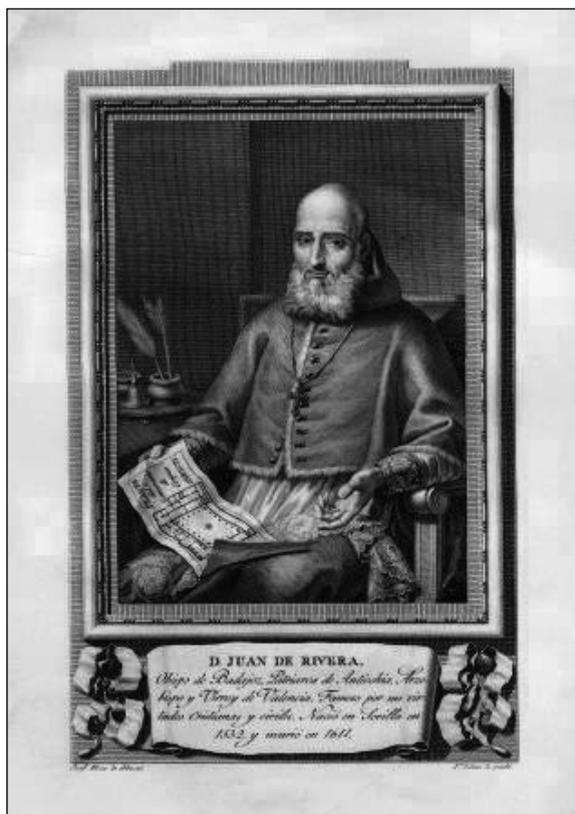


San Juan de Ribera mecenas del arte Saint Juan de Ribera, art patron

Daniel Benito Goerlich
Universitat de València

Fecha de recepción: 11/07/13
Fecha de aceptación: 22/09/13



San Juan de Ribera con los planos del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi, por José Maza y Francisco Selma

Don Juan de Ribera (1532-1611) fue sin duda un prelado excepcional entre los de su tiempo por muchas y varias razones, y no es la menos interesante de ellas su peculiar relación con las artes, especialmente las artes plásticas.¹ El notabilísimo influjo de su magisterio espiritual (religioso y pastoral) se completa con su destacadísima aportación en el ámbito de la cultura y del patrimonio cultural. Aparte de administrar durante cuarenta años la diócesis de Valencia, entonces una de las más grandes importantes y complejas del orbe católico, tuvo con una influencia decisiva en la Reforma en profundidad y la vigorización del cristianismo valenciano. Su actividad resultó importantísima en el orden económico y cultural de la sociedad.

Su labor como mecenas de las artes se extendió por toda la diócesis, pero además queda expresado de la manera más relevante en la fundación de su *Real Colegio y Seminario de Corpus Christi*, que además de ser una institución singularísima, continúa funcionando 400 años después con las mismas funciones para las que lo diseñó su fundador, ampliadas con nuevos servicios dedicados a los investigadores y a los ciudadanos. Durante años se preocupó de buscar modelos para sus constituciones y en consultar a personas competentes sobre trazas y diseños, en hacer acopios de materiales de calidad, en buscar los mejores artífices de los que le fue dado disponer, y reunir los diversos arquitectos y maestros que llevaron a término la construcción, amueblamiento y puesta en marcha de esta institución. El Real Colegio constituye uno de los hitos fundamentales de nuestro patrimonio cultural, y en sus colecciones se convierte en el mayor receptáculo, en cantidad y calidad, de bienes culturales de la Comunidad Valenciana. Es además un auténtico escaparate internacional del arte, la historia y la cultura valenciana, constantemente visitado por investigadores nacionales y extranjeros.

Juan de Ribera fue por formación hombre de profundos y extensos saberes, y por nacimiento de refinada sensibilidad y gusto exquisito. Como miembro de la aristocrática familia de los duques de Alcalá, tuvo acceso no sólo a una elevada posición social sino también al disfrute de las obras de arte que atesoraron aquellos mecenas y coleccionistas en la cosmopolita Sevilla de la época de

¹ Incluye fragmentos extensos ya publicados.

su nacimiento. A su sincera piedad personal, su constancia en los estudios y sus extensos conocimientos bíblicos y teológicos, corresponde también una actitud abierta, de raíz renacentista, de amor a las artes, a las ciencias, al conocimiento y sobre todo a los libros, que caracterizarán sus actividades y su pensamiento a lo largo de todas las etapas de su prolongada y fructífera vida.

Tras el temprano fallecimiento de su madre, Teresa de Pinelo, el niño fue criado bajo la supervisión de su tía paterna, María Enríquez, marquesa de Villanueva del Fresno, en la espléndida *Casa de Pilatos*, la principal residencia de su aristocrática familia en la ciudad hispalense: «edificio en el que se mezclan la elegancia del estilo del Renacimiento con la galanura del Mudéjar».² Era ésta, y es todavía, una bellísima mansión ricamente alhajada y adornada con numerosas obras de arte, entre las que destacan las espléndidas azulejerías policromas, una selecta colección de esculturas grecorromanas, tapices y pinturas capaz de competir con las de los príncipes y cardenales italianos del Renacimiento. Este palacio fue además el conducto por el cual el Renacimiento italiano penetró en Sevilla: «Puerta de entrada de los mármoles renacentistas genoveses en la ciudad».³ Directas referencias a estos estímulos estéticos tan tempranos en Juan de Ribera encontraremos después en su entorno, y sobre todo en su principal fundación y más precioso legado: El Real Colegio y Seminario de Corpus Christi de Valencia.

Su padre era don Perafán de Ribera, virrey de Cataluña, y posteriormente del Reino de Nápoles, que murió en 1571. A los pocos años de su estancia en Valencia compró un huerto y una casa en las afueras de la ciudad al extremo de la calle de Alboraiá, junto al lugar donde años después fundó para los capuchinos el Convento de la Sangre de Cristo. La herencia paterna permitió al recién nombrado arzobispo de Valencia la suficiente holgura económica para construirse una *Casa de Recreación* en la huerta de Alboraiá, que manifestaba: «su gusto por el arte y la naturaleza, por interio-

² V. González, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1948, p. 21.

³ Lleó Canal, Vicente: «El medio artístico y cultural en el que se formó san Juan de Ribera», *Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la Cultura Artística de su Tiempo*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2013, p. 75.

res suntuosos en los que se disponían cuadro, libros, esculturas y objetos preciosos, por jardines en los que, junto a plantas y animales se disponían esculturas y fuentes de mármol». ⁴ En esta especie de alquería mandó ejecutar desde 1574 muchos trabajos artísticos, decorando sus habitaciones o estudios con tapices muebles pinturas y esculturas. En ella trabajaron entre otros artistas como Gaspar Requena, Juan Sariñena, Miguel Juan Porta, Salvador Castello, y Juan Nadal, a quien encargó en 1596 pintar los «cielos para los estudios nuevos».

Era pues una especie de villa manierista, hoy desaparecida por desgracia, que tuvo al parecer las paredes y los techos decorados con pintura, jardines con fuentes escultóricas, y donde no faltaban colecciones de estatuas, tapices, relojes, objetos preciosos, y pinturas religiosas, mitológicas y de género. Guardaba allí además el arzobispo las colecciones que integraban una típica *Schatzkammer*; un gabinete de curiosidades que unía los objetos artísticos a las preciosidades minerales, maravillas de la naturaleza, e incluso, en las inmediaciones, un estanque con cisnes y un pequeño zoológico con diversidad de animales. También se guardaban allí pinturas de animales, y algunos ejemplos de ciertos fenómenos y monstruosidades que en la mentalidad de la época eran tenidos como signos.

Toda clase de géneros y disciplinas aparecen en sus tres nutridas bibliotecas, que dejó en herencia a su Colegio. Libros relativos a las artes y las ciencias, sin excluir las ciencias herméticas, a la matemática, la astronomía, la arquitectura, la metalurgia, la música, la geografía, la agricultura, etc., pero también a la medicina, la anatomía, a la botánica, y sobre todo a la zoología, que le atraía extraordinariamente, y de los que poseyó un buen lote en una época en que los libros eran aun un objeto de lujo, y muy costoso. Sirvan de muestra de esta afición zoológica los enormes cuadros representando a un elefante y a un rinoceronte como dos grandes lienzos con un elefante y un rinoceronte (*Abada*), tamaño natural que legó al Colegio, desaparecidos hacia 1959, o el *Dragón* que hizo colgar en el atrio de la iglesia. En realidad un caimán del Caribe, que le había regalado su sobrino el Virrey del Perú, al que cuidó y alimentó muchos años con el nombre de

⁴ *Ibidem*: p. 78.

Lepanto, y que disecado tras su muerte mandó colocar allí como signo del silencioso respeto y recogimiento que se debe guardar en los lugares sagrados.

Entre los numerosos y excelentes libros dedicados a estas materias encontramos incluso uno dedicado a las manifestaciones botánicas con apariencia de elementos de la anatomía humana: *Phytognomonica* de Juan Bautista, editado en Nápoles en 1588. De esta curiosidad por los fenómenos de la naturaleza en cuanto signos, encontramos otras muchas referencias entre las que destaca su adquisición de una copia del célebre cuadro con que fray Juan Sánchez Cotán retrató en 1590 a Brígida del Río, la mujer barbuda de Peñaranda, que formó parte de su colección de pinturas. En efecto, si el arzobispo Ribera tuvo siempre una especial afición por la lectura y a estudiar para una mejor comprensión de la Biblia, no sentía un interés menor por el conocimiento del mundo natural y sus maravillas. En efecto según su entender no sólo en *la Sagrada Escritura* se encontraba la *Palabra de Dios*, pues ésta aparecía también, y con enorme relevancia, en el gran *Libro de su Creación*. De ahí el doble interés de don Juan por todos los conocimientos relativos al mundo natural. Por un lado para mejor comprender los términos con se le designaba en las escrituras santas, y por otro por ser en sí mismo manifestación de la gloria divina.

En Sevilla pudo conocer las novedades de los artistas italianos que llegaban hasta algunos círculos escogidos de aquella entonces populosa y cosmopolita capital; y está claro que este gusto y conocimiento se mantuvo a lo largo de toda su vida. También desde la influencia paterna y la de su crianza en la Casa de Pilatos de su tío Fadrique Enriquez de Ribera su inclinación hacia la piedad reformada. Ello le llevó durante su episcopado en Badajoz, a partir de 1562, donde proclamó canónicamente los decretos del concilio tridentino en 1564, a contratar los servicios del pintor Luis de Morales, llamado *El Divino*, que era uno de los más grandes artistas españoles de expresión manierista, y posteriormente, buscar con denodados esfuerzos en Valencia, artistas capaces de plasmar sus ideas espirituales, estéticas y pastorales con la suficiente calidad y adecuación a los tiempos.

De las obras encargadas a Morales destaca la tabla con el busto del *Nazareno*, al estilo de Sebastiano del Piombo, que constituye una muestra excelente de pintura concebida para estimular y la

piEDAD y la devoción particular. La solidez de la figura de tamaño natural, reforzada por el tratamiento en primer plano, facilita la empatía, y está recortada además contra un fondo oscuro que excluye cualquier distracción la meditación piadosa. Otra tabla extraordinaria es el sobrecogedor tríptico del *Juicio del Alma*, pintado en 1568, que incluye un retrato severísimo y exento de vanidad del propio obispo. En efecto el jovencísimo obispo de Badajoz destacó desde el primer momento en todos los aspectos, como lo demuestra su intervención en el concilio provincial compostelano, celebrado en Salamanca en 1565, con sus famosos considerandos.⁵ La escena principal parece representar una visión sobrenatural del propio Ribera, donde aparece muerto, tendido en el suelo con los ropajes episcopales, mientras su alma es juzgada ante la Trinidad. Se la disputan su ángel de la guarda y un horrible demonio que exhibe una extensa lista de pecados. Sólo la intercesión de la dulcísima representación de Cristo, que enseña sus llagas al Eterno reclamándola, puede salvarla. De esta pintura se cuenta que la tuvo siempre en su aposento delante de los ojos, y que más tarde la hizo colocar en el altar del Relicario del Colegio, donde acostumbraba a decir misa.

Tras su llegada a Valencia en 1569, los primeros años de su pontificado estuvieron ocupados por la necesaria adaptación, y sobre todo por los graves conflictos y la campaña difamatoria que hubo de soportar a causa de la reforma universitaria. En Valencia el arzobispo fue recibido por muchos como un extranjero impuesto por el rey, y por algunas de las camarillas menos escrupulosas como un enemigo a doblegar. Así ocurrió en el conflicto entre su voluntariosa inexperiencia juvenil, algo intemperante, y la trapecería de un grupúsculo de profesores del *Estudi General*, feroces en la mezquina y desaprensiva defensa de sus intereses y privilegios. Ciertamente don Juan llegaba a unas tierras muy diferentes de las castellanas, y con costumbres y mentalidad muy diversas. Sin embargo muy pronto se identificó profundamente con sus feligreses y con el tiempo llegó a sentirse plenamente valenciano, de modo que tras veintidós años de residencia, cuando se cumplió este requisito exigido por la legislación foral, el 15 de octubre de 1591, emprendió un proceso de avecindamiento ante el Justicia de

⁵ Robres Lluch, Ramón, *San Juan de Ribera. Patriarca de Antioquía, arzobispo y virrey de Valencia. Un obispo según el ideal de Trento*, Barcelona, 1960, p 60-62.

lo civil para ser ciudadano de pleno derecho y: «poderse complacer de qualesquiera prerrogativas privilegios é inmunidades que por fueros y privilegios del presente Reyno los vecinos y naturales de Valencia pueden y deben gozar».⁶

Cuando pudo retomar las cuestiones artísticas, desdeñando la popularidad del Juan de Juanes tardío (+1579) y sus seguidores, buscó entre los pintores valencianos alguien que concordase mejor con sus preocupaciones, con una manera más realista y con escenarios más domésticos y cotidianos. Desde entonces asombra «la influencia que ejerce con su iniciativa y su ejemplo promoviendo, cooperado al desarrollo o mejorando las producciones artísticas, y a su alrededor veremos agruparse músicos, y pintores, arquitectos y poetas, orfebres y otros varios artífices».⁷ Aunque Gaspar Requena fue el primer pintor que trabajó de forma continuada en pequeñas labores para el arzobispo, sus limitaciones no ofrecían mucho margen, y tuvo entonces que encomendarse al jerónimo fray Nicolás Borrás (1530-1610), quizás el mejor entre los discípulos de Juanes. Un pintor, que si bien imitó lo mejor de su maestro: «en las últimas tres décadas de su vida orientó su arte hacia la nueva estética...buscando la realidad».⁸ Durante una breve estancia en Valencia del religioso, en torno a 1580, Ribera le encargó un gran lienzo de *San Agustín y san Jerónimo*, dividido en dos escenas independientes, en el que se hace patente el esfuerzo del pintor por adecuarse a las nuevas exigencias más realistas. Así se puede observar, en la disposición de los interiores en que aparecen efigiadas ambas figuras y en los efectistas bodegones que las acompañan.

Como arzobispo de Valencia, por aquél entonces una de las diócesis más importantes y ricas del imperio hispánico, y también de muy complicada administración, se empeñó en llevar adelante la reforma católica derivada de las determinaciones del Concilio de Trento, durante las últimas sesiones trentinas de aquel sobresaltado sínodo. Reformas con las que se comprometió apa-

⁶ «Copia, Avecindamiento, proceso del Ilmo. y Revmo. Señor Patriarca de Antioquia Arzobispo de Valencia», *Carta de la M. Il. Ciudad De Valencia al SSmo. P. Pio Sexto...*, Valencia 1797, pp. 37-43.

⁷ V. González, ob. cit., p.20.

⁸ L. Hernández Guardiola, «El pintor Nicolás Borrás», en *Nicolás Borrás. Un pintor valenciano del Renacimiento. Catálogo de la Exposición*, Valencia, 2010, p. 22.

sionadamente y que emprendió con una energía notabilísima y desplegando una actividad inmensa. Fundada su acción pastoral sobre unas bases muy sólidas, su pontificado resultó pues ser decisivo, e influiría por muy largo tiempo en la historia de la iglesia valentina. Una parte muy significativa de esta actividad tiene que ver directamente con la promoción de las artes. Pero para poder comprender el mecenazgo artístico del arzobispo Juan de Ribera en toda su extensión nos falta todavía una visión de conjunto que recoja y documente las intervenciones en tantas construcciones conventuales como las que promovió, las parroquias y capillas a las que obsequió, e investigar su relación con tantos: arquitectos, pintores, escultores, ceramistas, orfebres, bordadores, ebanistas, encuadernadores, músicos, etc., de los cuales se sirvió a lo largo de su duradero pontificado valenciano de casi cuarenta años.

La más trascendente de estas medidas fue sin duda la fundación del Real Colegio y Seminario de Corpus Christi, destinado a la formación de sacerdotes, que quiso virtuosos y sabios, capaces y entregados; una obra que le fue muy querida, a la que dedicó sus mayores desvelos, y a la que consideró su más importante legado para su amada diócesis. En el Colegio-Seminario residen los colegiales becados que realizaban sus estudios de teología y cánones en la vecina Universidad Literaria de Valencia, y hoy día en la Facultad de Teología de la diócesis. En el Colegio reciben como complemento de sus estudios académicos una cuidada preparación humana, intelectual y espiritual para mejorar su futuro ejercicio ministerial como sacerdotes de la diócesis de Valencia.

El fundador, el arzobispo Juan de Ribera, intentaba formar una élite de sacerdotes, «sabios y virtuosos», que tenían que extender e implantar las reformas derivadas del Concilio de Trento. Para ello, a cambio de su beca y excelentes condiciones, a los colegiales se les exigía grandes esfuerzos, porque tenían que sobresalir en sus estudios, y además del latín se comprometían a aprender hebreo y griego para acceder directamente a los textos de la Sagrada Escritura; y además practicar las virtudes y mantener una vida irreprochable. Todo se desarrollaba en un ambiente de piedad religiosa, devoción, fe..., pero cuidando también la preparación intelectual y el hábito de estudio, como correspondía a la personalidad del fundador, un buen humanista, gran estudioso y amante de los libros.

Debido precisamente a su formación humanística de raíz renacentista y a los ejemplos vividos en su casa sevillana, y entre su

familia, la sensibilidad de Juan de Ribera hacia las obras artísticas, especialmente la arquitectura y la pintura, era muy notable; así como el grado de exigencia y educación de su gusto estético, naturalmente inclinado a los planteamientos humanísticos. Moderno y abierto en su búsqueda intelectual comprendía la perfección también la importancia de los sentidos corporales para el acceso al conocimiento y la educación la sensibilidad. Así, empleó la arquitectura y las artes más vanguardistas, y con la mayor calidad que pudo, para erigir su Colegio y Seminario de Corpus Christi y crear un entorno, que incluso desde su misma configuración material, contribuyese al refinamiento y la elevación espiritual de sus educandos: los colegiales de beca.

Es esta una de las características más llamativas de la personalidad de Juan de Ribera, Resulta en efecto habitual, y no siempre a causa del conocido tópico del prejuicio platónico contra las artes, que aquellos personajes que han sobresalido en el dominio del espíritu, del pensamiento y las letras manifiesten un cierto desprecio, cuando no aversión y absoluta carencia de sensibilidad, hacia las manifestaciones visuales y los objetos artísticos. Parece lo más natural entre los que con el tiempo serán llamados *intelectuales* que aquella dimensión afectiva, de fruición, e incluso exaltación anímica, se reserve exclusivamente a productos incorpóreos. Aunque es cierto que esa actitud de rechazo tenía una base teórica de gran autoridad pues: «Platon rejetait l'inanité ontologique de l'eidolon, il dénonçait également, du fait de ses rapports immédiats avec la partie inférieure de l'âme (irascible, sensuelle, passionnelle) ses dangers pour l'éducation morale des futurs citoyens de la République. Objet indigne de la philosophie, l'image l'était également pour la politique et la morale publique, justifiant l'exclusion du Poète de la Cité».⁹

Así, aunque sin necesidad de llegar a asumir el tópico iconoclasta, común a casi todos los rigoristas, se entiende que la utilización de imágenes formadas por trazos, formas y colores estaría reservada al vulgo, a las gentes más rudas y ordinarias, de grosero intelecto y escaso refinamiento espiritual. Así, en el caso de la iconografía religiosa se admitiría pues exclusivamente la vetusta doctrina, atribuida a la séptima epístola del papa san Gregorio, según

⁹ F. Cousinié, *Sébastien Bourdon: Tactique des images*, Valencia, 2011, p. 129.

la cual las imágenes serían la escritura santa de los iletrados. En muchos casos, y desde un punto de vista moral, se entiende incluso que el recurso a las imágenes sea una debilidad incompatible con la austera seriedad y el adusto rigor con que deben ser tratados los excelsos temas de estudio y exposición que constituyen la ocupación y terreno acotado de pensadores, filósofos o teólogos. Las manifestaciones artísticas resultarían así frívolas concesiones a la superficialidad, la vulgaridad, o incluso a la molicie, alcanzando esta consideración, en los casos más extremos, incluso a la música y a la poesía.

En todo caso, la demostración del buen gusto pasaría por el uso de la imagen sólo como mera ilustración, y siempre dentro de límites muy contenidos. Ésta pues debería ajustarse al mero papel sierva de baja reputación que le otorga la tradición más sublime de la filosofía y la ciencia. No fue este el caso en absoluto del arzobispo Juan de Ribera para quien las imágenes no debían ser realizadas exclusivamente para adoctrinar o para conmover a la gente común, sino también para proporcionar el goce estético y la elevación intelectual del erudito y procurar una adecuada *mediación* para la meditación del devoto instruido. Fue un decidido protector de las Bellas Artes, no solo porque sirvieran para ornato de lo que construía para mayor gloria de Dios, sino porque en sí eran dignas de ser amadas y estimadas. La figura del Patriarca Juan de Ribera acoge a la vez al hombre humanista, interesado por la óptica artística, y al hombre lleno de piedad religiosa, con deseo de reformar y un espíritu de sacrificio y afán intelectual de conocimiento, que además consideraba muy importante el aspecto de la sensibilidad artística (arte, arquitectura, música...), porque creía que todo ello ayuda a mejorar y purificar el carácter.

El Real Colegio y *Seminario de Corpus Christi* de Valencia consta de dos instituciones contiguas y complementarias, que con reglas, dotación, y personal diferenciados coexisten desde el principio hasta nuestros días en el mismo edificio: el *Real Colegio y Seminario de Corpus Christi*, y la *Real Capilla de Corpus Christi*. La Iglesia o Real Capilla fue inaugurada en 1604, en ella Juan de Ribera quería mostrar el modelo o tipo ideal que deseaba en los edificios de culto, especialmente las parroquiales, para la mejor implantación de la reforma promulgada por el Concilio de Trento. Juan de Ribera quería que formar un clero bien preparado, inspirado en los nuevos principios, y comprometido con la santidad

de vida, por eso funda un colegio, pero también se preocupaba de otros aspectos materiales también importantes para esa tarea de reforma, como el tipo más adecuado de edificio para el desarrollo de la liturgia, de acuerdo con las nuevas disposiciones del Concilio de Trento. La iglesia perfecta que él quiere en su diócesis contiene tradición y modernidad. Asume la tradición valenciana: iglesias grandes y de nave única, porque cuando Valencia se recristianizaba en el siglo XIII y XIV, se utilizó un planteamiento novedoso para la evangelización, y se precisaron grandes salones para la predicación. También aquí será una iglesia con capillas laterales, pero que si en las iglesias valencianas tradicionales son de culto privado, como capillas gentilicias o de corporaciones y gremios, aquí serán complementemente abiertas, un complemento de la nave central.

Al modelo de nave única con capillas se añade el crucero que magnifica el santuario (la cabecera) Además edifica una cúpula sobre un alto tambor, la primera realizada en Valencia, y de las primeras de España, y con un carácter simbólico. Por fuera simboliza la montaña sagrada, el monte Sinaí, y por el interior la bóveda celeste, por donde se derrama una luz intensa que ilumina el santuario. Otras modificaciones son ante todo de carácter funcional para mejor adaptarse a las recomendaciones conciliares sobre la liturgia y para acrecentar sus posibilidades pastorales. Así podemos observar el traslado del coro a los pies de la iglesia, en alto sobre una arcada. En las antiguas iglesias valencianas formaba una barrera óptica, física y psicológica, entre el altar y los fieles, por eso se cambia de ubicación, según el modelo adoptado por las iglesias conventuales de las religiosas. Por su parte el altar ha sido elevado sobre una escalinata, y las cancelas de bronce, que separan al pueblo de los colegiales, y a estos del presbiterio, son bajas y permiten una visibilidad perfecta, porque la misa ha de ser vista y oída por todos los fieles.

La Capilla del Colegio representa también la modernidad artística del momento, pues adopta los órdenes clásicos del alto renacimiento italiano, siendo la primera edificación completa de este tipo de Valencia, por entonces aun casi totalmente gótica. Aquí se construyen esbeltas pilastras corintias sobre altos pedestales para el orden mayor que sostienen los arcos fajones de las bóvedas, fabricadas éstas con fina tabiquería de ladrillo sobre elegantes crucerías de cantería. Las capillas abre su embocadura a la nave en forma de arcadas sobre pilares cuadrados estrados, que

forman el orden menor, manejado, como el mayor, las molduras, capiteles, y volutas con moderna libertad de tradición miguelangelesca. Coronándolo todo está la airosa cúpula a la italiana edificada sobre pechinas del crucero en 1595, un elemento absolutamente novedoso en la arquitectura valenciana. La singularizan su esbelto tambor de factura clasicista en ladrillo aplantillado, y su cubierta de tejas vidriadas en azules y blancas, fabricadas por Antonio Simón en los obradores que tenía establecidos en Burjasot; una novedad que inicia la tradición colorista tan característica de las cúpulas levantinas.

Toda la iglesia está recubierta con pinturas al fresco realizadas por el equipo de pintores dirigido por Bartolomé Matarana, que estuvo trabajando más de ocho años, entre 1597 y 1605, al servicio del Patriarca, según un programa iconográfico de gran altura intelectual y elocuencia simbólica, que se presenta como un elaborado discurso de imágenes:¹⁰ una auténtica homilía visual, consagrada al Cuerpo y la Sangre de Cristo, como sacramento de una Encarnación para la Redención. El techo de la nave está dedicado a las invocaciones y alabanzas letánicas a la Eucaristía, figuradas por ángeles mancebos con atributos y filacterias. En la cúpula está la escena de la Recolección del el maná en el desierto, magna prefiguración eucarística, y en el tambor aparecen los profetas de Israel. El crucero está dedicado a San Vicente Mártir y a San Vicente Ferrer, testigos y confesores de la fe, ambos modelos ejemplares para los colegiales que aquí se educan para el sagrado misterio. En sus bóvedas aparecen también las alegorías de las virtudes, teologales y cardinales en cuyo cultivo invita a los colegiales a emularles.

Preside la capilla mayor, el simbólico pelicano imagen de Cristo, inscrito en el rutilante círculo de una hostia grandiosa, se hiere en el pecho para alimentar y vivificar a sus hijos con su sangre.¹¹ En el eje de la nave se expresa cómo la divinidad que es espíritu toma la carne humana por amor al hombre, para salvarle y darle la vida eterna. La escena de la Encarnación figura en el coro bajo la gloria

¹⁰ F. Tarín y Juaneda, «Las pinturas murales del Colegio del Patriarca», *Almanaque de Las Provincias del año 1890*, Valencia 1891, pp. 187-204.

¹¹ D. Benito Goerlich, «Juan de Ribera y las imágenes sagradas. Un arte al servicio de la fe», *Curae et Studii exemplum. El Patriarca Ribera cuatrocientos años después*, Universitat de Valencia, Valencia, 2009, pp. 366 y sigs.

del Eterno, El Nacimiento cocona el ático del retablo mayor. Pero en el lugar principal del altar un telón, pintado con la escena de la Santa Cena de Francisco Ribalta, nos «vela» el momento supremo de la Crucifixión. Sin embargo, cuando mediante un resorte se baja este cuadro, «revela» la única escultura corpórea de la iglesia: un impresionante Cristo crucificado, que muestra del modo más efectivo la realidad sacrificial que encubren los velos del misterio eucarístico. Esta Cena exalta el pan y el vino, la Carne y la Sangre del mismo Cristo, que se va a ofrendar inmediatamente en la Cruz, y que serán alimento espiritual de los apóstoles. Esta pintura titular expresa el Sacramento de la Eucaristía, al que está dedicada esta iglesia, y en él, la presencia real de Cristo que los protestantes negaban.

Las demás capillas también quieren refutar otras negaciones y críticas del protestantismo, como el culto tributado a María y a los Santos, y la reivindicación del exacto valor de las reliquias sagradas y de los sufragios ofrecidos en favor de los difuntos. Todo un programa visual para facilitar la catequesis de sus diocesanos, los fieles valencianos. Así pues estas pinturas tienen mucho más de mensaje y exposición doctrinal que de decoración. La primera está dedicada a la Virgen María, cuyo culto se defiende ante el protestantismo que intenta quitarle protagonismo. Lo preside el icono de Santa María de La Antigua, patrona del Colegio, pero sus pinturas laterales muestran, en la visita a su prima santa Isabel, y en la emigración a Egipto, la humildad y sometimiento de María que será exaltada según su propia profecía.

La segunda capilla está dedicada a Todos los Santos, que aparecen agrupados en torno a la Trinidad. El Concilio de Trento quería reformar la admiración y plegaria que se dirige a los Santos, porque ellos habían sido simples mortales, pero que por medio de gracia divina tienen un contacto superior con Dios. Se pide a los Santos para que intercedan ante Dios, porque nosotros somos pecadores. La tercera referida a las reliquias sagradas, defiende su veneración ante el rechazo protestante, no por fetichismo, sino en razón de los frutos espirituales que de ello se derivan, al considerar la materialidad y la realidad de la vida del espíritu y la acción de la gracia. En la cuarta una gran pintura de Federico Zuccaro visualiza el dogma del Purgatorio, y defiende el valor de los sufragios que se ofrecen por los fieles difuntos en razón de la Comunión de los Santos, que se da en el seno de la iglesia entre todos los

vivos y difuntos que forman el Cuerpo Místico de Cristo. Estas cinco capillas, incluyendo la principal, son respuestas católicas a las objeciones protestantes.

Finalmente, al otro lado del atrio del entrada y de la portería del Colegio de encuentra la excepcional Capilla del Monumento o de la Concepción. Se construyó para la liturgia del Jueves Santo. Aquí, tras los oficios sacros correspondientes, debía ser instalado el Monumento eucarístico que recuerda la sepultura de Cristo. Luego, el Viernes Santo, era también el lugar de llegada de la solemne procesión del Santo Entierro, y aquí mediante un rito conmovedor se sepultaba una imagen de Jesús difunto, esculpida por Gaspar Giner en 1608, en una caja-féretro empotrada en el altar. Toda la decoración de la Capilla se refiere pues a Sepulcro glorioso de Cristo. En el retablo hay dos cuadros que reflejan dos aspectos de la Pasión de Cristo. Uno el dolor físico, *Cristo azotado*, y el otro como dolor moral, *La Oración del Huerto* de por Vincenzo Campi, el sufrimiento por el desamor. Flanquean una espléndida representación del Concepción inmaculada, obra maestra de Gregorio Fernández, sustituida por la arqueta eucarística durante la solemnidad del Jueves Santo.

En la bóveda de esta capilla las pinturas representan a aquellos profetas de Israel que anunciaron al Mesías y su sufrimiento redentor, y al centro hay tres cuadros que se refieren, mediante prefiguraciones del Antiguo Testamento, a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo: el *Sacrificio de Isaac*, *La erección de la Serpiente de bronce en el desierto* y la *Historia del profeta Jonás y el monstruo marino*. Finalmente la serie de tapices que cubren los muros son magníficas piezas de Bruselas de altísima calidad, tejidas en 1500 y proceden del legado testamentario del padre del fundador D. Perafán de Ribera, Duque de Alcalá de los Gazules.

El Claustro del Colegio es un patio porticado de estilo palaciego, un verdadero *cortile* a la italiana, que se proyectó en 1585. Fue construido por Guillem del Rey, que aprovechó para ello las columnas de mármol de Carrara que había comprado en Italia la Princesa de Éboli para su Palacio de Pastrana, nunca construido, y que luego recompró Juan de Ribera para su Colegio y empleó 56 en las dos galerías porticadas, alta y baja, de este patio, y el resto para la portada de la Iglesia. El mármol de las balaustradas, como la piedra caliza del resto, son materiales locales. Las bóvedas de arista son de excelente albañilería, y la azulejería de los

zócalos está decorada con motivos de cuerda seca, de tradición morisca, y con colores propios de la mayólica italiana renacentista, que habían llegado hasta la Sevilla natal de Juan de Ribera de la mano del florentino Niculoso Pisano. Son soberbios arrimaderos de cerámica que aparecen como una renovación de las tradiciones anteriores, revolucionando toda la Corona de Aragón. En el centro del patio había una fuente de mármol, coronada por una estatua romana formada por la forzada unión de dos piezas diferentes, cabeza y cuerpo. Se quiso ver en ella una Ceres, como alusión al trigo eucarístico, o bien una Vestal, símbolo de constancia en la devoción y las virtudes, pero en 1896, al cumplirse el centenario de la beatificación de Juan de Ribera, fue sustituida por la soberbia escultura sedente del Patriarca Juan de Ribera, obra maestra de Mariano Benlliure.

Desde el Claustro se accede a una majestuosa y robusta escalera de piedra, construida en 1599, que conduce al piso superior, y que se ampliaría en 1602 con un tramo en altura hasta la Biblioteca de San Juan. Se trata de una de las más importantes obras arquitectónicas de su clase del periodo. Se desarrolla con escalones de dos metros de longitud, y en ella se asientan unos grandes rellanos, que en su carácter funcional ocultan un propósito simbólico. Da entender que el camino hacia la sabiduría que aquí se intenta conseguir no es fácil, igual que el acceso a la Gloria también es un camino difícil.

En los últimos peldaños para entrar en la biblioteca, que son más altos, se expresa un tramo mucho más difícil, como invitando pensar que lo que vale, cuesta. Arriba sobre el dintel de la puerta una estatua romana de Hércules, que su padre, Don Perafán de Ribera, virrey de Nápoles le envió desde Herculano, representa al héroe cuyos trabajos y esfuerzo en favor de la humanidad le había procurado la gloria de la divinidad incorporándose a los olímpicos. Del mismo modo se invita al visitante a sumarse al trabajo y el esfuerzo, nunca para medrar o para alardear con vanagloria, sino con la intención de mejor servir a los demás y alcanzar así el mérito de completar los trabajos de Cristo en orden a la total redención del mundo. Debajo encontramos la puerta más rica de toda la casa, y tras ella, elegantes anaqueles para los libros, coronados con bustos de emperadores romanos y matronas, vaciados en bronce o esculpidos en mármol, obeliscos, pirámides, copas y jarrones de jaspe y todo tipo de objetos artísticos para expresar

así el reconocimiento que merecen los libros como expresión de la nobleza y el valor de la sabiduría.

Ésta es una magnífica biblioteca, con más de 2500 ejemplares de los siglos XIV al XVII, cuyo núcleo lo integran las tres bibliotecas particulares de Juan de Ribera aquí reunidas a su muerte. Su gran tesoro es la colección de biblias escritas en griego, en arameo, en latín, en hebreo, y las diversas traducciones latinas. Los demás libros, tanto de carácter religioso, como los que abarcan las materias más diversas, denotan el carácter renacentista y ante todo humanista, marcado por la sed de conocimiento y sobre todo sabiduría, junto a la sincera piedad y el deseo reformador, que caracterizan al hombre que los reunió. Así como el corazón de la Capilla es el Sagrario donde se guarda para su adoración el Pan consagrado de la Eucaristía, el corazón del Colegio es la Biblioteca donde en medio de tantos preciados libros se conserva la Palabra divina en la forma de la importante colección de biblias. La gran escalinata de piedra que le da acceso se muestra desde el claustro como una regia torre almenada, adornada como una corona con esferas de piedra. Un edificio alto y sagrado, un santuario como la fuerte torre de David, donde se guarda la Palabra de Dios para alimento de los colegiales, y de todos aquellos que serán más adelante objeto de su sacro servicio.

Planteada la fundación con asombrosa oportunidad de criterio jurídico: «Compró don Juan de Ribera el lugar y señorío de Burjasot, en el año 1600 para que con el de Alfara, comprado cinco años antes, sirviesen sus rentas para el sostenimiento del Seminario y Colegio por el fundado». ¹² En el castillo de Burjasot habitó algunas temporadas, amuebló sus habitaciones, tapizándolas con tafetán de colores, y colocando en ellas buenos cuadros y otros objetos de arte. «De su pequeño bosque, que a los pies del castillo se extiende hasta la acequia de Moncada, plantado de diferentes especies de árboles entre los que descollaba una famosa carrasca, que era el árbol más corpulento que existía en todo el reino de Valencia, habla con encomio el cronista Gaspar de Escolano contemporáneo del Patriarca a quien también elogia por su diligencia y curiosidad en haber recogido en tan pintoresco jardín plantas raras y medicinales y variedad de animales selváticos. Felipe III visitó el castillo

¹² V. González, ob. cit., pp. 62-63.

y dehesa de Burjasot y, gozando del espléndido panorama que des él se admira». ¹³ Este hermoso lugar fue cedido para su recreación a los colegiales, que lo mantuvieron y enriquecieron hasta la forzosa desamortización de 1855.

Designó además al Colegio heredero universal de sus bienes, dotándolo además de sus espléndidas bibliotecas, de espléndidas colgaduras de tapicería, de vasos sagrados, de ricos ornamentos litúrgicos tejidos con telas suntuosas y bordados, en los que empleó cuantiosas sumas, y con una gran cantidad de preciosas reliquias sagradas, menospreciadas y aún destruidas con saña por los protestantes, pero que él coleccionaba con fervor, engastándolas en ricos relicarios elaborados con metales y piedras preciosas por los mejores plateros de Valencia, y construyendo para ellas una hermosa capilla riquísimamente alhajada y un fabuloso *armario-relicario* para custodiarlas en memoria del Arca de la Alianza. También dotó al Colegio con un sinnúmero de pinturas y esculturas; algunas encargadas expresamente para él, y las demás recogidas en su notable acervo personal.

La colección de esculturas que poseía incluyó algunos bustos de emperadores romanos y otras diversas estatuas de gran valor, en su mayor parte regalos enviados por su padre desde su virreinato napolitano. Varias de estas estatuas grecorromanas se instalaron sobre las cornisas de algunas puertas. En cuanto a la pintura, reunió aproximadamente 350 cuadros de calidades diversas, entre los que destacan algunas obras muy valiosas de: Morales, Baglione, Bouts, Mabuse, El Greco, Stradanus, Fiammingo, Zuccaro, Pulzone, Ribalta, etc., y también otras todavía anónimas de indudable calidad. Entre los pintores que trabajaron para él destacan Luís de Morales (en su etapa como obispo de Badajoz), los encargos al valenciano Juan Sariñena, las copias de retratos de la familia real que pidió a Antonio Ricci, y, sobre todo, las inmensas decoraciones al fresco de la capilla del Colegio de Corpus Christi, realizadas por el italiano Bartolomé de Matarana junto a un amplio equipo de colaboradores; al igual que los lienzos pedidos a Francisco Ribalta, especialmente la *Aparición de Cristo a san Vicente Ferrer* (1605) y *La Cena* del altar mayor (1606), que con sus atrevidos colores y su intenso claroscuro influyeron decisi-

¹³ *Ibidem*, 64.

vamente en la constitución de la gran escuela pictórica valenciana del siglo XVII, una de las más significativas de la pintura del Siglo de Oro español.¹⁴

Educado visualmente desde la infancia en el poder de la imagen sacra como estímulo para la meditación religiosa y la devoción personal, Juan de Ribera estuvo muy cerca de la sensibilidad de su homólogo Carlos Borromeo (1538-1584), el arzobispo de Milán. En el caso de la pintura predominaron en ambos sus responsabilidades pastorales y sus intenciones reformadoras sobre intereses puramente estéticos, pero precisamente a causa ellas supieron coincidir con lo más vigoroso y moderno de la renovación artística que se iba fraguando en Italia, y en la que el propio Carlos Borromeo tuvo tanto que ver. Se trataba fundamentalmente de la cuestión del *decoro*. Un decoro que el pensamiento reformador de ambos prelados encontraba en el respeto a la verdad histórico-escriturística, y expresado en un consciente realismo que huyera de toda idealización manierista, entendida como *indecorosa* desde una perspectiva cercana al carácter humano y popular, realmente doméstico, del contexto evangélico original.

La presencia en Valencia de Juan Sariñena (1545-1619) recién llegado de Italia, y que conocía las claves de la pintura reformada que estaban realizando allí artistas como Marcelo Venusti (1515-1579) y Scipione Pulzone (1550-1598), de los cuales también se encuentran obras autógrafas y réplicas en la colección del Patriarca, le permitió proveerse de pinturas que respondieran mejor a los nuevos caminos naturalistas. Más tarde, a partir de 1597, cuando acabó la construcción de la iglesia del Colegio, hizo de venir de Cuenca al pintor genovés Bartolomé Matarana (c.1550-1606), para encargarle la decoración al fresco de la totalidad de sus superficies interiores. Este artista, contratado en exclusividad para esta tarea, empleó ocho años, al frente de un equipo de ayudantes, para completar el vasto programa iconográfico que allí se desarrolla con inusual grandeza y constituye un verdadero hito en la historia del arte valenciano. Y me resisto a llamar *decoración* a lo que no se concibió como tal, sino como una enorme y potente homilía en imágenes, en la que se puede apreciar una gran profundidad teológica y denso valor catequético. Una magna obra de arte pen-

¹⁴ F. Benito Doménech, *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, pp. 30- 31.

sada para estimular la devoción, pero también, y aún más, como eficazísimo complemento para la predicación, que constituía en opinión de Ribera la misión principal del obispo, como manifestó explícitamente en muchas ocasiones.

Por las mismas fechas, Juan de Ribera, que a través de sus agentes en Roma, Venecia y Bolonia recibía inmediatamente las novedades editoriales, y del mismo modo estaba atento a las pinturas más interesantes que se producían en los principales focos italianos, se procurará ejemplares sobresalientes. De este modo pudo obtener algunos originales interesantes, o en algún caso solicitar buenas copias de lo más relevante: Los cuatro lienzos *Alegorías de los Elementos: tierra, fuego agua y aire* de Paolo Fiammingo (Pawels Franck), la *Santa Clara* y la *Verónica* de Scipione Pulzone, *Santa Catalina de Alejandría* según Marcelo Venusti, la *Adoración de los pastores* de Giovanni Bizelli, la *Ascensión* de Jan van der Straet *Stradanus*, y muchos otros. Pudo hacerse así, ya en el cambio de siglo, con algunas obras excelentes, como el gran cuadro del *Purgatorio* de Federico Zuccaro (1542-1609) y la espléndida réplica romana de la *Crucifixión de San Pedro* del Caravaggio (1573-1610), una obra revolucionaria, pintada en 1601 para la Capilla Cerasi de Santa María del Popolo, cuya réplica contemporánea se conserva hoy día en el Museo del Patriarca. Se trata de un lienzo de casi idéntico tamaño que el original y con el que concuerda en casi todos los detalles. La armonía de los colores y la exacta emulación de la técnica pictórica del Caravaggio permiten suponer que su confección se realizó en observación directa de la pintura original, sirviendo después de modelo a todas las demás copias realizadas en España, y constituyendo además un auténtico revulsivo para la pintura española de la época.¹⁵ Esta importantísima pintura, buscada ya en su ancianidad por Juan de Ribera, fue comprada probablemente en Roma, junto con el *Martirio de San Mauro* de Giovanni Baglione (1573-1644) y la *Gloria con Santos* de Giovanni Battista Ricci *Novara* (1545-1620), que asimismo enriquecen ahora la colección expuesta en el Museo del Patriarca.

En este mismo periodo el arzobispo encarga también numerosas pinturas a Francisco Ribalta (1565-1628), que gracias a su notable formación artística y gran calidad de ejecución realizará

¹⁵ H. Hartje, «Die Kreuzigung des heiligen Petrus », en *Caravaggio. Originale und Kopien in Spiegel der Forschung*, Düsseldorf, 2006, pp. 240-241.

para el arzobispo varios retratos realistas de notable carga psicológica, y sobre todo dos grandes lienzos de altar para la iglesia del Colegio: la *Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer* (1604), y la prodigiosa *Cena* (1606) de la capilla mayor. Efectivamente, son esta sensibilidad atenta y el demostrado interés en sus contactos directos con Italia los elementos fundamentales para explicar cómo pudo Juan de Ribera mantenerse tan al día en cuanto al progreso de las artes, y promover en Valencia una actividad artística tan radicalmente moderna y de tan alta calidad.

Desde luego, Juan de Ribera entendió la importancia de la utilización de las obras artísticas para el fomento de la fe y la piedad, pero puso un cuidado exquisito en que estas representaciones se atuvieran estrictamente a los requisitos del dogma católico y la moral. Así lo demuestran especialmente las obras que encargó destinadas al culto, el esmero que puso en la disposición de los aspectos formales, y aun diremos materiales, de la liturgia que diseñó para la iglesia de su Colegio, y el profundo y expresivo valor catequético de las pinturas murales que caracterizan en su grandiosa extensión la iglesia del Colegio de Corpus: una grandiosa predicación en imágenes. En todo esto no se separa de lo habitual, sino en la magna dimensión, gusto finísimo, y profunda intención. Pero lo realmente notable es que su utilización de los recursos artísticos no se limitaba a la poderosa influencia que estos debían ejercer sobre los fieles menos cultivados, sino su sincera convicción personal del extraordinario y benéfico poder de las imágenes incluso sobre los espíritus más exigentes, y en línea con el concepto ignaciano de *composición de lugar*, sobre su propia devoción personal.

En ese sentido es curioso señalar como su particular dimensión teológica y especial sensibilidad litúrgica se inclinan más hacia las tradiciones de la iglesia oriental que al descarnado intelectualismo jurídico de las regiones occidentales, superando con verdadera amplitud de espíritu a la roma teología icónica gregoriana relativa a la mera ilustración para los iletrados. El temperamento y la piedad culta y humanista de Juan de Ribera le indujeron desde el principio a considerar la gran importancia de las imágenes, y a reflexionar sobre su correcta utilización. Vivía en un contexto de gravísima división religiosa que daba y daría lugar a muy extendidos, crueles, y sangrientos conflictos. Uno de los frentes más importantes de la controversia, por su honda repercusión popular

y las violentas acciones de masas que conllevó, era la cuestión central de la legitimidad de las representaciones sacras.

Éste feroz conflicto se desarrollaba o bien con llamativas profanaciones y extensas acciones iconoclastas, o bien por la exaltación de su veneración con nuevas formas de culto y devoción, en ocasiones exageradas. En efecto, la publicación en 1559, de la versión definitiva de la *Institutio religionis christianae* de Jean Calvin (1509-1564),¹⁶ en la imprenta ginebrina de Robert Estienne, de quien Juan de Ribera poseía varias biblias, y al año siguiente de la traducción al francés de la primera versión latina de 1536, tuvieron un efecto inmediato y muy contundente. El famoso libro, que sería traducido a la lengua española en 1597 por el fraile jerónimo Cipriano de Valera,¹⁷ refugiado en la calvinista Ginebra tras apostatar de sus votos, contenía una incendiaria diatriba contra la veneración *idolátrica* de las imágenes sagradas, y llamaba a sus partidarios a asaltar iglesias y monasterios para destruirlas. Su publicación propició inmediatamente una serie de olas de iconoclastia, que afectaron a una enorme cantidad de santuarios en el centro y norte de Europa, manteniéndose después los asaltos siempre que hubo ocasión durante los constantes conflictos provocados por los sectarios hugonotes más radicales, a pesar de los acuerdos alcanzados en el *Colloque de Poissy* (1561) y el posterior decreto (1565) del concilio tridentino.

La primera intención del arzobispo valenciano es catequética y está dirigida ante todo a evitar los frecuentes abusos que se producían en el ámbito del culto popular. Coincidente en ello con las inquietudes respecto a la adecuada confección de las imágenes, la decencia en su conservación y utilización, y las prácticas supersticiosas, que están presentes en una serie de sínodos y concilios diocesanos de don Juan de Ribera, y ya incluso desde los tiempos del su antecesor Martín Pérez de Ayala (1565).¹⁸ Estas prácticas

¹⁶ La primera versión fue publicada en latín en 1536, y en francés en 1541.

¹⁷ Autor también una traducción al español de la Biblia, publicada en Ámsterdam en 1602, a partir de la dada a la imprenta en 1569 por su maestro, Casiodoro de Reina, la llamada: *Biblia del Oso*, que fue la usada por los cripto-protestantes españoles; ambos autores eran «sevillanos», y estrictos contemporáneos de don Juan de Ribera.

¹⁸ B. Franco, «Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la reforma católica», *Ars Longa, Revista del departament d'història de l'Art Universitat de València*, València, 2010, pp. 83-93.

y estos abusos fueron de sobra conocidos por Juan de Ribera en el curso de sus cuatro visitas pastorales a la totalidad de las parroquias de su archidiócesis. En esos casos procuró sin rigorismo eliminar lo más impertinente, así como exhortar en sus sínodos a los párrocos para ir reconduciendo con blandura muchas cosas a su juicio indecorosas pero que avalaba un uso tradicional. Finalmente, creyó que la disposición de la capilla de su Colegio y la cuidada liturgia que en ella se ofrecía servirían por emulación para educar la sensibilidad y la devoción del rebaño que le había sido confiado: «Algunos abusos vemos introducidos en las Iglesias deste Reyno, los quales hemos desseado quitar; pero hemos sobreseydo en hazerlo, por el mucho sentimiento que mostravan las personas que juzgan las cosas, mas por lo que se ha usado, que por lo que conviene. Y assi hemos reservado algunas opiniones propias, para executarlas en esta Iglesia; pues siendo instytuida, y dotada por Nos, no podrá ofenderse persona alguna».¹⁹

Muy consciente pues del valor extraordinario de las imágenes sagradas, completamente al tanto del debate intelectual y teológico que planteaban, y preocupado como pastor de una gran diócesis por los efectos prácticos de todo ello, Juan de Ribera compartía ante todo ideas y principios con el máximo promotor de la reforma de la imaginería sagrada: el arzobispo milanés Carlos Borromeo, cuya santidad se caracterizó por su ascetismo, devoción y penitencia, pero que era persona también de refinada educación y exquisita sensibilidad. De hecho fue considerado el más representativo de los prelados de su tiempo en cuanto al impulso de la reforma eclesiástica de la que consideraba su muy la imperiosa necesidad. Juan de Ribera compartía con él incluso algunos rasgos biográficos como: una singular y sincera piedad, similares orígenes aristocráticos, amplio conocimiento de las artes, e inclinación por la cultura. En definitiva, tenían una concepción muy parecida sobre la Iglesia y su posible y necesaria reforma. Finalmente, parece ser que fue el propio Carlos Borromeo quien buscó la mistad de Ribera y le animó vehementemente a llevar adelante la reforma conciliar en su archidiócesis.

Entre otras cosas esta *reforma* pedía del artista cristiano una redefinición de las obras hacia la sencillez y la claridad, así

¹⁹ Juan de Ribera, *op. cit.*, cap. XLI, p. 59.

como absoluta fidelidad a los textos de la Sagrada Escritura a la hora de representar los asuntos sacros, y la búsqueda de un estímulo emocional para la piedad de los fieles en la composición y elaboración de las imágenes sagradas. Al tiempo que el jovencísimo obispo Juan de Ribera realizaba su famosa intervención en el concilio provincial compostelano de 1565, Carlos Borromeo, en el coetáneo primer concilio provincial milanés, se ocupaba ampliamente del tema de las imágenes sacras de las que, en conformidad con los decretos tridentinos, manifestaba: «la exigencia de que las parroquias respetasen el decoro».²⁰ Unos años después, en 1577, Borromeo publica sus conocidas *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, dedicando a las imágenes sagradas la totalidad del decimoséptimo capítulo. Unas imágenes que san Carlos, como el propio Juan de Ribera, entendían como necesaria mediación y estímulo para la piedad y la devoción particular, pero también, y expresamente, como muy eficaz instrumento en relación con la eficacia en la predicación: *ut picturae sermone*.

Es indudable que Juan de Ribera, tan atento a los consejos y exhortaciones de su amigo Carlos Borromeo: «debió tomarlo como modelo en muchas de sus iniciativas artísticas en cuanto al valor, confección y uso de las imágenes sagradas, como lo prueba la existencia entre las pinturas legadas al Colegio de Corpus Christi de varias de ellas que se relacionan directamente con el particular gusto de San Carlos y sus iniciativas milanesas».²¹ Además del exquisito cuidado que el cardenal puso, durante sus visitas pastorales, en revisar la imágenes sagradas expuestas al culto, y frecuentemente tomar disposiciones en cuanto a ellas, o en cuanto a la confección de las nuevas, san Carlos se rodeó de una escogida colección de pinturas sacras elaboradas por artistas capaces de expresar con eficacia sus concepciones espirituales personales y su devoción reformada.

Desde una perspectiva ignaciana, estas pinturas estaban destinadas a favorecer sus meditaciones devotas y su implicación emocional en la oración y los ejercicios de piedad. En medio de sus exigentes austeridades y del manifiesto desprendimiento por

²⁰ M. Bona Castellotti, *La paradoja de Caravaggio*, Madrid, 2010, pp.26.

²¹ D. Benito Goerlich, «San Juan de Ribera y las imágenes sagradas. Un arte al servicio de la fe», en *Curae et Studii Exemplum. El Patriarca Ribera cuatrocientos años después*, Valencia, 2009, pp. 343-344).

sus bienes personales, a pesar del desdoro que ello suponía para su alto rango eclesiástico en la mentalidad de la época, sin embargo siempre se resistió entregar ninguna de esas pinturas devotas, incluso en favor de su sobrino y discípulo el refinado coleccionista Federico. Este interés por el arte (lenguaje apropiado a lo inefable) como mediación le llevará a fijarse en el realismo lombardo, y a promover la obra de algunos pintores reformados como Pier Francesco Mazzucchelli, llamado *Il Morazzone* (1573- 1626), o la familia cremonesa de los hermanos Campi y su taller, que se habían distinguido por su sensibilidad las nuevas exigencias del arte sacro, y de los cuales encontramos también notables pinturas en la colección valenciana de don Juan de Ribera. Unas obras que introducen un lenguaje visual y unos modelos tan apropiados a los intereses devocionales de la reforma católica, que a partir de 1600, se reelaboraran con enorme éxito en la pintura del propio Caravaggio.²²

Las pinturas sacras debían ser elaboradas por artistas capaces de expresar con eficacia sus concepciones espirituales personales y su devoción reformada. Desde esta perspectiva esas pinturas estaban destinadas a favorecer la meditación devota y la implicación emocional en la oración y los ejercicios de piedad. Además esta exigente normativa debía extenderse también por razones de moralidad incluso a la confección de las pinturas profanas. En este sentido hubo otra personalidad de la que se deriva un influjo decisivo en el ámbito de la imagen sobre ambos santos prelados. Me refiero al cardenal y arzobispo de Bolonia Gabriele Paleotti (1522-1597), figura señera y prestigiosa, de la mayor importancia y trascendencia en este tema.

Inseparable pues de la vida litúrgica y sacramental, la imagen sacra se convierte así en instrumento y medio de oración privilegiado. Del propio arzobispo valenciano ha quedado además singular memoria de las imágenes sagradas, especialmente crucifijos, que regaló a muchas parroquias con la esperanza de que contribuyeran eficazmente a avivar la fe y la devoción de los feligreses.²³ De aquí se deriva quizás que Juan de Ribera decidiese transformar

²² B. de Klerck, *I fratelli Campi: immagini e devocione. Pittura religiosa nel Cinquecento lombardo*, Milano, 2003, pp. 240-241.

²³ M. T. Abad Azuaga, «Una donación del Patriarca Ribera: el Cristo de la Salud de Navarrés», *Ars longa*, vol. 9-10, Valencia, 2000, pp. 259-262.

en imágenes de mártires cristianos los bustos de césares romanos que su padre le envió desde Nápoles, donde ejercía como virrey.

Hay que decir que el retrato constituye por su parte otro capítulo, y muy importante, de la relación de Juan de Ribera con el arte: «Estimando en lo que vale este género de pintura, quiso tener cerca de sí y perpetuar para lo venidero, por medio de sus efigies, el recuerdo de aquellos varones que más queridos le habrían sido, y con los que durante la vida de ellos había tenido íntima y santa amistad. En la serie numerosa de esos retratos que acumuló en sus gabinetes y galerías de su huerto de la calle Alboraya y castillo de Burjasot y después en su iglesia y habitaciones del Colegio de Corpus-Christi, se ve el carácter de don Juan de Ribera. No hay que buscar allí personajes de elevada clase [...] los retratos que manda pintar a Francisco Ribalta, a Juan de Sariñena y a otros artistas son los de aquellos varones que descollaron por sus virtudes, y cuyos ejemplos parece que se propuso imitar, teniendo sala vista sus austeros semblantes y figuras».²⁴

De hecho, el arzobispo es tenido por un gran impulsor de un tipo especial de retrato el realizado después de la muerte de sus contemporáneos más ejemplares, a quienes consideró auténticos santos y firmes candidatos a la canonización oficial: «este fenómeno conoció en Valencia una amplitud particular, ya que, al menos una docena de casos están documentados hacia finales del siglo XVI y principios del siguiente siglo. Francisco Ribalta, Juan Sariñena u oscuros religiosos, como el hermano Juan de la Miseria o el padre Nicolás Borrás, pintarán una serie de retratos de venerables entre los que destacan los de Luis Bertrán (1576), el del capuchino Nicolás Factor (1583), el de la hermana franciscana Margarita Agulló., el carmelita descalzo Francisco del Niño Jesús (1604), Gaspar Bono, provincial de los mínimos de la provincia de Valencia, el carmelita Juan Sanz (1608),[...] Esta serie de representaciones es debida esencialmente a la iniciativa de Juan de Ribera, arzobispo de Valencia de 1568 a 1611».²⁵

En realidad fueron muchos más. La mayor parte de ellos los guardaba en sus aposentos privados, como los de Fray Nicolás

²⁴ V. González, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1948, pp. 79-80.

²⁵ F. Cousinié, «Retrato verdadero, efigie funeraria», *Domus Speciosa. 400 años del Colegio del Patriarca*, Valencia, 2006, pp. 184-185.

Factor, fray Luis Beltrán, Fray Domingo Anadón, fray Diego de Alcalá, Francisco de Borja, Ignacio de Loyola, fray Luis de Granada, Teresa de Jesús, incluso el de sor María de la Visitación, la célebre «monja de Lisboa», que fue destruido después al ser descubierta su superchería, y otros muchos, pero otros fueron colocados por su iniciativa en lugares sagrados públicos sobre el lugar de la sepultura del personaje representado, como los de sor Margarita Agulló o fray Pedro Muñoz. No era Juan de Ribera el único en encargarse de este tipo de pinturas, de hecho esta era una costumbre bastante extendida, pero sí que lo hizo en gran medida, y de un modo sistemático como parte de su programa reformador y para facilitar al pueblo que le estaba encomendado el modelo ejemplar que constituían a sus ojos estas personas, muchas de las cuales en estrecho contacto con él, habían sabido hacer de sus vidas un ejemplo de santidad.²⁶

Estos retratos de religiosos modélicos formaban parte de su manera de entender la santidad, no sólo como una herencia gloriosa de la tradición eclesiástica antigua, sino, según los planteamientos de Felipe Neri, como una llamada personal a todos y cada uno de los cristianos contemporáneos. Al fin y al cabo, en su opinión, los santos no habían sido seres excepcionales, como podría derivarse de los fantásticos relatos devocionales de la piedad popular medieval, sino hombres y mujeres comunes que habían sabido, en medio de sus defectos e imperfecciones, permanecer dóciles al influjo de la gracia salvífica. Esos santos descendidos de sus peanas y de apariencia vulgar que la emotiva pintura del Caravaggio había instalado en los dorados altares de las basílicas. No es de extrañar pues que Juan Ribera pretendiera reconocerlos entre sus contemporáneos e incluso entre sus diocesanos, que buscara su compañía, su conversación y su ejemplo, y que naturalmente intentara con su reconocimiento y veneración animar la religiosidad de los fieles, en su proyecto de transformar Valencia en una ciudad santa: «et sanctifié par une nouvelle cohorte de saints modernes adaptés aux différentes catégories et états des fidèles».²⁷ Por ello, después de que hubiesen muerto santamente y con todas las garantías de piedad, procuraba obtener sus retra-

²⁶ F. Pons, *Místicos, beatas y alumbrados. Ribera y la espiritualidad valenciana del siglo XVI*, Valencia, 1991, p. 44.

²⁷ F. Cousinié, *Beautés fuyantes et passagères*, Paris, 2005, p. 195.

tos para eternizar la memoria de sus virtudes. Siempre que pudo presidió fastuosas honras fúnebres que facilitasen la devoción popular hacia estas personas, y en muchos casos inició procesos diocesanos de cara a su beatificación, encargó y sufragó hagiografías, e incluso intentó en algunas ocasiones hacerse con los restos mortales en concepto de reliquias sagradas.

Un elemento fundamental en todos los casos era la elaboración de un retrato. Un apresurado boceto, que en muchas ocasiones se realizaba ante el mismo lecho de muerte inmediatamente después del traspaso, con el pintor trabajando entre las apreturas y empujones de los entusiasmados devotos, pues la cuestión del parecido o *vera efigies* era esencial en la confección de esos retratos: «Una alegación frecuente durante la Reforma por parte de quienes criticaban el empleo de imágenes religiosas, decía que era ridículo suponer que las imágenes de Cristo y de los apóstoles se parecían realmente a Cristo y de los apóstoles. Críticas como estas habían de surgir en reacción a las continuadas declaraciones sobre la exactitud histórica de la imágenes de Cristo, los apóstoles y los santos que habían sobrevivido desde los primeros tiempos del cristianismo».²⁸

Muchos de estos retratos eran custodiados en los aposentos privados del prelado. Pero, como se ha visto, en algunas ocasiones, Ribera no pudo resistirse a una exposición pública que le reclamaban tanto las exigencias de la devoción popular como sus propios sentimientos. Así sucede con un interesante retrato de fray Luis Bertrán que aparece en un nicho, enmarcado por molduras de mármol y defendido por una reja dorada, en el muro lateral de la Capilla de La Antigua de la iglesia del Colegio. La imagen allí expuesta, había sido encargada en 1609 a Juan Sariñena, y debía servir de fondo a un crucifijo milagroso que le habría hablado en vida al dominico, y que éste a su muerte legó a su amigo y pastor.

El Patriarca había frecuentado mucho la compañía de otras diversas personas, algunas bien humildes, a las que consideraba ejemplos de santidad, y cuyos retratos verdaderos, y aún reliquias, coleccionó en previsión de una futura canonización. El arzobispo era un hombre humilde a pesar de su cuna aristocrática y sus altas responsabilidades, y anhelaba el trato de las personas

²⁸ D. Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 242.

realmente devotas y espirituales, independientemente de su sexo y condición social: sor Margarita Agulló pobre mujer acogida al beaterio de la calle de Reglons, fray Pedro Muñoz, simple casero de la finca episcopal de Puzol, el dominico misionero fray Luis Bertrán, el carmelita fray Francisco del Niño Jesús, fray Domingo Anadón, portero del convento valenciano de los dominicos, los padres Ignacio de Loyola y Francisco de Borja de la Compañía de Jesús, el reformador agustino fray Rodrigo Solís, y tantos otros. Para el arzobispo Ribera la santidad de fray Luis era evidente, y por ello quiso a escribir a su colega Carlos Borromeo el relato de su edificante muerte: «En la ciudad de Valencia también nos ha dado nuestro Señor estos ejemplos con un santo padre llamado fray Luis Beltrán, de quien V. I. S. habrá oído, y agora hay también una mujer muy notable, y casi semejante a las que van nombradas en las cartas del padre fray Luis de Granada».²⁹

Esta mujer era sin duda sor Margarita Agulló, cuyas prácticas penitenciales y arrobos místicos tantas suspicacias inspiraban en algunos. De la propia sor Margarita encargó Juan de Ribera varios retratos tanto a Ribalta como Sariñena que la figuran en oración. Se trata de una oración extática ante la gran cruz de madera que usaba la beata, y que el prelado conservaba como reliquia. Una pintura de sor Margarita por Ribalta, de menor tamaño, fue colocada, además sobre la sepultura de la beata en el crucero de la Capilla del Colegio. Una vez más el arzobispo Ribera no pudo resistirse; y sin embargo Paleotti había advertido contra los abusos en esta clase de acciones y recomendado; y sin embargo Paleotti había advertido contra los abusos en esta clase de acciones y recomendado: «porre gran cura nel sciegliere le persone di quelli, che si hanno da ritratte per santi, acciò si siano santi veri & approvati dal consenso universale si santa Chiesa, & non imaginati a propria sodisfatione ò relatione altrui: o ver ch'almeno siano nel numero de'Beati, & per tali pubblicamente da tutti tenuti & accettati, accompagnandoli con quelle note della loro beatitudine, che piamente suole usarsi nelle imagini di essi».³⁰ Finalmente esa como otras

²⁹ Se refiere a la famosa monja de Lisboa, que había embaucado a fray Luis. Citado por E. García Hernán, «Tres amigos de Juan de Ribera, arzobispo de Valencia: Francisco de Borja, Carlos Borromeo y fray Luis de Granada», *Anthologica annua*, Instituto español de Historia eclesiástica, Roma, 1997, p. 543.

³⁰ G. Paleotti, *op. cit.*, p. 168.

pinturas similares hubieron de ser retiradas de la iglesia para cumplir las disposiciones decretadas por Urbano VIII relativas a las personas no santificadas oficialmente.

El propio Juan de Ribera fue también retratado de ese modo después de su muerte ejemplar en 1611, en el Colegio que había fundado. Los trazos apresurados, las pinceladas impresionistas del bello apunte realizado al lado de su cama por Ribalta, en el momento mismo del tránsito del prelado, constituyen su *retrato verdadero*. De él se tomarían los rasgos para representarlo después a lo vivo en un retrato oficial, encargado en 1612 a Juan Sariñena por los colegiales perpetuos, para colocarlo en el crucero de la Capilla del Colegio, bajo un dosel donde en humilde lugar estaba enterrado el cuerpo del fundador el arzobispo Ribera fue representado en genuflexo y adorando al santísimo Sacramento: Juan de Ribera fue pintado de cuerpo entero, arrodillado frente a un altar, sobre el que se encuentra una custodia hacia la que salen de su boca estas palabras inscritas en letras de oro: «TU ES SACERDOS».

San Juan de Ribera sentía un gran respeto por la música, que le interesaba enormemente, y para la que demostró un gusto exquisito. Ya en su niñez tuvo oportunidad de escuchar el tañido de los órganos de la Catedral de Sevilla, y recrear su devoción con las maravillosas composiciones de su maestro de capilla Francisco Guerrero. También estuvo cerca de la música, durante sus estudios en Salamanca, donde la teoría y la práctica de la música religiosa se enseñaban en esa época desde una de las cátedras de su famosa universidad.

Respecto a la música sacra, a su natural inclinación y refinada sensibilidad, se uniría además el ejemplo de su admirado Carlos Borromeo, arzobispo de Milán, el más representativo de los prelados de su tiempo en el impulso de la reforma conciliar, y caracterizado también por su inclinación a la música, él mismo ejecutante del laúd y la viola da gamba. De su amor a las artes, puesto ahora como todo él, al servicio de la reforma eclesiástica, pueden dar testimonio tanto la permanente y trascendental importancia que dio al uso de las imágenes sagradas como el encargo que recibió de su tío el papa Pio IV (1499-1465), en compañía del cardenal Vitelli, de reformar la música sacra, para lo que se encargó la composición tres misas, según las nuevas disposiciones a Giovanni Pierluigi da Palestrina, maestro de capilla de la basílica de

Santa María la Mayor, entre las que destaca la denominada *Missae Papae Marcelli*. Juan de Ribera, con una disposición semejante, también se preocupó de la música sacra, buscando en Juan Bautista Comes, un seguidor de los modos de Palestrina, a quien encargar las composiciones sacras que habrían de ejecutarse en la Capilla del Colegio de Corpus Christi, a la que quiso convertir en todos sus aspectos en el modelo por excelencia de las iglesias valencianas reformadas.

De entrada al tomar posesión de su diócesis de Valencia, cuidó también de reformar y dignificar los oficios sagrados, empezando por su propia catedral, cuya capilla musical dirigía entonces Ginés Pérez, iniciador de la escuela valenciana junto con José Isacio, organista de Felipe II. El canto llano, solemne y grandioso, litúrgico por excelencia, se cultivaba con esplendor en su tiempo entre los monacales, cistercienses, cartujos y jerónimos, y el arzobispo acudía con frecuencia los monasterios, en particular La Murta y Portaceli, para realizar retiros, adoptando en esos periodos la forma de vida de los monjes. Al reformar el canto llano en la salmodia de su catedral metropolitana introdujo la costumbre de realizar una marcada mediación en la mitad de los versículos de los salmos y estableciendo esa brevísima pausa para acrecentar su solemnidad. Así sosegó el canto, al juntar gravedad y hermosura. También instituyó o reformó diversos rezos propios de las fiestas particulares de la archidiócesis de Valencia, encargando a Ginés Pérez la música para los himnos de esas fiestas.

Sin embargo, una vez más, es en su Colegio de Corpus Christi donde se advierte su mayor empeño al fundar una iglesia de oficios divinos reformados en los podemos conocer con mayor claridad lo que a sus ojos constituía el ideal de la música litúrgica. El punto de partida era naturalmente el *cantus firmus* de melodías gregorianas, forma litúrgica por excelencia, canto oficial de la Iglesia, que supo combinar discretamente en el canto de los Salmos con el canto figurado, que él llamaba «canto de órgano». También introdujo en los oficios sagrados el canto polifónico y la música instrumental. La importancia que concedía a este aspecto tan relevante del culto divino se manifiesta claramente en sus Constituciones de la Capilla del Colegio de Corpus Christi: «donde se dé testimonio y se muestre por obra el respeto, modestia y veneración que deben guardar los que hablan con la divina majestad... espero que consolará esta forma de cantar los Oficios

divinos a las almas devotas y pías y que será de mucho ejemplo para las otras iglesias». ³¹

También queda de manifiesto esta especial sensibilidad e interés en la composición y alcance del nutrido coro que creó al dotar para la capilla musical del Colegio treinta capellanías primeras y quince segundas, con voces escogidas para el canto, y establecer la *Schola Cantorum* con seis infantillos, niños de coro, que recibían allí enseñanza. Incluyó además una cobla de ministriles dirigida por Juan Aguilar, con seis tañedores de instrumentos: dos tiples, dos contrabajos, un tenor, y un contralto. Estos ministriles con sus chirimías: flauta, corneta y bajón, fabordones y varillas, añadían al canto en determinadas ocasiones efectos de majestuosa intensidad. Para el «canto de órgano» se construyeron dos órganos de tubería que fueron encargados a los maestros organeros catalanes Francisco Luis Bordons (1604), y Claudio Girón (1607), cuyas cajas talló, doró y policromó el escultor Sebastián de Oviedo. Además se fabricó otro portátil, un realejo para la capilla la Virgen de la Antigua, que desapareció en 1880.

Finalmente, el arzobispo contrató como maestro de capilla a Juan Bautista Comes (1568-164), quien puso en marcha el grandioso proyecto, y compuso numerosas partituras al servicio del coro colegial: piezas litúrgicas arregladas al canto de órgano, de las que se conservan unas 20 en el archivo, villancicos polifónicos inspirados en cantares populares, las conmovedoras *Passio* para los oficios de la Semana Santa, y las majestuosas *Letanías del santísimo sacramento*, en las que: «traduce en raudales de mística armonía los afectuosos desahogos por el santo prelado, expresados en sus amorosas *Preces a Jesús sacramentado*». ³²

Al determinar la liturgia de su Colegio, Juan de Ribera se ajustó a las propias del rito romano reformado, pero no dudó en añadir algunas celebraciones particulares que estimó oportunas y quiso fundamentar en las Sagradas Escrituras. Estos ritos propios se reducen a tres: el *Ofrecimiento de los Ramos*, *Los Alabados*, y las *Ofrendas de la Procesión de la Octava del Corpus*. «Todos los jueves, terminada la misa mayor y mientras el coro canta o recta la Hora de Nona, seis presbíteros y otros tantos acólitos, puestos al

³¹ *Constituciones de la Capilla del Colegio de Corpus Christi*, cap. XIII. núm. 1.

³² V. González, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1948, p. 132.

pie de las gradas de la capilla mayor, van ofreciendo sendos ramos al Santísimo Sacramento en aquella expuesto. La exacta regularidad de las reverencias y genuflexiones; el subir y bajar varias veces y todos a u tiempo los ramos, de gran tamaño hasta dejarlos colocados uso sobre la mesa del altar junto a él, otros, hacen de ésta una muy breve y muy original ceremonia». ³³

El Patriarca señala en sus *Constituciones* doce personas con doce ofrendas acordándose de que Dios: «ordenó al santo Moysés que después de haber fabricado Altar, mandase que doce personas, una de cada Tribu, ofreciese en él, como lo hicieron. Todo cual era simbolo de lo que debía hacer en el Altar de la Nueva Ley, en que se ofrece la carne y sangre de Jesucristo nuestro Señor y Redentor». ³⁴ Separa para ello seis presbíteros y otros tantos acólitos recordando que el sacerdocio de la Antigua Ley estaba dividido en estas clases o secciones, a fin de que cada una según su turno ejerciese sus funciones litúrgicas en el Templo (*Crónicas I*, 24). Este rito se celebra también, con un ligero matiz en el día de la solemnidad del Corpus. Entonces está precedido por el solemne ofrecimiento, que en tiempos realizaba el propio Juan de Ribera y después el rector de Colegio acompañado por dos acólitos, de un gran ramo de flores naturales en colocado en un jarro de plata. Esta última ceremonia fue incorporada en 1609 a los ritos de obispado de Segorbe, quizá cuando Pedro Ginés que vicario de Juan de Ribera, fue promovido aquella sede episcopal.

También todos los jueves del año, que en el Colegio están consagrados a celebrar la liturgia correspondiente a la solemnidad del Corpus, y a continuación del *Ofrecimiento de los Ramos*, tiene lugar la severa ceremonia, de emocionante sencillez, de los *Alabados*, con la que se concluyen los oficios de la mañana. El arzobispo se inspiró en el pasaje del Apocalipsis (4-4) en el que se describen las alabanzas tributadas por los ancianos al Cordero: «La voz sonora sostenida, sin inflexión alguna con que el domero va repitiendo hasta nueve veces el 'Alabado sea el Santísimo Sacramento'; las acompasadas genuflexiones y reverencias de los sacerdotes según van repitiéndose estas alabanzas y acercándose hacia el altar; los versículos del texto sagrado, recitados en igual

³³ *Ibidem*, p. 166.

³⁴ *Constituciones de la Capilla del Colegio de Corpus Christi*, cap. XXXII. núm. 7, y sigs.

forma y contestados a fabordón, mientras cuatro incensarios, elevados a un mismo tiempo, despiden columnas de incienso hacia la Sagrada Hostia; en ese acto todo es sencillo, grave, severo, sublime; todo está allí oportunamente combinado: movimientos, voces, oloroso incienso...».³⁵ Respecto a la tercera ceremonia propia del Colegio, durante la procesión de la Octava del Corpus: «el ir dos colegiales delante de las andas ofreciendo y derramando de seis en seis pasos flores naturales que trae en canastillos o azafates de plata, la tomo el Beato de pasajes de la Biblia, recordando la marcha del Arca del Testamento desde la casa de Obedeón a la ciudad de David».³⁶

Juan de Ribera era un verdadero humanista, y no se encerró en una religiosidad rígida y seca, ni en un vano espiritualismo, comprendió que la mímica y la danza son canales naturales para la expresión de sentimientos humanos, y constituyen manifestaciones artísticas completamente legítimas que no deberían ser ajenas en absoluto a la liturgia. Por ello las utilizó y promovió conscientemente con finalidad pastoral, por su capacidad de expresar piedad y devoción de un modo inclusivo y atrayente. Por otra parte, al fomentar estas demostraciones públicas de alegría, así como las luminarias y el ornato de las calles, entendía manifestaba expresamente su rechazo de la herejía protestante que propugnaba la supresión de los actos de culto externo. Para hacer más visible y participativa las celebraciones religiosas, como la Navidad o la Pascua, y especialmente para expresar abiertamente los sentimientos de entusiasmo, gratitud, alegría de los fieles al sacramento del altar, propios de la festividad del Corpus Christi, autorizó las representaciones de autos sacramentales, si bien fuera de las iglesias. Además, aunque prohibió las danzas y representaciones en las iglesias durante los divinos oficios, las toleraba con permiso del ordinario correspondiente antes o después de aquellos.

También en este caso, como con respecto a la música, nos ayuda a comprender su opción por la danza y el teatro, la influencia que sobre su educación religiosa había ejercido el esplendor del culto, y la magnificencia, y la pompa de la liturgia con la que se celebraban diversas fiestas y solemnidades en su Sevilla natal.

³⁵ V. González, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1948, p. 168.

³⁶ *Ibidem*, p. 169.

Se refleja muy bien, cuando recién nombrado obispo de Badajoz, acude al concilio provincial compostelano, y en la primera sesión, predicando en presencia del arzobispo de Santiago, Gaspar de Zúñiga, y de los demás conciliares, aboga por invitar a los fieles a celebrar la festividad del Santísimo Sacramento con la mayor solemnidad posible.

En esto su actitud se diferencia de las tendencias rigoristas de muchos colegas en el episcopado opuestos a los desahogos festivos populares. Cuando Juan de Ribera llegó a ocupar la sede de Valencia, se enfrentó a las disposiciones del concilio provincial valentino de 1566, que en su tercera sesión, que tuvo lugar el 24 de febrero, y con el pretexto de poner coto a abusos e irreverencias, establece: «que estaban en error los que creían contribuir al culto de los santos celebrando sus fiestas con danzas y bailes ante sus altares, por lo cual el Sinodo prohibía, bajo pena de excomunión, a los infractores, la celebración de tales danzas, ni aun en calles o plazas, ante los altares; prohibía asimismo en absoluto que los bailes y juegos semejante tuviesen lugar en las casas de las cofradías en que hubiese capilla o altar, ye todas las demás casas cofradías prohíbe los bailes nocturnos, por no ser conveniente para el culto de las fiestas, y ser ocasión de muchos males».³⁷

En la procesión eucarística que se realizó desde la Metropolitana para inaugurar la Capilla del Colegio de Corpus Christi, el primer domingo de febrero de 1604, con presencia del rey Felipe II y su Corte, el arzobispo estableció premios para los gremios que presentaran las mejores «invenciones o danzas». Además, y fuera de la competición, les regaló los vestidos necesarios y pagó de su bolsillo los gastos de estas danzas a muchos ellos, que habitualmente las costeaban en las procesiones generales de la Ciudad, ya que el *Consell* municipal no se hizo cargo de su financiación sino a partir del Corpus del año 1615.

Sin embargo su legado más notable en este campo lo constituye la famosa *Danza de los seis* que estableció en su Colegio. Instituyó estos bailes infantiles, inspirándose para embellecer la solemnísima procesión eucarística que cierra las celebraciones de la Octava del Corpus en el ejemplo de David, bailando delante del Arca de la Alianza para expresar su gozo ante Yahvé. En principio,

³⁷ V. González, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1948, p. 155-156.

con escrúpulo reformista, había prohibido en su Colegio las danzas, que comprensivo toleraba y aun fomentaba en otras partes; quizá con el mismo deseo de reformar refinándolas las muestras devoción popular que le había llevado a regular minuciosamente todos los aspectos de la liturgia, e incluso del amueblamiento y servicio de los altares, imágenes, y objetos de culto, y su mismo uso en la capilla de su Colegio, y que manifiesta en sus *Constituciones*: «Algunos abusos vemos introducidos en las Iglesias deste Reyno, los quales hemos deseado quitar; pero hemos sobreseydo en hazerlo, por el mucho sentimiento que mostraban las peronas que juzgaban las cosas, mas por lo que se ha usado que por lo que conviene. Y así avemos reservado algunas opiniones propias para executarlas en esta Iglesia, pues siendo instituyda y dotada por Nos, no podrá ofenderse persona alguna, de lo que mandamos guardar en ella». ³⁸ Así más adelante indica: «Item. prohibimos totalmente hacerse danza o representación alguna en esta iglesia aunque sea en la festividad del Santísimo Sacramento». ³⁹

A pesar de ello prevaleció en el fundador su delicada sensibilidad, el carácter gozoso y de infinito agradecimiento que centraba su propia devoción eucarística y expresa de modo tan general en su lema episcopal, que es al tiempo el del Real Colegio. Así pues más adelante establecerá su propia versión del regocijo popular; unos bailes paralitúrgicos que expresan especularmente a los populares, pero transfigurados desde su sensibilidad personal decorosa, refinada y aristocrática. Estas danzas, severas y elegantes, solemnes y pausadas, consistían en pasos y gestos de graciosa coreografía que abundan en reverencias y posturas cortesananas y expresivas. Las ejecutaban con estudiada compostura los pajes del arzobispo, niños de linajes esclarecidos que se educaban en su casa, delante de la custodia procesional, danzando mientras e interpretaban ciertos villancicos alusivos compuestos por el maestro de capilla Juan Bautista Comes, en los cuatro ángulos del claustro del Colegio, y antes de procesionar la custodia y al término de la procesión en el plano del crucero de la capilla. Los pajes iban vestidos de caballeros, y para ello se compraron a costa del Colegio, en 1606, 84 varas de listón de seda carmesí y plata falsa

³⁸ *Constituciones de la Capilla del Colegio de Corpus Christi*, cap. LII, proemio.

³⁹ *Ibidem*, cap. LVI. núm. 14.

para los niños: «que han de salir danzando en la procesión del Santísimo Sacramento».

A su imitación se establecieron más tarde los conocidos *Seises* de la catedral de Sevilla, que danzan ante el Santísimo Sacramento patente en la festividad el Corpus, en el triduo de Carnestolendas, y en la fiesta de la Concepción. Estos niños van vestidos de caballeros a la usanza del siglo XVII, con calzón corto, sayo vaquero y sombrero de plumas; los adornos son azules en la fiesta de la Virgen, y rojo carmín los demás días, y danzando repican castañuelas. Los seises sevillanos actuaron por primera vez en 1613, gracias a una fundación de Mateo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona. En el caso valenciano a la larga los pajes fueron sustituidos por los infantillos de coro con traje de pastores o peregrinos, y después vestidos de angelitos y con coronas de flores.

Hemos abordado de un modo muy general la generosa protección y fomento de las artes que correspondió al pontificado del Patriarca, entre 1569 y 1611, algo excepcional por su amplitud y variedad y que se significa enormemente entre los ejemplos similares de su época donde los haya. Queda manifiesto también que, si en todo ello su primera y principal preocupación fue pastoral en beneficio de sus feligreses, buscando la implantación en su diócesis de la reforma tridentina, el estímulo a la práctica de las virtudes y la extensión de la piedad devota, su inclinación personal, su educada sensibilidad y su aprecio más respetuoso estaban en la raíz de su valoración y uso de las artes. Señalemos además que gracias a su sólida formación, vivaz inteligencia, apertura de mente y reposada sabiduría de las cosas humanas y divinas, su incontestable fidelidad a la Iglesia de Roma y reconocida ortodoxia no fueron nunca óbice a su búsqueda intelectual y al desarrollo en libertad de sus dones y potencialidades. En conjunto el balance es admirable, y su acierto lo prueba ante todo la perdurabilidad secular de sus propuestas e intenciones: «La labor artística de don Juan de Ribera no se interrumpió con su muerte. Su espíritu vivió y vive aún encarnado en el Colegio de Corpus-Christi, su institución predilecta».⁴⁰

⁴⁰ V. González, *La personalidad artística del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1948, p. 87.

BENITO GOERLICH, Daniel, «San Juan de Ribera mecenas del Arte», *SphV* 15 (2013), pp. 45-82

RESUMEN

Daniel Benito estudia en este artículo la profunda cultura de san Juan Ribera, así como su intensa preocupación por la evangelización de la archidiócesis de Valencia. Para llevar a cabo esa labor no dudó en contar con los más importantes pintores del momento ni en utilizar las artes visuales como herramienta pastoral.

PALABRAS CLAVE: Juan de Ribera, Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Pintura valenciana

ABSTRACT

Daniel Benito studies in this article San Juan Ribera's deep culture, as well as his intense concern for the evangelization of the archdiocese of Valencia. To carry out this work he did not hesitate to have the most important painters of the time or use the visual arts as a pastoral tool.

KEYWORDS: Juan de Ribera, Royal College-Seminar of de Corpus Christi, Valencian painting

