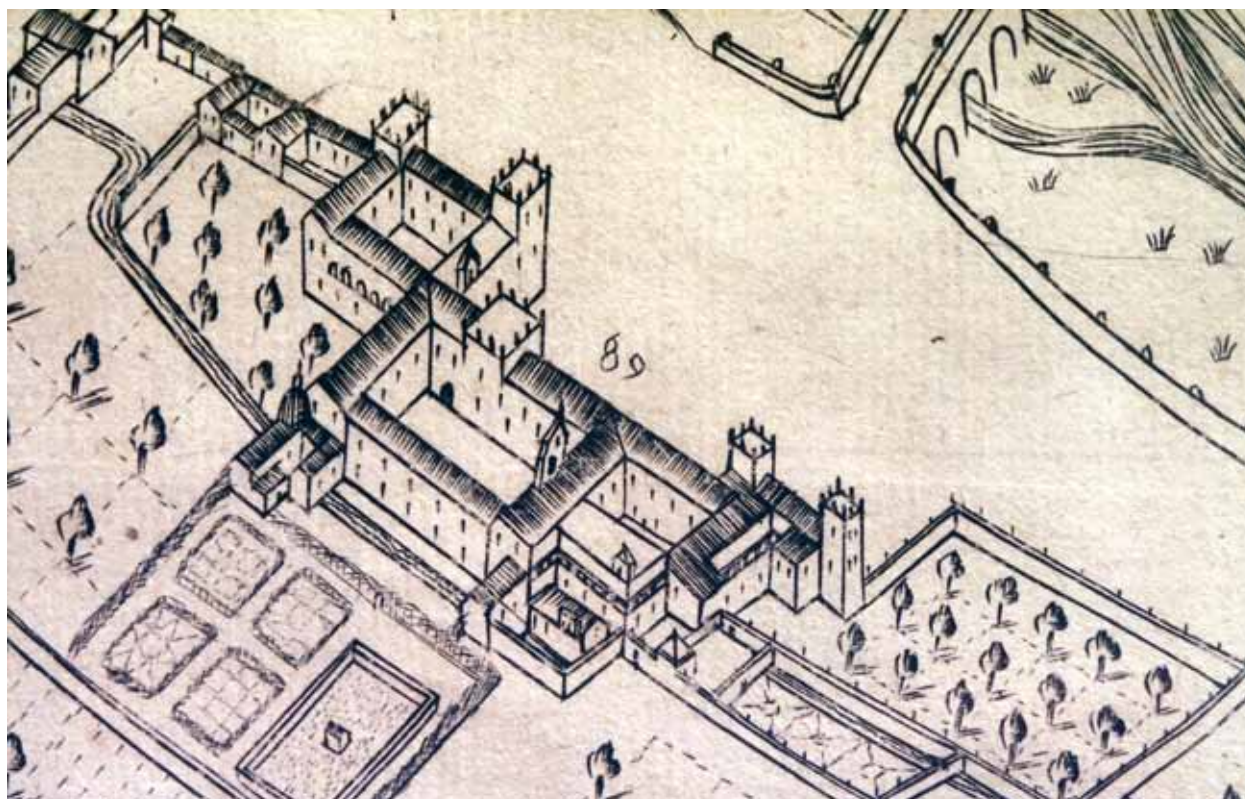
Esta simbiosis entre reliquias e imágenes respondía a un esfuerzo por hacer visible la consagración de la iglesia más venerada de la diócesis y se aproximaba a la devoción popular en un reino que fue durante su primera etapa tierra de frontera entre el Islam y la Cristiandad occidental. Se brindaba con unas y otras a los fieles un conjunto de vestigios tangibles de Cristo y de la Virgen que transmitían beneficios espirituales, de modo que la catedral pudo convertirse en el principal centro de atracción para las comunidades cristianas de la ciudad y de todo el territorio valenciano. En el IV Concilio de Letrán, en 1215, el Papado había querido controlar su exhibición, prohibiendo que se venerasen públicamente nuevas reliquias sin aprobación pontificia⁶. Con todo, la creciente presencia de la figuración en Occidente en tanto que signo y apariencia visible de los personajes sagrados se imponía en el culto y la liturgia frente a las reliquias, que eran en efecto *pignora sacra*, vestigios venerables de Cristo, la Virgen y los santos, pero tendían a revestirse cada vez más de un ropaje icónico en las formas de sus contenedores o en la asociación directa con imágenes de culto público o devoción privada.

El palacio del Real y sus capillas

No lejos de este escenario principal de la vida religiosa en la ciudad cristiana, dos edificios civiles, ambos desaparecidos hoy, compitieron por distinguirse como centros de la corte y del municipio. El palacio del Real era la residencia temporal de la corte itinerante de los monarcas de la Corona de Aragón, pero a la vez tenía que representar permanentemente el poder de éstos. En su ausencia, el palacio actuaba

rraconensia, 40 (1968), págs. 93-115; BLAYA ESTRADA, Nuria, *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*, Valencia: Fundació Bancaixa, 2000, págs. 212-215; RUIZ i QUESADA, Francesc; MONTOLÍO TORÁN, David, “Salvator Mundi”, en SANAHUJA, J.; SABORIT, P.; MONTOLÍO, D. (eds.), *La llum de les imatges: Espais de Llum (Exposició en Borriana, Vila-Real, Castelló 2008-2009)*, Valencia: La Luz de las Imágenes, 2008, págs. 210-213.

6 NAVARRO SORNI, Miguel, *op. cit.*, pág. 108.



Detalle del palacio del Real de Valencia en el plano de la ciudad de Antonio Mancelli (Ayuntamiento de Valencia).

como símbolo de la Corona, de la continuidad dinástica y de la administración vigilante del monarca a través de sus representantes y agentes. Como sede cortesana debía estar a punto para cada visita real; como imagen arquitectónica de la Corona tenía que mostrar una prestancia monumental, un cierto fasto en su interior. Se esperaba que acogiera las funciones administrativas y judiciales del poder monárquico y sirviera de escenario a un ceremonial magnífico que distinguiera las recepciones de la realeza.

La capilla real revestía particular importancia como espacio de culto y celebración, a tenor de lo dispuesto en las *Ordinacions de Casa i Cort* de Pedro IV el Ceremonioso⁷. Debía servir de escenario

de la piedad del rey y de la exhibición de las reliquias que poseía el monarca y ofrecía a la veneración de la corte⁸. Existían entonces en el Real valenciano dos capillas con advocaciones diferentes, adscritas respectivamente a la casa del rey y a la de la reina. La capilla de Santa Catalina se hallaba en la primera planta del patio de la reina. El inventario de los bienes de la reina María de Navarra, redactado en Valencia en 1348, meses después de su muerte en el Real, enumera entre las pertenencias de la difunta que se hallaron en sus apartamentos joyas de gran valor simbólico y material como coro-

⁷ La edición más moderna de las ordenanzas de Pedro IV se debe a GIMENO BLAY, Francisco Miguel, GOZALBO GIMENO, Daniel; TRENCHS ODENA, José (eds.), *Ordinacions de la Casa i Cort del Pere el Cerimoniós*, Valencia, Universitat de València, 2009.

⁸ TORRA, Alberto, "Reyes, santos y reliquias: Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa", *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Jaca, 1993). *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, vol. 3, págs. 493-517; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, "Calendario litúrgico y usos áulicos en la Corona de Aragón bajomedieval: arquitectura y ornamenta", *Studium Medievale*, 2 (2009), págs. 185-212.

nas o diademas, tejidos lujosos y tres imágenes de oratorio; también se anotaron los *ornaments de les capelles* que formaban un ajuar litúrgico en el que sobresalían los libros⁹. La capilla de Nuestra Señora de los Ángeles se hallaba en el llamado *Real vell*, casi en el extremo opuesto del conjunto, aunque también recaía al lado norte del patio¹⁰. En 1346 Pedro IV instituyó nuevas capellanías y beneficios en la capilla del Real de Valencia a fin de equipararla con las capillas reales de Zaragoza y Barcelona. Su tercera esposa, Leonor de Sicilia, dispuso en su testamento que se instituyeran tres beneficios más en la capilla del Real de Valencia, con lo que hubiera superado la dotación de clérigos de las demás capillas palatinas de la Corona de Aragón¹¹. El monarca quiso dotar esta capilla con un retablo que pintó Ramón Destorrents, encargado también de terminar el que había comenzado Ferrer Bassa para la capilla de Santa Ana del palacio de la Almudaina de Mallorca¹². Para las capillas del rey y de la reina Pedro el Ceremonioso requería en 1362 los servicios de Guillem de la Via, maestro vidriero¹³, y en 1386 los del pintor Berenguer Figueres, quien policromó la techumbre de una de las capillas, probablemente la de Santa María de los Ángeles¹⁴. En 1376 Pedro

IV había encargado a Pere Bernés una imagen de la Virgen de los Ángeles que el platero debía entregar ya terminada en 1378 como titular la capilla, aunque se obstinaba en retenerla para asegurarse el pago real de unas joyas¹⁵. Quizá esta imagen de la Virgen con el Niño se situaba en el centro del retablo de pintura de Ramón Destorrents o más bien en combinación con el retablo portátil de plata que acompañaba al monarca en sus traslados por las residencias reales de la Corona de Aragón¹⁶.

La entronización de la nueva dinastía Trastámara tras el Compromiso de Caspe y el especial apoyo que Alfonso el Magnánimo (1416-1458) halló en la ciudad de Valencia para su política de expansión en el Mediterráneo tuvieron grandes consecuencias. De una parte, el rey quiso reafirmar el sentido de la sacralización de la monarquía; de otra, precisaba mostrar su afecto y cierta voluntad de arraigo temporal en la ciudad del Turia. El reinado de Alfonso V estuvo marcado por este propósito de definir la imagen del poder que se mostraba ante la ciudad de Valencia, una imagen que combinaba ingredientes caballerescos, religiosos y genuinamente políticos en proporciones desiguales.

Para las capillas del Real se encargaron nuevos retablos, uno pintado por Antoni Guerau y otro, dedicado a Santa Catalina, que aportó Jacomart, aunque quizá no fuera de su mano, y se adquirieron imágenes de bulto, importadas o pagadas a artífices forasteros¹⁷. En 1424, el rey compró a la reina viuda

9 IDOATE, Florencio, "Inventario de los bienes de la Reina Doña María, esposa de Pedro IV, Rey de Aragón", *Príncipe de Viana*, VIII (1947), págs. 417-435.

10 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *El Real de Valencia (1238-1810)*, Valencia: Alfonso el Magnánimo, 2012, págs. 76-77 y 132-134.

11 TEIXIDOR, José, *op. cit.*, I, pág. 87; ROHFLEISCH, Günther, "Der Ausbau der Pfalzkapelle zu Valencia durch Peter IV", *Homenaje a Johannes Vincke*, vol. I, Madrid, 1962, págs. 185-192; VINCKE, Johannes, "El derecho de patronato de la Corona de Aragón en el Reino de Valencia", *Primer Congreso de Historia del País Valenciano*, vol. II, Valencia, 1980, págs. 837-849.

12 VERRIÉ, Frederic-Pau, "Una obra documentada de Ramón Destorrents", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI (1948), pág. 340, documento III; MADURELL MARIMÓN, José María, "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII (1950), pág. 12, documento 4.

13 MADURELL MARIMÓN, José María, "Documents culturals medievals (1307-1485)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVIII (1979-1982), pág. 311, documento 16.

14 GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *op. cit.*, 2012, pág. 47; más noticias sobre el pintor, identificable con Bernat Figueres en

COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa, FRAMIS, Maite, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Valencia: Universitat de València, 2005, págs. 344-345.

15 DURÁN CAÑAMERAS, Félix, "La escultura medieval en el Reino de Valencia (continuación)", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 13 (1945), págs. 117-127; el equívoco con una pintura atribuida a un tal Pere Bernat ha sido aclarado por GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *op. cit.*, 2012, pág. 43.

16 ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, *op. cit.*, 2009, págs. 199-201.

17 FRAMIS MONTOLIU, Maite; TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa, "Pintors medievals a la cort reial de València", *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993). El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, tomo I, volumen 5º, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1996, pág. 431; GÓMEZ-FERRER, Mercedes, "Jacomart: revisión de un problema historiográfico",

de Martín I, Margarita de Prades, un díptico dorado *a manera de llibre*, con imágenes de santos y ángeles al exterior y la figuración interior de la Piedad y otras figuras, que debe de ser el mismo empeñado y rescatado en enero de 1426 con otras joyas, en que la Piedad aparecía acompañada de los Santos Juanes y el duque Jean de Berry. Alfonso V adquirió una imagen del Crucificado al flamenco Martí Bossa por 300 florines de oro al año siguiente; otro oratorio grande, de madera, que costó 1100 sueldos se compró al mercader florentino Moreto de Doni en 1427. También se encargó a los plateros italianos Guido d'Antonio y Giovanni da Pisa una imagen de san Miguel venciendo al demonio por valor de 13.000 sueldos y una representación en piedra de la Pasión del escultor alemán Pere Staxar en 1449, si bien esta última pudo tener otro destino¹⁸.

Sabemos que la reina María, consorte de Alfonso el Magnánimo y lugarteniente durante largos períodos de ausencia del monarca, poseía numerosos objetos asociados a prácticas piadosas, tanto en la capilla como en otras dependencias del Real: cálices, patenas y el resto de piezas necesarias para la celebración de la misa, una cruz, una custodia, ornamentos y algunas reliquias como la espada de San Martín en la capilla, y otras más que se custodiaban en la cámara de doña Toda de Centelles, doncella de reina, como la costilla de Santa Catalina o “*un reliquiari de vericle redò a manera de got en que ha dotze perles menudes, dos balaixs*”. En el guardarropa se halló a su muerte una imagen en planta dorada de San Andrés con una cruz y un libro. En su testamento, la reina dispuso que la mayor parte de estas reliquias y sus libros en romance se entregaran a Violante de Monpalau, doncella a su servicio, salvo el *lig-*

en HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante: Instituto Juan Gil Albert, 2006, págs. 71-99, en especial, pág. 75 (Antoni Guerau) y 93-94 (Jacomart).

18 SERRA DESFILIS, Amadeo, “Cort e palau de rey. The Real Palace of Valencia in the medieval epoch”, *Imago temporis Medium Aevum*, 1 (2007), págs. 134-138, con la bibliografía allí citada; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat a la València medieval*, Catarroja: Afers, 2011, pág. 252.

num crucis que entregó al monasterio de la Trinidad de Valencia, la costilla de Santa Catalina y la reliquia de la cabeza de San Juan Bautista, que legó al convento de dominicos de Lleida.¹⁹ En conjunto, estos vestigios sagrados parecen haber sido objeto de prácticas de devoción privada o de un culto estrictamente cortesano, sin la proyección pública que tenía el tesoro real de los monarcas de la Corona de Aragón.

La exhibición de las reliquias reales estipulada en las *Ordinacions de la Casa i Cort*, que fijaban el ceremonial cortesano de los reyes de la Corona de Aragón y, sobre todo, el traslado de la mayor parte de éstas desde el Palacio Real de Barcelona al Real valenciano en 1424 sancionaban la supremacía de la capilla como escaparate de la piedad del monarca. Esta función suele evocarse a través de una miniatura del Salterio-libro de horas de Alfonso el Magnánimo de la British Library, iluminado en Valencia por Leonard Crespi²⁰. En ella se ve una ceremonia en la capilla real, con el monarca y otros miembros de su corte asistiendo al culto ante un retablo en forma de artesa. Antes de ser depositado como garantía de préstamo en la catedral de Valencia, el Santo Cáliz estuvo con otras piezas del tesoro religioso de los monarcas unos años en la capilla del Real²¹. La entrega oficial a cuatro canónigos y

19 TOLEDO GUIRAU, José, *Inventarios del Palacio Real de Valencia a la muerte de doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo*, Valencia: Vives Mora, 1961 [Anales del Centro de Cultura Valenciana, anejo 7]; VICENS i SOLER, Teresa, “Aproximació al món artístic de la reina María de Castella”, TERÉS, María Rosa, *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatre-cents*, Valls: Cossetània, 2009, págs. 216-219.

20 British Library (Londres), ms. Additional 28962, folio 281v. Véase VILLALBA DÁVALOS, Amparo, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1964, pág. 129; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, “El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo”, *Ars longa*, 7-8 (1996-1997), págs. 40-44; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, “El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova”, *Locus amoenus*, 6 (2002-2003), págs. 97, 100 y 105-106.

21 NAVARRO SORNI, Miguel, *op. cit.*, págs. 95-155; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, *op. cit.*, 2001, págs. 112-121; MARTÍN LLORIS, Catalina *Las reliquias de la Capilla Real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia*, Tesis doctoral inédita, Valencia: Universitat de València, 2004.



Manuscritos con la divisa del *Siti Perillós* de Alfonso el Magnánimo. Bibliothèque Nationale de France. Paris.

tres jurados de las reliquias de San Luis de Toulouse, tomadas como botín en el ataque al puerto de Marsella en 1424, para que la ciudad las tuviera en custodia, si bien luego pasaron al tesoro catedralicio²², o la celebración del lavatorio de los pies en Jueves Santo (*Mandatum*) en la gran sala del Real por Alfonso V fueron otras ocasiones en que el monarca actuaba ante sus súbditos con un cierto sentido de la sacralidad en el palacio, incluso fuera del estricto ámbito de la capilla real²³.

22 *Dietari del Capellà d'Anfos el Magnànim*, ed. de J. Sanchis Sivera, Valencia, 1932, pp. 125-127; M. NAVARRO SORNI, Miguel, *op. cit.*, 1998, págs. 123-125; ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, "La Beata Stirps en la Corona de Aragón. Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa, culto e iconografía", en *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida: Universitat de Lleida, 2008, págs. 135-168, en especial, págs. 160-162.

23 RYDER, Alan, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia: IVEI-Alfonso el Magnànim, 1992, pág. 383 y GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *op. cit.*, 2012, pág. 122. Acerca del *Mandatum* practicado por los reyes de la Corona de Aragón en el marco de la liturgia del Jueves Santo, ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, *op. cit.*, 2009, págs. 189-193.

Alfonso el Magnánimo y el siti perillós

Se ha señalado la coincidencia significativa en aquellos años de los primeros objetos decorados con la divisa artúrica del *siti perillós* o trono ardiente, relacionada con la demanda del Santo Grial²⁴. Azulejos de pavimento para los palacios del Real y de Castel Nuovo en Nápoles, la indumentaria del monarca, su tienda de campaña, la galera real y vestiduras de su ejército se ornaron con esta divisa²⁵. Según la leyenda artúrica, uno de los asien-

24 MOLINA FIGUERAS, Joan, "Un trono in fiamme per il re. La metamorfosi cavalleresca di Alfonso il Magnanimo", *Rassegna storica salernitana*, XXVIII/2, n. 56 (2011), págs. 28-30.

25 ALGARRA PARDO, Víctor Manuel, "Espacios de poder. Pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo", *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, tomo I, vol. 3, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1996, págs. 271-289; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *op. cit.*, 1996-1997, págs. 39-40. A propósito de estas divisas véase BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, "Invenciones poéticas en Tirant lo Blanc y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo", CACHO BLECUA, J. M. (coord.), *De la literatu-*

tos en torno a la Tabla Redonda estaba reservado al caballero sin par y si alguien que no poseyera intachable virtud se atrevía a sentarse en él era consumido por las llamas. Desde el siglo XII se había identificado el Grial, que en principio no tenía por qué adoptar la forma de una copa, con el Santo Cáliz de la Cena en la novela de Chrétien de Troyes *Perceval o el cuento del Grial* y otras novelas caballerescas de la Europa feudal²⁶. Aunque se ha relacionado este motivo, presente en gran variedad de objetos, como libros, azulejos, indumentaria y la decoración arquitectónica de la corte de Alfonso el Magnánimo con la conquista del reino italiano, hoy sabemos que el monarca venía empleándolo mucho antes, asociado a una divisa como “*Virtut apurar no'm fretura sola*”, legible aún en las *rajoles* procedentes del antiguo palacio del Real. En palabras de Rafael Beltrán “es un icono que funciona como metonimia del Santo Grial”.²⁷ El modo en que Alfonso V se apropió de él responde a su voluntad de ensalzar su figura como caballero, merecedor de triunfar en la búsqueda del Santo Grial por su constancia, virtud y bravura, y le permitía servirse de un referente bien conocido en el mundo simbólico de la caballería, con la justificación de poseer la sagrada reliquia en el tesoro de la capilla real. El depósito de 1437 no alteró lo sustancial de esta pretensión, más sujeta a la exhibición de un lenguaje icónico que al culto particular del Grial custodiado en la catedral de una de las capitales de sus reinos mediterráneos, de la misma forma que la conquista de Nápoles en 1442 no dejó de compararse a la búsqueda del Santo Grial por el empeño y perseverancia que había exigido del monarca aragonés hasta el

ra caballerisca al Quijote, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2007, págs. 59-64 y, sobre todo, DOMENGE i MESQUIDA, Joan, “La gran Sala de Castelnuovo. Memoria del *Alphonsi regis triumphus*”, en COLASANTI, G. T. (ed.), *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e il XVI secolo*, Montella: Centro Francescano di Studi sul Mediterraneo, 2010, págs. 290-338, en especial, págs. 307-325; MOLINA FIGUERAS, Joan, *op. cit.*, págs. 11-44.

²⁶ BELTRÁN, Rafael, “Los orígenes del Grial en las leyendas artúricas; interpretaciones cristianas y visiones simbólicas”, *Tirant*, 11, (2008), págs. 19-54.

²⁷ Ídem, pág. 42.

punto de identificar el *siti perillós* con la colina de Pizzofalcone junto a la capital partenopea. En pureza, el uso del trono ardiente debía de aludir a una empresa personal, tan larga como ardua, casi inalcanzable cuyo logro enaltece al conquistador más claramente que a la posesión de la reliquia cristiana. En todo caso, se trataba de un signo para iniciados, propio del mundo cortesano, que se complacía en las divisas y empresas como un lenguaje codificado para transmitir mensajes polisémicos y jugar con referentes literarios y simbólicos. Así aparece en varios episodios de la novela coetánea, *Tirant lo Blanch*, de Joan Martorell, cuando se describen las pinturas figuradas en una de las salas del palacio imperial de Constantinopla (“*tota la conquesta del Sanct Greal s'i demostrava*”) o la cimera que lucía sobre su casco el protagonista junto con el peine que le había dado la princesa, sobre cuatro pilares de oro²⁸.

La capilla real del antiguo convento de Santo Domingo

La capilla construida entre 1439 y 1463 en el convento de Santo Domingo venía a reafirmar tanto el acuerdo de intereses sellado entre la ciudad y la corte como la voluntad real de permanecer en ella al elegir como sepultura el recinto del cenobio. Si la fundación cumplía un voto del monarca durante la campaña de conquista de Nápoles en 1437, el emplazamiento, la singular solución constructiva y la configuración del espacio litúrgico dieron forma a la voluntad real con extraordinaria complejidad²⁹. La relación del convento dominico con el patriciado urbano y con la corte por las numerosas sepulturas reunidas en torno al claustro y por la proximidad del palacio del Real, al otro lado del río, pasó al segundo plano al erigirse, mientras se construía la capilla de los Reyes, otra dedicada al

²⁸ Ídem, págs. 43-44.

²⁹ TRAMOYERES, Luis, “Un tríptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, I, fascículo 3 (1915), págs. 87-102.



Interior de la capilla de los Reyes en el antiguo convento de Santo Domingo de Valencia, actual cuartel general de la Fuerza de Maniobra.

santo predicador valenciano y principal valedor de la causa Trastámara en el Compromiso de Caspe, San Vicente Ferrer, recién canonizado por el papa Calixto III en 1455. Por otro lado, la configuración del espacio interior, con dos puertas principales de acceso y una sola nave que culmina en una especie de ábside poligonal insinuado en la bóveda aristada sobre el testero recto, comprende también las dos tribunas laterales y una sacristía con acceso a la terraza y a la parte superior del presbiterio de la capilla³⁰.

Los dos arcosolios que se suponen destinados a alojar los sepulcros del rey Alfonso el Magnánimo y de su esposa, María de Castilla, quedaron vacíos al escoger sepultura los monarcas en San Domenico de Nápoles y en el monasterio de la Trinidad de Valencia, respectivamente. Con todo, debe hacerse notar la semejanza de estos arcosolios por su emplazamiento y forma con las tribunas reales del modelo parisino de la Santa Capilla del rey Luis IX y con las tribunas de la capilla real de Santa Águeda en el palacio real mayor de Barcelona. Si a esta circunstancia añadimos las aberturas de la cámara superior de la sacristía, hoy tapiadas, aptas para servir de expositor de reliquias o eucarístico desde el muro de cabecera, así como la articulada solución de la sacristía y la escalera de caracol de doble revolución que arranca de ella, tendremos un conjunto de interrogantes que lleva a plantearnos la posibilidad de otros usos de la capilla, no del todo ajenos al sentido sagrado de la monarquía entonces imperante³¹. Esta idea pudo quedar frustrada por el rumbo que tomaron los acontecimientos a partir de la conquista de Nápoles en 1442, con el establecimiento del monarca en aquella ciudad hasta su muerte, y definitivamente por la postrera cesión a Mencía de Mendoza en 1535, cuando el emperador Carlos V le concedía la “Real Capilla que está fundada so invocación de los tres Reyes”, pues no en vano al pie de

30 ZARAGOZÁ, Arturo; TOLOSA, Lluïsa; VEDREÑO, María del Carmen, *La capella reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de Predicadors de València. Estudis*, València: Generalitat Valenciana, 1997, págs. 16-59.

31 Ídem, págs. 40-41.

la Virgen de la Esperanza estaban figurados Alfonso V y Juan II, como constructores de la capilla, y el infante que llegaría a reinar como Fernando II el Católico.³² En todo caso, el destino funerario de los dos arcosolios para los sepulcros de sendas personas reales era una tradición en tiempos del padre Sala (1608), precisamente cuando se iban a trasladar los restos del Magnánimo desde Nápoles al monasterio de Poblet, y sigue siendo plausible, pero por ahora no se puede documentar fehacientemente con testimonios coetáneos de la obra. De hecho, los libros de fábrica del Archivo del Reino de Valencia se refieren a los arcosolios con la expresión “*retrets del senyor Rey e de la senyora reyna*”, que parece más adecuada para describir un espacio semiprivado de oración junto a la capilla real, distinguido por la heráldica particular de cada uno de los cónyuges. Estos *retrets* tendrían un aspecto semejante al que representa en 1454 Jean le Tavernier en una famosa miniatura del duque Felipe el Bueno de Borgoña en oración durante la misa³³.

Las reliquias de la Casa de la Ciudad

En la sede del gobierno ciudadano, la Casa de la Ciudad, llamada también *Sala del Consell* por el lugar de reuniones de la asamblea municipal, se instaló un oratorio con imágenes y reliquias propias. El *Consell* acordó en 1392 decorar con pinturas murales con epitafios “*o figures de crucifici e de l'àngel tenint en guarda la dita Ciutat per disposició divina e altres figures e pintures que seran mils vists als dits jurats o a la major part d'aquells* alguno de los muros de la *Sala del Consell*³⁴. En 1395

32 ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “Arquitectura a gusto de su Majestad en los monasterios de San Miguel de los Reyes y Santo Domingo (siglos XVI y XVII)”, en TABERNER, F. (ed.), *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio*, Valencia: ICARO-Ayuntamiento de Valencia, 2002, págs. 185-204.

33 Véase una reproducción en NASH, Susie, *Northern Renaissance Art*, Oxford: Oxford University Press, 2008, pág. 265.

34 Citado por ORELLANA, Marcos Antonio, *Valencia antigua y moderna*, 3 vols., Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, vol. III, pág. 38. También en COMPANYY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite, *op. cit.*, pág. 358, docu-

se dispuso que ante el altar del Ángel Custodio de la ciudad se celebrase misa diaria en la cámara del Consejo secreto³⁵. El conjunto de pinturas murales de ambas salas fueron obra del pintor nórdico Margal de Sas, y mostraban en el frente principal de la Sala el Juicio Final, con el Paraíso y el Infierno, y en el muro de la Cámara del Consejo Secreto la Majestad divina y la imagen del Ángel protector de la ciudad, intercediendo por ella y otras figuras³⁶. Las pinturas murales, en las que aplicaron plata y pan de oro además de los colores, debían de servir de fondo al retablo “*daurat e bell*” del altar de la Cámara del Consejo Secreto, por el que se pagaron 90 florines en 1397³⁷. La imagen del Ángel Custodio constituía, por tanto, uno de los motivos principales y se relacionaba con la fiesta a él dedicada en Valencia y otras ciudades de la Corona de Aragón por aquellos años, aunque el Corpus Christi fuera la *fiesta grossa* por excelencia desde mediados del siglo XIV³⁸. En 1415, los Jurados se refirieron a la antigua costumbre de celebrar cada año con gran solemnidad la fiesta de San Miguel en honor del arcángel y de todos los santos del cielo, en especial del que guardaba la ciudad de Valencia³⁹. Cua-

mento 619.

35 Citado por VIDAL BELTRÁN, Eliseo, *Valencia en tiempos de Juan I*, Valencia: Universidad de Valencia, 1974, págs. 105-106; ahora nuevamente transcrito por COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite, *op. cit.*, pág. 387, documento 681.

36 RUIZ DE LIHORY, José (Barón de Alcahalí), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia: Federico Doménech, 1897, pág. 208 sitúa las pinturas en la cámara del Consejo secreto, opinión coincidente con la de TRAMOYERES BLASCO, Luis, “La capilla de los Jurados de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, V (1919), págs. 73-100, en especial, pág. 76. El pago de 5.552 sueldos y 10 dineros por los gastos de decoración de la *Sala Major* y la *Cambra de Consell Secret* fue dado a conocer por SANCHIS SIVERA, José, “Pintores medievales en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, XIV (1928), pág. 49, y puede leerse en COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite, *op. cit.*, pág. 403, documento 715.

37 COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite, *op. cit.*, pág. 437, documento 801.

38 LLOMPART, Gabriel, “El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)”, *Fiestas y liturgia. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid: Casa de Velázquez, 1988, págs. 249-270.

39 Carta de los jurados de Valencia al mercedario fray Antoni

tro años después los regidores aludían a la capilla como *quedam capella et altare erectum sub vocabulo sancti Michaelis constructa existant*, y consta que en ella se veneraban las reliquias de la ciudad por el pago a Joan Llobet de la obra de talla por el importe de 15 libras *ha fet e deu fer en la capella on deven star les reliquies de la ciutat* en 1434⁴⁰. Si bien no ha llegado hasta nuestros días el retablo de oro pagado en 1397, se tienen noticias indirectas de una intervención hacia 1470-1480 del platero Nadal Davó, que trabajaba por entonces en el retablo de plata de la catedral⁴¹. Este último dato apunta a una renovación de las imágenes y del ajuar de la capilla, en la que se incluirían sin duda el tríptico de Vrancke van der Stockt comprado en 1494, con la imagen del Juicio Final en la tabla central y de las obras de Misericordia en las alas, y acaso también la escultura de san Miguel arcángel que conserva el Museo Histórico Municipal.

Las reliquias, la ciudad y el rey a finales de la Edad Media

Las capillas de la ciudad, en el Real, en la *Sala del Consell* o en las parroquias y los conventos contenían imágenes de culto y devoción dotadas de carisma. Se presentaban a la veneración de los fieles y operaban en un plano sobrenatural, cuando no

Quexal publicada por RUBIO VELA, Agustín (ed.), *Epistolari de la València medieval (II)*, Valencia: Universitat de València, 1998, pág. 98.

40 La carta puede leerse en RUBIO VELA, Agustín, *L'escrivania municipal de València als segles XIV i XV: burocràcia, política i cultura*, Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1995, pág. 18; otros datos en SERRA DESFILIS, Amadeo, “El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”, en TABERNER, F. (ed.), *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana en la ciudad de Valencia*, Valencia: ICARO-Ayuntamiento de Valencia, 2004, pág. 94.

41 SANCHIS SIVERA, José, *La catedral de Valencia*, Valencia: Vives Mora, 1909, p. 36. Ha establecido la relación entre la confusa alusión a Nadal Yrro en el folleto de ZACARÉS y VELÁZQUEZ, José María, *Memoria histórica y descriptiva...* cit., 1856, pág. 24 y el platero Nadal Davó IBORRA BERNAD, Federico, *La Casa de la Ciudad de Valencia...* cit., y *el Palacio de Mosén Sorrell*. Tesis doctoral inédita, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, I. págs. 305-307.

obraban milagros. El aura de estas imágenes no procedía del artista que las había fabricado, cuyo nombre se olvidaba a menudo, sino más bien de las leyendas que hablaban de fabulosos orígenes o de las circunstancias en que habían aparecido o se habían donado a un santuario, especialmente si se relacionaban con los orígenes del reino cristiano y con la monarquía. Las instituciones poseedoras de estos iconos los sometían a sus propias necesidades de representación y atracción de los fieles, aprovechando la relativa escasez de reliquias que arrastraran peregrinos y otras formas comunitarias de culto.

La tabla del Museo de Bellas de Valencia que ilustra un episodio de la vida de San Lucas refleja la concepción de la imagen sagrada a finales del siglo XIV: la Virgen aparece ante el evangelista y le ofrece un retrato suyo con la imagen verídica de sus rostro en visión frontal. Esta composición confirma figurativamente la creencia en el valor sobrenatural de las imágenes y su sagrado carácter ajeno a lo humano, que están en la base del culto público y la devoción privada. La catedral conserva una Verónica o imagen verídica de la Virgen, asociada a la piedad del rey Martín I, que se inspiraba en el icono romano de la iglesia franciscana de Santa María en Aracoeli⁴².

Para la monarquía convenía asociarse con los iconos más venerados, expuestos al culto en santuarios como el de El Puig, en la catedral como iglesia madre de la diócesis y en conventos como el de San Agustín que custodiaba la Virgen de Gracia. Para la capilla de esta imagen, primera patrona de la ciudad, Alfonso V donó una patena y un cáliz decorado con las divisas del rey y las armas de los reinos de Aragón y de Sicilia⁴³. Imágenes de los monarcas fundadores y benefactores de estos templos y de los

iconos que alojaban así lo recordaban, con el apoyo de la jerarquía eclesiástica y en particular de las órdenes mendicantes. En 1437, el rey Alfonso V entregó a la catedral, para que fuera instalado en capilla propia el lienzo de la *Longitudo Christi*, con una inscripción que recordaba su origen milagroso, el vínculo con la realeza desde la reina Leonor de Portugal al Magnánimo pasando por Pedro IV el Ceremonioso, y se convirtió pronto en uno de los altares más venerados⁴⁴.

Hasta cierto punto, las imágenes fueron conquistando el terreno en la piedad bajomedieval que había correspondido a las reliquias. Las leyendas sobre su origen sobrenatural o los milagros que obraban las equiparaban al carácter numinoso de las *sacra pignora*, con la ventaja de que su exhibición y acercamiento visual a los fieles eran más controlables e intuitivos, mientras que las reliquias estuvieron especialmente sujetas al ciclo anual de festividades o a los ritos de veneración y a las procesiones, al tiempo que dependían del soporte o continente de los relicarios, objetos concebidos para una contemplación próxima y detenida⁴⁵. Una de las reliquias más importantes de la catedral era el *Lignum Crucis* donado en 1326 por voluntad de la emperatriz Constanza de Hohenstaufen, tras pasar un tiempo en usufructo en manos de Juan de Aragón, arzobispo de Toledo. Para esta reliquia el orfebre Joan de Castellnou realizó en 1462 un singular relicario de plata sobredorada y cincelada, con piedras preciosas y pequeños esmaltes en los extremos de la cruz potenciada que manifiesta el origen del vestigio conservado en el interior y le confería un realce visual con esbeltísimas formas góticas⁴⁶. Con ocasión de la visita del cardenal Rodrigo Borja en 1472, fue recibido con especial honor por las autoridades de Valencia con la reliquia por antonomasia de la ciudad, el *Lignum Crucis*, ante la cual desca-

42 CRISPÍ ANTÓN, Marta, "La difusió de les Veròniques de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'Edat Mitjana", *Lambard*, XI (1996), págs. 83-103; para el icono romano y su culto véase BACCI, Michele, *Il pennello dell'Evangelista*, Pisa: ETS-GISEM, 1998, págs. 263-265 y 327.

43 GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *op. cit.*, 1996-1997, págs. 42-43.

44 SANCHIS SIVERA, José, *op. cit.*, págs. 290-292.

45 Idem, págs. 376-379. MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA ESTELLÉS, Xavier (eds.), *La Consueta de la Seu de València dels segles XVI i XVII*, Valencia: Facultad de Teología "San Vicente Ferrer", 2009, 2 vols.

46 SANCHIS SIVERA, José, *op. cit.*, pág. 546.



Retrato de San Juan de Ribera. Copia de un original de Vicente Juan Macip de 1585. Sala Capitular, Catedral de Valencia. Cáliz en la esquina superior izquierda.

balgó para venerarla, como era acostumbrado, pero el festejo consistió sobre todo en la cabalgata de entrada en la ciudad, las colgaduras de las calles del recorrido y la ceremonia en la catedral⁴⁷. Por aquel entonces, el tesoro de reliquias de la catedral, acrecentado con la importante donación de Calixto III en 1458, se guardaba en el armario confeccionado a tal efecto y colocado en la sacristía por Jaume Roca en 1467, que luego fue decorado con pinturas en las puertas y dorado⁴⁸. Las imágenes religiosas, pintadas o esculpidas habían encontrado un hábitat favorable en el retablo, donde se combinaban con escenas narrativas y en conjuntos articulados de iconografía flexible, o bien como piezas aisladas de devoción, imponiéndose a las reliquias desde los siglos XIV y XV. Cuando las artes en la Valencia de este período figuran las reliquias, brilla por su ausencia el Santo Cáliz, mientras se ensalzan las facultades taumatúrgicas de otras, como la Vera Cruz con que Santa Elena resucita a un difunto en Jerusalén, en una escena lateral del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Paralelamente, el cada vez más importante culto a la Eucaristía, se concentraba en la adoración del Santísimo Sacramento en la custodia y en el repertorio de imágenes que se remitían a él en forma de acompañamiento iconográfico ya en los retablos, ya en los *misteris* de una festividad como el Corpus Christi y en su gran procesión cívica, con sus carros y entremeses⁴⁹. Alfonso el Magnánimo y María de Castilla pidieron el desfile extraordinario de la procesión en 1427, durante su estancia en Valencia, pero seguramente el espectáculo principal era la serie de bailes, actuaciones, entremeses y rocas que acompañaban este acto cívico y precedían el paso solemne de la Eucaristía en su custodia. En otras ocasiones, la celebración de la parada al margen

47 LIBRE DE ANTIQUITATS DE LA SEU DE VALÈNCIA, Edició a cura de MARTÍ MESTRE, Joaquim, vol. I, València: Universitat de València, 1994, pág. 37.

48 LLORENS, *op. cit.*, págs. 123-124.

49 NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2003, págs. 131-171.



Divisa Impresa del Patriarca Ribera y del Colegio del CorpusChristi: Constituciones de la Capilla y del Colegio Seminario del Corpus Christi, Valencia, Febrero de 1605. (Colegio de Corpus Christi o del Patriarca de Valencia).



Jeroglífico del Convento de Predicadores, en Tomás López de los Ríos, Auto glorioso, festejo sagrado con que el insigne Colegio de la preclara Arte de Notaría celebró la canonización del Señor San Luis Beltrán, Valencia, 1674. Biblioteca Serrano Morales, signatura A-14c/63.



Escudo del Patriarca Ribera: soporte pétreo. Fachada del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.



EL BEATO JUAN DE RIBERA.

*Juan de Ribera y mara
Benito Jomera*

Retrato del Patriarca Ribera en Vicente Pla y Cabrera, El regocijo de Valencia 5, 6 y 7 de noviembre de 1796: por la feliz noticia de haber elevado à las aras N. SS.P. Pio VI el 18 de septiembre del mismo, al Beato Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Virrey, Capitán General y Arzobispo de Valencia, Valencia, 1796. Biblioteca Municipal Central, signatura BM/34 6.

de la festividad del Corpus aconsejaba sustituir la custodia del Sacramento con una reliquia, como se hizo incorporando el *Lignum Crucis* en mayo de 1528 para el emperador Carlos V. Cuando en enero de 1585, el rey Felipe II quiso asistir a otra procesión organizada fuera del calendario litúrgico, se decidió sustituir el Corpus con el Santo Cáliz en un clima de creciente atención a esta reliquia del que se había hecho eco antes la pintura de Joan de Joanes. Por aquel entonces las principales reliquias se sujetaban a la custodia con un cordón de seda de color grana⁵⁰. Sin embargo, no fue hasta 1608 cuando se instauró como fiesta propia en el calendario de la ciudad la celebración del Santo Cáliz.

Para Alfonso V el depósito de buena parte de las reliquias del tesoro real en la catedral de Valencia en 1437 no sólo era un medio para garantizar un cuantioso préstamo. A cambio, estas reliquias pasaban a la catedral de una de las grandes ciudades de sus estados peninsulares, no perdían del todo su vinculación con la monarquía, aun cuando dejaran de exhibirse en ceremonias de la capilla real y de hecho el cabildo catedralicio y la ciudad tardaron aún en sentirlas como propias, como parece indicar el parco uso que hicieron de ellas hasta el siglo XVI. El uso que este rey hizo de las imágenes en todo género de soportes y formatos demuestra que estaba convencido del potencial de éstas para realzar el poder de la corona y su propia persona⁵¹. Para la ciudad y para el capítulo de la catedral entrar en posesión de estos objetos compensaba la sustanciosa inversión a fondo perdido en las campañas del monarca: se dotaba a la iglesia mayor y a la ciudad de un tesoro que realzaba su posición en el contexto de la Corona de Aragón.

⁵⁰ SANCHIS SIVERA, José, *op. cit.*, págs. 133-134.

⁵¹ GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *op. cit.*, págs. 33-47; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *op. cit.*, 2011, págs. 239-311.

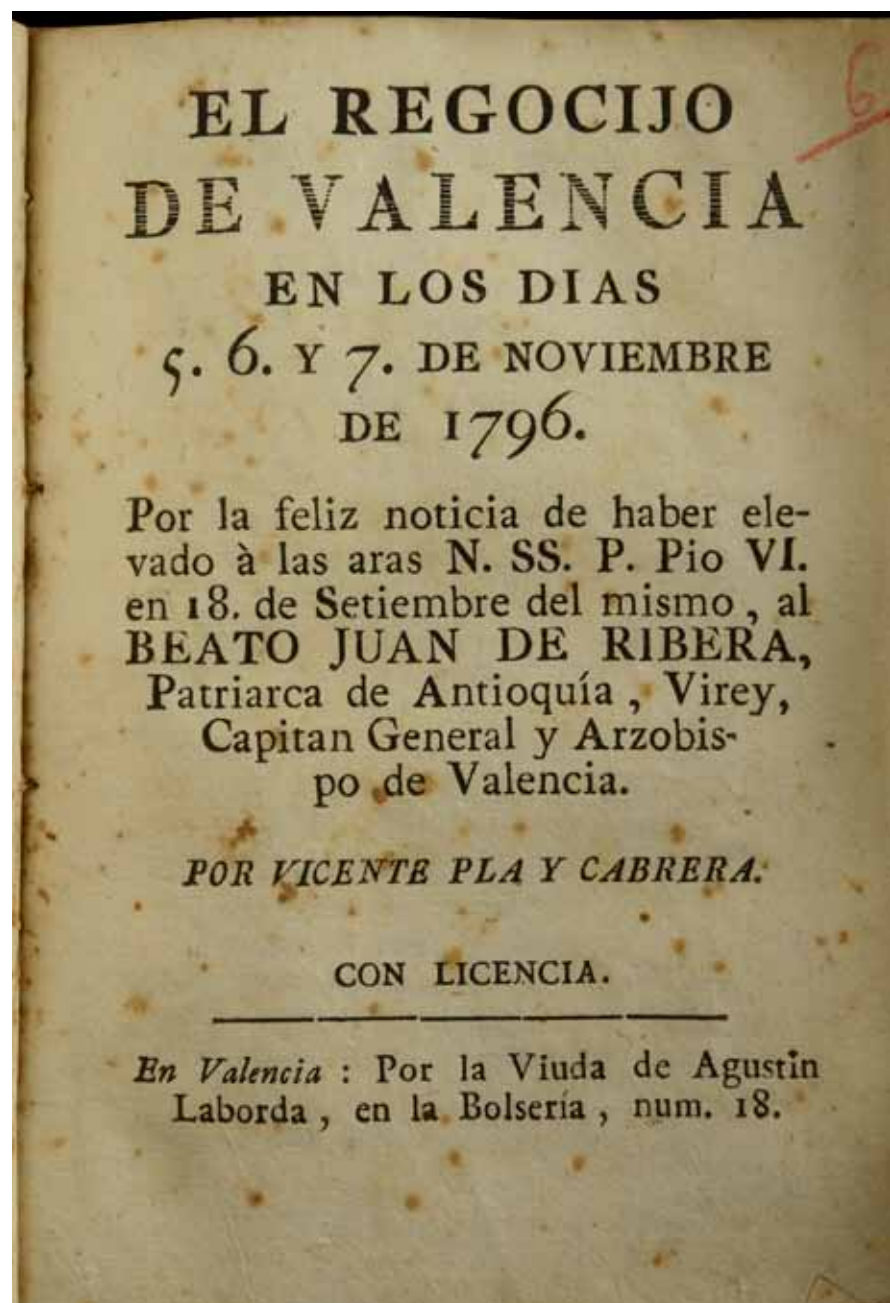
El Patriarca Ribera y el Santo Cáliz

En el año 1569 es nombrado arzobispo de Valencia Juan de Ribera, obispo de Badajoz, a quien el monarca Felipe III encargará la complicada misión del gobierno sobre los moriscos del Reino de Valencia y, en última instancia, el protagonismo sobre su expulsión en el año 1609, tras acaparar un poder inmenso al converger en su persona los cargos de arzobispo de Valencia, entre 1569 y su muerte en 1611, y virrey entre los años de 1602 y 1604⁵². Tal concentración de poder hará que el patriarca Ribera -para reforzar sus posiciones, en el mismo 1569 obtiene también el nominal título de Patriarca de Antioquía- sea el verdadero protagonista de la aplicación de los postulados del Concilio de Trento y la Contrarreforma en la ciudad y reino de Valencia. Pero, además, recogerá la tradición griálica extendida en la ciudad por las pinturas de Joan de Joanes, principalmente en sus múltiples versiones de “Salvadores Eucarísticos” y “Últimas Cenas”. Dos elementos iconográficos muestran de una forma muy clara este protagonismo del Santo Cáliz en la figura de Ribera: el propio emblema del arzobispo, y la serie de retratos de los obispos y arzobispos valentinos conservada en la Sala Capitular de la Catedral de Valencia⁵³.

En primer lugar, el emblema utilizado por Juan de Ribera, que desde inicios del siglo XVII ganará una inmensa visibilidad en la ciudad, ya aportaba esta visión griálica del Patriarca: se trata de un Santo Cáliz, con una Hostia sagrada en posición vertical sobre el mismo, y dos pebeteros con llamas a ambos lados, representando la fuerza y el ardor de la fe que guiaron los pasos del arzobispo-*virrey*. La inscripción *Tibi post haec fili mi ultra quid fa-*

52 Más de cuarenta estudios particulares sobre esta importante figura en la obra colectiva CALLADO, Emilio (ed.), *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012.

53 RINCÓN GARCÍA, Wifredo, “Iconografía de San Juan de Ribera”, en Callado, E. (ed.), *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, págs. 685–712.



Vicente Pla y Cabrera, *El regocijo de Valencia en los días 5, 6 y 7 de noviembre de 1796: por la feliz noticia de haber elevado à las aras N.S.S.P. Pio VI el 18 de septiembre del mismo, al Beato Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia, Virrey, Capitán General y Arzobispo de Valencia*, Valencia, 1796. Portada. Biblioteca Municipal Central, signatura BM/34 6.

ciam (“¿Después de esto hijo mío que más hubiera podido hacer por ti?”) orlaba la sagrada copa. La explicación a este relevante emblema se halla, sin duda, en los principios mismos del espíritu del Concilio de Trento, que propugna el amor a la Eucaristía, y el aumento de su importancia en la liturgia católica tras la Contrarreforma. Ribera, como arzobispo encargado de trasladar los efectos de Trento a Valencia, no solo tomará la Sagrada Forma, el Corpus Christi, como emblema personal, sino que será el principal impulsor de su festividad, y el ideólogo del Real Colegio Seminario del Corpus Christi, la institución tridentina más conocida y relevante, a efectos culturales, arquitectónicos y artísticos, del reino. De este modo, la importancia de la figura de Ribera hará que el Cáliz gane protagonismo en las calles de Valencia, pero no solo a través de escudos pétreos o cerámicos, sino también a través de la enorme cantidad de publicaciones que usaran este “cáliz patriarcal” como ilustración de portada, y que poblaran los seminarios, bibliotecas, librerías e instituciones académicas de la ciudad de Valencia durante los siglos XVII y XVIII. La mayor parte de estas publicaciones, con el escudo del Patriarca en su portada, se encuentran en los archivos municipales, el Archivo General del Reino de Valencia o la Biblioteca Histórica de la Universitat de València. Sería demasiado extenso listarlas, pero alguna de las más notables son *Relacion de la solemnidad con que el insigne Colegio de Corpus Christi hizo la presentacion del Rotulo de su ... Fundador ... Juan de Ribera* (1630),⁵⁴ *Ordenanzas del Real Colegio de Corpus Christi* (1583), o las relaciones festivas que se estudian en este texto.

El segundo elemento iconográfico que muestra claramente la importancia del cáliz en la iconografía de Juan de Ribera es el retrato de la serie arzobispal de la Catedral de Valencia, hoy una copia del original

⁵⁴ *Relacion de la solemnidad con que el insigne Colegio de Corpus Christi hizo la presentacion del Rotulo de su ... Fundador ... Juan de Ribera*, En Valencia : por Iuan Bautista Marçal ..., 1630. Biblioteca Histórica de la Universitat de València. BH Ms. 0700(24)



“La Sexta Maravilla: El Coloso de Rodas”, en *Poesías de un comisionado al presente asunto*, Valencia, 1797.

de Vicent Joan Macip, de 1585. El Patriarca aparece en este retrato lujosamente vestido, con la impresionante mitra decorada por sol y estrellas, el escudo de su familia y la tarja con texto en la parte inferior, la mano derecha en el pecho y una librería en la parte izquierda de la composición, con un libro abierto en la parte delantera, que muestra, señalado por el protagonista con su mano izquierda, el lema de Juan de Ribera. Sobre los estantes la copa del Cáliz con la Sagrada Forma en la parte superior es nueva muestra de su importancia en la confección de la imagen pública de san Juan de Ribera. Del mismo modo, no deja de ser remarcable que el pintor que realiza el original, Vicent Joan Macip, o Vicente Juanes, sea el hijo de Juan de Juanes, el responsable del triunfo de la iconografía del Santo Cáliz de la Catedral de Valencia durante el siglo XVI⁵⁵.

Valencia y el cáliz del Patriarca

Con las reformas emprendidas por el arzobispo Juan de Ribera, el Santo Cáliz cobrará por primera vez importancia en las calles de Valencia, apareciendo en los edificios que cuentan con el patrocinio y mecenazgo del Patriarca. En este sentido, el edificio que mejor refleja la presencia griállica en las calles valencianas es el Real Colegio de Corpus Christi, obra en la que Ribera interviene personalmente, tanto en la elección de artistas y decoradores como en la supervisión y corrección de planos, como los que sostiene en varios grabados que muestran su efigie como patrono de este colegio, el epicentro de la Contrarreforma en la ciudad de Valencia⁵⁶. En primer lugar, encontramos el cáliz en la puerta principal de acceso a la iglesia, la que da su fachada a la actual Plaza del Patriarca, una puerta adintelada entre columnas pareadas de orden dórico sobre elevado basamento, arquitrabe canónico y simple,

55 ALEJOS, Asunción, *Presencia del Santo Cáliz en el arte*, Valencia, Ajuntament de València, 2000, págs. 35-38.

56 BÉRCHÉZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes *Real Colegio de Corpus Christi o del Patriarca*, Valencia, Direcció General de Patrimoni Artístic, 1996.

alternando triglifos y metopas, que sostiene un frontón curvo partido, en cuyo centro encontramos el elemento más importante de su decoración: el escudo de Juan de Ribera con el Cáliz y la Sagrada Forma, y la fecha *MDCIII*, todavía en tiempos de su gobierno, arzobispal y virreinal. El resto de decoración del templo y colegio seminario es muy severa, coincidiendo con los tiempos de transición entre los siglos XVI y XVII, el momento del llamado “barroco desornamentado”, que muestra portadas clásicas y remates con bolas y pirámides. El escudo pétreo del Patriarca aparecerá, además, en dos portadas más del Colegio de Corpus Christi, en la portada lateral de la calle de la Cruz Nueva, y en el ático de la magnífica portada interior compuesta, que da acceso desde el zaguán de entrada a la Capilla del Monumento, justo enfrente de la entrada al templo principal y al lado de la puerta al claustro de inspiración renaciente, donde un pedestal con, de nuevo, el escudo griállico eleva la efigie del santo realizada por Mariano Benlliure en 1896. El mismo motivo, pero en yeso, aparece también en un altar interior del colegio, situado en la actual Biblioteca del Patriarca, justo sobre el refectorio.

Regresando a la fachada principal, justo en el perímetro de la torre campanario cuadrada, elemento más distinguible de la planta del edificio desde el exterior y que se encuentra adosado a los pies del templo, un panel cerámico muestra, de nuevo, la importancia de lo eucarístico en este colegio y en el periplo vital de Ribera. En el panel, de interesante iconografía, podemos ver a san Juan de Ribera arrodillado, orando frente al Santísimo Sacramento, ya con nimbo de santidad, y dos angelotes sostenido los atributos arzobispales, mitra y báculo, sobre una columna que recuerda al estilo austero del Colegio de Corpus Christi. Este tipo de decoraciones serán habituales en los edificios que cuentan con el patrocinio del Patriarca, y se reparten también en otros espacios interiores del edificio, como patios y escalera. El ejemplo más notable quizá sea el del Convento de Santa Úrsula, cenobio de religiosas agustinas descalzas, funda-

do en 1605 con el patrocinio de san Juan de Ribera, frente a las Torres de Quart, en el interior del recinto amurallado de Valencia. Sobre el rústico portón de acceso al convento, a la derecha de la también sencilla puerta de la iglesia, un panel cerámico con dos símbolos clarísimos, dentro de un tarja con decoración vegetal, palmas y banderolas: se trata del corazón asaetado de la orden agustina y del escudo del Patriarca, de nuevo el Santo Cáliz, la Eucaristía y los pebeteros llameantes de fe. Otros paneles cerámicos valencianos muestran también este motivo, ya alejados de esta iconografía. Un buen ejemplo es el gran panel de la Casa Natal de San Luis Beltrán, frente al Almudín, que muestra un crucificado con los símbolos de la Pasión repartidos en diferentes espacios. El ángel a la izquierda del Crucificado sostiene en su mano derecha el cáliz de la Última Cena, en esta ocasión más parecido en sus formas al de la Catedral de Valencia que en el caso del cáliz del Patriarca, mientras en de la derecha sostiene la corona de espinas. Hay que recordar que, además, en su iconografía se suele utilizar un cáliz con serpiente para simbolizar al santo valenciano.

Además de estas muestras en las calles de la ciudad, el Santo Cáliz es un elemento omnipresente en el interior de los muros del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. Sin tener en cuenta los lienzos del Museo del Patriarca, como el retrato orante del fundador obra de Juan de Sariñena, de 1612, o la pareja de tablas de Francisco Ribalta rematadas por el escudo de Ribera, encontramos dos elementos que merece la pena resaltar por su importancia iconográfica e histórica. En primer lugar, los cuatro grandes armarios que ocupan los ángulos del claustro del colegio, grandes carcassas para otros tantos lienzos, que llevan pintado en la parte exterior de sus puertas el emblema de Ribera. En segundo lugar, la propia tumba de Juan de Ribera, en la Capilla de la Trinidad del templo, una urna sepulcral rematada por las armas del difunto, copia realizada en el siglo XIX por José Cotanda de una obra destruida durante la Guerra de la Independencia.

1630: Apoteosis eucarística en Valencia

Si la aparición de cálices pétreos, cerámicos o pictóricos asociados a san Juan de Ribera en las calles y templos de Valencia, aunque no masiva sí es bastante significativa, todavía lo fue más en el festivo barroco y las máquinas efímeras vinculadas a su persona, que convierten, en varias ocasiones, a Valencia en una ciudad eucarística. La mayor apoteosis urbana del Santo Cáliz se vivió en los primeros días de 1630, cuando se presenta en Valencia el rótulo con las informaciones de vida y santidad del Patriarca, que se debía colocar junto a su urna sepulcral, tan solo diecinueve años tras su muerte⁵⁷. La propia historia del rótulo es ya llamativa: se confecciona en Roma por orden de la esposa del embajador hispano en la ciudad Manuel de Acevedo y Zúñiga, VI conde de Monterrey, que de 1631 a 1636 sería también virrey de Nápoles, como lo había sido Per Afán de Ribera, el padre del Patriarca. Además, la esposa del conde era nada menos que Leonor María de Guzmán, Pimentel y Ribera, la sobrina del Patriarca, hija de una de sus hermanas, que de este modo honraba la herencia de su tío en el Reino de Valencia, pero también abogaba por elevar a los altares a un miembro de su propia dinastía, en un proceso que se abre prácticamente tras la muerte de Ribera.

El rótulo se recibe en Madrid en 11 de diciembre de 1629, y el virrey de Valencia, Luis Fajardo de Requeséns y Zúñiga, marqués de Los Vélez, que también tenía lazos de sangre con los Ribera, informa de ello al Colegio desde Silla. El 17 de diciembre es recibido el rótulo en la ciudad y festejado con un *Te Deum* en la iglesia del Colegio y una procesión por sus claustros, con la presencia de los virreyes, del arzobispo Isidoro Aliaga, los seis jurados de la ciudad vestidos de terciopelo carmesí, el gobernador Luis Ferrer de Cardona, y amplia asistencia de

⁵⁷ *Relacion de la solenidad con que el insigne Colegio de Corpus Christi hizo la presentacion del Rotulo de su... Fundador ... Iuan de Ribera, En Valencia : por Iuan Bautista Marçal ...*, 1630. Biblioteca Histórica de la Universitat de València. BH Ms. 0700(24)



José Vergara: El Beato Juan de Ribera adorando el Santísimo Sacramento, Colegio de Corpus Christi del Patriarca, Valencia.

nobleza y pueblo valenciano. Sin embargo, la presentación se retrasará hasta el día veinticuatro de enero de 1630, para evitar la coincidencia con los festejos de la Navidad.

Tras los pregones del día 23 de enero, el jueves veinticuatro la ciudad amaneció con una majestuosa decoración efímera para el Colegio de Corpus Christi. Sobre las torres y cimborrio, se levantaron cuatro enormes pirámides de madera de cincuenta palmos de altura, y sobre ellas se situaron cuanto grandiosos estandartes con las armas del Santísimo Sacramento. Las pirámides se confeccionaron en forma de grada, para sobre ellas colocar “gran cantidad de faroles de colores diferentes, en unos había espigas, en otros cálices y hostias, y en otros racimos”⁵⁸. La decoración eucarística y los cálices

se enseñoreaban de la ciudad de Valencia, mostrando enormes estandartes y miles de faroles que llenaban de sagrados cálices tanto el día, como la noche. Además, en la fachada principal del colegio, sobre la línea de las portadas de acceso, se colocaron cuatro grandes armas, de siete palmos de alto, rodeadas de guirnaldas y florones de oro, la primera con las armas del Sacramento, y las siguientes con las del papa Urbano VIII, el rey Felipe IV y la Casa de Ribera, “que si bien su insigne fundador las renunció, tomando en cuenta de ellas el Cáliz y la Hostia, con dos braseros a los lados, pareció debido acuerdo no olvidarlas aquel día”,⁵⁹ alusión a la toma del Cáliz como divisa por parte del Patriarca Ribe-

... Juan de Ribera, En Valencia : por Iuan Bautista Marçal ..., 1630. Biblioteca Histórica de la Universitat de València. BH Ms. 0700(24)

59 Ibidem.

58 *Relacion de la solenidad con que el insigne Colegio de Corpus Christi hizo la presentacion del Rotulo de su... Fundador*

ra, que el texto explica ya que “la humildad le obligó a despreciar caducas glorias del mundo, y hacer estimación de las que han de durar eternamente”⁶⁰.

Pero la ocupación del espacio urbano por cálices y sagradas formas no se limitaría al Colegio de Corpus Christi y a la Plaza del Patriarca, en la que se levantaron dos fuentes, una de agua y otra de vino, un molino efímero y un horno para repartir pan a los necesitados, sino que desfilaría por toda la ciudad. Para la instalación del rótulo, se celebró una enorme procesión, encabezada por el virrey, que llevaba la inscripción desde el Colegio al Palacio Arzobispal, para el encuentro y bendición con el arzobispo Aliaga, y luego de vuelta. En la misma, el rótulo irá acompañado por “un estandarte de seis palmos de largo, y cuatro de ancho, de tela de oro carmesí bordado cañutillo, y caracolillo de oro; tenía en medio las armas del Santísimo Sacramento, bordadas con tal riqueza y primor, que su valor excedía a los mil ducados, pendiendo de un asta dorada que remataba en cruz patriarcal”.⁶¹ El día siguiente, viernes, se declaró día de guardar y se mantuvieron las luminarias y decoraciones. De este modo, durante unos días de enero de 1630 Valencia se convertía en una verdadera ciudad eucarística, en la que cálices y hostias efímeros decoraban las fachadas de edificios que ya mantenían una estrecha vinculación iconográfica con este motivo, y en la que el Santísimo Sacramento desfilaba, al lado del virrey marqués de los Vélez, obteniendo un protagonismo inusitado en la España del Barroco.

1796: El Santo Cáliz y la beatificación de Ribera

El proceso de beatificación de Juan de Ribera empezó prácticamente tras su muerte, como muestra el interés de su sobrina María en legar un testimonio labrado de los buenos actos y milagros de su tío a la ciudad de Valencia. Sin embargo, el pro-

ceso se alargará mucho más de lo esperado, y permanecerá abierto durante más de un siglo, hasta la llegada de un período histórico especial, en que se sentaba en la Cátedra de San Pedro el italiano Giovanni Angelico Braschi. Tras elegir como nombre Pío VI, Braschi recogerá el legado del San Pío V, del hombre que fundó el Colegio de San Pío V de Valencia y llamó a Ribera “luz de todas las Españas”, en época de la Revolución Francesa, cuando, como en la Contrarreforma, la iglesia busca reforzarse llevando a los altares a los grandes príncipes de la fe, entre los que se encontraba Ribera, uno de los hombres fuertes de su admirado Pío V. Finalmente, el proceso culminará el 18 de septiembre de 1796, y la ciudad de Valencia no tardará en organizar unos magníficos festejos para celebrar la beatificación de su arzobispo- virrey, tanto que “lo cierto es que Roma, en los celebrados Triunfos de sus Scilas, Césares y Pompeyos, no vio tan adornadas sus calles y plazas como Valencia en las Fiestas del Beato Juan de Ribera”⁶². Estas interesantes fiestas pueden ser estudiadas a través de diversas fuentes, entre las que destacan la extensa *El regocijo de Valencia*⁶³, que cuenta con un retrato grabado donde Ribera se encuentra en posición orante frente al Santísimo Sacramento, y *Demostraciones festivas de la ciudad de Valencia en la beatificación de su arzobispo y virrey Juan de Ribera*,⁶⁴ interesante texto que describe las decoraciones de la ciudad insertas en el diálogo entre tres caballeros que recorren pausadamente sus calles. En ambas se describen las magníficas luminarias y decoraciones de ciertas casas nobles, de las Torres de Quart y del convento de Santa Úrsula, fundación de Ribera,

⁶² Breve descripción de las fiestas que hizo el Real Convento de predicadores de Valencia en la beatificación del b. Juan de Ribera, y sermón que predicó el r.p.m. fr. Luis Ballester, prior del mismo convento. Valencia, el la Imprenta de D. Benito Monfort, año 1797.

⁶³ PLA y CABRERA, Vicente, *El Regocijo de Valencia en los días 5, 6 y 7 de noviembre de 1796: por haber elevado à las aras N. SS. P. Pio VI ... al beato Juan de Ribera*, Valencia, 1797.

⁶⁴ *Demostraciones festivas de la ciudad de Valencia en la beatificación de su virrey y arzobispo el señor Juan de Ribera*, En Valencia, en la oficina de Josef Estevan, Plaza de San Agustín, 1797.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

o el magnífico arco de triunfo del Consulado, que mostraba al beato con alegorías del Comercio, la Justicia o las Artes, alegorías que también llenaban el altar efímero erigido frente al Oficio Mayor de la Seda. Sin embargo, cinco son los espacios urbanos que alojan más interés para el estudio de la iconografía urbana del Santo Cáliz: el Colegio de Corpus Christi, la Catedral de Valencia, el Palacio Arzobispal, el Convento de Santo Domingo y la Plaza del Mercado. En la fachada del Real Colegio de Corpus Christi se colocará un gran altar recubierto de una parte de la magnífica colección de tapices del colegio, en cuyo centro se hallaba “un nicho, con un retrato del beato de pontifical, con hostia y cáliz en la derecha y cruz patriarcal en la izquierda”⁶⁵. Además, en las rejas del atrio se colocaran seis bellos recalados narrando la vida del beato, y toda la plaza frente al colegio fingía un inmenso jardín, como si fuese el propio Paraíso Terrenal.

La Catedral Metropolitana erigió un tablado en cada una de sus puertas: en la Plaza de la Seo uno con un jardín efímero decorado con columnas, pirámides y bolas, en la Puerta del Arzobispo otro con manto real, para los músicos contratados para el festejo, y en la puerta principal un tercero con un gran pabellón de damasco y oro, lleno de colgantes, borlas y alegorías marianas. En el crucero, decoración a base de damascos carmesí, bajo dosel una imagen del Señor Sacramentado, y sobre el cornisón del retablo de plata estatuas y relicarios de diversos santos. Dos elementos llaman la atención en la descripción de los adornos de la catedral. En primer lugar, la presencia de ese lienzo con temática “Señor Sacramentado”, que bien podía ser un Salvador Eucarístico o una versión de una Última Cena de Joan de Joanes, que, por tanto, mostraría la cara más veraz del Santo Cáliz de Valencia. Por otro lado, llama la atención que entre esas reliquias que se exhiben sobre el retablo argentífero de la Catedral no se explicita la presencia del Santo Cáliz conservado en la magnífica colección metropolitana-

na de reliquias. Se trata de una muestra más de la menguada relevancia que en ciertos momentos históricos se otorga a esta reliquia: prácticamente no se destaca en la llegada de las reliquias de Alfonso el Magnánimo a la Catedral, la rescatan del olvido Joan de Joanes y el Patriarca Ribera, pero, poco a poco, su protagonismo vuelve a ser eclipsado, prácticamente hasta el siglo XX.

El Palacio Arzobispal adornó su fachada con la serie de retratos de los prelados confeccionada para el mismo, formando doce columnas, con sus intercolumnios adornados con damascos carmesíes, rodeados de flores de plata, jarras y arañas de cristal. En el centro de la composición, bajo arco, un nuevo retrato de Juan de Ribera realizado para la ocasión, arrodillado en almohadón carmesí y adorando el sacramento. No deja de ser llamativa la alabanza de esta obra que realiza el autor de las *Demostaciones festivas...*, que atribuye la obra a un joven de veinte años llamado Vicente López, del que dice “que verdaderamente si a proporción que avance la edad, hiciere sus adelantamientos en el arte, podrá hacer época en los fastos de la pintura”⁶⁶. Parece el relator de la fiesta un verdadero visionario, pero cabe recordar que Vicente López, aunque lejos todavía de convertirse en primer pintor de cámara del monarca Fernando VII en 1815, contaba en realidad con veinticinco años, ya había permanecido trece años en Madrid e incluso había pintado *Fernando VII con el hábito de la Orden de Carlos III*, en Valencia en 1792.

El caso del Convento de Santo Domingo es realmente especial, por la relación de patronazgo y mecenazgo que Ribera había mantenido con este importante cenobio valenciano, cosa que lo llevó a organizar tan esplendorosa decoración eucarística, que incluso cuenta con su propia relación festiva, *Breve relación de las fiestas que hizo el Real Convento de Predicadores de Valencia...*⁶⁷ La fachada del convento se hallaba decorada con profusión, formando un verdadero “laberinto de luces” que

⁶⁵ PLA y CABRERA, Vicente, *op. cit.*

⁶⁶ *Demostaciones, op. cit.*, 1797.

⁶⁷ *Breve descripción, op. cit.*, 1797.

aclaraba la noche valenciana. En el vacío de las ocho ventanas de la fachada que da a la ciudad se ubicaron ocho interesantes jeroglíficos, alusivos a la amistad de Ribera con el dominico San Luis Beltrán, y a la importante relación entre este cenobio y el Colegio de Corpus Christi. En los nueve balcones, adornos de trofeos eclesiásticos y militares, alusivos a la política y prudencia de Ribera, no solo arzobispo, también hombre del rey, en su breve cargo de virrey del Reino de Valencia, mientras en la parte superior, una línea prefiguraba un zodiaco. Las paredes desde la portería a la Iglesia se vistieron con ricos tapices y pinturas, de enorme relevancia si nos atenemos a los halagos de la relación festiva, obras “de tan fino pincel, y tan delicado gusto, que si los Apeles y Timantes se hubiesen hallado presentes, hubieran tenido mucho que admirar, y no poco que aprender. Baste con decir que eran obras del Españolito, Juanes, Morales y Ribalta”⁶⁸. En cuanto a la fachada de la Iglesia, se decoró con colgantes de bolas, farolillos, iluminación general, trofeos y banderas. Los tejados fueron muy bien iluminados, destacando los de la librería y dormitorio, así como la cerca que iba desde el recinto del convento hasta la Ciudadela. En total, la decoración del Convento de Santo Domingo contaba con 37.003 luces entre bolas, faroles y candilejas.

Entre los elementos de esta soberbia decoración, para seguir con el análisis de la iconografía del Santo Cáliz en la calles de Valencia, hay que fijarse con más detalle en las descripciones de algunos de los jeroglíficos que cubrieron el espacio entre las ventanas de la fachada principal⁶⁹. En el primero de los jeroglíficos, y “en alusión a que esta comunidad miraba como propias las glorias del Beato Patriarca; se pintó la fachada exterior del Convento, y un Mastín a la puerta, como que defendía la puerta. A la otra parte un Dragón con

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Para el estudio de los jeroglíficos y la fiesta valenciana, MÍN-GUEZ, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; RODRÍGUEZ, Inmaculada, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1808)*, Castellón, Universitat Jaume I, 2010.

un cáliz y una hostia en la boca en ademán de querer entrar, y se iba recatando el perro”⁷⁰. El lema fue *Et venies ad locum* (Deuteronomio 12), y la letra aclaraba que se mostraba Santo Domingo como hogar no solo de dominicos, sino también del propio beato Ribera: “*Entra Dragó sens recel, / Que en este dia ditjós/ La Casa es comú de dos*”. El segundo de los jeroglíficos mostraba la fachada del Colegio de Corpus Christi y la del Convento de Santo Domingo, con las armas inversas, la dominica sobre el colegio seminario, y la sacramental sobre el cenobio dominico.

En el cuarto jeroglífico, “en alusión a que están ya colocados sobre las Aras San Luis Beltrán y el beato Ribera, uno antes y otro después, se pintó un Monte con una punta que entraba en el Mar, un Navío que acababa de doblar la punta, con un Cáliz y una Hostia sobre el árbol mayor; y otro navío distante, que ya lo había doblado, y tenía sobre el árbol un Cáliz y una Sierpe”⁷¹, con el lema *Assumpsit me de aquis multis* (David. Psalm, 17) y la letra “*Aplegaren al Nou Món, / Doblant ab dolça bonança/ El cap de bona esperança*”. En esta ocasión, el cáliz símbolo del beato Ribera seguía los trazos dejados por San Luis Beltrán, para lograr alcanzar, tras la beatificación, la santificación de que San Luis ya gozaba, algo que no será una realidad hasta bastantes décadas más tarde, el doce de junio de 1960. El quinto jeroglífico es el último que mostró iconografía vinculada al Santo Cáliz, ya que, “en alusión a que San Luis Beltrán, y el Beato Patriarca, conquistaron con su oración, y lágrimas el Cielo; se pintó un monte con algunos arbustos silvestres, y dos pomposos y copados Pinos, de donde manifestaban haber salido dos tórtolas, que volaban hacia un cielo, que se descubría en la parte superior con dos nidos: el uno con el cáliz con la sierpe, símbolo de San Luis, y sobre el otro un Cáliz con Hostia, símbolo del Beato Patriarca”⁷². Como lema *Et turtur nidum sibi* (David Psal.

⁷⁰ *Breve descripción, op. cit.*, 1797.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.



Roca del Santo Cáliz. Museo Casa de las Rocas, Valencia. *Fotografía:* Antonio Cortés

83 vers. 4), y como letra “Para Sí, y para sus Hijos / Nidos seguros buscaron/ ¡Y como que los hallaron!”.

Por último, la que debió ser decoración más espectacular de todo el festejo: un enorme Coloso de Rodas, ubicado en la Plaza del Mercado de la ciudad y financiado por el Gremio de los Especieros. Se erigió una enorme máquina efímera, de la que conservamos referencia visual mediante dos grabados⁷³, de cuarenta palmos de altura, sobre dos enormes peñascos de otros treinta palmos, que funcionaba como gran arco de triunfo por donde debía circular la procesión, que portaba el busto del Patriarca costeadado por el Ayuntamiento de Valencia, cuyas

⁷³ El primero de ellos “La Sexta Maravilla. El Coloso de Rodas”, en *Poesías de un comisionado al presente asunto*, Valencia, 1797. El segundo, *El Coloso de Rodas*, Valencia, por la Oficina del Diario, 1797.

connotaciones culturales y artísticas han sido analizadas en profundidad por Víctor Mínguez e Inmaculada Rodríguez⁷⁴. Se trataba de una recreación de Coloso de Rodas, con la corona solar de Apolo en su cabeza y un llameante pebetero en la mano derecha. Sin embargo, lo más interesante para este texto se situaba en su mano izquierda, ya que la lira apolínea había mutado en el escudo de Juan de Ribera, y en su centro, el Cáliz con la Sagrada Forma triunfaba también en las alturas de la ciudad de Valencia que, de nuevo, se había llenado de cálices para festejar al Patriarca de Antioquía.

⁷⁴ MÍNGUEZ, Víctor; RODRÍGUEZ, Inmaculada, “El Coloso Ribera y los Gigantes Efímeros del Barroco Europeo”, en CALLADO, E. (ed.), *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, págs. 727-747.

Epílogo

Una última imbricación entre el Santo Cáliz, la ciudad de Valencia y el mundo festivo debemos trazarlo en la festividad del Corpus Christi, uno de los eventos de mayor relevancia en el calendario litúrgico valenciano, prácticamente desde el siglo XIV hasta la actualidad⁷⁵. La institución de la fiesta se remonta a tiempos del obispo Hugo de Fenollet, que en 1355 promueve el acuerdo del cabildo catedralicio para iniciar la celebración de esta procesión de manera anual, siguiendo las indicaciones de las bulas papales de Urbano IV. Tras unos inicios un tanto tibios, la fiesta resurgirá con fuerza en época de Jaime de Aragón, a partir de los años setenta del siglo XIV, cuando las músicas y los gremios ya formaban parte de la misma. Juan de Ribera, como gran impulsor del culto eucarístico en el Reino de Valencia, dará fuertes impulsos al festejo, que ya se había convertido en la fiesta más famosa e importante de la ciudad, y lo seguiría siendo hasta el siglo XIX.

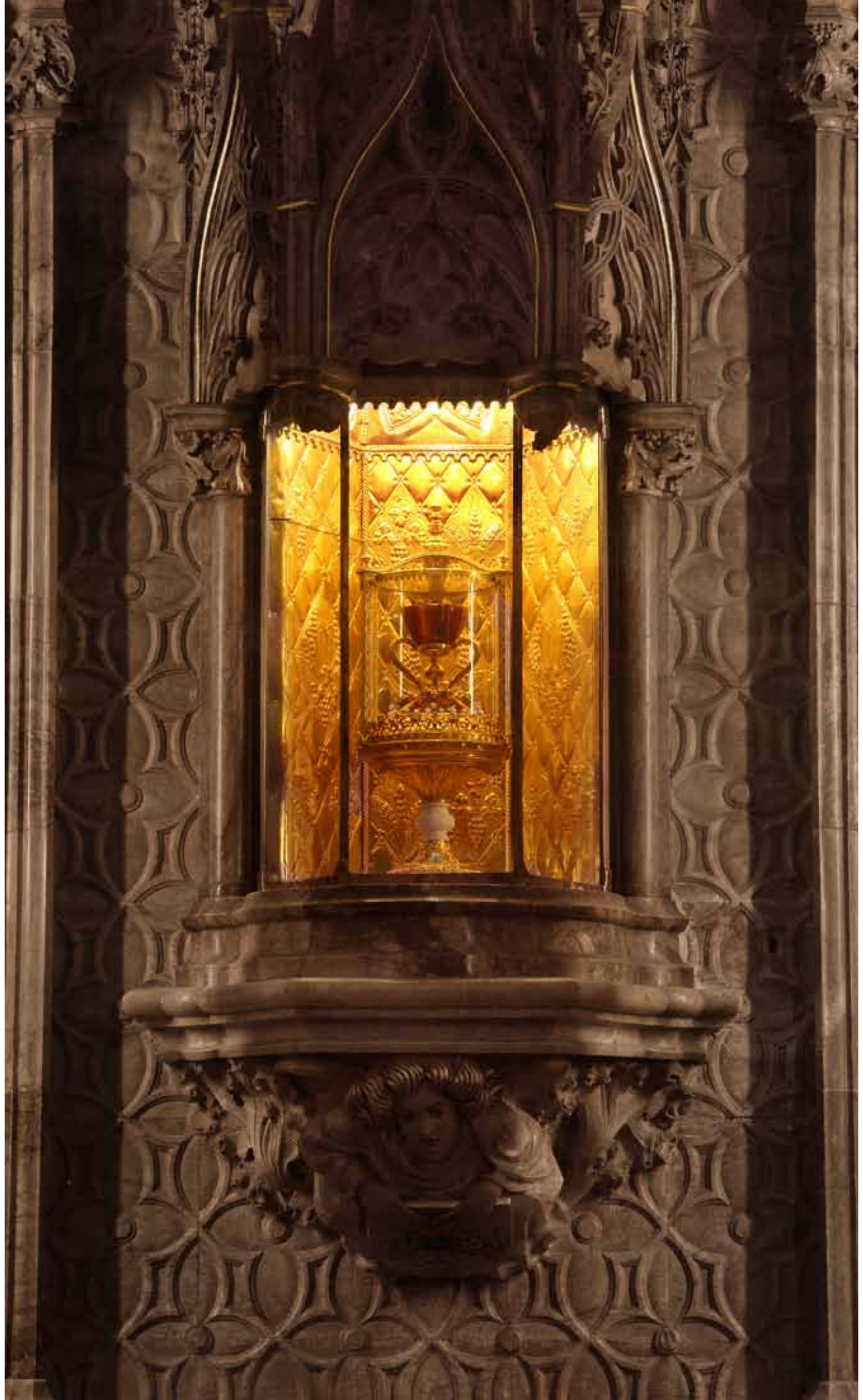
El Santo Cáliz y la Sagrada Forma tendrán una evidente importancia en este festejo eucarístico, trazada de forma artística en la confección de diversas rocas, elementos móviles que desfilan cada año por las calles de Valencia y se convierten, junto a las danzas y al propio cuerpo divino, en protagonistas del festejo. En 1961, con motivo de la canonización de san Juan de Ribera, se construye la llamada Roca del Patriarca, que muestra una escultura del, ahora ya, santo, portando una Sagrada

⁷⁵ BALLESTER-OLMOS, José Francisco (ed.), *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2005.



Roca del Santo Cáliz. Fotografía: Antonio Cortés

Forma, y en la parte superior su divisa, con el cáliz y los pebeteros ardientes. Más recientemente, en el año 2001, desfilará por primera vez en la festividad la *Roca del Santo Cáliz*, financiada por la Asociación de Amigos del Corpus de la Ciudad de Valencia, según bocetos de Vicent Marí, y que muestra, de una forma muy realista, una imagen de gran tamaño del cáliz de la Catedral de Valencia, que recorre triunfalmente las calles de la ciudad, en la actualidad, cada domingo posterior a la Octava de Pentecostés.



BIBLIOGRAFÍA

- ALEJOS, Asunción, *Presencia del Santo Cáliz en el arte*, Valencia, Ajuntament de València, 2000.
- ALGARRA PARDO, Víctor Manuel, “Espacios de poder. Pavimentos cerámicos y escritura en el Real de Valencia en época de Alfonso el Magnánimo”, *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, tomo I, vol. 3, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, págs. 271-289.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “Arquitectura a gusto de su Majestad en los monasterios de San Miguel de los Reyes y Santo Domingo (siglos XVI y XVII)”, Taberner, Francisco (ed.), *Historia de la ciudad II. Territorio, sociedad y patrimonio*, Valencia, ICARO-Ayuntamiento de Valencia, 2002, págs. 185-204.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis, “La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano”, *Ars Longa*, 21 (2012), págs. 71-94.
- BALLESTER-OLMOS, José Francisco (ed.), *La fiesta del Corpus Christi en la ciudad de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2005.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, “Invenciones poéticas en Tirant lo Blanc y escritura emblemática en la cerámica de Alfonso el Magnánimo”, CACHO BLECUA, J. M. (coord.), *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, págs. 59-64.
- BELTRÁN, Rafael, “Los orígenes del Grial en las leyendas artúricas; interpretaciones cristianas y visiones simbólicas”, *Tirant*, 11, (2008), págs. 19-54.
- BÉRCHEZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes *Real Colegio de Corpus Christi o del Patriarca*, Valencia, Direcció General de Patrimoni Artístic, 1996.
- BLAYA ESTRADA, Nuria, *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*, Valencia, Fundació Bancaixa, 2000.
- BREVE descripción de las fiestas que hizo el Real Convento de predicadores de Valencia en la beatificación del b. Juan de Ribera, y sermón que predicó el r.p.m. fr. Luis Ballester, prior del mismo convento. Valencia, en la Imprenta de D. Benito Monfort, año 1797.
- CALLADO, Emilio (ed.), *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, “La pintura d’estil gòtic-lineal i la influència catalana en València”, AGUILERA CERNI, V. (ed.), *L’Edat Mitjana. El gòtic, Història de l’art valencià 2*, València, Consorci d’Editors Valencians, 1988, págs. 146-161.
- COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa, FRAMIS, Maite, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Valencia, Universitat de València, 2005.
- CRISPÍ ANTÓN, Marta, “La difusió de les Veròniques de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d’Aragó a finals de l’Edat Mitjana”, *Lambard*, XI (1996), págs. 83-103.
- DEMOSTRACIONES festivas de la ciudad de Valencia en la beatificación de su virrey y arzobispo el señor Juan de Ribera, En Valencia, en la oficina de Josef Estevan, Plaza de San Agustín, 1797.
- Dietari del Capellà d’Anfos el Magnànim*, ed.de Sanchis Sivera, J., Valencia, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1932.
- DOMENGE i MESQUIDA, Joan, “La gran Sala de Castelnuovo. Memoria del *Alphonsi regis triumphus*”, en COLASANTI, G. T. (ed.), *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e il XVI secolo*, Montella, Centro Francescano di Studi sul Mediterraneo, 2010, págs. 290-338.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, “El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova”, *Locus amoenus*, 6 (2002-2003), págs. 91-114.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca, “Calendario litúrgico y usos áulicos en la Corona de Aragón bajomedieval: arquitectura y ornamenta”, *Studium Medievale*, 2 (2009), págs. 185-212.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, “El poder visible. Demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo”, *Ars longa*, 7-8 (1996-1997), págs. 33-47.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, *Art i societat en la València medieval*, Catarroja, Afers, 2011.

- GIMENO BLAY, Francisco Miguel *et alii* (eds.), *Ordinacions de la Casa i Cort del Pere el Cerimoniós*, Valencia, Universitat de València, 2009.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes, *El Real de Valencia (1238-1810)*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 2012.
- LIBRE DE ANTIQUITATS DE LA SEU DE VALÈNCIA, Edició a cura de MARTÍ MESTRE, Joaquim, vol. I, València, Universitat de València, 1994.
- LLOMPART, Gabriel, “El Àngel Custodio en la Corona de Arag3n en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)”, *Fiestas y liturgia. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez, 1988, págs. 249-270.
- LLORENS, Peregrín Luis, *Relicario de la catedral de Valencia*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1964.
- MARTÍ MESTRE, Joaquim; SERRA ESTELLÉS, Xavier (eds.), *La Consueta de la Seu de València dels segles XVI i XVII*, Valencia, Facultad de Teología “San Vicente Ferrer”, 2009, 2 vols.
- MARTÍN LLORIS, Catalina, *Las reliquias de la capilla real en la Corona de Arag3n y el Santo Cáliz de la catedral de Valencia (1396-1458)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València, 2005.
- MÍNGUEZ, Víctor; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo; RODRÍGUEZ, Inmaculada, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1808)*, Castell3n, Universitat Jaume I, 2010.
- MOLINA FIGUERAS, Joan, “Un trono in fiamme per il re. La metamorfosi cavalleresca di Alfonso il Magnanimo”, *Rassegna storica salernitana*, XXVIII/2, n. 56 (2011), págs. 11-44.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2003.
- NAVARRO SORNI, Miguel, “Pignora sanctorum. En torno a las reliquias, su culto y las funciones del mismo”, GAVARA PRIOR, J. (ed.), *Reliquias y relicarios en la expansi3n mediterránea de la Corona de Arag3n. El Tesoro de la Catedral de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, págs. 95-155.
- ORELLANA, Marcos Antonio, *Valencia antigua y moderna*, 3 vols., Valencia, Acci3n Bibliográfica Valenciana, 1923.
- PLA y CABRERA, Vicente, *El Regocijo de Valencia en los días 5, 6 y 7 de noviembre de 1796: por haber evado à las aras N. SS. P. Pio VI ... al beato Juan de Ribera*, Valencia, 1797.
- RYDER, Alan, *Alfonso el Magnánimo, rey de Arag3n, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, IVEI-Alfons el Magnànim, 1992.
- RUBIO VELA, Agustín (ed.), *Epistolari de la València medieval (II)*, Valencia, Universitat de València, 1998.
- RUBIO VELA, Agustín, *L'escrivania municipal de València als segles XIV i XV: burocràcia, política i cultura*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1995.
- RUIZ DE LIHORY, José (Bar3n de Alcahalí), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Federico Doménech, 1897.
- SANCHIS SIVERA, José, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, Vives Mora, 1909.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, “Historia de dos palacios y una ciudad: Valencia, 1238-1460”, *Anales de Historia del Arte*, 23, número especial II (2013), págs. 333-367.
- TEIXIDOR, José, *Antigüedades de Valencia*, Edici3n de Chabás, Roque, 2 vols., Valencia, El Archivo, 1895.
- TORRA, Alberto, “Reyes, santos y reliquias: Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa”, *XV Congreso de Historia de la Corona de Arag3n (Jaca, 1993). El poder real en la Corona de Arag3n (siglos XIV-XVI)*, Zaragoza: Gobierno de Arag3n, vol. 3, págs. 493-517.
- TRAMOYERES, Luis, “Un tríptico de Jerónimo Bosco en el Museo de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, I, fascículo 3 (1915), págs. 87-102.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis, “La capilla de los Jurados de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, V (1919), págs. 73-100.
- VICENS i SOLER, Teresa, “Aproximaci3n al món artístic de la reina María de Castella”, TERÉS, María Rosa, *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatre-cents*, Valls, Cossetània, 2009, págs. 193-262.
- VIDAL BELTRÁN, Eliseo, *Valencia en tiempos de Juan I*, Valencia, Universidad de Valencia, 1974.
- ZARAGOZÁ, Arturo; TOLOSA, Lluïsa; VEDREÑO, María del Carmen, *La capella reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de Predicadors de València. Estudis*, València, Generalitat Valenciana, 1997.

