

REGRESO A LA LITURGIA DESBORDADA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

Eduardo CARRERO SANTAMARÍA
Universitat Autònoma de Barcelona

Francesc ORTS RUIZ
Universitat Autònoma de Barcelona

A comienzos del siglo XIX, Jaime Villanueva escribía a su hermano Joaquín «Muchas de las instituciones y ceremonias antiguas peculiares de esta iglesia se han abolido de todo punto: otras se han conservado hasta nuestros días, o porque nada contienen opuesto al espíritu de la devoción, o porque su misma antigüedad las ha hecho mirar con un cierto respeto».¹ Algo más de un siglo después, el canónigo José Sanchis y Sivera, al hacer un resumen de las celebraciones litúrgicas de la catedral declaraba sus intenciones: «que no se pierda la memoria de lo que tanta importancia dio a nuestra Catedral en épocas que pasaron para no volver».² Si lógicamente aquellas épocas no han vuelto —aunque sí se haya querido recuperar alguna de sus ceremonias litúrgicas— lo que sí nos dejan claro tanto los hermanos Villanueva como Sanchis y Sivera es que el ceremonial litúrgico de la catedral de Valencia era tan desbordante y de tal riqueza, que merecía la pena detenerse en el mismo, hacer una recopilación de sus ritos y una relación de sus fuentes. Tanto fue así, que los Villanueva le dedicaron a la liturgia casi la totalidad de los dos volúmenes consagrados a Valencia en su *Viage literario*, en tanto que el trasunto del rito y la ceremonia se encuentra totalmente incardinado a la soberbia y aún vigente visión que José Sanchis y Sivera nos ofreció de la *Seu*.

¹ Jaime y Joaquín Lorenzo VILLANUEVA, *Viage literario á las Iglesias de España*, II, Madrid, Imprenta Real, 1804, p. 1.

² José SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, 2 vols., Valencia, 1909, reed. facs. Valencia, Librería París-Valencia, 1990, p. 461.

En muy pocas ocasiones una catedral da un juego tan notable a la hora de intentar recuperar o tan siquiera imaginar su pasado material. La catedral de Valencia es un caso paradigmático. Contamos con una serie de momentos clave en su historia constructiva: el comienzo de las obras sobre la mezquita aljama cristianada en el siglo XIII, la finalización de la capilla mayor en el XIV, la conclusión en el siglo XV de la obra por la zona de los pies —enlazando así la nave con el campanario al norte y las dependencias capitulares que se habían ido construyendo desde el siglo XIV en la fachada sur del conjunto—,³ el incendio que en 1469 se llevó por delante buena parte del altar mayor, la refacción de éste, la construcción de la obra nueva que estuchaba la cabecera gótica bajo un gran telón arquitectónico renacentista, la transformación barroca del presbiterio, el traslado del coro un tramo a occidente y la muda de la catedral en un edificio neoclásico mediante la redistribución de su interior bajo una gran cortina de yesos y el arreglo de las capillas laterales, reduciéndolas en número y homogeneizando su aspecto. Finalmente..., el saqueo en la Guerra Civil y las restauraciones que ha sufrido el conjunto durante los siglos XX y XXI.

En contrapartida a esta cadena de acontecimientos, el edificio medieval tiene la suerte de contar con una colección de fuentes absolutamente excepcional. Tanto, que algo semejante no existe en ninguna otra catedral peninsular. De aquella «multitud de códices litúrgicos que se hallan depositados en la Biblioteca» y que citara Villanueva,⁴ restan el *Breviarium Valentinum* (c. 1409), que representa la primera colección de festividades de la catedral y diócesis.⁵ En fechas parejas se copiaron e iluminaron al menos dos misales, a los que debemos añadir los otros cinco publicados desde 1492 en Venecia y hasta mediados del siglo 1599 entre Zaragoza y Valencia. Destacan además los cuatro breviarios impresos entre 1503 y 1587, los tres libros de Oficios de 1525 a 1599 o los Evangelios, Calendarios, colectarios, o el libro de coronación citados por Villanueva.⁶ Frente a estos, la catedral conservó dos códices y una obra impresa que interesan muy

³ La catedral de Valencia no sigue la orientación canónica de edificios cristianos, con la cabecera al este. En este texto, en aras de una mayor claridad expositiva, se ha seguido dicha orientación tradicional.

⁴ Jaime y Joaquín Lorenzo VILLANUEVA, *Viage literario á las Iglesias de España*, I, Madrid, Imprenta Real, 1803, p. 25.

⁵ *Ibid.*, pp. 91-92. Sobre su miniatura, Nuria RAMÓN MARQUÉS, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport – Biblioteca Valenciana, 2007, pp. 67-70.

⁶ ACV, Ms. 75, y *Misal Valentino* 116, cf. RAMÓN, *op. cit.*, pp. 70-74. Sobre los publicados, *Missale iuxta morem et consuetudinem sedis Valentiae*, Venecia, 1492, reed. facsímil, Paterna, 1992, VILLANUEVA, *Viage literario*, I, pp. 94-115; y Alexander S. WILKINSON (ed.), *Iberian Books. Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 195 y 244.

especialmente a nuestro cometido: la consuetud de 1527, las *Hores de la Setmana Sancta* que se editaron en 1494 y 1533 y el *Libre de Antiquitats*, de los que hablaremos brevemente en las siguientes líneas.

Contamos con una excelente edición de la primera consuetud catedralicia conservada, redactada en valenciano en 1527, pero que con seguridad tomaba como base un texto más antiguo.⁷ No olvidemos que Andreu d'Albalat, bajo cuyo obispado se iniciaron las obras de la catedral, exigió en el sínodo celebrado en 1258 que todas las parroquias de su territorio contaran con una consuetud en la que basar el rito.⁸ Si esto era para las parroquias, imaginemos qué no iba a ser en la iglesia mayor. En todo caso, desaparecido el texto primigenio, la consuetud de 1527 se estructuró en dos partes. La primera da inicio con un extenso y pormenorizado regimiento de campanas, seguido de las formas de celebrar el dominical, días feriales y fiestas móviles, para finalizar con el santoral, en el que destacan entre otras, la celebración de San Jaime, la Anunciación, San Vicente Ferrer, San Jorge, la *inventio* de la Cruz, la Magdalena, San Luis obispo, la Natividad de la Virgen, Todos los Santos, San Martín, la Inmaculada o las ferias de Sapiencia, cuando se cantaban las antífonas de la O a una Virgen en cinta, desde la misma Inmaculada y la Navidad. Todas estas celebraciones generalmente tenían que ver con momentos álgidos del santoral, con la historia hagiográfica de la diócesis o con las piezas del relicario de la catedral. La segunda parte de la consuetud se detiene en aspectos puntuales de la liturgia valenciana, en particular en la forma de celebrar una procesión, la conmemoración de la Virgen de agosto o la exaltación de la Cruz, acompañados de unos estatutos sobre algunos cargos del clero menor de la catedral —básicamente sacristanes, campanero— y para finalizar varios apuntes e indicaciones sobre fiestas, realizados a comienzos del siglo XVII. Como ha indicado Xavier Serra, la consuetud valenciana nos ofrece información de un amplio espectro, tanto que se detiene en personajes de la época, en cargos de la catedral, en las formas —a veces muy singulares— de medir el tiempo por su redactor, costumbres locales y de la propia catedral y, por supuesto, en el edificio, sus formas, sus imágenes, sus gentes, y la evolución de su espacio a través del calendario litúrgico.⁹

⁷ Joaquim MARTÍ MESTRE y Xavier SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu de València dels segles XVI-XVII: estudi i edició del ms. 405 de l'ACV*, 2 vols., Valencia, Facultad de Teología 'San Vicente Ferrer', 2009.

⁸ Lluís MONJAS MANSO, *La reforma eclesiàstica i religiosa de la província eclesiàstica tarraconense al llarg de la Baixa Edat Mitjana, a través dels qüestionaris de visita pastoral*, Barcelona, Fundació Noguera, 2008, p. 140.

⁹ Xavier SERRA ESTELLÉS, «La Consuetud de la Catedral de València de 1527», *Saó*, Monogràfic 43 (2009), pp. 22-29.

La segunda fuente es el *Libre de Antiquitats*. Ninguna otra catedral de los reinos ibéricos cuenta con un texto de semejante alcance. Se trata de una pormenorizada crónica de todo aquello que ocurrió en la Valencia de los siglos XVI y XVII, contando con la catedral como eje vertebrador e hilo conductor.¹⁰ La tercera fuente es un texto singular, las *Hores de la Setmana Sancta segons lo us del archiebisbat de Valencia*, publicadas en 1494.¹¹ En el siglo XVI fueron reeditadas, unidas a los Maitines de Navidad, la Misa del Gallo, el santoral de los días correspondientes y un detallado relato de la liturgia de las horas, en un grueso volumen ilustrado con algunos grabados a página completa y capitales, e impreso a dos tintas con un importante número de rúbricas en color rojo, describiendo el qué y el cómo de las celebraciones que contempla.¹²

Lo realmente interesante de consuetas, misales y horas de la Semana Santa es que insisten en que se celebraba al modo propio de la iglesia valenciana: «segons lo stil de la diocesi de València».¹³ En los textos se suceden anotaciones sobre las modificaciones que imponía el ceremonial romano, como el uso del morado durante la vigilia de Navidad, al igual que en las dominicas del Adviento, en contradicción con la utilización de palios blancos en la propia catedral.¹⁴ No en vano, la materialización y puesta en escena de este «ritum Alme Ecclesie Valentina» nos ayudará a entender en ocasiones varias cuestiones sobre el edificio catedralicio.

Hay una cuarta fuente de vital importancia para nuestro cometido. Se trata de la nueva consuetas redactada a comienzos del siglo XVIII, un grueso códice de más de setecientos cincuenta folios, escrito en castellano, en el que se recoge un ceremonial mucho más comedido y circunspecto que el descrito por las fuentes previas. El encargado de la realización de tan monumental pieza fue el canónigo Teodosio Herrera y Bonilla que, en su introducción nos aclara que la

¹⁰ *El libre de antiquitats de la seu de València. Estudi lingüístic*, Joaquim MARTÍ MESTRE (ed.), 2 vols., Barcelona, Biblioteca Sanchis Guarnier, 1994.

¹¹ *Hores de la Setmana Sancta segons lo us del archiebisbat de Valencia*, Valencia, Pere Hagenbach y Leonard Hutz, 1494.

¹² *Hores de la Setmana Sancta. Ab vna deuotissima orô preparatoria pa tenir vera contrictio. E vna deuotissima contemplació a nrâ Señora e a la fi de dites hores estan les Matines de Nadal ensemps ab la Missa del Gall*, Valencia, Francisco Romano, 1533. Recogido en el catálogo de Marià AGUILÓ I FUSTER, *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923. No en vano, sus acotaciones han servido para la restauración contemporánea de la Sibila en la catedral, cf. Carles MAGRANER y Joan Carles GOMIS CORELL, «La Sibila de la Seu de València. Fonts i testimonis documentals», en Vicent Josep ESCARTÍ SORIANO (coord.), *Al voltant del 'Cant de la Sibila' a la Seu de València*, València, Universitat de València, 2018, pp. 139-160.

¹³ *Hores de la Setmana*, op. cit., f. VIr.

¹⁴ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetas de la Seu*, II, p. 181, n. 735.

nueva consuetud fue redactada para atajar abusos en las celebraciones y problemas de comprensión en el rito, que en las iglesias que habían mantenido parte de su ceremonial junto al romano, había terminado produciendo problemas de entendimiento:

Por eso, siguiendo el exemplar de muchas de las Santas Iglesias de España que por este motivo (la necesidad de celebrar con exactitud) han ordenado y reducido a escrito sus obseruancias y costumbres con el nombre de consuetas como lo atesta el eminentísimo señor cardenal Aguirre en el tomo (...) de sus concilos transcriuiendo a la larga una de ellas, ha juzgado por muy conueniente este Ilustre Cabildo procurar lo mismo en las que se / practican en esta santa Iglesia, assí para que ninguna de ellas descaezca con el tiempo por oluido, o inaduertencia como para tener pauta segura por quien puedan decidirse las dudas que ocurrieren.¹⁵

Pero además hay algo importante en la redacción de la nueva consuetud y que el propio autor no señala, y es el cambio que se había producido en el propio edificio. Efectivamente, la liturgia propia valentina había sido suavizada, entrando en la órbita de la contrarreforma y el comedimiento de las formas rituales, algo fácilmente perceptible en la desaparición de ceremonias particulares tan llamativas como los modos y maneras de la procesión del Ángel Custodio, el Pentecostés o el entarimado de Navidad. Además, Herrera tuvo que enfrentarse a que la catedral había cambiado, a que cuando el santoral enviaba en procesión a tal o a cual capilla, ésta había podido desaparecer, o su advocación se había modificado. Pero cabe destacar que, en 1705, fecha de redacción de la consuetud nueva, todavía estaban en pie las capillas laterales de la catedral antes de su refacción clasicista a finales de siglo.¹⁶

Herrera trabajó siete años en el nuevo texto, que fue adoptado por el cabildo tras ser revisado por los capitulares correspondientes de nombre Frígola, Losa, Mascarell y Ortí. Así, se determinó que hubiera dos copias de la consuetud, una en el Archivo, en el armario de las Bulas, y otra «en la sacristía, en poder del Magister firmada también de la misma forma que el original, y que en ambas se ponga el presente auto signado por el secretario».¹⁷ El códice se divide en

¹⁵ *Consuetud de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia dispuesta de orden del Muy Ilustre Cabildo por el Dr Theodosio Herrera y Bonilla, presbítero doctor en Sagrados cánones, beneficiado y maestro de ceremonias de dicha Santa Yglesia, Año 1705* (ACV Ms 71).

¹⁶ Sobre la reforma clasicista, consultar Luis CORTÉS MESEGUER, *La construcción del proyecto neoclásico de la catedral de Valencia*, tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2014, y Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ, «Antonio Gilabert en la Catedral de Valencia. Una piel atravesada por el tiempo», en Manuel MUÑOZ IBÁÑEZ (coord.), *La catedral de Valencia: historia, cultura y patrimonio*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018, pp. 241-284.

¹⁷ ACV, Consuetud. Papeles varios, 653.29.

tres partes. La primera, entre las páginas 1 y 244, recoge las directrices generales sobre el orden de celebración, maitines, salves completas, la misa del alba, reliquias y procesiones —con calendario y modos—, aniversarios episcopales, misas pontificales, rogativas, entierros de obispo, canónigo, rey, y el régimen de funcionamiento de los cambreros que atendían el altar mayor, que fueron fundados por el obispo Arnaldo Ferrer (pp. 206-214). La segunda parte, desarrollada entre las páginas 261 y 460 recoge el año litúrgico de *témpore* y, por fin, la tercera parte presenta un temporal de mayo a abril «según el orden del Missal y breuiario romanos» entre las páginas 455 y 714, para concluir con un régimen de campanas con descripción del Micalet y calendario festivo de las mismas (pp. 717-758). A pesar de, como decía, presentarnos un rito más circunspecto, la consuetud nueva es un testimonio fascinante que nos servirá para establecer diferencias y continuidades entre los modos litúrgicos de tradición medieval y su limitación moderna.

LA CATEDRAL MEDIEVAL DE VALENCIA. DEFINICIÓN Y MUDANZA DE SU ESPACIO

Como se anunciaba al comienzo de este capítulo, uno de los problemas de comprensión de la catedral de Valencia es precisamente el de las transformaciones que ha sufrido a lo largo de su historia, que incluyeron una radical intervención clasicista en su fábrica destinada a «armonizar» desde una estética academicista las capillas desiguales y diferentes que por propia voluntad de sus fundadores se habían ido abriendo en sus naves. Los laterales de la catedral gótica, el transepto y el trascoro medieval se habían ido abriendo a numerosísimas capillas, en tanto que en los soportes se instalaban altares. De unos y otros contamos con noticias desde el mismo siglo XIII.¹⁸ Como hemos insistido, en el siglo XVIII, las capillas laterales medievales fueron sustituidas por dos baterías de capillas nuevas e idénticas, a la par que se trasladaba y modificaba parcialmente el coro, y la capilla

¹⁸ A las obras clásicas que abordan en parte el estudio de las antiguas capillas, como la ya citada de SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 260-369 o la aportación de Elías Tormo, «La catedral gótica de Valencia», en *Actas del III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, 1923, I, pp. 1-56, debemos añadir la tesis doctoral de Julián MAGRO MORO, *La catedral de Valencia. Análisis histórico y valoración crítica*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1986, primer intento moderno de análisis de estas capillas, y los más recientes estudios de Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO, «La capilla del gremio de armeros de la Catedral de Valencia (1492-1505)», *Ars Longa*, 20 (2011), pp. 69-82; y Claudia MONZÓ CALERO, *Los canónigos y los beneficiados de la Catedral de Valencia: clientes y promotores de empresas artísticas en la Baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València, 2023, cuya tesis doctoral propone una reconstrucción de estas capillas tomando como base el mecenazgo artístico.

mayor y la girola se recubrían también de yesos, aplicando un sorprendente criterio de «unidad de estilo» a todo el interior de la iglesia. Ya en pleno siglo xx, la Guerra Civil tuvo unos sombríos efectos en la catedral, sobre todo en su ajuar litúrgico y tesoro, que se vieron sensiblemente diezmadados.¹⁹ Tras ésta, los cambios continuaron afectando especialmente a la fábrica con la demencial supresión del coro de la nave central y el no menos delirante intento de devolver a las naves y sus bóvedas su aspecto medieval, suprimiendo los yesos, operación realizada parcialmente, legándonos un extrañísimo interior en el que las bóvedas y soportes de sillar y ladrillo visto se dan la mano con embocaduras de capillas y una girola bien enjalbegadas de yesos modernos.²⁰

Para hacernos una idea de los cambios sufridos por la catedral, destaquemos que entre los siglos xv y xvi contó con alrededor de sesenta y ocho capillas —diecisiete de ellas abiertas en los muros del trascoro—, dependiendo de la misma unos trescientos clérigos, celebrándose más de cien procesiones anuales, noventa misas diarias y ochocientos veintiocho aniversarios, muchos de ellos superponiéndose en el tiempo, lo que contribuyó a crear la imagen del edificio medieval en el que siempre se estaba oficiando y muchas ocasiones al mismo tiempo en lugares diferentes del mismo.²¹

¹⁹ Entre otros, se perdió el frontal de la Pasión y Resurrección donado por el canónigo Vicent Climent († 1474), Vicente PONS ALÓS y Milagros CÁRCCEL ORTÍ, «Los canónigos de la Catedral de Valencia (1375-1520). Aproximación a su prosopografía», *Anuario de Estudios Medievales*, 35/2 (2005), pp. 907-950, esp. p. 930. A este asunto se dedicó un número monográfico de la *Revista Catedral de Valencia*, 6 (2011).

²⁰ Sobre las capillas, David VILAPLANA, «Las capillas colaterales de la Catedral de Valencia: restitución y lectura de sus programas iconográficos», *Ars Longa*, 6 (1995), pp. 115-134. Una aproximación a las diferentes restauraciones sufridas en Joan SEGURA DE LAGO, *La repristinació de la catedral de Valencia: conferència pronunciada amb motiu de la clausura dels cursos de Llengua i Literatura Valenciana de Lo Rat Penat, el dia 21 de juny de 1970*, Valencia, 1971; Juan José CHINER VIVES y José Manuel SIMÓ CANTOS, «De la catedral que pudo existir a la que nunca existió (La repristinación de la Catedral de Valencia)», *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, 21 (1983), pp. 19-27; y Julián ESTEBAN CHAPAPRÍA, «Las restauraciones de la catedral de Valencia, veinte años después», en *I Congreso Europeo de Restauración de Catedrales Góticas*, Vitoria, 2001, pp. 237-256. Algunas notas sobre estas transformaciones contemporáneas de repristinación, básicamente en lo referente al urbanismo que rodea la zona occidental de la Catedral en David Míguel NAVARRO CATALÁN, «La transformación del entorno de la catedral de Valencia», en Germán RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las Catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 215-222. A modo de resumen de todo el proceso, Salvador VILA FERRER, «Intervenciones arquitectónicas en la Catedral durante los siglos xx y xxi», en Manuel MUÑOZ IBÁÑEZ (coord.), *La catedral de Valencia: historia, cultura y patrimonio*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018, pp. 419-463.

²¹ De hecho, no sería hasta el arzobispado de Juan de Ribera (1569-1611) cuando, en consonancia con las corrientes renovadoras de todos los obispados, se decidió reducir los aniversarios hasta ochenta y cuatro, SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 480; MARTÍ MESTRE y SERRA

Detengámonos ahora brevemente en sus escenarios más importantes y en sus principales alteraciones, algo que nos permitirá situar las ceremonias del calendario litúrgico en el siguiente capítulo. Comenzando por la capilla mayor, a finales del siglo xiv se estaba finalizando, momento en que se suceden las noticias sobre su decoración y amueblamiento. Así, las noticias más antiguas sobre su conclusión arquitectónica son las de la realización del retablo mayor en 1365, año en que el platero Pedro Bernes, junto a Joan Diana, Natal de Bosc y Joan Jordi, cobraban por el mismo y realizaban las escenas de la Visitación, la Natividad, la Entrada en Jerusalén y la Resurrección —a la que parece acompañaban otras cuatro más—, a la par que se comisionaba a Marcos Carbonell como procurador de la obra. Sólo cinco años después se intentó implicar al Consell de la ciudad en la financiación de la imagen principal de la Virgen que centraría el conjunto y sobre cuyo coste el cabildo se declaraba insolvente. El caso es que la obra se prolongó varias décadas ya que, hasta 1415 y 1416 en que la duquesa de Gandía le regaló la corona y otros ornamentos, no volvemos a saber de ella, en tanto que en 1431 se terminaron de pagar algunas deudas del retablo.²² Junto al retablo se realizó un armario para guardar el ajuar —los candelabros, especifica el Libro de obras correspondiente— que en su interior tenía una escalera para subir a la parte alta del retablo «per cobrir e descobrirlo» durante las épocas del calendario litúrgico en que se requería hacerlo.²³ Esta es la primera noticia sobre el espacio que se dispuso tras el retablo y que conformaría la retrocapilla del presbiterio, según veremos.

En estas fechas la girola y la capilla mayor quedaban finalizadas con una singular estructura que merece destacarse. Un deambulatorio con un número par de capillas radiales que motiva la ausencia de capilla axial y que va en paralelo con un proyecto muy interesante como fue la apertura de capillas hacia el exterior, entre las de la girola, y que consagraban una marcada proyección de todo el conjunto hacia la zona de la cabecera, por cuyo exterior discurrieron buena

ESTELLÉS, *La Consueta de la Seu*, II, p. 72; y SERRA ESTELLÉS, *op. cit.*, pp. 28-29. Sobre el cabildo de la catedral contamos con algunos trabajos, VILLANUEVA, *Viage literario*, I, pp. 32-34 y 43-46; SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 13-35; Pelegrín L. LLORENS RAGA, «El deanato de la Catedral de Valencia», *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, XV (1954), pp. 9-11 y 16-17; Robert J. BURNS, «The Organisation of a Medieval Cathedral Community: The Chapter of Valencia (1238-1280)», *The American Society of Church History*, XXXI-1 (1962), pp. 1-12; ID., *El Reino de Valencia en el siglo XIII*, 2 vols., Valencia, 1982, I, pp. 78-80; PONS ALÓS y CÁRCCEL ORTÍ, *op. cit.*; y Vicente PONS ALÓS, «La sede de los notables: canónigos, pavordes y dignidades de la catedral de Valencia en el siglo XVI», en Emilio CALLADO ESTELA (ed.), *La catedral de Valencia en el siglo XVI: humanismo y reforma de la iglesia*, vol. I, València, Institució Alfons el Magnànim, 2022, pp. 49-82.

²² SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 163-166.

²³ *Ibid.*, p. 167.

parte de las procesiones capitulares, entre las puertas norte y sur del transepto, de los Apóstoles y del obispo o de la Almoína, respectivamente. De aquellas contra-capillas, que indudablemente integraron un proyecto unitario, no sabemos cuántas se construyeron ya que sólo conservamos dos —en el lado norte del conjunto. Sólo un detenido estudio de los restos actuales permitiría discernir si fueron construidas más, si bien que debieron existir parece ratificarlo una obra paradigmática, las galerías u *obra nova* que cubrió por completo el exterior de la girola catedralicia con una pantalla clasicista de tres arcos superpuestos.²⁴ Las capillas originales daban hacia la propia plaza, que durante la Edad Media y parte de la Moderna era un terrero enmarcado por casas del cabildo, con el cementerio que se localizaba junto a la puerta de los Apóstoles. Este camposanto estuvo vinculado desde el siglo xv con el hospital de Santa Maria dels Ignoscents o dels folls, centro asistencial dedicado a locos y niños abandonados, fundado en 1409, que generaría una importante cofradía asistencial desde 1414 vinculada a la imagen de la Verge dels Desamparats —una talla gótica de la Virgen con el Niño—, de gran devoción y con un importante culto funerario.²⁵ No en vano, la relación entre la Verge dels Desamparats y la catedral está en el origen de todo este asunto, ya que la imagen de la Virgen también se ubicó en una de estas contra-capillas de la cabecera, legada por el cabildo a la cofradía en 1489 para colocar la imagen —ante el enfrentamiento entre cofrades y hospital— y citada de nuevo indirectamente en 1519, al documentarse el pago de las cerraduras de la que estaba a su lado: «pany, balda, clau pera una porta de la capella al costat de la dels Desamparats, que solia ser dels tapiners».²⁶ Esta capilla confraternal tenía una bóveda sexpartita que todavía hoy se puede ver integrada en el vestuario de

²⁴ Prueba de ello es un estudio que ha localizado dos pequeñas capillas funerarias situadas entre los contrafuertes de la cabecera original, ocultadas por intervenciones posteriores: Mar SABATÉ LERÍN y Jesús DÍAZ GARCÍA, «Las pinturas murales de los arcosolios del Cementerio del Conjunto Histórico de San Juan del Hospital de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 101 (2020), pp. 27-39.

²⁵ La devoción a la Virgen y su imagen, la Cofradía y el Hospital terminaron generando el proyecto de construcción de una capilla exclusivamente dedicada a la talla y su cofradía, y que está en el origen de la actual basílica que no se inició hasta bien entrado el siglo xvii y cuya relación con la catedral continuó, llegando a construirse el paso elevado de comunicación entre ambos edificios planeado en 1660. La Virgen permaneció en la contra-capilla catedralicia hasta 1667, en que fue trasladada a su propia y nueva iglesia, SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 66-67; y Violeta MONTOLIÚ SOLER, *La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia: sus orígenes histórico-artísticos*, Valencia, 2012, Real Acadèmia de Cultura Valenciana, http://www.racv.es/files/Real_Capilla_Virgen_Desamparados_Valencia.pdf. También, Emilio APARICIO OLMOS, *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y precedentes históricos*, Valencia, 1968.

²⁶ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 66-67, n. 1.

canónigos construido en el lado septentrional de la girola y vecino de la llamada sacristía nueva, junto al transepto norte. En cuanto a la mencionada capilla dels Tapiners, todavía se conserva hoy, a la altura de la tercera capilla radial de la girola o de la Virgen del Pilar, abierta hacia el exterior y dedicada a San Vicente Ferrer. Como la dels Desamparats se trata de un ámbito poligonal cubierto por una bóveda de nervios, que coincide a espaldas de la intersección de las capillas de la girola, como una especie de negativo de las mismas. Las contra-capillas contaban con sus propios carneros mortuorios, en clara alusión a su más que posible planteamiento como estructura para uso privado y funerario dependiente de la catedral. No es este el lugar para ocuparnos de esta muy singular solución arquitectónica de la girola valenciana —un tema que bien merecería un trabajo monográfico. Sí lo es referirnos a la llamada *obra nova* que uniformizó todo este exterior catedralicio en época moderna. Se trata de una monumental pantalla de tres arquerías superpuestas que cubre todo el exterior de la girola, contratada por el cantero Miquel Porcar y trazada por el mismo y Gaspar Gregori, carpintero. Su zona inferior —hoy tapiada— ya contemplaba la apertura a capillas, como veíamos, uniformizando la obra gótica, y dos pisos superpuestos en los que se podrían realizar ceremonias como el sermón y la bendición de ramos más protegidos que en la antigua terraza gótica y, además, servir como palco para los canónigos que quisieran contemplar los festejos que hubiera en la vecina plaza de la Seu.²⁷ Sobre las contra-capillas se situó el *terradet* o tribuna desde la que se realizaba la bendición de ramos y otros actos de importancia en la vecina plaza frente a la puerta de los Apóstoles y que, ante la ausencia de una fachada occidental ad hoc, se convirtió en la plaza más importante de las del entorno catedralicio, en conexión además con los edificios del poder civil. Así, la *obra nova* finalizada en 1566, una monumental balconada desde la que se pudieran contemplar las procesiones, festejos y actos que se realizaran en la vecina plaza,²⁸ fue una respuesta ordenada a lo que ya ocurría en esta zona de la catedral desde la Edad Media: la embocadura para capillas privadas en la zona baja y la tribuna para el clero en la alta.

²⁷ VÍCTOR MANUEL MÍNGUEZ CORNELLES, «Un ejemplo de arquitectura efímera clasicista: adorno y luminarias de la Lonja de los canónigos de la Catedral de Valencia en 1802», *Archivo de Arte Valenciano*, 67 (1986), pp. 21-22.

²⁸ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 68; FERNANDO PINGARRÓN ESAÍN-SECO, «La llamada *Obra Nova* del cabildo de la Catedral de Valencia y el contrato del cantero Miguel Porcar en 1566», *Anals de la Real Acadèmia de Cultura Valenciana*, 64 (1986), pp. 207-221; y MERCEDES GÓMEZ-FERRER Y ARTURO ZARAGOZÁ CATALÁN, «Lenguajes, fábricas y oficios en la arquitectura valenciana del tránsito entre la Edad Media y la Edad Moderna. (1450-1550)», *Artigrama*, 23 (2008), pp. 149-184.

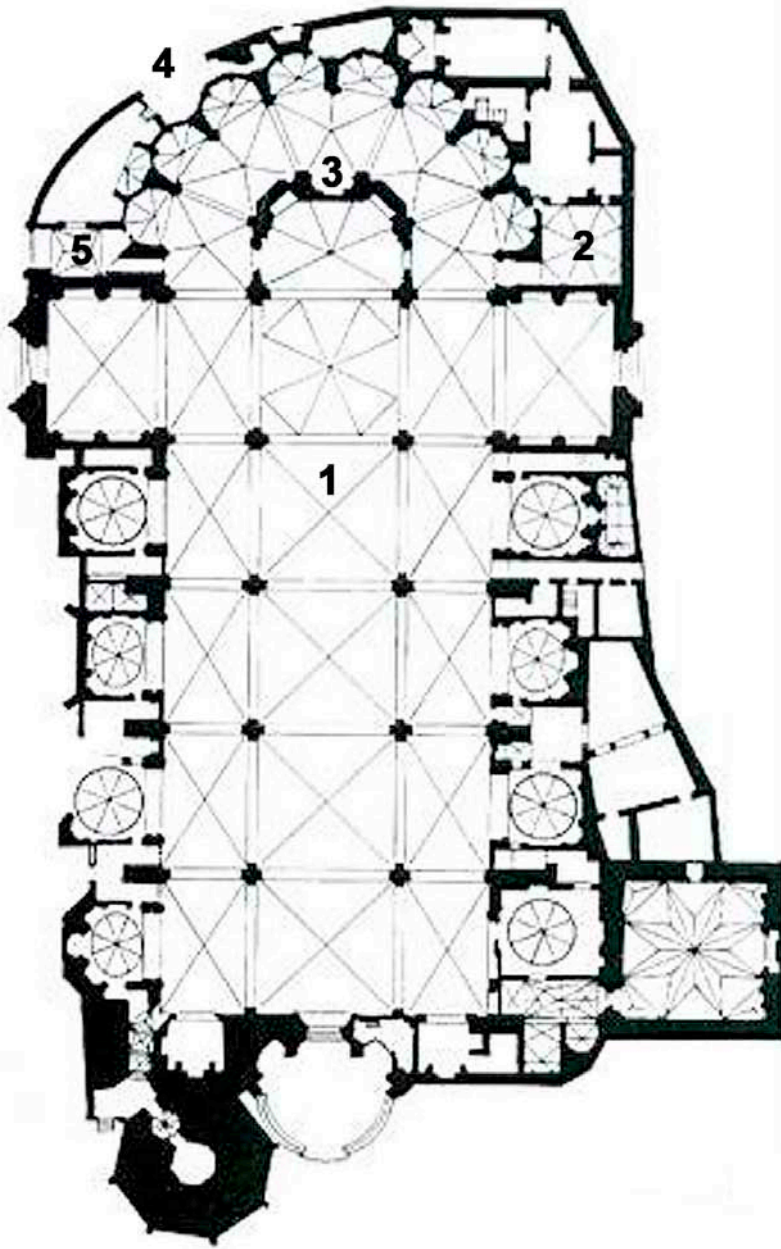


Fig. 1. Catedral de Valencia. Planta. 1. Localización del coro medieval. 2. Sacristía. 3. Retrocapilla del Monumento. 4. Contracapillas de la cabecera y plataforma para la bendición del Domingo de Ramos. 5. Sacristía nueva (s. xv)

En paralelo al encargo del retablo mayor, en 1416 se encargaron las contra-ventanas de madera para la capilla mayor —«tres parells de portes de fust empeguntades en les espillers de vidre que son sobre l'altar en lo cap de la seu»— y aparejar los capiteles de la misma cabecera y sus respectivas *barrades* para colgar los entelados. Sólo unos años después se estaba pagando la realización de la clave de bóveda, hecho que ha llevado a Sanchis y Sivera a proponer que fuera en estas fechas cuando se acabara de cerrar la bóveda del presbiterio, aunque dicha clave —indudablemente un trabajo importante, según la documentación publicada por el mismo autor— fuera de madera.²⁹

En 1432 se realizó la pintura de las bóvedas con unos ángeles portando los instrumentos de la Pasión, en uno de los muros parece que una Última cena y otra escena más que desconocemos, en los que se vieron implicados los pintores Miguel Alcañiz, Felipe Porga, Berenguer Mateu y Gonçalvo Sarrià, con un buen número de ayudantes.³⁰ Además de esta pintura, el retablo y la retrocapilla del trasagrario, se realizó el pavimento de piedra blanca, los bancos que estaban en su interior y que eran ocupados por canónigos y autoridades en actos determinados y los púlpitos de la embocadura de la capilla mayor. Cerrando el arco triunfal en 1460 se contrataron las rejas sobre un modelo de madera, en hierro pintado y dorado, y con apliques de plata. Éstas podían quitarse para las fiestas de la Asunción y el Corpus y se enramaban de mirto y decoraban con flores en Navidad. Por fin, había tres sepulturas de importancia: la del obispo Hugo de Fenollet († 1356), la del cardenal don Jaime de Aragón († 1396) hecha de madera y piedra y sobre la que colgaba su capelo, dos escudos y un estandarte de Castilla, y la del obispo Hug de Llupià i Bages († 1427), con un sepulcro tallado por Pere Compte en 1504.³¹ A las armas y piezas que colgaban sobre los sepulcros debemos añadir en uno de los pilares del lado norte el escudo con las barras de Aragón, la cadena, espuelas y jaez de caballo que habrían pertenecido a Jaume I en su entrada en Valencia y que hasta 1416 se hallaron en la capilla de San Dionisio, siendo entonces trasladados al presbiterio.³² Además, como recoge

²⁹ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 143-144. Se ha propuesto que dicha clave, retirada de su lugar en la reforma barroca del presbiterio y trasladada a la cartuja de Portacoeli, podría ser la que se encuentra en la actualidad en la iglesia parroquial de Benifairó de les Valls, Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN y Mercedes GÓMEZ-FERRER, *Escultura gòtica valenciana*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2024, pp. 178-179.

³⁰ Matilde MIQUEL JUAN y Amadeo SERRA DESFILIS, «Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400», *Artigrama*, 26 (2011), pp. 333-379.

³¹ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 157.

³² Francesc GRANELL SALES, «El bisbe Hug de Llupià, la Mare de Déu i Jaume I», *Specula*, 3 (2022), pp. 125-150.

Sanchis y Sivera, en 1433 y antes de pintarse la capilla, había una barra de la que colgaban *galeres* y en uno de sus pilares estaba instalado un retablo de madera dedicado a san Cristóbal, que fue pagado en 1411 por el canónigo Jaume Borràs. Por fin, junto a galeras, rejas, y retablos secundarios estaban los púlpitos de las lecturas y la predicación, que obligaron a poner unas cadenas que cerraran el tramo de crucero para que la vía sacra no fuera invadida por los fieles.³³ Acompañando el altar mayor, describía Josef Teixidor en 1767, estuvo el icono de la Virgen del Agnell que, según la tradición, había llevado Jaume I durante la Conquista, siguiendo el modelo de vírgenes de las batallas, que acompañaron a reyes en sus conquistas o fueron halladas milagrosamente tras la toma de una ciudad y que en muchos casos sirvieron para cristianizar mezquitas.³⁴ Según varios autores, de la capilla mayor pasó a la desaparecida capilla de Santa Llúcia o dels Bolsers, en la girola.³⁵

Detengámonos ahora en la retrocapilla que cerraba el presbiterio, de la que constamos con noticias documentales al menos desde mediados del siglo XIV, según vimos al aludir a la fábrica del retablo, la escalera que permitía acceder a sus zonas altas y el armario de altar que tenía detrás. En el libro de obras de 1441 se indica que el 8 de mayo se había hecho un escabel para poner tras el altar y colocar el Corpus, instalando vidrieras, en tanto que el escaño se pintaría de rojo con hojas de estaño.³⁶ Una nota de uno de los libros de obra de la catedral señala que se habían pintado las armas del papa Calixto III (1455-1458) «darrere lo altar major». En este espacio y en 1458 se hicieron un pasador con su cerrojo y otros elementos destinados al armario que había detrás del altar mayor, para que contuviera el misal, las vinajeras y otras cosas necesarias para los que oficiaban detrás de dicho altar.³⁷ Mientras, en 1460, en tiempos de Rodrigo de

³³ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 141-142 y 157, texto en nota, y pp. 158-159. Sobre las rejas, Isidro PUIG SANCHIS, «La rejería del siglo XV en la catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 77 (1996), pp. 32-39.

³⁴ JOSEF TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas con instrumentos auténticos donde se destruye lo fabuloso dejando a su debida estabilidad lo bien fundado*, 2 vols., anotada por Roque Chabás, Valencia, Librería de Pascual Aguilar, 1895. El contexto de este tipo de imaginería mariana en Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 145-248.

³⁵ Pascual ESCLAPES, *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los Edetanos, vulgo del Cid*, Valencia, 1738, p. 51; y SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 162.

³⁶ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 321, texto en nota.

³⁷ «Item fiu fer un forrellat nou ab son pany e barbonells e clau per el armari detras lo altar major per tenir misal nadelles e altres coses als que dien misa darrere lo dit altar e una barbonella en la una paret per pujar la una porta que no s'obris», publ. en SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 177, n. 2.

Borja, se forjaron y doraron las rejas de la «capella post altare maius dicte sedis in quo conservatur Corpus domini» y, al año siguiente, se habían encargado «com en l'any pasat» la media docena de escabeles para la capilla en la que se reservaba la hostia consagrada el Jueves Santo, «e per ço com tota la capella está ornada de draps d'or porque tot se concordas e fets pintar de molt bella pintura d'or e picadura».³⁸ Por fin, en 1483, el pintor Rodrigo Osona recibía un pago por el retablo que había realizado para el altar que estaba «tras el altar mayor», por orden del propio todavía obispo. Parece que aquí se instaló el sagrario de la catedral, realizado en madera, y que no fue sustituido hasta el siglo XVII, cuando se colocó otro de piedra.³⁹ Como muy bien han indicado Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer, este trasagrario debió ser uno de los primeros realizados en la Península Ibérica a la manera de lo que unas décadas después se generalizaría tras el concilio de Trento, hecho que además tiene clara expresión en las exigencias sobre la situación de este tipo de elementos de culto reflejadas en los sínodos valencianos.⁴⁰ De todos modos, creemos que podemos subrayar algo más en este sentido y es que este tipo de retrocapillas fueron habituales en toda la arquitectura europea desde la Alta Edad Media, ya fuera como sacristías auxiliares, lugares para la celebración de las misas matinales, espacios destacados para la instalación de reliquias o cuerpos santos de importancia, o varias de estas posibilidades funcionales a la par.⁴¹ En cualquier caso, el trasagrario de la catedral de Valencia entraría en perfecta relación con el movimiento de retablos eucarísticos con una reserva colocada en su cuerpo bajo y ocupando el altar mayor, que se generalizaron en varios lugares, entre ellos, varias iglesias y sobre todo catedrales de la Corona de Aragón.⁴² Lo más fascinante es que, además, aunó las funciones de trasagrario y de sepulcro o monumento pascual, según veremos en el apartado dedicado a la liturgia y, como ya apuntó Sanchis y Sivera, la capilla recibía el nombre *del Sepulcre*.⁴³

³⁸ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 320-321.

³⁹ *Ibid.*, pp. 177-178.

⁴⁰ Joaquín BÉRCHÉZ y Mercedes GÓMEZ-FERRER, «El presbiterio barroco de la catedral de Valencia», en *La catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*, Bolonia, Franco Maria Ricci, 2008, pp. 21-57.

⁴¹ Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «Retrocapillas, trasaltares y girolas: liturgia, reliquias y enterramientos de prestigio en la arquitectura medieval», en *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios «in memoriam» del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, 2 vols., León, Universidad de León, 2011, II, p. 63-81.

⁴² Francesca ESPAÑOL, «Tabernacle-Retables in the Kingdom of Aragón», en Justin E. A. KROESEN y Victor M. SCHMIDT (eds.), *The Altar and Its Environment, 1150-1400*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 87-108.

⁴³ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 321.

Este aspecto deslumbrante de la capilla duró poco. En 1469, las fiestas del Pentecostés y su *palometa* provocaron el incendio que acabó con retablo, pintura, cuatro telas de oro imperiales y presumimos que otros elementos del mobiliario litúrgico, después de que la imagen de la Virgen ya se hubiera caído el 17 agosto de 1457, abollándose y siendo reparada.⁴⁴ Parece que el altar era de madera cubierto con una lámina de plata repujada y por allí dio inicio el fuego.⁴⁵ La imagen fue salvada por un esclavo de nombre Lancelot, que se subió a por ella antes de que fuera afectada por el fuego.⁴⁶ En 1470 se realizó un retablo temporal, esta vez de madera y pintado por Antoni Miró y Joan Dolma, a la par que se realizaba el concurso para el nuevo retablo de plata, tras un largo proceso recogido en un volumen de documentación monográfico.⁴⁷ En 1506, el retablo estaba finalizado siendo tasado y en 1507 se contrataba la caja donde colocar la imagen de la Virgen rematada por la escena de la Coronación. La obra debía ser de tales dimensiones —así se desprende, por otra parte, de la descripción del mismo que realizó Teixidor—, que hubo que construir un gran muro sobre el que apoyar el retablo y su caja de madera pintada con puertas, realizadas por Fernando de Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina.⁴⁸ Sufrió diversas intervenciones y arreglos hasta 1812 en que fue fundido por el Estado español durante la Guerra de la Independencia.⁴⁹ Respecto a las pinturas de la bóveda, y como simple curiosidad, el cabildo mandó a buscar un pintor a Castilla que pudiera ocuparse de repintar las mismas. Evidentemente, se trataba de uno de los italianos que estaban trabajando en la archidiócesis de Toledo y su entorno. Así llevaron a Valencia a Nicolás Florentín (Niccolò Delli), al que se examinó pidiéndole que pintara la Epifanía de la sala capitular, hoy parcialmente conservada. Contento el cabildo con el resultado, comenzó a trabajar en la capilla mayor muriendo antes de acabar el año y siendo la obra continuada por maestros valencianos desde 1471, parece que con el fin de limpiar las pinturas ennegrecidas. Al año siguiente y acompañando al entonces cardenal Rodrigo Borja fue cuando llegaron a Valencia Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, que se ocuparían —tras la correspondiente muestra en el campo de pruebas de la sala capitular— de repintar finalmente la capilla mayor, introduciendo nuevos modos artísticos en la misma, con un programa descrito en el contrato de julio de

⁴⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁵ Roque CHABÁS, *El altar de plata de la catedral de Valencia*, Valencia, 1896, reed. en Roque CHABÁS, *Opúsculos*, Valencia, 1995, pp. 53-70.

⁴⁶ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 168-169.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁸ La primera atribución a estos pintores la realizó Roque Chabás en sus notas añadidas a las *Antigüedades* de Teixidor, pp. 249-252.

⁴⁹ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 170-175.

1472, con la clave del tramo final del presbiterio dedicada a la Asunción y que parece no gustó mucho al cabildo.⁵⁰ En paralelo debió reponerse el mobiliario litúrgico, del que tenemos constancia de una intervención singular, como fue la de las quince lámparas de plata regaladas por el canónigo y arcediano de Xàtiva Vicent Roca de la Serna en 1595 y que estaban en la reja frente al altar mayor. Impedían ver la capilla mayor y en 1666 se decidió fundirlas.⁵¹

La nueva disposición de la capilla mayor tras el incendio de 1469 afectó también a la retrocapilla, que quedó definitivamente constituida en dos alturas, una superior donde se situó el sagrario y a la que se accedía mediante escaleras que arrancaban desde los laterales del nuevo retablo, y un espacio inferior que quedó definido en las primeras décadas del siglo XVI. Así, en 1529 el notario Gaspar Eiximeno contrató las obras de una capilla y sepulcro que se situaría a los pies del altar del Corpus. Sería esta la capilla de la Resurrección, cuya balaustrada y retablo en alabastro, todavía in situ, funcionan como fachada inferior de este espacio.⁵²

La imagen de la capilla mayor volvió a renovarse en el siglo XVII, primero en una intervención que se centraría en su conexión con la retrocapilla en 1630; y definitivamente y de forma radical en 1674, con el arzobispo Luis Alfonso de los Cameros, que decidió ocultar las pinturas tras una bóveda barroca. Al mover la mesa del altar en 1680, se encontró en el pilar central de los cinco que la sostenían el pergamino de su consagración en 1539, de cuyas razones no tenemos ni la más remota idea, pero que se añadiría a las restantes recogidas por Sanchis y Sivera: 1238, 1357 y 1682, al finalizar las obras del nuevo presbiterio.⁵³ Éste

⁵⁰ Éste fue publicado por primera vez en las notas de Roque Chabás a las *Antigüedades* de Teixidor, I, p. 244; SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 150-152. Sobre el redescubrimiento de los ángeles bajo su emparedamiento barroco, en Carmen PÉREZ (dir.), *Los ángeles músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*, Valencia, Arzobispado de Valencia – Generalitat Valenciana, 2006, pp. 43-94; Fernando MARÍAS, «Los ángeles emparedados de Pagano y San Leocadio», en *La catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*, Valencia, FMR, 2008, pp. 59-98; Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO, «Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano», *Ars Longa*, 19 (2010), pp. 57-62; y Miquel Àngel HERRERO-CORTELL, «Las pinturas renacentistas del altar mayor de la catedral de Valencia o la introducción de la técnica *ad affresco* en la Corona de Aragón; una lectura en clave material y procedimental», en José Manuel ALMANSA MORENO, Nuria MARTÍNEZ JIMÉNEZ y Fernando QUILES GARCÍA (eds.), *Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica*, Sevilla, Universo Barroco Iberoamericano, 2018, pp. 30-59.

⁵¹ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 155-156.

⁵² Sobre el proceso de construcción de esta capilla, con esclarecedor material de archivo, consultar Josep MARTÍNEZ RONDAN, *El retaule de la Resurreció de la Seu de València*, Sagunt, Navarro Impressors, 1998; y Reyes CANDELA GARRIGÓS, «La capilla de la Resurrección de la catedral de Valencia. Aportaciones documentales», *Ars Longa*, 21 (2012), pp. 165-176.

⁵³ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 154. Un análisis de las obras en la capilla mayor tras el incendio de 1469, las intervenciones en el siglo XVII y su relación con el trasagrario

se ponía en consonancia con las obras de la Roma barroca y se convertía en el primer paso que actualizó la catedral a gustos nuevos y que culminaría con la refacción clasicista y su contemporánea restauración historicista.⁵⁴

EL CORO, LA SACRISTÍA Y LAS CAMPANAS

La segunda dependencia catedralicia básica en la liturgia tras el altar mayor era el coro. Sabemos de un coro anterior a los años ochenta del siglo XIV, fechas en que se sustituyó por el coro gótico del que tenemos mayores noticias. El coro medieval de la catedral se situó inmediato al tramo de crucero, frente a los pulpitos que enfrentaban el transepto desde los torales a ambos lados del arco triunfal. Y en esta localización se mantuvo su estructura hasta que en 1777 se decidiera trasladar todo el conjunto un tramo hasta occidente, dejando una vía sacra que ocupaba el crucero y el tramo inmediato de la nave central. Desde 1382 nos consta que se realizaba la estructura de fábrica que lo rodeó, incluido el trascoro occidental.⁵⁵ En su interior, se localizaron el monumental facistol de madera y hierro del que tenemos noticia y el sepulcro de Jaume III de Mallorca, que debía tratarse de una pieza de cierta entidad física, si tenemos en cuenta que sirvió como lugar del que colgar las constituciones capitulares que legislaban el espacio coral, según se recoge en 1469.⁵⁶ A la puerta de este coro se hallaba pintada una Anunciación obra de Joan de Xarch, y en 1458 Joan Castellnou tallaría en alabastro la Virgen del coro o *Verge de la cadira*, hoy localizada en la girola, que presidió el trascoro, entre los célebres relieves hoy custodiados en la sala

en Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «Rising from its ashes. The Main Chapel of Valencia Cathedral between the 13th and 16th centuries», en Tess KNIGHTON, Eduardo CARRERO SANTAMARÍA y Francesc ORTS RUIZ (coords.) *Sound and space in the city of Valencia, c. 1400 – c. 1700*, Turnhout, Brepols, 2026 (en prensa), Para la remodelación barroca, BÉRCHEZ y GÓMEZ-FERRER, «El presbiterio barroco».

⁵⁴ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 154-155.

⁵⁵ Sobre el proceso constructivo del coro medieval y sus alteraciones, recogiendo toda la bibliografía previa, véase Matilde MIQUEL JUAN, «El coro de la Catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del Gótico Internacional en Valencia», en Amadeo SERRA DESFILIS (coord.), *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*, Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 349-376. Para un estudio de la evolución del espacio coral desde el punto de vista de los órganos instalados en el mismo, consultar Pablo MÁRQUEZ CARABALLO, *Los órganos de la catedral de Valencia durante los siglos XVI-XXI*, tesis doctoral, Universitat de València, 2017.

⁵⁶ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 209.

capitular vieja.⁵⁷ Muy relacionada con la sillería estaba la cátedra episcopal, de la que tenemos noticias de diferentes localizaciones. Así, debemos diferenciar entre la «cadira episcopal del cor» y otra «cadira episcopal», a secas, que se menciona al tratar la sacristía en diversos momentos y el empaliado y vestimenta del altar mayor y que, sin duda, debe referirse a un faldistorio móvil, en el que el prelado se sentaba cuando no ocupaba la cátedra coral.

La espectacular colección de telas litúrgicas —frontales, palios, capas y todo tipo de vestimentas, paramentos de toda clase, respalderos para la cátedra episcopal o para los estalos del coro, etcétera— que son puntualmente referidas en la consuetud valenciana, parece que fue renovada en 1607, según indica Sanchis y Sivera. De hecho, haremos alguna puntual referencia a estas piezas que eran cambiadas o modificadas en cada celebración dejándonos una imagen clara a destacar y es que, para cada acto litúrgico, la catedral se vestía de nuevo, se disponía de forma diferente a la anterior y cada festividad gozaba de su traje particular, con colgaduras, telas de altar y ajuar de los celebrantes particulares para cada una. De hecho, había tres puntos focales a la hora de vestir la iglesia. El primero era el presbiterio, que poseía un sistema de tirantes o *barrades*, uno alto y otro bajo a la altura de los capiteles medievales y que servía para colgar las telas desde el mismo. En paralelo, la mesa del altar era cubierta con las telas y frontales correspondientes. En segundo lugar, el coro, al que se llevaban las capas y otras vestimentas en el número adecuado, para los allí colocados. En tercer lugar, la sacristía que, como nos indica constantemente la consuetud, era un punto neurálgico en el culto como espacio desde el que partían oficiante y ministros hasta el altar mayor, punto de inicio de algunas procesiones y lugar donde también se realizaban varios actos litúrgicos o la preparación de los mismos. Así, la sacristía también era reconocida como un espacio litúrgico significativo, en el que no sólo se disponían las telas, vestimentas y enseres para llevar a otros lugares de la catedral, sino que era digno de ser decorado como el resto de las capillas

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 214-215. La Virgen fue representada en varios grabados de la época, como el *Missale iuxta ritum Alme Ecclesie Valentine*, Venecia, 1509, o en el manuscrito de Pahoner en el Archivo de la catedral, Asunción ALEJOS MORÁN, «La Virgen del Coro de la Catedral de Valencia. Iconografía y títulos. Incidencia en la sigilografía y en el grabado», en *Actas del I Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp. 107-113. Sobre la fachada del trascoro, Joan VALERO MOLINA, «Julià Nofré y la escultura del gótico meridional florentino en la Corona de Aragón», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM*, 11 (1999), pp. 59-76; y Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, «Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral», *Revista Catedral de Valencia*, 9 (2012), pp. 58-61. Sobre su traslado en el siglo XVIII Manuel ORTIZ SERRA, «El trascoro de la catedral de Valencia: *fer i desfer*», en *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*, Valencia, 2012, sin paginar.

catedralicias en determinados momentos del calendario, como por ejemplo en las vísperas de Navidad, cuando era empaliada y alfombrada.⁵⁸

El papel de la colección de reliquias de la catedral es importante, tanto por la perteneciente a la propia Seo y que dio inicio en 1256 con el regalo de Luis IX de Francia de una espina de la Santa Corona, como por la colección que depositó Alfonso el Magnánimo entre 1424 —fecha de llegada a Valencia del cuerpo de San Luis de Tolosa—, y 1437, año en que el mismo monarca, en manos de su hermano Juan de Aragón, dejó en la sacristía de la catedral las piezas más insignes de las recopiladas por la propia monarquía aragonesa, procedentes de distintas instituciones de la Corona y entre las que destacaban el Santo Cáliz, el brazo de San Jorge, la Verónica, el peine de la Virgen, etcétera. No es este el lugar para explicar los porqués de la donación o depósito y su intrahistoria, el caso es que la catedral de Valencia se vio con uno de los más importantes tesoros relicarios de la Península, que quedó organizado en dos conjuntos —las reliquias de la propia catedral y las del rey—, perfectamente diferenciados y con funciones y roles dispares en el desarrollo del año litúrgico.⁵⁹ En determinadas celebraciones, unas u otras reliquias o el conjunto completo eran sacadas en procesión hasta el altar mayor. Se hallaban guardadas en el armario de la sacristía y en el reconditorio que se sitúa sobre la primera capilla radial de la girola y con acceso desde la propia sacristía, a través de una escalera. En el interior del reconditorio hemos conservado uno de los relicarios parietales más singulares de las catedrales de la Corona, con un muro pintado con dos escenas de la pasión de Cristo y una pequeña credencia sobre la que dos ángeles sobrevuelan sosteniendo la corona de espinas, en clara alusión a la espina donada por Luis de Francia. La datación

⁵⁸ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 182 y 184.

⁵⁹ Entre la amplia bibliografía que trata este asunto, nos gustaría destacar Alberto TORRA PÉREZ, «Reyes, Santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa», en *Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1996, I, pp. 495-517; Miguel NAVARRO SORNÍ, «*Pignora Sanctorum*. En torno a las reliquias, su culto y las funciones del mismo», en Joan J. GAVARA (ed.), *Reliquias y relicarios en la expansión mediterránea de la Corona de Aragón. El Tesoro de la Catedral de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 93-133; Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «El tesoro sagrado de los reyes en la Corona de Aragón», en Isidro G. BANGO (coord.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Madrid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 269-288; Miguel NAVARRO SORNÍ, «Las reliquias den la Valencia tardomedieval. La formación del relicario de la catedral de Valencia», en Maria Giuseppina MELONI y Olivetta SCHENA (coords.) *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella peínsola iberica tra Medioevo ed età contemporanea*, Génova, Brigati, 2006, pp. 435-456; Catalina MARTÍN LLORIS, *Las reliquias de la capilla real en la Corona de Aragón y el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia (1396-1458)*, Valencia, Universitat de València, 2010; Fernando CASTELLÓ DOMÉNECH, *El tesoro medieval de la Catedral de Valencia*, Universitat de València, 2020; y Luis ARCINIEGA GARCÍA, «Reliquias y relicarios de la capilla real de la Corona de Aragón: su devenir entre la ciudad y la catedral de Valencia», *Hispania Sacra*, 152 (2023), pp. 347-360.

de la pintura es comienzos del siglo XIV, en las fechas en las que la cabecera catedralicia estaba finalizándose.⁶⁰ Respecto a la sacristía, la riqueza de sus bienes —ya fueran las colecciones de reliquias, como las vestimentas y las piezas del ajuar litúrgico—, llevaron a una progresiva fortificación de la misma, que se vio muy necesaria a partir de la revuelta de las Germanías. Hoy vemos el espacio restaurado tras la eliminación de los yesos neoclásicos con los que fue cubierta en el siglo XVIII —como todavía la vio Sanchis y Sivera— y llaman la atención los restos del rastrillo que permitía cerrarla y la ventana para los vigilantes que protegían su interior.⁶¹

Cuando las reliquias eran expuestas en la catedral, se colocaban sobre una instalación de madera, en el altar mayor. Por ejemplo, en Navidad, se nos describe cómo

Lo sotsagristà, mentres diuen matines, és bé que aparelle les relíquies y que les espole bé ab les plomes, y les prepare damunt les caxes, posant davall un bancal ab una línia per al dia de Nadal, de matí, per a traure-les a l'altar a missa major. Y los escolans aparellen los banchs per a les relíquies en lo altar major après de matines, si no los havien posat ans.⁶²

También en momentos puntuales como la perdonanza del jubileo de la Virgen en la Seo, del 14 de agosto de 1458. Aquí, según Melcior Miralles, capellán de Alfonso V, la iglesia abrió de día y de noche y el altar mayor se amplió para colocar las reliquias:

E en aquels.v. dies, durant la perdonança la Seu no-s tanquà de nit, ni de dia, e l'altar de la Verge Maria fonch alargat a cascuna part hon està molt ennoblit de molta bellíssima relíquia, e yoels belament ordenat; e al portal dels Apòstols dintre en la Seu foren messes dos caxes grans fetes en semblantment de mageres, en les quals havia tres claus, per lo senyor rey, per lo capítol, e per la ciutat, e-n aquelles caxes metien la pecunia; muntà tota la pecúnia de la dita perdonança noranta-e-set milia sous.⁶³

⁶⁰ Sobre estas pinturas, consúltese Aurora I. RUBIO MIFSUD y Antonia ZALBIDEA MUÑOZ, «L'ús de models en la pintura mural gòtica lineal a la ciutat de València. La Cambra Secreta de la Catedral i el Palau d'En Bou», en Manuel A. CASTIÑEIRAS (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval Leyenda, identidad y estatus*, Madrid, Círculo Rojo, 2017, pp. 185-202; e ID., «Models i patrons en les pintures murals gòtiques del reconditori de la Catedral de València», *Archivo de Arte Valenciano*, 99 (2018), pp. 9-22.

⁶¹ Juan A. OÑATE, «Las sacristías de la catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXI (1990), pp. 51-55.

⁶² MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consueta de la Seu*, II, p. 187.

⁶³ Melcior MIRALLES, *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, Mateu RODRIGO LIZONDO (ed.), Valencia, Universitat de València, 2011, p. 252.

Mientras, en Semana Santa y tras la ceremonia de adoración de la Cruz, se procedía a la ostensión de las reliquias desde los púlpitos de la catedral. También, en la segunda feria de Resurrección, un canónigo las tomaba en sus manos y las iba enseñando al público, con la proclama de la reliquia y oración correspondiente, en una práctica que Villanueva localiza a finales del siglo xv, cuando en uno de los códices se explica que tras la adoración de la Cruz se mostraran la Santa Espina y las reliquias.⁶⁴

Junto a las reliquias, varias cruces y una imagen gozaban de la predilección del cabildo, siendo sacadas habitualmente en procesión. Entre las cruces, varias de cristal, otras de orfebrería —una en particular sobre la que se colocaba el relicario del *Lignum Crucis*—, en tanto que la imagen era la de la Virgen, de la que el obispo tenía la obligación de portarla entre sus manos durante procesiones determinadas. Así en la de misa mayor de Navidad, el obispo vestía una de las capas regaladas por el papa Alejandro Borja, en tanto que portaba la Virgen de plata, el subdiácono cargaba con la cruz cubierta por un velo blanco y el campanero llevaba la cruz mayor: «[El bisbe] porta en les mans la Verge Maria de argent renovada (...) la creu dels brassos ab hun vel blanch per al sotsdiaca y lo campaner porta la creu major a la professó».⁶⁵

Por último, cabe señalar que, precisamente a través de la consuetudine de 1527, la catedral de Valencia cuenta con uno de los manuales de toques de campana más detallados de todas las catedrales peninsulares. No en vano, la consuetudine comienza con un directorio de tañidos y modos, pero además en todas las celebraciones rara es la ocasión en la que no se consigna qué toque acompañaba a la misma, con cuál de las campanas y si varias de éstas se veían implicadas en el asunto. Así, por ejemplo, la «campaneta del sembori» con la que se avisaba a los que estaban en el campanario de cuándo debían comenzar a tocar.⁶⁶ Pero además de las horas litúrgicas, el monumental campanario que desde el siglo xv vendría a sustituir a la vieja torre que se ubicaba en la fachada sur de la iglesia catedralicia, también realizó las funciones de reloj civil de la ciudad.⁶⁷ Precisamente que el núcleo más importante de la arquitectura pública y religiosa de la ciudad se encontrara en las

⁶⁴ VILLANUEVA, *Viage literario*, II, pp. 43-46; y SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 481-482

⁶⁵ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetudine de la Seu*, II, p. 188.

⁶⁶ Francesc LLOP I BAYO, *L'afició a les campanes. Paisatge urbà i tocs tradicionals en la Ciutat de València*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2003; Luz A. MARTÍN y Francesc LLOP I BAYO, *Campanas vivas. La música más alta de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2007, pp. 30-61; y Francesc LLOP I ÀLVARO, *Las campanas de la Catedral de València*, Valencia, Universitat de València, 2011.

⁶⁷ Sobre la construcción del Micalet, SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 87-110; y Àngel SANCHIS CAMBRA, «El Micalet, el campanar nou de la Seu. Símbolo de la ciudad», en

inmediaciones del propio templo catedralicio debió ser lo que motivó las cuestiones sobre el reloj civil de la misma. Al noreste de la catedral estaban la Casa de la Ciutat y la Generalitat. Que el ritmo temporal de la ciudad fuera marcado por las campanas de la catedral era algo que los *jurats* querían contrarrestar de algún modo. Así, en 1378, se pretendió llevar el reloj a la Casa de la Ciutat, en paralelo al que se había instalado en la catedral, intención que inquietó al cabildo e hizo intervenir al rey, quien se lo prohibió alegando que sólo había relojes en iglesias y palacios reales. Aun así, a comienzos del siglo xv la sala del Consell de la ciudad contaba con su reloj que, debido a cuestiones estructurales, se suprimió, llegando a un acuerdo para que éste volviera a la catedral, ahora a la nueva torre que estaba en obras, ocupando su segundo piso.⁶⁸

LA CATEDRAL EN EL CALENDARIO LITÚRGICO

Sin voluntad de hacer un recorrido exhaustivo por todas las celebraciones, destacaremos aquí algunos de los acontecimientos litúrgicos más importantes reseñados en la consuetud y con una repercusión directa sobre la imagen de la catedral.⁶⁹ Cabe destacar que tanto la consuetud como otras fuentes recogen particularismos propios de la catedral, como que en el miércoles de ceniza la expulsión de los penitentes se hacía después de que asistieran a la misa en las gradas del altar mayor, fuera de las rejas, a diferencia de otros lugares donde ya no asistían a la iglesia. También, que los sermones pronunciados en la catedral tenían dos públicos y, a tal razón, dos escenarios diferentes. El más reservado era el espacio privado para el cabildo en la sala capitular —«lo sermón de la vigilia al capítol» se leía en la misa mayor de las vísperas de Navidad—,⁷⁰ en tanto que se predicaba al pueblo en el púlpito —«la trona acostumada»— entre coro y presbiterio. Evidentemente, las aglomeraciones de público y fieles debían sucederse en los alrededores del tramo de crucero, esto es, el transepto, desde donde podían verse el altar mayor, los pulpitos de lecturas y predicaciones, el cimborrio del que colgaban y

Manuel MUÑOZ IBÁÑEZ (coord.), *La catedral de Valencia: historia, cultura y patrimonio*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018, pp. 61-88.

⁶⁸ Miguel FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, pp. 95-96.

⁶⁹ Para un estudio sobre el ornato y modificaciones dependiendo del calendario litúrgico, Encarna MONTERO TORTAJADA, «De Pascuas a Ramos: los trabajos anuales de mantenimiento, ornato y renovación de la catedral de Valencia según la consuetud de 1527 y otros registros del archivo capitular», en Emilio CALLADO ESTELA (ed.), *La catedral de Valencia en el siglo xvi. Humanismo y reforma de la iglesia*, vol. III, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2024, pp. 321-346.

⁷⁰ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 182.

emergían ingenios y maravillas y los entarimados o escenarios temporales en los que se realizaban las acciones teatralizadas. Se trata de una característica común en toda la arquitectura catedralicia española que, al generalizar una instalación del coro en las naves desde el siglo XIII, motivó que el transepto se convirtiera en el lugar básico para asistir a los oficios, a ambos lados de la vía sacra.⁷¹ En este sentido, en Valencia el cabildo segregaba el espacio del tramo de crucero para colocar y separar a hombres de mujeres.⁷²

Comenzando por el Tiempo de Navidad, en el segundo nocturno de los maitines de este día se llevaba a cabo el canto de la Sibila, según recoge el breviario de 1464.⁷³ En el llamado oficio de Semana Santa de 1533 se añadieron los profetas y «es probable que estos testimonios los dixese otro respondiendo a la pregunta del Lector»,⁷⁴ es decir, que nos encontraríamos con un diálogo cantado entre distintos personajes. El niño que interpretaba a la Sibila salía en procesión desde la sacristía hasta el púlpito de la catedral: «La Sybilla deu estar ja aparellada en la trona vestida com a dona», tal y como recogen las *Hores de Setmana Sancta*,⁷⁵ en tanto que la consuetud es algo más explícita al aclarar: «Com dihuen la sisena liçó, la sibil·la, acompanyada ab lo vedell y dos canalobres, va a la trona de l'evangeli y quant és hora, diu la sibil·la tres o quatre cobles, y torna-se'n a la sagrestia».⁷⁶

Para celebrar la vigilia de Navidad, el altar mayor era preparado y decorado por los escolanes, colocando las colgaduras en las vigas de la capilla mayor

... la nit ans, [après] de feta la guarda, los escolans empalien en la capella les dos barrades baixes de ricamarts blancs, com se feya de primer, o ab les cortines de ras del degà Vilarrasa, y als caps, devers lo retaule, los dos emperials blancs ab vidaures de domàs vert. Y resten aquestes dos barrades empaliades d'esta segona manera per a la empaliada de Nadal. Lo pali blanc de la Maria seyta en la cadira, que-s diu del bisbe en Bages, frontal blanc brodat de les ons, y les tovalloles blanques ab huns àngels del mateix pali. Lo qual pali ha servit a les darreres vespres de la O. Los tapits blancs.⁷⁷

⁷¹ Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, «Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias», *Hortus Artium Medievalium*, 15/2 (1999), pp. 315-327.

⁷² SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 466.

⁷³ VILLANUEVA, *Viage literario*, I, p. 134. El mismo Villanueva (*ibid.*, p. 145), relacionó la Sibila valenciana con las de los ordinarios de Reims y Rouen.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 134-135

⁷⁵ *Hores de la Setmana*, f. CCLVIr

⁷⁶ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 186. El marco de estudio de la Sibila valenciana en Manuel SANCHIS GUARNER, *El Cant de la Sibil·la, antiga cerimònia nadalenca*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1956.

⁷⁷ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 181.

El escolán del altar se encargaba de llevar las capas y los cetros de plata hasta el mismo, a la par que el *armarier* era responsable de los dos cirios blancos que allí estaban durante el invitatorio. A estos se unían la capa blanca del *domer*, las capas y bordones restantes y el incienso que se quemaba en coro y altar. El empaliado del altar mayor se renovaba tras la misa mayor, cuando los cinco escolanes se encargaban de empaliar las barras con otras telas, haciendo una interesante anotación «y als caps de les barres, devés lo altar, axí en les altes com en les baxes de la capella, posen quatre emperials blanchs, dels millors, hu a cascun cap de barra, perquè se amageun detràs les portes del retaule, quant està ubert».⁷⁸ Esto, unido a las colgaduras que cubrían el pie del altar, el palio del papa Calixto que cubría el lado sur del presbiterio, las cortinas que revestían los púlpitos, las alfombras de los peldaños del altar y la cortina negra en el crucifijo del mismo, debían dar una imagen especialmente espectacular de la capilla mayor de la catedral.

Al inicio de laudes de la vigilia de Navidad, se aventaba la gran campana Morlana y se doblaba la otra, tras esto comenzaba un gran repique de todas las campanas de alrededor de una hora de duración y, tras éste, se aventaban ahora todas las campanas y esquilas que se pudiera durante cuatro horas y media, para lo cual los responsables eran ayudados por los escolanes de las otras iglesias y parroquias de la ciudad. Después se hacía un *bell repich* hasta las cinco horas en que se tocaba al alba con la campana Manuel. Tras esto, en el *fossaret* de la catedral se daba un desayuno a todos los que habían colaborado en el monumental concierto.⁷⁹

Al menos desde 1432, además de la Sibila, el tramo del crucero se convertía en un lugar destacadísimo dentro de las actividades de liturgia teatralizada en la catedral. No en vano, se transformaba mediante una gran lona que cerraba el cimborrio con la imagen de Dios Padre y en la barandilla se colocaban veinticuatro niños vestidos de ángeles llevando cirios encendidos. En el transepto sur, entre el coro y la embocadura de la capilla mayor, se montaba un gran escenario —«lo cadafalc acostumat devant lo cor e de l'epistoler tro sus al prehicador»— donde representar la *Gloriosa Nativitat de Jhesuchrist*. Se trataba de un pesebre iluminado por veintiocho cirios situados entre las nubes y rayos, en el que se colocaban las imágenes del Niño, la Virgen y San José, con los ángeles correspondientes. También una representación de la ciudad de Jerusalén —no sabemos si en un entoldado— y las figuras de los Profetas. A su alrededor, una mezcla entre figuras y personas reales como veinticinco pastores. En el coro estaba el árbol

⁷⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁹ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 181-182.

del Paraíso con Adán y Eva y, encima, el Niño Jesús acompañado de serafines. En un momento determinado, el cielo entelado se abría y aparecía una paloma de madera con plumas de papel que llegaba hasta el establo y un ángel con un lirio en la mano, estableciéndose un diálogo cantado entre ángel y Virgen.⁸⁰ Evidentemente, la huella de la iconografía de la Anunciación se deja sentir en la representación, del mismo modo a como se puede ver la relación entre el tipo de representación y otra de Pentecostés y Asunción de la Virgen, según tendremos ocasión de ver. Del mismo modo, el tipo de artilugio con una paloma que volaba desde el cielo del cimborrio hasta la Virgen recuerda claramente a la representación en 1439 de la Anunciación en la iglesia florentina de la Annunziata, con motivo del decimoséptimo concilio ecuménico entre las iglesias de Occidente y Oriente y en cuyas jornadas florentinas se trató precisamente el tema del *Filoque* y su repercusión en los dogmas relativos a la Anunciación y Encarnación. Allí, en la Annunziata, el espacio escénico se situó a cierta altura, entre la contrafachada y el antecoro o *tramezzo* de la iglesia, entre los cuales discurría un mecanismo de cables por el que bajaba el Arcángel Gabriel hasta el púlpito del antecoro, donde estaba la casa de la Virgen.⁸¹ Nada de esto es reflejado en la consuetudina de 1527 que, por el contrario, recoge un ciclo de Navidad a la Epifanía centrado en las celebraciones del altar mayor que, junto a la sacristía, el coro y las tronas, era constantemente mudado de su ajuar textil, destacando la vigilia de Navidad, los días de San Esteban, San Juan Evangelista, los Inocentes, Santa Lucía y Santo Tomás de Cantorbery, San Silvestre, la Circuncisión y la Epifanía con su vigilia y la procesión mostrando la reliquia de la mirra regalada por los Magos al Niño Jesús.⁸² Ni rastro del catafalco con las escenas de Anunciación y Nacimiento, de obispillos o de autos de Reyes Magos que, indudablemente, existieron. Sólo la Sibila quedaba como testimonio de aquella riqueza ceremonial. Como remate,

⁸⁰ Las noticias, procedentes de los Libros de obras de la catedral, han sido publicadas por SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 462-465; Richard B. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958, p. 146; y Francesc MASSIP BONET, *La il·lusió de Ícaro: Un desafiament a los dioses. Màquines de vol en el espectacle de tradició medieval y sus pervivencias en España*, Madrid, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1997, pp. 140-143. Véase también Àlvar MONFERRER I MONFORT, «El teatre popular dels dies de Nadal», en Antonio ARIÑO (dir.), *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 89-114, recogiendo la bibliografía correspondiente.

⁸¹ Mario FABBRI, Elvira GARBERO ZORZI, Anna Maria PETRIOLI TOFANI, *Il Luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti*, Milán, 1975, pp. 55-59; y Paola VENTRONE, «“Una visione miracolosa e indicibile”: Nuove considerazioni sulle feste di quartiere», en Elvira GARBERO ZORZI y Mario SPERENZI (eds.), *Teatro e Spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Florencia, 2001, pp. 39-51.

⁸² MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetudina de la Seu*, II, pp. 181-201.

para la Candelera, el ajuar textil de la catedral volvía a lucir en todo su esplendor para la bendición y aspergido de los cirios por el obispo.⁸³

El segundo momento más significativo del calendario era el Tiempo de Cuaresma y, en particular, la celebración del Domingo de Ramos y la Semana Santa. Las *Hores de Setmana Sancta* especifican que ésta no se celebrara en las iglesias parroquiales, congregando en la catedral y su procesión a eclesiásticos y legos de la ciudad.⁸⁴ Precedido por los anuncios que conllevaba la celebración de la Cuaresma, el tiempo fuerte de la memoria de la Pasión daba inicio con el Domingo de la bendición de Ramos.⁸⁵ Los toques de campana eran de cinco horas y cuarto, y a las cinco y media se hacía toque de misa mayor dominical durante media hora más. En el interior de la catedral, el altar mayor permanecía velado por la gran cortina negra que lo cubría durante buena parte de la Semana Santa, en tanto que el responsable del mismo y el guardián de la catedral tenían que arreglar la terraza en el exterior del lado norte de la girola donde, como vimos líneas arriba, se realizaba la bendición de ramos y el sermón. Precisamente en este lugar el *sotsobrer* del cabildo había hecho poner desde el sábado la escalera de acceso y, desde el domingo y para que los niños de coro no los anduvieran removiendo, los bancos del altar mayor.⁸⁶ De hecho, la terraza estaba decorada con telas y tenía colgados paramentos que habían sido puestos por los escolanes de la catedral: «... claven en la paret lo drap del servo, ab los dos tancaportes, e los tres bancals de brots, ab los dos vells, als antepits del terrat, y damunt lo banch hon seuhen los canonges, arrimat a la paret».⁸⁷ En aquel mismo lugar se colocaba una mesita revestida con el paño de los aniversarios, una alfombra cubría el suelo frente al faldistorio episcopal y un facistol de hierro. Los libros litúrgicos que se llevaban hasta allí eran unas perícopas y un pontifical —*misal bisbal*—, en tanto que para la propia ceremonia de bendición también se colocaban el acetre y el hisopo, un incensario y una naveta. Las vestimentas del prelado, diácono, subdiácono y otros asistentes —todas en color verde— quedaban listas en la sacristía, junto a la cruz que el campanero se encargaría de llevar durante toda la

⁸³ *Ibid.*, pp. 214-219.

⁸⁴ «En lo diumenge de rams, en la iglesia cathedral nos diga altra missa sino la maior. E per les Iglesias parrochials nos faça la benedictio dels rams. Fins tant, que en la Iglesia cathedral de aquells hajan fet la benedictio a fi que, axí ecclesiastichs com lechs, sien a la processio general e al sermó ques fa en la plaça. E quant sia hora diguen Tertia maior en lo chor. E sia benehida la aygua y spargida sobre lo poble», *Hores de la Setmana*, ff. XLIVv-XLVIr.

⁸⁵ Un breve resumen de las ceremonias de Semana Santa, a partir de la consuetud de 1527, en VILLANUEVA, *Viage literario*, I, pp. 147-150.

⁸⁶ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 70-71.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 71.

procesión hasta el momento de la bendición, en que le sustituía el responsable del altar.⁸⁸

¿Qué lugar era éste que, en la cabecera catedralicia, permitía montar un entarimado al que se subían el obispo y cabildo, sacristanes y otro clero menor, para realizar la bendición de los ramos y el sermón correspondiente? Como veíamos arriba, en ocasiones, las modificaciones a las que se vio sometida la catedral de Valencia durante tiempos modernos y contemporáneos nos hacen difícil la aproximación a su realidad material. En lo relativo a la muy transformada girola, sabemos que la techumbre original de la misma era aterrazada, como por lógica corresponde a un edificio en los orígenes de lo que hoy llamaríamos «gótico meridional». Era en estas terrazas donde la ceremonia tenía lugar, sobre una capilla cercana a la puerta de los Apóstoles y a la que se accedía por unas escaleras allí colocadas para la ocasión. Desde este punto, el pueblo colocado en la plaza vecina podía contemplar la ceremonia enmarcada en el empaliado y las colgadas a las que aludíamos. José Sanchis y Sivera nos informa de que antiguamente existió la posibilidad de realizar la bendición y el sermón en lugares diferentes, es decir, bendecir los ramos junto a la puerta de los Apóstoles y predicar el sermón en la plaza de la Almoina, junto al costado sureste de la iglesia, a la puerta de la capilla de San Vicente mártir, en la misma zona, o sin moverse junto a la puerta norte de la catedral donde se bendijeran los ramos, costumbre que quedaría implantada finalmente.⁸⁹

La cosa no cambió mucho en la nueva consuetud, puntualizando únicamente que el sermón y la bendición de Ramos se hacían en la «obra nueva», en donde permanecieron realizándose hasta 1775, según Sanchis y Sivera. Siguiendo el directorio litúrgico del canónigo Herrera

Pertenece a los sacristanes entoldar la galería de la obra nueva con los tapices de la Iglesia, desde la primera ventana hasta la escalera, poner en el balcón del púlpito el paño de paz de la Pasión, y sobre el balcón un tornavoz morado, parar un altar con toallas, cruz, dos candeleros, atril y missal, una silla de terciopelo morado, y tres taburetes de vaqueta colorada, y los tres banquillos de los cambreiros, el uno para el maestro de ceremonias, el otro para los dos capiscoles y el otro para los dos cambreiros y la sillica de tixera para el magister. En la credencia los libros epistolarios, las dos torrezillas de plata, unas fuentes de plata con agua bendita, el hisopo canonical, incensario, y naveta, dos estolas la una canonical, y la otra de domero, dos velas para que se conserue la luz dentro las torrezillas y poner tapices sobre los bancos de respaldo.⁹⁰

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 71-72.

⁸⁹ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 68.

⁹⁰ ACV, *Consuetud de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia*, p. 288.

Del mismo modo, el altar mayor, sus gradas y el coro también eran vestidos con doce cirios, el frontal bordado «de Inglaterra», además de dejar en coro y sacristía las vestimentas correspondientes a los implicados en los oficios y «las seis albas y estolas para los músicos que han de cantar el Pasio. Al carpintero de la Iglesia le toca poner los púlpitos para cantar el Pasio».⁹¹ De hecho y en relación a los músicos, varios días antes del Domingo de Ramos, el mozo de capilla debía pedir a los canónigos que guardaban las llaves del tesoro los Libros de Pasión, los del crisma y los del mandato, a utilizar durante la Semana Santa, y que él mismo se responsabilizaba de devolverlos en la segunda fiesta de Pascua.⁹² Las ciento tres palmas que se bendecían venían directamente desde Elche, con haces de laurel y olivo que eran trenzadas para uso del arzobispo, el celebrante y el virrey, que serían convenientemente colocadas en la galería de la obra nueva donde se hacía la bendición.⁹³

Respecto a la procesión que llevaba al clero de la catedral hasta el lugar de celebración, la consuetudine de 1527 indica que un año antes el cabildo había fijado el recorrido de ésta, aunque podamos suponer que no fuera muy distinto al realizado en fechas previas. Se salía por la puerta sur de la catedral —«com era acostumat»—, llamada del Obispo o de la Almoína, se giraba por la fachada meridional de la catedral circundando el exterior de la girola, hasta llegar a las terrazas vecinas a la puerta de los Apóstoles. En el recorrido, el campanero llevaría la cruz de la catedral a la ida y la sostendría hasta el sermón y, al comenzar la bendición, se la entregaba al sacristán responsable del altar, que se encargaría de la misma hasta el regreso a la iglesia. El escolán guardián llevaba el acetre y daba el agua bendita, en tanto que el segundo y otro clero menor acompañaban a quien pronunciaba el sermón y al subsacristán.⁹⁴ Menos explícitas son las *Hores de Setmana Sancta*, que relatan la procesión con la cruz, sus cantos, agua bendita, candelabros y cirios encendidos al salir del coro, las lecturas correspondientes una vez llegados al lugar, el sermón y la bendición de los ramos: «E apres sia feta la beneditio dels rams per lo bisbe o per lo sacerdot girada la cara al orient e tenint tostemp la ma stesa sobre lo poble. Segueix la benedició dels rams (...). E feta la benedictio sia spargida la aygua beneyta sobre los rams e apres lo cantor ab alta veu començe aquesta Antiphona...».⁹⁵

⁹¹ *Ibid.*, pp. 288-289.

⁹² «Unos quantos días antes de esta dominica el moço de capilla de los músicos pide a los señores canónigos que tienen las llaves del tesoro los libros passioneros que allí se guardan con los libros de la crisma y del mandato, y se entrega de todo para restituirles la segunda fiesta de Pasqua», ACV, *Consuetudine de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia*, p. 289.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetudine de la Seu*, II, p. 72

⁹⁵ *Hores de la Setmana*, f. XLVf-XLVIv y XLVIIIv-XLIXr.

La consuetud del siglo XVIII indica que el recorrido de la procesión desde la catedral hasta la obra nueva debía enramarse convenientemente, destacando que los sacristanes debían guardar «la puerta de la escalera del simborio no dexando subir a nade a la galería, y el sábado de ramos da orden a los nuncios conuouquen las parroquias para el domingo a las siete de la mañana para la procesión que ha de salir luego que esté cantada tercia y hecho el asperges».⁹⁶ Por último, detalla el recorrido de la procesión que, saliendo por la puerta sur, iba

por delante la cassa de San Vicente Mártir, por la Almoyna, y por delante Nuestra Señora de los Desamparados y sube por la escalera de la obra nueva a la galería guiando los dos capiscoles con capas cantando la antífona «Osana filio David». La cruz de la Iglesia lleua un sacristán con dalmática morada poniéndose en la primera ventana de la galería con los dos ciriales de modo que la vea el pueblo, las cruces de las parroquias las arriman sus sacristanes a la pared de la parte de la Iglesia, y comienza la bendición de los ramos repitiendo el preste la misma antífona rezada y después canta la oración.⁹⁷

Una vez finalizada la ceremonia, la procesión volvería «per altre camí», insistiéndose en que si salía por una puerta, debía entrar por la otra.⁹⁸ El camino de regreso es más interesante porque conlleva algunos cambios en el recorrido que, básicamente lo que hacía era rodear la catedral. Ese otro camino es explicitado en la consuetud: la comitiva iría por medio de la plaza de la catedral y debía entrar por la puerta de los Apóstoles: «y al tornar, que vinga per mig de la plaça de la Seu y entre per la porta dels Apòstols».⁹⁹ En este preciso momento se producía la conocida identificación de los muros de la iglesia con los de Jerusalén y del obispo con Cristo, llamando a las puertas de la misma. En Valencia, los niños de coro se encargaban de cantar desde el interior del edificio. En la consuetud de 1527, lo hacían desde la sala del subsacristán, un espacio que desconocemos cercano a la puerta de los Apóstoles, pero que debía encontrarse en los alrededores de la sacristía nueva, a la izquierda de la portada, dentro del conjunto de estancias dedicadas al clero menor que ocupaban los pisos altos de esta zona: «E canten los fadrins a la finestra de la sala del sotsagrístà, dins una gelosia». Las puertas de la catedral se abrían al son de la campanita del cimborrio y un repique de todas las campanas, dirigiéndose los canónigos al coro, el obispo a la sacristía

⁹⁶ ACV, *Consuetud de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia*, p. 289.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 290.

⁹⁸ *Hores de la Setmana*, f. XLIXr, «Y és bé que hixca per una porta y entre per l'altra, puix hi ha moltes portes, y per moltes rahons»; MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 72.

⁹⁹ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 73.

a cambiar su vestuario y, tras la celebración de sexta, se retiraban los paños de altar verdes y quedaban los negros que se habían puesto debajo en previsión. A partir de este momento, el negro era el color que definía las colgadas de la catedral, el vestuario de arzobispo, celebrantes y ministros, y el velo que cubría la cruz.¹⁰⁰

En las *Hores de Setmana Sancta*, el lugar de entrada de la procesión de regreso era distinto, cambiándose por la portada occidental que, entonces, debía ser un muro de cierre semejante al de otros edificios del momento con su fachada principal inacabada, como las catedrales de Mallorca y Barcelona.¹⁰¹ El lugar del canto de los niños pasaba de la habitación del subsacristán en la puerta de los Apóstoles a uno de los pisos del Micalet, iniciándose un intercambio de antifonas entre los niños, el arzobispo y el cabildo, cuyo volumen además iba in crescendo, para acabar con la llamada del prelado a las puertas del templo y la respuesta desde el interior, para finalmente abrir las puertas entre toques de campana y celebrar hora de sexta.¹⁰²

Para los días restantes de la Semana Santa y hasta el inicio del Triduo Sacro, en las tres fuentes las rúbricas se suavizan en su contenido material, limitándose exclusivamente a indicar de forma puntual las lecturas o las oraciones, el número

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 72 y 73.

¹⁰¹ La fachada no se finalizaría hasta la intervención barroca proyectada entre los siglos XVII y XVIII, Fernando PINGARRÓN-ESAÍN SECO, «La fachada barroca de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703», *Archivo de Arte valenciano*, 67 (1986), pp. 52-64. La portada gótica que hoy en día da acceso a la antigua sala capitular funcionaría como puerta de esta fachada, incluso después de la ampliación de las naves en el siglo XV, siendo trasladada a su lugar actual tras la reforma barroca, Arturo Zaragoza Catalán, «Una catedral, una escuela. La arquitectura y la escultura valenciana del cuatrocientos a través de los maestros Dalmau, Baldomar y Compte», en Manuel MUÑOZ IBÁÑEZ (coord.), *La catedral de Valencia: historia, cultura y patrimonio*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018, pp. 13-59.

¹⁰² «... quatre fadrins stants en peus en lo campanar e en lo portal de la Iglesia, començen lo seguent vers *Gloria*... (...). E a caicun dels dits versos lo chor responga *Gloria laus* E dit açó lo bisbe ab lo diaca e sotidiaca agenollats en terra comencen aquesta antiphona *Aue rex noster* E los del chor per lo semblant agenollats respounguen la antiphona *Aue rex noster* E aquesta antiphona sia tres vegades per lo bisbe començada e altres tantes tornada a replicar per los del chor, empero la segona vegada se canta ab veu mes alta, y en la tercera vegada ab veu mes alta y en la vltima vegada sia cantada tota la Antiphona (...). E acabada la Antiphona, lo bisbe pegue en les portes de la iglesia ab lo báculo et diga *Atollite portas*... E dins de la iglesia respounguen los cantors *Quis est iste rex glorie* E açó se dirá per tres vegades. Alçant mes la veu lo bisbe en cascuna vegada y en la vltima vegada que los cantors haura dir *Quis est iste rex glorie* Respon lo bisbe *Dominus Virtutum ipse est rex glorie* Et inmediate obren les portes y entrant en la Iglesia diguen lo seguent *Ingrediente domino in sactas ciuitatem hebreorum*... Y entrant la processó toquen solennement les campanes. E començen a dir en lo chor sexta. Comença sexta del diumenge de rams», *Hores de la Setmana*, f. Lf-LIf; y SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 470.

de velas que se encendían y apagaban, la importancia del candelabro del altar mayor y el Cirio de la Fe y, en el Martes Santo, la consuetud del siglo XVI nos recuerda que, tras celebrarse unas vísperas de difuntos, tenían que prepararse los enseres para las celebraciones más intensas en los días siguientes, como perfumarse el monumento, hacerse con el aceite para realizar el crisma y disponer el ajuar para el *mandatum*:

Recordé's lo sotsagristà de perfumar la tomba y tovalloles del monument ab alguna bona olor. E faça comprar a l'armarier tres quarterons d'oli molt clar per a la crisma y mija liura de cotó, y done-li los bacins y cànters de lautó del lavament dels peus, per a que-ls netege, que l'armarier toca de netejar-lo.¹⁰³

Durante el Miércoles Santo el ceremonial comenzaba a condensarse. En las vísperas, las *Hores de Setmana Sancta* recogen: «E en la missa maior quand lo preuere dira “Pax domini” deu se leuar del tot lo vel o cortina quesposa dauant lo altar maior».¹⁰⁴ En la consuetud se recoge la misma acción relatada de forma algo diferente «Quan diuhen Pax Domini, etc., en lo punt que acostumaven de apartar les cortines, huy dexten-les caure de tot, les tres cortines de davant lo altar, y prenen-les corrents y posen-les dins la sagrestia».¹⁰⁵ El palio y las telas de altar negras se sustituían por blancas y, ahora, la Cruz del *Lignum Crucis* velada era llevada hasta el altar mayor durante el canto del *Vexilla Regis*. Cuando se entonaba el verso «beata cuius brachiis», el subsacristán debía descubrirla y, acabado el verso, volver a cubrirla, siendo la última vez que se mostraba. Acabadas completas, se apagaban las luces del altar y durante las tinieblas sólo quedaban los cirios sobre la reja del coro. Los sacristanes cerraban las puertas de la catedral, la ventana sobre la puerta del campanario y coro y, mientras se decían los maitines de tinieblas, los escolanes se encargaban de vigilar que los niños no tocaran antes de hora ni lo hicieran mal.¹⁰⁶ Con el cierre de la catedral, el subsacristán se encargaba de arreglar la tumba del monumento para que se realizara la ceremonia del entierro de la hostia el Jueves Santo. Así, en la sacristía, tomaba el ara que había sobre el armario de la plata, los paños grana que se acababan de hacer por indicación del redactor de la consuetud, una biblia pequeña dorada y una cruz pequeña, corporales dorados y la filacteria de la cruz que colgaba en la sacristía, donde se podía leer el epígrafe en hebreo, griego y latín. A un lado del

¹⁰³ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 76.

¹⁰⁴ *Hores de la Setmana*, f. CXLVIIv.

¹⁰⁵ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 77.

¹⁰⁶ «... los escolans van per la Seu ab unes vergues primes per a pegar als fadrins, perquè no toquen ans de hora ni fassen mal», MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 78.

ara se pondría la Biblia, al otro la cruz pequeña con pie de plata y un poco de flor de naranjo en el interior de la tumba y se cerraba con llave.¹⁰⁷ Los sacristanes debían dormir en el monumento para cuidarlo. La localización del monumento iba desde la habitual situación en la sacristía, recogida en el misal de 1509 y en la propia consuetu, al lugar en el que se instalase según les *Hores de Setmana Santa* de 1494, ya fuere «en lo sacrari o casa que aparellat hauran»¹⁰⁸ —entendiendo por tal una capilla que debía arreglarse a tal fin. En época moderna contaba con unos lienzos en perspectiva que debían enmarcar el monumento, podemos imaginar que semejantes en cuanto al juego de profundidades a los hoy conservados en la iglesia parroquial de Villahermosa, en Ciudad Real, compuestos por varias sargas que se disponían unas tras otras para crear el efecto óptico. Evidentemente, la localización del sepulcro de la seo valenciana fue variable y circunstancial, hacia la que se dirigirían las diversas procesiones del Triduo Sacro. En todo caso, destaquemos que una localización bastante habitual del sepulcro fue la retrocapilla o trasagrario que ocupaba la superficie tras el retablo mayor. Además de que, como vimos, en ocasiones fuera denominada el Sepulcro, la consuetu del siglo xvi especifica cómo en distintas ocasiones la procesión iba hasta el monumento haciendo el recorrido desde la puerta de la sacristía por la girola, pasando la Virgen del Agnell —que estaba en una de sus capillas— hasta llegar al mismo, en el punto axial del presbiterio. Algunas hermosas noticias sobre la confección del arca o sepulcro empleado para enterrar las hostias fueron recogidas en el libro de obras de 1432, donde se citaba expresamente cómo se había encargado al carpintero Joan Amorós «la tumba que fiu obrar pera reservar lo cors preciós de Jehsus lo dijous sanct».¹⁰⁹

¹⁰⁷ «... un ar[ch]a ben guarnida, que stà damunt lo armari de l'argent, hon stan les capces dels vels, y unes tovalles damunt, obrades de grana, que he fet fer, que stan ab los vels del cofrenet, y la bíblia chica daurada ab cubertes de vellut carmesí, que stà dins la capasa dels librets, y una creueta d'argent daurat chica, que stà en lo armari de les relíquies, e huns corporals obrats de or, que stan ab les tovalles. E yo acostume-y de posar lo títol de la creu que stà en la sagrestia penjat, scrit ebraice, grece et latine, qu'és stat tret del mateix títol que stà en Roma. (...) A l'hun costat de la ara stà la bíblia y a l'altre la creueta de peu d'argent, ab un poco de flor de taronger —per la bona olor— dins la tumba; y tanca-la ab clau», MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetu de la Seu*, II, pp. 78-79.

¹⁰⁸ VILLANUEVA, *Viage literario*, I, pp. 148-149.

¹⁰⁹ SANCHIS y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 470-471. Joan Amorós fue parte de una familia de artífices vinculados a la catedral y uno de los carpinteros encargados de las obras de fines de la primera mitad del siglo xv. Véanse las noticias recogidas por Matilde MIQUEL JUAN, «Martí Llobet en la catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano», en *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y Complejidad*, Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos, 2010, pp. 103-126; e ID., «Entre la formación y la tradición: Martí Lobet a cargo de las obras de la catedral de Valencia», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 22-23 (2009-2010), pp. 13-44.

Tras indicarse que desde el Triduo Sacro hasta las primeras vísperas de Pascua no se celebrarían maitines, servicios de difuntos ni oficios de la Virgen, el inicio del Jueves Santo suponía que se «encenensi quinze ciris dauant lo altar». ¹¹⁰ Además de los cirios, el propio rito se complicaba. Al finalizar los maitines de Jueves Santo ya contemplaban un intercambio de cantos entre los coros: «E acabada de dir la dita Antifona, dos cantors stant dauant lo altar diguen *Kyrie eleyson* E lo chor replique...». ¹¹¹ En las vísperas del mismo día

ab gran reuerencia sia reseruat lo Corpus Domini en lo sacrari o casa que apparellat hauran, fins al seguent jorn segons es de costum. E quant portaran lo Corpus del altar al sacrari ab baixa veu diguen lo seguent vers *Egressus Iesus de pretorio portans spineam coronam tunc iudei omnes clamabant: Tolle Tolle crucifigatur*. Estant lo preuere que haura dit la missa en lo altar, començen vespres lo qual als fi de les vespres digua vers *Dominus vobiscum*. ¹¹²

Para el Jueves Santo se preparaba de forma muy especial la capilla mayor, vestida con tapices y entelados blancos de grandes proporciones, que cubrían el intercolumnio desde el arco frente a la sacristía al que se hallaba frente a la escalera del cimborrio con los que, como veremos, iban en paralelo las vestimentas de los oficiantes, en contraposición al uso de ornamentos negros durante las tres primeras ferias de la semana. ¹¹³ Se reponía la ropa de altar, se colocaba el cojín para que se arrodillara el diácono y se limpiaba y preparaba la platería y vidrio para la bendición de los óleos. Se aparejaba el ajuar de la sacristía para que estuviera disponible —aceiteras, cruces de cristal, libro de perícopas, epistolario, sus cubiertas de terciopelo verde y seis velos de diversos colores, dos para cubrir las cruces y los cuatro restantes para los niños, no sabemos si para velar sus manos o para que se cubrieran el rostro, como se documenta en Zaragoza. Las vestimentas preparadas para el cabildo, obispo y acompañantes eran blancas, celebrándose sexta mientras se vestían, y se bendecía la luz nueva con el yesquero de la sacristía, del que se encendían los cirios. En el coro se colocaban dos bordones y dos capas negras y, por fin, el retablo mayor se descubría por completo, quitando la tela negra, pero permanecía cerrado, como correspondía a este tiempo. En la sacristía se bendecía el bálsamo para aparejar con los óleos y desde allí se portaba al altar mayor en una procesión encabezada por el sacristán con la patena y el cáliz, seguido de los doce presbíteros, dos diputados con las capas y cirios blancos, el subdiácono con la cruz episcopal y el velo blanco, el obispo

¹¹⁰ *Hores de la Setmana*, f. CLr.

¹¹¹ *Ibid.*, f. CLXVv.

¹¹² *Ibid.*, f. CLXIXv.

¹¹³ VILLANUEVA, *Viage literario*, I, p. 151.

con el bálsamo también con velo blanco acompañado por un diácono a un lado, llevando el báculo, y al otro lado un asistente vestido con capa blanca. Llegados al altar, el prelado depositaba el bálsamo sobre éste, cubierto con el velo blanco, y pronunciaba la confesión.¹¹⁴

En tiempos modernos y según la consuetudine del siglo XVIII, el carpintero hacía «un tablado de tres tablas y una escalera postisa» desde el presbiterio hasta los púlpitos, para que se pudiera acceder directamente desde los laterales del coro. Mientras, en el altar se colocaba el frontal de la pasión, los seis candeleros de coro, ocho capas blancas, y con el velo se sacaba el Santo Cáliz.¹¹⁵ De hecho y volviendo a la consuetudine de 1527, una vez llegados al altar mayor, el subsacristán enviaba el arca pascual —«lo confrenet d'estojar lo Corpus en lo monument»—, cubierto con el velo y la toalla bordados de oro con los dos diputados con candelabros encendidos, aunque también podía colocarse en su interior el Santo Cáliz —el «càlzer de Jesuchrist»— para reservar la hostia.¹¹⁶ El Santo Cáliz se usó para poner la hostia en Jueves Santo, hasta que en 1744 se le cayó al canónigo Vicente Frígola y se partió la copa.¹¹⁷

Durante la misa, los capellanes eran encargados de llevar los recipientes de los óleos —crisma, «oleum sanctum» y «oleum infirmorum»—, cada uno vestido con telas moriscas —«paraments morischs»— una blanca, otra morada y otra verde. También había cuatro niños vestidos de blanco, ceñidos con cíngulos, que portaban las dos cruces de cristal veladas, el epistolero y el evangelario antiguos, llevando sobre la cabeza velos claros de distintos colores.¹¹⁸ Finalmente dos escolanes de blanco, con amito, incensaban con turíbulo y navetas con el incienso de estoraque y benjuí, y quemaban fumarias para el monumento, todo ello comprado por el subobrero. Acto seguido se realizaba la bendición de los óleos, con una intensa relación física entre el altar mayor y la sacristía, de donde eran llevados y devueltos los vasos de aceites. Tras esto, se sucedía una gran procesión que circundaba la girola catedralicia y regresaba al coro y altar, en tanto que el prelado permanecía sentado en el faldistorio que había sido cambiado al lado norte del presbiterio. Allí, tras la procesión, y rodeado de doce presbíteros, el obispo mezclaba bálsamo y aceites para hacer los óleos. Tras esto, tres canónigos con ricas vestimentas litúrgicas llevaban la hostia consagrada al monumento, el que lo portaba de blanco y los acompañantes de carmesí, con las dalmáticas de brocado regaladas por el papa Alejandro VI. Entonces, la procesión regresaba

¹¹⁴ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetudine de la Seu*, II, pp. 79-83.

¹¹⁵ ACV, *Consuetudine de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia*, pp. 302-315.

¹¹⁶ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetudine de la Seu*, II, pp. 83-84.

¹¹⁷ VILLANUEVA, *Viage literario*, II, p. 42.

¹¹⁸ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetudine de la Seu*, II, pp. 84-85.

por la girola desde la Virgen de l'Anell hasta la sacristía, circundando el altar mayor.¹¹⁹ De nuevo desde la sacristía y con los incensarios y cirios preparados, se reorganizaba la procesión ahora encabezada por el arzobispo y el palio hacia la capilla donde se había montado el monumento. Nada queda claro de dónde se situaba. Sí que la procesión pasaba por el transepto, por la «porta major de la capella», llegando hasta el otro extremo del mismo, «per la Verge de l'Anell y detrás lo Corpus fins al monument».¹²⁰ Los escolanes llevaban ramilletes, cinco pomos de cera del sello y el plato pequeño de plata. Los tres sacristanes grandes llevaban los óleos y el subsacristán la llave de la tumba. «Y axí va-se'n primer al monument, y fa apartar les relíquies, que stan en lo pas de la escala, y les capes de papa Alexandre». Hasta el primer entarimado del monumento subían los doce presbíteros en seis y seis, y tras éstos subían los que portaban el corpus precedidos por los dos turiferarios. Al que llevara el sepulcro debían levantarle el faldón para que no se cayera. El cofre se colocaba sobre los corporales y el ara que habían sido tomados de la sacristía y por encima se le habían colocado una de las capas litúrgicas que debía levantarse con las pértigas de madera dorada. Tras incensar, se ponían los ramilletes y flores dentro, y la cerraban con llave. Ponían allí los pomos y cubrían con una hoja de papel para que no se pegara la capa a la arqueta. Se dejaban allí los cirios y la procesión regresaba al coro y los doce presbíteros al altar mayor para decir vísperas. Tras éstas, el obispo se acercaba al monumento, reconocía que estuviera bien y lo sellaba con el sello de plata de la sacristía, para después dirigir unas palabras al pueblo allí congregado desde lo alto del entarimado. Acabado todo y hacia las once y media, el subsacristán quitaba la última cortina negra que tapaba el altar y se llevaban la imagen de la Virgen de tela blanca, desnudando por completo el altar de telas y tapices, quedando al aire la madera y la piedra —«tot rònech ab la fusta y pedra a mostra». Mientras, en la sacristía, se aparejaban los elementos necesarios para la celebración del *mandatum* después de la cena.¹²¹ La ceremonia del entierro varía considerablemente en la consuetud del siglo XVIII, en la que aparece la figura de un yacente que se colocaba a los pies de las gradas del altar mayor y de allí era trasladado al Sepulcro, en la capilla de San Miguel

Acabados Maytines se haze el entierro de Christo, fundado por el reverendo mosén Luis Cuevas, presbítero beneficiado en esta Sancta Iglesia, dando a los beneficiados un sueldo y a los señores capitulares doble. Van todos con luzes, hase el officio de Preste el señor canónigo más antiguo, sale esta prosesión por la puerta del coro más

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 86-90.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 90-91.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 92-94.

cerca al altar y al salir los señores prebendados por la dicha puerta toman velas de mano de los sacristanes, y su Ilustrísima de mano de el maestro de ceremonias a este tiempo sale el preste con sus ministros de la sacristía y mientras acomodan a Nuestro Señor (que está en la cama al pie de las gradas del presbiterio en el féretro) lo qual executan dos beneficiados con dos toallas de lienço y lo mismo al depositarlo en el sepulcro, le lleuan quatro diáconos con dalmáticas moradas, canta la música a quatro voces el Domine Iesu Christe etcétera y en el interim pone incienso el prelado en uno de los dos incensarios que lleuan dos beneficiados con dalmáticas negras para que el preste insiense a Nuestro Señor antes de mouerle de la cama. Cantado que es el motete y puesto Nuestro Señor en el féretro prosigue la processión cantando todos sumisa voce el hymno Vexilla y van por la nauada de San Vicente a la pila baptismal, a la capilla de San Sebastián, haziendo alto la cruz cerca de la puerta de la sacristía entrando todos los señores prebendados en la capilla de San Miguel, y mientras depositan a nuestro Señor en su sepulcro que está en la messa del altar, canta la música un motete proprio dela función y haviendo puesto el prelado insiensso insiensa el preste a Nuestro Señor y sin preceder versículo ni oremus dize absolutamente la oración de respice etcétera y la conculsion qui tecum sumisa voce. Concluido lo sobredicho los beneficiados se van al coro a cobrar su distribución y los señores prebendados acompañan a su Ilustrísima hasta su quarto, dándose fin a este deuoto y piadoso entierro.¹²²

Tocante al *mandatum*, mientras se tocaban las matracas, la consuetud de 1527 describe cómo los encargados aparejaban la ropa en la sacristía, caracterizada por los colores blancos y negros y al altar mayor se llevaba el facistol de hierro y el pontifical, las dos bacinas para lavar los pies a los canónigos y sus cántaros correspondientes. Al finalizar las matracas se vestía el prelado, para salir desde la sacristía el escolán del altar con la cruz pequeña, dos diputados con candelabros y cirios negros apagados, dos subcapiscoles con bordones, los canónigos con voz en cabildo, todos ordenados en dos coros y vestidos con capas negras. Al final, el obispo acompañado únicamente por dos asistentes de negro, sosteniendo el gremial y candelabros, y tras él el subsacristán con las toallas. Una vez en el altar mayor y hacia el lado norte, los canónigos se sentaban en los bancos y se iniciaba el lavatorio de pies. Tras éste, el subsacristán se llevaba el ajuar y el obispo se vestía con capa y estola para rezar la oración «ut in Misali continetur», tras lo cual la persona contratada a tal efecto pronunciaba el sermón «De sacramento altaris» y después el canónigo encargado leía el *mandatum* desde el facistol de hierro que se había colocado al norte del altar, tras vestirse en la sacristía y salir acompañado de ésta por cruz, candelabros, con el evangeliario velado en la mano y el subsacristán a sus espaldas. El acto finalizaba en la sacristía, con el

¹²² ACV, *Consuetud de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia*, p. 338.

obispo, cabildo y clero menor reunido, donde se acababa de leer el *mandatum*. Saliendo todos menos el prelado y el capítulo, se cerraba la puerta de la sacristía, para realizar la confesión general y su absolución por el prelado. Como remate, con el oficio de tinieblas se cerraban las puertas de la catedral y se dejaban abiertos los postigos.¹²³

En el Viernes Santo, una vez contratado quien pronunciara el sermón y puestos a tocar matracas, se aparejaba el vestuario litúrgico en la sacristía, marcado por el intenso uso del color negro, a excepción de la mitra blanca del obispo. En un altar completamente desnudo y sobre su peana, se colocaba la cruz de azabache, el pontifical y el epistolario. En dicha cruz de azabache que se disponía en el altar y que procedía del armario de las reliquias, se colocaba en su parte alta una segunda estauroteca de plata con «hun poch del fust de la Veracreu, que stà en lo reliquiari de vidre de moltes reliquies». Era adorada por el prelado en el presbiterio y allí permanecía hasta el Sábado Santo. Durante los oficios, el diácono subido en uno de los púlpitos, decía los versos de la Pasión y el sacerdote sus oraciones.¹²⁴ Después comenzaba la adoración de la Cruz. La procesión, acompañada por cirios negros apagados, se dirigía desde la sacristía al altar mayor, en tanto que el responsable del armario disponía dos cojines —negros o verdes— para acomodar las dos cruces que servirían para la adoración del Viernes Santo.¹²⁵ Dos de los cantores —presbítero y diácono— con capas de seda iban hasta la puerta de la sacristía donde tomaban la cruz cubierta con velo negro y comenzaban un recorrido en el que se intercambiaban versos entre los dos ministros que portaban la cruz —*Popule meus*—, dos niños de coro frente el altar mayor —*Agyos o Theos*— y el propio coro canonical —*Sanctus Deus*. Al mismo tiempo se iban descubriendo los brazos de la cruz del fino velo negro que la ocultaba, hasta llegar al altar mayor en que esta se destapaba por completo y era alzada a la par que se cantaba hacia los fieles *Ecce lignum crucis*, con respuesta del coro, tres veces, lo que finalizaba con el canto completo por el coro de la antífona *Ecce lignum crucis in quo salus mundi pependit venite adoremus*. Se disponía un cojín y unas toallas y allí era adorada la cruz por el obispo, ministros y fieles más cercanos.¹²⁶ A diferencia de otros lugares donde había una adoración común entre cabildo y fieles, en Valencia se optó por elegir tres ubicaciones para tres audiencias diferentes. Una cruz se situaba en el coro para los canónigos, otra en las gradas de la capilla mayor y fuera de las rejas de ésta, para el prelado y ministros, y por fin, otras cinco cruces de plata —procedentes de un cajón de

¹²³ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consueta de la Seu*, II, pp. 94-98.

¹²⁴ *Hores de la Setmana*, ff. CLXXXVIv y CXCIr.

¹²⁵ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consueta de la Seu*, II, pp. 99-101.

¹²⁶ *Hores de la Setmana*, f. CXCIIIv-CXCVr.

la sacristía— que otros tantos capellanes llevaban por toda la catedral ofreciéndolas a los fieles para su adoración.¹²⁷ Según parece y recoge Villanueva, tras la adoración de la Cruz se mostraba la reliquia de la Santa Espina.¹²⁸

Para oficiar el Viernes Santo se preparaban oficiante, ministros y altar con vestimentas blancas y cirios. Como debía irse a buscar la hostia del monumento, se disponían un cáliz y otros recipientes, los pomos del aceite y corporales, mientras el subsacristán tomaba la llave de la tumba y marchaba con dos escolanes a quitar las reliquias y capas que ocupaban el entarimado del monumento, dejando la entrada expedita. La razón no era otra que la prohibición de consagrar en Viernes, cuando Cristo estaba enterrado y, a tal fin, se reservaba una hostia en el sepulcro, como bien es indicado en las *Hores de Setmana Sancta*.¹²⁹ Tras los sacristanes, llegaba la procesión que desde el coro conducía a los tres canónigos que, bajo palio, con la cruz mayor, vestidos de negro, incensando y con cirios negros se encargaban de subir al monumento, abrir la tumba y tomar el cofre donde se guardaba la hostia consagrada. El subsacristán cogía la cruz que se había enterrado simbólicamente junto a la sagrada forma y se comenzaba a desmontar el monumento, se oficiaba la misa en el altar mayor que volvía a quedar desnudo con la cruz de azabache y tras el toque de las matracas, se celebraban las tinieblas. Al finalizar todo, los sacristanes volvían a cambiar el aspecto del altar mayor. Se limpiaba el presbiterio y se colocaban entelados y tapices blancos y se vestía el altar con un ajuar del mismo color. Finalmente, se limpiaba la pila bautismal y se llenaba, dejándola lista para el Sábado Santo.¹³⁰

A nonas del Sábado se iban descubriendo todos los retablos hasta el momento tapados y se vestían los altares de la catedral, a la par que se llevaba al obispo el fuego nuevo al altar mayor.¹³¹ El altar estaba ocupado en ese momento por el portero, el guardián con la cruz pequeña y dos diputados portando candelabros y cirios negros apagados, todos ellos vestidos de negro, que precedían en procesión desde la sacristía a quien leía el *Exultet*. Con la luz nueva era encendido el Cirio de la Fe —que estaba pintado— y después era bendecido, para pasar a leer el *Exultet* desde el lado del evangelio, en donde estaba el facistol de hierro. A la par, se hacían las incisiones en el Cirio pascual para colocar los granos de

¹²⁷ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consueta de la Seu*, II, pp. 99-101.

¹²⁸ VILLANUEVA, *Viage literario*, p. 151.

¹²⁹ «La causa per qués reserua lo Corpus Domini lo Dijous Sanct y en lo Diuendres se sumeix es per que lo cors del nostre redempter deu Jesu Christ fon per los feels soterrat Emperho nos reserua lo sanquis per quant en lo jorn de la sua sacratíssima mort y passio son la preciosíssima sanch de aquell per los infels scampada», *Hores de la Setmana*, ff. CXCIV-CXCIXr.

¹³⁰ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consueta de la Seu*, II, pp. 102-105.

¹³¹ *Hores de la Setmana*, ff. CCIX-CCXr.

incienso, que comenzaba a quemarse y, acabado el *Exultet*, se encendía junto a las restantes velas del altar, llevándose a la sacristía el Cirio de la Fe.¹³² Como decíamos, todos vestían ornamentos negros, excepto el diácono que cantaba el angélica, de blanco, y que además bendecía el cirio pascual colocando los cinco granos de incienso sobre éste en forma de cruz.¹³³ Tras esto comenzaba la procesión a la pila bautismal con la cruz, el crisma, el óleo, los candelabros y el incensario para bendecir el agua y, después, bautizar el cirio pascual. Con el agua de bautizar, el responsable del armario llenaba dos cántaros y rellenaba todas las pilas de la catedral, de donde los fieles la tomaban para llevarla a sus casas.¹³⁴ Por fin, los responsables regresaban al coro cantando entre el toque de todas las campanas. En este momento se quitaban las vestimentas negras cambiándolas por otras de color blanco y, al finalizar y después de cenar, los sacristanes preparaban la capilla mayor con cuatro vigas enteladas en su exterior y otras cuatro en el interior con brocados y cortinas de raso y el palio en el altar mayor, a la vez que se empaliaba también la sacristía.¹³⁵

Para la Pascua de Resurrección, parece que como costumbre local ya recogida por el liturgista valenciano Guillem Anglès en pleno siglo XIV, la misa se oficiaba a medianoche y desde Pascua a Trinidad no se tenían maitines sino nocturno.¹³⁶ En tiempos de Sanchis y Sivera los maitines comenzaban a las seis, se salía de la sacristía en procesión por la girola con cirios encendidos y se entraba en coro y altar por la vía sacra.¹³⁷ De idéntica manera es recogido en la consuetud de 1527, cuando la procesión de ocho capas blancas, ocho cirios blancos y ocho bordones, con todos los protagonistas vestidos de blanco hacían «*professçó per detrás lo Corpus y per la Verge Maria de l'Anell, dret al cor*», es decir, de la sacristía a la girola y, dando la vuelta por ésta, al coro por la vía sacra, cuyas puertas eran abiertas por el subsacristán. Algo singular también recogido en el costumbrero del siglo XVI indica que, como excepción, se dejaba entrar a los fieles a estos maitines de la Pascua de Resurrección, para lo cual el guardián de la catedral

¹³² MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 108.

¹³³ *Hores de la Setmana*, f. CCXIIr; y VILLANUEVA, *Viage literario*, I, p. 152.

¹³⁴ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 108.

¹³⁵ *Hores de la Setmana*, f. CCXVIIIv y ff. CCXXIIIr-CCXXVIr; y MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 109-110. Recordemos que, en la víspera de Pascua Granada, en paralelo a la celebración del Pentecostés, la ceremonia del agua bendita en las fuentes bautismales volvía a repetirse con el Cirio de la Fe, que habría sido antes colocado en el candelabro de madera del presbiterio, MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 136-137.

¹³⁶ Aquí, Antoni FERRANDO FRANCÉS y Xavier SERRA ESTELLÉS, *Un canon de la Missa del segle XIV en romanç. Estudi i edició de la versió de Guillem Anglès (ACV, Ms. 169)*, Valencia, Facultat de Teologia «San Vicente Ferrer», 2007.

¹³⁷ SANCHIS y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 471.

abría el portillo del obispo «per quant hi ha franca entrada a tots quants vullen venir a matines».¹³⁸ Esto mismo también se deduce de las *Hores de Setmana Sancta* donde se alude a la entrada de clero y legos en la sacristía, momentos previos a la llegada al coro: «E lo bisbe o preuere y cantors vestits de vestiments solemnials entranran en la sagrestía ab tot lo clero y lechs. E aquí lo bisbe e preuere y los cantors pendran caschu hun ciri ences. E tots ab molta deuoció feent processó exint de la sagrestía vendran al chor dient la seguent Antiphona: *Christus resurgens ex mortuis...*».¹³⁹ Durante tercia, todas las capas del ajuar litúrgico de la catedral —incluidas las de Alejandro VI— eran llevadas hasta el coro y todo —incluso la cubierta de los libros— era vestido de color blanco o, en su defecto, rojo, o carmesí, como el palio rico. En este momento, el maestrescuela enviaba a los capellanes a la sacristía para tomar todas las reliquias hasta el altar —«axí les de la Seu com les del rey»—, que habían sido preparadas esa misma mañana para su presentación en una especie de repositorios portátiles que eran trasladados hasta el presbiterio que, además, había visto dotarse al altar mayor con cuatro candelabros. Como indica una nota de la consuetud, en el siglo xvii pasaron a mostrarse en el segundo día de Pascua en la plaza de los Apóstoles, en una de las capillas de los arcos de la «obra nueva».¹⁴⁰ En la procesión, el obispo llevaría la imagen de la Virgen con un velo blanco, mientras en la consuetud del canónigo Herrera se indica cómo «Hecho el Asperges se bueluen a la sacristía para salir en processión y en ella lleua el domero asistente la Ymagen de Plata de Nuestra Señora que se pone en el altar como queda dicho en la primera parte de esta consuetud cap. 8, pag. 56, cuidando el sacristán de San Pedro de tener preuenidos el altarico y dos candeleros».¹⁴¹ Tras la procesión, el obispo se subía a la trona desde la que se realizaban los sermones seguido del subsacristán que leería las oraciones. Al lado de ambos, tres capellanes con las manos veladas irían llevando las reliquias al prelado de una en una y con un orden establecido en «lo libret que stà en la capsa dels librets». Los tres se situaban estratégicamente en los escalones del altar, el otro debajo y el tercero junto a la puerta del púlpito y subido en un banco, desde donde iban entregando las reliquias al obispo que, a su vez, las mostraba e los fieles, «e si en lo reliquiari hi haurà moltes relíques, e oracions y antífonas, no ha de senyar fins a la darrera». Destaquemos aquí que la Pascua de Resurrección era una de las fiestas más suntuosas en vestuario, ostensión de reliquias, capas, cirios y bordones en procesión, que la misma consuetud

¹³⁸ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 111.

¹³⁹ *Hores de la Setmana*, ff. CCXXIXv-CCXXXr.

¹⁴⁰ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 112-113.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 113-114, y ACV, *Consuetud de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia*, p. 362.

indica como propias de las grandes festividades: la Pascua, el Corpus, la Virgen de Agosto y la Navidad.¹⁴²

Dejando las letanías para el apartado dedicado a las procesiones, la siguiente fiesta en importancia era la de la Ascensión. En su vigilia el altar se decoraba con el palio del papa Calixto y se enramaba el transepto y el tramo de crucero. También se colocaban los palios en las traviesas altas de la capilla mayor, quedando sin entelados las del transepto debido, precisamente, al enramado que lo cubría.¹⁴³ Del mismo modo, la cátedra del obispo era recubierta con las vestimentas lujosas y blancas que vestiría el prelado, al igual que los restantes implicados en la liturgia, en tanto que el púlpito de los sermones era cubierto con el paño de la Natividad.¹⁴⁴ Como simple anécdota, aunque no tengamos noticia de cuando comenzó la tradición, Sanchis y Sivera indica que en el brazo sur del transepto se colocaba un balde de agua y una cesta con silbatos, realizados en cerámica, que eran tocados antes de la misa de la vigilia por los niños asistentes, durante la entrada de la tercera procesión de letanías menores, a toque de las campanas.¹⁴⁵ En el propio día de la Ascensión, todo el ajuar de tejidos volvía a vestir altar, sacristía, coro y tronas, en tanto que el presbiterio recibía dos decoraciones diferentes cambiando la anterior por unos nuevos empaliados en los dos niveles de traviesas del mismo.¹⁴⁶ La dominica después de la Ascensión se oficiaba la misa *De Corona Domini*, de especial importancia en una catedral entre cuyas reliquias más preciadas se encontraba una de las Santas espinas. En su vigilia y el propio día, el altar y vía sacra eran empaliados en rojo y verde, se encortinaban las tronas del coro y la del sermón, un palio verde, frontal y toallas de brocado carmesí y tapetes verdes. En la procesión se sacaba la reliquia bajo palio, que había sido llevada de la sacristía hasta el altar mayor. Era portada por el obispo, precedido por seis capellanes portando seis cirios verdes y rojos encendidos.¹⁴⁷

La celebración del Pentecostés, al cincuentenario tras el Domingo de Pascua, es de las fiestas con mayor tradición y que más sufrieron los cambios de una liturgia cada vez más circunspecta y menos dada a excesos visuales y sensoriales. La consuetud de 1527 relata el revestido de sacristía, altar, coro y tronas, la riqueza de las vestimentas litúrgicas en uso, y una ostensión de las reliquias en el altar mayor

¹⁴² MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 114-115.

¹⁴³ «Après de nona, empalien les dos barrades altes de la capella, de brocats dels millors. Les barrades de fora no s'empalien, per quant stan enramades huy y demà. La enramada toca a l'armariet», MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 131.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ SANCHIS y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 471. Villanueva también relata el uso de estos silbatos en la vigilia de la Ascensión, VILLANUEVA, *op. cit.*, vol. I, pp. 152-153.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 132-133.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 133.

semejante a la que se realizaba el Domingo de Resurrección.¹⁴⁸ Por el contrario, y gracias a los libros de obra, sabemos que antes la fiesta era mucho más espectacular, tanto, que el propio Villanueva quedó fascinado ante el relato de la paloma que bajaba del cimborrio y de los fieles que tiraban truenos con ballestas, que equiparó a cohetes. Y no es de extrañar, porque la ceremonia debía ser impactante. Líneas arriba citábamos el Araceli que cerraba el ojo del cimborrio, con motivo de la representación de la Natividad, y que era colocado de nuevo durante el Pentecostés. Los cohetes fueron prohibidos por el obispo Vidal de Blanes (1356-1368) debido a los daños que provocaban sobre el nuevo y flamante cimborrio catedralicio,¹⁴⁹ pero la prohibición no debió cumplirse del todo. Así, como ya se ha señalado, en 1469 unos cohetes empleados durante la fiesta hicieron arder el altar mayor de plata de la catedral, hecho recogido en el *Dietario* del capellán de Alfonso el Magnánimo: «Diumenge a XXI de maig dia de Pascua de cinquagesima, any 1469 lo dit dia fonch feta palometa en la Seu de València, e en la nit a XI hores se mes foch en l'altar major de la dita Seu, hon se cremà tot lo retaule que era de argent».¹⁵⁰ El caso es que en el siglo XVI la costumbre cambió por soltar dos palomas, que ya ni aparecen en la consuetud de 1527.¹⁵¹ La fiesta sucedía del siguiente modo, siguiendo a Sanchis y Sivera y su recopilación de notas tomadas de los gastos recogidos en los Libros de obras de la catedral y, en particular, en el de 1463. Un entarimado se instalaba entre el coro y el altar mayor. Sobre éste se situaba un Apostolado formado por hombres que podemos suponer procedentes del clero menor de la catedral, con el rostro cubierto por sus caretas correspondientes. Otros representaban a judíos, personajes evangélicos, peregrinos y a las Santas mujeres, que se disponían alrededor de una imagen de la Virgen esculpida. Al igual que los Apóstoles, portaban máscaras pintadas con sus rostros, y una larga peluca en el caso de la Magdalena. En el cimborrio había dos Aracelis superpuestos, con varios ángeles pintados, y el cilindro estaba cubierto por lienzos con un sol y una luna pintados en cada lado. El conjunto podía aclararse u oscurecerse, y podemos suponer que la superposición de dos entoldados representando el cielo servía para ocultar la palo-

¹⁴⁸ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 138-140.

¹⁴⁹ «... ordinant quod amodo in festis Pentecostes non fiat repraesentatio emissionis Sancti Spiritus, nisi in primo festo bis, scilicet, horis missae, et vesperorum. Volentes quod horis eisdem quibus fiet repraesentatio supradicta, non fiant tonitrua cum ballistis; sed simpliciter fiat eadem repraesentatio cum universis circumstantiis suis, exceptis tonitruis, quae damnum non modicum inferunt Carubarario dictae Sedis. Alioquin si secus factum fuerit, Nos Episcopus supradictus, in laicos illos qui tonitrua facere attemptabunt, nunc pro tunc, et e contra in his scriptis excommunicationis sententiam promulgamus», VILLANUEVA, *Viage literario*, I, p. 162.

¹⁵⁰ MIRALLES, *Crónica i dietari*, p. 334.

¹⁵¹ VILLANUEVA, *Viage literario*, I, pp. 154-155. También, SANCHIS y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 467.

ma y el mecanismo —«les poliges per tancar e obrir lo cel, les rodes y contrapesos per a les rodes de la palometa»— que la hacía bajar desde el cimborrio, en medio del sonido de la pólvora —«quatre liures de carbó per tendrer foch alt al cembori per metre foch als trons e bombardes». El espectáculo debía ser impactante: el descenso desde el cimborrio entoldado de una paloma de la que salían cohetes y caían bolas de tejido encendidas, como las lenguas de fuego del Espíritu Santo.¹⁵²



Fig. 2. Catedral de Valencia. Vista del cimborrio.

¹⁵² SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 467-469.

Entre las fiestas más llamativas y fuera de los tiempos fuertes del año litúrgico, se celebraba la Asunción el 15 de agosto. Ésta dependía de la cofradía de la Virgen María, que tenía su capilla del Milagro en las calle del *Trinquet de Cavallers*, cerca de la fachada norte de la catedral y era responsable de la decoración de la seo y de su propia capilla durante estos días. Desde ésta se llevaba a la catedral la imagen de la Virgen en el lecho, que era depositada en el tramo de crucero sobre un entarimado montado para la ocasión —el año 1607 llovió tanto que fue imposible realizar el traslado y el cabildo celebró la festividad por la catedral con la imagen de plata de la propia *Seu*, con la que se acostumbraba a procesionar en otros momentos.¹⁵³ A la exposición de la imagen del lecho de la Virgen muerta le acompañó, al menos hasta el siglo xv, la escenificación de un *misteri* asuncionista podemos suponer que semejante al que todavía hoy se representa en Elche. Mientras la consuetudina no hace referencia alguna al mismo, es en las notas de 1420 publicadas por Manuel Sanchis Guarner en las que hallamos una clara constancia de su puesta en escena con un Araceli semejante al de otras festividades como la Navidad y el Pentecostés, una maquinaria que hacía subir y bajar al ángel y a la misma Virgen y todo tipo de acompañamiento sonoro que dichas notas califican de *trons*:

E facen sos trons e devall l'àngel. E quant l'àngel serà davant la Maria li darà la palma... Quant l'àngel se'n sera entrat e hauran fet sos trons, leu-se la Maria del setial e agenol-se... E de continent... facen trons e obra's lo cel. E entretant, los apòstols e prínceps e altres, munten la Maria sobre lo lit. E la Maria estigua agenollada, contemplant lo devallament del Jesús. E quant lo Jesús serà davant ella, la Maria vaia corrent a besar-li los peus... Quant lo Ihesús haurà acabat, la Maria incline's... faent com és morta. E tantost facen gran trons e meten la Maria devall lo cadafal... E acabat lo Jesús, los àngels prenguen la Maria humilment e munten-la dalt ab lo Jesús. E tantost, los àngels e apòstols e tots los altre, meten-se tots apiyants entorn del Jesús e de la Maria. E facen trons e fums. E entren-se'n secretament lo Jesús e la Maria. E soptosament hixqua la Ara Celi. E quant comença a pujar, los apòstols diguen... Los àngels del cembori canten... E quant lo cel serà tancat, los apòstols meten-se en processó.¹⁵⁴

¹⁵³ Conservamos un valioso testimonio gráfico de dicha procesión saliendo de la catedral hacia la puerta de los Apóstoles en el fresco anónimo situado en la capilla del Milagro, datado a comienzos del siglo XVIII, que, además, muestra el interior de la catedral antes de la reforma clasicista. Fue publicado por primera vez por Felipe María GARÍN ORTIZ DE TARANCO, «Nuevos y decisivos datos para el estudio de la catedral gótica de Valencia», *Arte Español*, 2 (1943), pp. 29-36. Sobre los orígenes y evolución de la devoción asuncionista en Valencia consultar Miguel Ángel CATALÁ GORGUES, *La Asunción de la Virgen en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2009.

¹⁵⁴ El texto original, perdido, fue publicado por primera vez por José RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Doménech, 1903, pp. 84-91; DONO-

Al tratarse la Asunción de una de las festividades más importantes, el altar mayor exponía todas las reliquias llevadas desde la sacristía rodeadas por cuatro candelabros de plata. La procesión por la catedral y la ciudad llevaba la imagen de la Virgen en el lecho —dispuesta sobre unos andadores que habían colocado junto a las rejas del templo—, mientras el obispo portaba un cirio blanco, como veremos en el siguiente apartado dedicado a las procesiones. Sólo en los años en los que se celebraba la perdonanza de la Virgen, la imagen regresaba a la catedral después de la procesión y el entarimado y empaliado quedaban montados durante los cinco días en que se otorgaba, hasta el día de San Luis, en que la imagen era devuelta en procesión hasta la capilla de la cofradía, acompañada de todas las parroquias de la ciudad.¹⁵⁵

Junto a las referidas hasta este momento, podemos destacar algunas festividades o ceremonias propias de la catedral, como el pan de difuntos que se repartía en la puerta de la iglesia entre los sacerdotes y los pobres, «día de partir lo pá» según la consuetud de 1527, que también se registra en los libros de cuentas del siglo xv en Segorbe y que Villanueva juzga el origen de las limosnas a los sacerdotes en el día de Difuntos.¹⁵⁶ La ceremonia de bendición de términos, que se realizaba en todas las diócesis, aparece documentada en Valencia por primera vez en el misal impreso en Venecia de 1492 y parece que desde el siglo xviii se hacía el 3 de mayo.¹⁵⁷ En época moderna el lugar de celebración eran las galerías de la plaza de la Seo, como recoge el canónigo Herrera, pero en fechas previas la bendición se realizaba desde la terraza del Micalet. Así nos lo recuerda el interesante conjunto epigráfico por el que se pagó al pintor Jaume Mateu en 1415

VAN, *Liturgical Drama*, pp. 145-146; Manuel SANCHIS GUARNER, «El Misteri assumpcionista de la Catedral de València», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*. XXXII (1967-1968), pp. 97-112; MASSIP, *La il·lusió de Ícaro*, p. 145; Alfons LLORENÇ y Jesús Francesc MASSIP, «La festa de l'Assumpció a la catedral de València: originalitat i difusió d'un nou model teatral», en Rafael NARBONA VIZCAÍNO (coord.), *XVIII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, València 2004. La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI. Centenari de la Sentència arbitral de Torrelles, 1304-2004*, Valencia, 2005, II, pp. 1675-1690; y Vicente CUTILLAS SÁNCHEZ, «Aproximación al “misteri assumpcionista” de la Catedral de Valencia», *Catedra Nova*, 30 (2010), pp. 127-142. Un contexto básico para esta celebración en Luis QUIRANTE SANTACRUZ, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos xv y xvi*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1987; e ID., *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*, Valencia, Universitat de València, 2001.

¹⁵⁵ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 267-271.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 293-295, VILLANUEVA, *Viage literario*, II, p. 7. También, SANCHIS y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 472. En pleno siglo xvi todavía se añadiría una celebración propia más, con motivo de unos acontecimientos milagrosos que habían tenido lugar en Mislata, con la Sangre de Cristo como centro. Los oficios se encargaron al dominico fray Joan Micó y la fiesta fue aprobada por Pablo III en 1543, VILLANUEVA, *Viage literario*, II, pp. 3-4 y doc. II, pp. 161-164.

¹⁵⁷ VILLANUEVA, *Viage literario*, II, doc. IV, pp. 170-172; y SANCHIS y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 473.

«uns versos de letres cavades fetes de negre en les pedres del campanar nou, les quals son contra lo lamp e costaren de pintar entre tot vint sol».¹⁵⁸ Las inscripciones ocupaban los cuatro puntos cardinales por encima de las ventanas. La del lado norte ya era ilegible en tiempos de Sanchis y Sivera, a quien debemos la transcripción del resto. En la del lado sur se talló «BARBARA NOS / SERVA, CHRISTI SANC/TISSIMA + SERVA». En el lado este «CHRISTUS VINCIT, CHRISTUS REGNAT, CHRISTUS / IMPERAT, CHRISTUS / AB OMNI MALO / [et fulgure, et tempestate] NOS DEFENDAT», y en el lado oeste un versículo de san Lucas «IPSE AUTEM TRANSIENS PER MEDIUM ILLORUM IBAT» (Lc 4,30).¹⁵⁹ El primer epígrafe, dedicado a Santa Bárbara, era habitual en otras piezas usadas para ahuyentar tormentas como las campanas, entre las que nos gustaría destacar la de Cervera, recogida por Villanueva.¹⁶⁰ El segundo, una plegaria de protección muy difundida, formó parte del conjunto de oraciones que componía la liturgia de exorcización de tormentas, invocando a Cristo protector, y que también solía ser colocado en el faldón de las campanas. Respecto al fragmento del Evangelio de Lucas —«pero Jesús mismo, pasando entre ellos, se fue»—, en tanto que alusión al paso de la palabra de Dios hasta los fieles a través de la campana, también fue utilizado como inscripción propiciatoria en campanas, como es el caso del Miguelico de la Seo del Salvador de Zaragoza, datado hacia 1450, o el Andreu de la propia catedral de Valencia, fundida en 1605.¹⁶¹

Finalmente, por la muerte del rey se colocaba en el tramo de crucero un «bastiment a la manera de llit» sobre el que se desplegaba una tela funeraria con sus armas, hecho del que tenemos constancia entre los reinados de Jaime I y Martín el Humano, de 1276 a 1410.¹⁶² En el caso del funeral de Alfonso el Magnánimo en 1458, el catafalco se complicó, siendo tildado de pabellón, construido con madera, con la parte superior llena de cirios y cubierto con telas negras con las armas del rey y una imagen del monarca a caballo y con la espada en alto. En la zona inferior había una estructura alta, con un sepulcro de madera cubierto de paños de oro y las armas reales, según recoge el Diario de su capellán.¹⁶³ Más singular fue el funeral por la muerte del príncipe don Carlos en

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 95, texto en nota.

¹⁵⁹ ACV, *Consueta de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia*; y SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 95-97.

¹⁶⁰ VILLANUEVA, *Viage literario*, IX, p. 18.

¹⁶¹ Véase la ficha de este en el *Inventario de campanas de las catedrales de España*, http://campaners.com/php/cat_campana1.php?numer=456.

¹⁶² Salvador CARRERES ZACARES, «Exequias regias en Valencia (1276-1410)», en *III Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, I, Valencia, 1923, pp. 229-272.

¹⁶³ MIRALLES, *Crònica i dietari*, p. 250.

1461, cuando se colocó una tabla con un retrato del mismo, que se situó en el pilar frente al púlpito.¹⁶⁴

LAS PROCESIONES. DE LAS ESTACIONES CORALES AL CORPUS CHRISTI

Gozamos de un buen conocimiento de las procesiones valencianas. Como es habitual, el Corpus ha sido objeto de un mayor interés por parte de los especialistas, que han trabajado sobre todo su etapa más tardía —es decir, la descripción documental de las celebraciones a partir de registros civiles—,¹⁶⁵ mientras que los historiadores del teatro se han encargado de destacar su riqueza testimonial, tratándose de una de las procesiones peninsulares de las que contamos con un mayor número de datos y más tempranos sobre su expresión material, con las «rocas» o pasos, de los que hablaremos líneas más adelante.¹⁶⁶ No tan fastuosas, pero igualmente importantes, se documentan las modestas procesiones *pro defunctis*, con siete estaciones cerca del templo y que en el caso de los cofrades de San Jaime tenían como objetivo el *fossaret* junto a la cabecera de la catedral y en donde estaba su capilla, frente a la de los Desamparados.¹⁶⁷ Respecto al resto de las procesiones, hace unos años Jacqueline Guiral-Hadziiossif les dedicó unas páginas desde su análisis como un medio de estudio más del urbanismo de la ciudad, básicamente a partir de la documentación municipal.¹⁶⁸ Y efectivamente así es. Como es habitual en todos los lugares, contamos con descripciones del

¹⁶⁴ FALOMIR, *Arte en Valencia*, p. 377.

¹⁶⁵ Joseph Mariano ORTIZ, «Disertación histórica de la festividad y procesión del Corpus que celebra cada año la muy ilustre ciudad de Valencia», en *La procesión del Corpus en Valencia en el siglo XVIII*, Valencia, Imprenta de José Rius, 1865, pp. 5-44. Un interesante y detallado testimonio documental sobre la celebración del Corpus en el siglo XVII en Rafael BLASCO, «Algunas cosas curiosas de la procesión del Corpus de Valencia», *Ibid.*, pp. 137-168.

¹⁶⁶ Rafael NARBONA VIZCAÍNO, «Els orígens de la festa del Corpus Christi», en *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 41-47; y Carles PITARCH, «La festa del Corpus Christi a València: de les “roques” i els “jocs” a les danses tradicionals», *Ibid.*, pp. 173-198. También, Manuel SANCHIS GUARNER, *La processó valenciana del Corpus*, Valencia, Vicent Garcia, 1978.

¹⁶⁷ La de Sant Jaume era una cofradía canonical funeraria desde 1246 y que, en 1262, ya admitía legos, VILLANUEVA, *Viage literario*, I, pp. 167-169; y Juan MARTÍNEZ VINAT, «Estructura social y redes de sociabilidad en el movimiento confraternal valenciano: la cofradía de San Jaime de Valencia (1377-1441)», *Medievalismo*, 24 (2014), pp. 241-280.

¹⁶⁸ Jacqueline GUIRAL-HADZIOSSIF, «L'évolution du paysage urbain à Valencia du XIII au XVI siècle», en *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, 3 vols., Madrid, Universidad Complutense, 1985-1987, II, pp. 1581-1610. También, Rodrigo J. FERRER FORTUNY, «Mundo urbano y discurso procesional en la Valencia bajomedieval», en Isabel MOLL BLANES (ed.), *La vida quotidiana dins la perspectiva històrica*. III Jornades d'Estudis Històrics Locals, 1983, Palma de Mallorca,

recorrido de las procesiones por las calles de la ciudad, factor que nos permite reconstituir un escenario urbano de la celebración. Pero no sólo esto. Donde la consuetud y las otras fuentes son especialmente explícitas es precisamente en el detalle en el que se detienen a describir el ornato de la catedral, el ajuar litúrgico y las vestimentas de los oficiantes y el detalle de las procesiones que cruzaban la Valencia de los siglos XIV al XVI. Como recoge Miguel Falomir, las primeras noticias sobre grandes procesiones datan del siglo XIV, cuando el Consell fundó la procesión por el patrón san Vicente Mártir, en tanto que la del Corpus Christi fue llevada a cabo por primera vez en 1355.¹⁶⁹ Sus recorridos fueron quedando más o menos establecidos y pudieron ir variando debido a cuestiones tan prosaicas como obras o problemas climatológicos que podían cambiar sensiblemente su itinerario, trasladando la procesión desde la trama urbana a resguardo en el interior del propio edificio catedralicio. El problema era tan habitual que hasta fue legislado en una anotación de comienzos del siglo XVII que acompaña al texto de la consuetud de 1527, indicándose un recorrido paralelo para los tres días de las letanías, que discurriría por el interior de la catedral haciendo las estaciones en algunas de sus capillas.¹⁷⁰

La primera gran procesión de importancia en el calendario litúrgico era la de las letanías menores, que se desarrollaban en los tres días previos a la celebración de la Ascensión. La consuetud es detallada al indicar cómo y en qué color —verde, rojo y blanco, respectivamente— se vestían la capilla mayor y los oficiantes, el uso del agua bendita para asperger a los fieles y el toque de las campanas, en un precioso juego entre la catedral y las iglesias de predicadores, franciscanos y carmelitas, a la que se dirigía la procesión y en las que el obispo debía celebrar en cada uno de los tres días. Lamentablemente no se indica en qué otros edificios se hacía estación durante los tres recorridos, constanding únicamente que en cada parada debían incensarse los altares de las iglesias visitadas.¹⁷¹

Respecto al Corpus, como decíamos, desde el siglo XIV se convirtió progresivamente en la procesión por excelencia. En la catedral se preparaba la capilla mayor con cuidado de colocar los entelados que colgaban desde las vigas de la

Institut d'Estudis Baleàrics, 1985, pp. 181-185; y Desirée JULIANA COLOMER, *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2019.

¹⁶⁹ FALOMIR, *Arte en Valencia*, p. 98.

¹⁷⁰ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 123, n. 547 y p. 128.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 123-130. Un análisis de estas procesiones con una propuesta de reconstrucción de sus itinerarios en Francesc ORTS RUIZ, «A devotional network. The Processions of Minor Litanies in Valencia as a Case Study of the Visual and Sonic Modification of the Urban Landscape in the Sixteenth to Eighteenth Centuries», en Tess KNIGHTON, Eduardo CARRERO SANTAMARÍA y Francesc ORTS RUIZ (coords.), *Sound and space in the city of Valencia, c. 1400 – c. 1700*, Turnhout, Brepols, 2026 (en prensa).

vía sacra a cierta altura para que pudiera pasar la custodia sin problemas. En la trasera, la reja de la retrocapilla del Corpus era enramada y sus pilares eran empaliados con paños *emperials*, en tanto que el sagrario alto era limpiado y cubierto por un velo, mientras que en el altar del Corpus se ponían ricos paños.¹⁷² Ni que decir tiene que el ajuar de telas, palios, alfombras, tapices, paños de oro y todo tipo de paños litúrgicos que pudieran colocarse en el altar se hallaba entre los más ricos del tesoro, del mismo modo que el toque de campanas era especialmente complejo. La custodia era sacada del armario donde se guardaba, limpiada y reparada por un platero al que el cabildo le hacía el encargo. En una misa en la que podían haber entremeses, se consagraban tres hostias: dos para la custodia y una para la eucaristía. Las dos primeras, una contra la otra, eran dispuestas en el viril para que fueran bien visibles por el pueblo —de hecho, servirían para la comunión de días siguientes. Mientras, la catedral había ido recibiendo las delegaciones de cada uno de los monasterios de la ciudad, que acompañaban la procesión. Cada una de éstas ocupaba una de las capillas de la catedral —por ejemplo, los dominicos en San Luis, los franciscanos en la sala capitular, los carmelitas en la de San Sebastián, etc.— excepto los momentos en que entraban en el coro capitular e intercambiaban cantos con los miembros del cabildo.¹⁷³ Después de completas y a las seis de la tarde, la procesión salía de la catedral, al tiempo que dos músicos vestidos de san Juan Evangelista y el ángel de la Revelación leían fragmentos del Apocalipsis.¹⁷⁴ El núcleo de la procesión era la propia custodia y otros cuatro tronos llevados en andas que la precedían en el siguiente orden: el de las reliquias de san Luis, el de las de san Jaime, el de «lo cap de la Verge Maria» y el de las reliquias de la catedral. Las mejores vestimentas eran distribuidas entre los canónigos y clero menor que rodeaban a la custodia, los turiferarios, los que llevaban los abanicos y los que portaban los restantes relicarios, con cuatro dalmáticas para cada uno, a excepción de la custodia, que merecía el doble. Los cantantes y músicos otras tantas y, por fin, todas las capas del tesoro capitular de brocado carmesí, verde y blanco —excepto las del papa Alejandro— eran reservadas a los canónigos y dignidades. Por último, otras capas de diversos colores —blanco, negro, azul y verde, en diversos tejidos— se entregaban a los doctores y maestros de la catedral, y a los rectores y capellanes.¹⁷⁵ Desde 1523 en adelante, un quinto tabernáculo se uniría a la co-

¹⁷² MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consueta de la Seu*, II, pp. 154-155.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 351; y VILLANUEVA, *Viage literario*, II, pp. 11-14.

¹⁷⁴ *Ibid.*, II, pp. 11-14.

¹⁷⁵ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consueta de la Seu*, II, pp. 150-153. Al día siguiente, las capas eran vareadas, desempolvadas y limpiadas por los sacristanes frente a la puerta del obispo, para ser después depositadas de nuevo en la sacristía, *Ibid.*, pp. 153-154.

mitiva portando las reliquias del rey y procesionando el más cercano a la propia custodia. Por fin, a comienzos del siglo xvii se añadió la imagen-relicario sobre andas de San Vicente Ferrer, que la propia ciudad regaló a la catedral y que se guardaba en uno de los armarios de la sacristía.¹⁷⁶

La salida se realizaba a la plaza de la catedral, pasando por la puerta de los Apóstoles bajo el sonido de las campanas que paraban cuando la custodia estaba fuera, al aire libre. Los gremios llevaban sus imágenes titulares y las parroquias sus cruces adornadas para la ocasión. Con el clero de la catedral iban las águilas con un rótulo en el pico *In principio erat Verbum etc.*, cuatro hombres que portaban en la cabeza máscaras del Tetramorfos, tres con alba tocando instrumentos de cuerda, veintiséis ancianos con albas llevando un cirial, y un coro de seis u ocho levitas con vestimenta litúrgica controlando con varas a quienes de entre el público pudieran hacer irreverencias. Tras la comitiva iba una comparsa de gigantes y, sobre todo, los carros triunfales llamados rocas «obras de talla de mal gusto, con varias alegorías de la caída de Adán, de la Concepción de Nuestra Señora etc.: llevándolos tirados de mulas delante de la procesión con alegres danzas y músicas».¹⁷⁷ Estas rocas, *entramesos* o *entremeses* no eran otra cosa que primitivos pasos, que en 1512 eran doce y estaban integrados por las escenas de Adán y Eva, Santa María del Tedeum, la Anunciación, el Infierno, los Tres Reyes Magos, el Calvario, San Jerónimo, el Descendimiento, San Vicente, Apocalipsis, San Jorge y el dragón y la Santa Cena, en cuya iconografía habían participado frailes dominicos como fray Bernardo Vicente en 1416.¹⁷⁸ Aprovechando la ocasión, muchas danzas y sobre todo varios de estos entremeses eran escenificados con textos particulares que iban cambiando de año en año —ya avisaba Villanueva de que en Valencia se conservaban «algunas reliquias de antiguas piadosas representaciones»— y que eran representados sobre las propias rocas o sobre el suelo.¹⁷⁹ El séquito —al que Villanueva califica de «no menos devoto que

¹⁷⁶ Francisco de Paula COTS MORATÓ, «El prestigio de la *ciutat* de Valencia en tiempos de crisis: las andas e imagen de San Vicente Ferrer», *Homenatge al professor Dr. Antonio Mestre Sanchis, Saitabi*, 58 (2008), pp. 129-142.

¹⁷⁷ VILLANUEVA, *Viage literario*, II, doc. V, pp. 172-173.

¹⁷⁸ Manuel CARBONERES, *Relación y explicación histórica de la solemne procesión del Corpus que actualmente celebra la ciudad de Valencia*, Valencia, J. Doménech, 1873, reed. Valencia, Librerías París-Valencia, 1994; Vicente FERRER OLMOS, *El Corpus valenciano. Relación histórico-descriptiva de la procesión*, Valencia, Marí Montañana, 1955; e ID., *Las Rocas*, Valencia, Marí Montañana, 1962. Las dichas eran guardadas en la llamada Casa de las Rocas, que todavía se encuentra en las cercanías de la Torre de Serranos, Santiago BRU Y VIDAL, *Las Rocas del Corpus y su refugio temporal de las Atarazanas*, Valencia, Ajuntament de València, 1981; y FALOMIR, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷⁹ VILLANUEVA, *Viage literario*, II, p. 2; Carles PITARCH ALFONSO, «La festa del Corpus Christi a València: de les “roques” i els “jocs” a les danses tradicionals», en Antonio ARIÑO (dir.), *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 173-198; y Francesc VILLA-

misterioso»— precedía a los tronos de reliquias y a la custodia labrada en 1456, que iba cubierta por el palio.¹⁸⁰ De los desmanes que podían producirse en una procesión de semejantes características da idea que, en 1677, Carlos II ordenara que su hora de celebración pasara de la noche al día para evitar así los problemas que la oscuridad conllevaba.¹⁸¹

El recorrido realizado hasta volver a la catedral era lo que la consuetud de 1527 denomina simplemente «la volta acostumada».¹⁸² De hecho, tras la institución de la festividad en 1355 ya se especificaba el recorrido con las cruces de las parroquias, desde la Catedral

la qual processó isqua è partexca de la esglesia de la Seu de la ciutat damunt dita, ço es: per la porta que es ves la plaça de les gallines, è pasa per la freneria axi com hom va per lo canto den Merles, è per lo carrer den Berenguer de Ripoll, è per la plaça den vinatea, è ix hom per la porta de la moreria, passant per la bozeria, è per lo mercat, è sen entra per la porta nova, è passa per la draperia, que va ves la pelleria, passant per lo carrer mayor de la pelleria, appellat del almodin vell, e per la porta de la buatella, è per la ecclesia dé mossenyer sent Marti, è per lo carrer appellat la corregeria, è per la plasa de la figuera passant per lo carrer de les avellanes, è anant per sent Thomas ves la corregeria nova, è passant devant les cases del dit senyor bisbe, è sen torna én la Seu damunt dita.¹⁸³

La importancia de la procesión fue tal que su recorrido, como hemos visto perfectamente definido y fijado entre los siglos XIV y XV, fue utilizado también para las otras dos grandes fiestas de la ciudad —Sant Jordi y Sant Donís— y para las entradas reales y de dignatarios eclesiásticos en la ciudad. Así, entre 1414 y 1416, el Consell se encargó de que la trama urbana en la traza de este itinerario estuviera en condiciones para las procesiones y tuviera las dimensiones pertinentes.¹⁸⁴ Además, se legisló desde el municipio la obligatoriedad de enramar y empaliar las calles y la prohibición de lanzar agua por los balcones para no dañar las piezas y los trajes de quienes procesionaban.¹⁸⁵ En 1472, para la recepción de Rodrigo Borja, en la que se siguió el itinerario del Corpus, se pidió

NUEVA SERRANO, Raül SANCHIS FRANCÉS, Vicent PONS ALÓS y Joaquim MARTÍ MESTRE, *El Llibre de les representacions dels misteris del Corpus Valencià*, València, Ajuntament de València, 2023.

¹⁸⁰ VILLANUEVA, *Viage literario*, II, pp. 11-14

¹⁸¹ *Ibid.*, doc. V, pp. 172-173.

¹⁸² MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 144-150.

¹⁸³ Transcripción del pregón convocando la procesión, en VILLANUEVA, *Viage literario*, II, p. 171.

¹⁸⁴ FALOMIR, *Arte en Valencia*, pp. 98-100; y JULIANA COLOMER, *Fiesta y urbanismo*, pp. 147-148.

¹⁸⁵ GUIRAL-HADZHOSSIF, «L'évolution du paysage urbain», pp. 1604-1607.

a los ciudadanos que se encargaran de decorar las calles por las que pasaba la comitiva —«que denegen, ruxen, entalamen e aparellen aquells e lurs enfronts e les finestres com millor e pus honradament poran»—, llegando a identificarse a los propios gremios profesionales en el tipo de decoración.¹⁸⁶ En paralelo a esta consolidación del Corpus Christi como el modelo de fiesta y procesión por antonomasia, su riqueza visual conllevó que en ocasiones puntuales fuera repetida en fechas diferentes a su celebración, simplemente por el gozo sensorial de asistir a la misma. De este modo ocurrió en 1426 durante la estancia en la ciudad de Alfonso V de Aragón, en 1528 con Carlos I y en 1586 con Felipe II.¹⁸⁷

El día de la Asunción de la Virgen, en agosto, era otra de las grandes procesiones del calendario. Como ya se ha comentado, el acto conllevaba el transporte de la imagen de la Virgen desde la sede de la cofradía hasta la catedral, después de que fuera empaliada la reja del presbiterio, junto a la que se iba a colocar la talla. La comitiva iba desde la seo hasta la capilla por la calle de la Carnicería nueva. Se trataba de la típica representación de una Virgen yacente, a la que acompañaban hasta la catedral un grupo de niños vestidos de ángeles precediéndola, en tanto que el lecho iba rodeado de los apóstoles, indicándose que ahora de día no iban las Marías ni Lázaro, información que nos aclara que sí lo harían en las otras procesiones. El regreso a la catedral se hacía por la calle de la Confradía y la de Santo Tomás, donde se giraba a la plaza nueva de la catedral para entrar por la fachada occidental, la *porta del Campanar*, en donde les estaría esperando el cabildo recién salido del coro, añadiéndose el obispo vestido con la capa del papa Alejandro, sus ministros y el prior de San Jaime, para dar inicio a la procesión por el interior de la seo.¹⁸⁸

En 1489 se publicó una indulgencia extraordinaria para la recaudación de fondos con destino a la carísima obra del nuevo retablo mayor de plata, tomando como excusa la indulgencia que Calixto III había dado a la catedral y por la que, cuando la fiesta de la Asunción de la Virgen cayera en sábado o en domingo,

¹⁸⁶ FALOMIR, *Arte en Valencia*, p. 99. Una entrada diferente fue la del obispo fray Isidoro Aliaga a comienzos del siglo XVII, pero manteniendo la puerta de los Apóstoles como escenario de ingreso en la seo, cf. Emilio CALLADO ESTELA, «El nombramiento y la entrada en Valencia del arzobispo Isidoro Aliaga. Los inicios de un episcopado conflictivo», *Estudis. Revista de història moderna*, 24 (1988), pp. 147-166. Para las entradas reales GUIRAL-HADZIOSSIF, «L'évolution du paysage urbain», pp. 1604-1607, hasta Alfonso el Magnánimo, VICENTE ADELANTADO SOBRINO, «Una Consueta del Siglo XV», *Lemir*, 8 (2004), pp. 1-31, y en el siglo XVI, FRANCESC ORTS RUIZ, «Entre la recepción urbana y el triunfo monárquico. Paisaje visual y sonoro de las entradas reales en Valencia en el siglo XVI (1528-1586)», en ALBERT FERRER (ed.), *La pintura valenciana del renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*, Madrid, Sílex, 2021, pp. 403-430.

¹⁸⁷ JULIANA COLOMER, *Fiesta y urbanismo*, 2019.

¹⁸⁸ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consueta de la Seu*, II, pp. 274-275.

aquellos que se acercaran a la *seu* desde las vísperas de la fiesta hasta las segundas vísperas de San Luis, tendrían una especial doble absolución —en vida y en el lecho de muerte— entregando dos sueldos para ornamentos a la catedral. La renovación de la indulgencia fue confirmada en Roma por mediación del cardenal Rodrigo de Borja y el cabildo rápidamente organizó el proceso de donación, instalando dos cajas con tres llaves junto a la puerta de los Apóstoles, una de parte de la capilla de Santa Ana y la otra de la de San Francisco, la víspera de la fiesta de la Asunción. Conservamos la crónica de esa celebración.¹⁸⁹ Tras subrayar la magnífica decoración de la catedral y cómo fue hecho el sermón, el relato pasa a describirnos la procesión con la imagen de la Virgen muerta que tuvo lugar tras la celebración de vísperas, contando con todo el clero de la ciudad

Apres dinar foren dites solemnes vespres e molt dignament, e apres les vespres ab solemne processo de tots los frares dels monestirs, e de tots los capellans de les parroquies e de la Seu e Canonges, los quals frares, capellans e canonges tots portauen ciris blancs en les mans ab lum, los quals un deuot capella de la Verge Maria dona a tots aquells e apres la processo nols volgue cobrar. Fonch portada la Verge Maria en lo lit per Valencia, ixque la processo per la porta dels apostols, ana per lo carrer dels cauallers, per la bolseria, per lo mercat, e gira per la porta noua e tira per lo carrer d'en bou, volta a la plaça dels pauesos, ana per la freneria, per lo carrer de sent Thomas, e volta per lo carrer dels Cathalans que dien, lo qual va dret a la porta de la esglesia de la confraria de la Verge Maria, entra per la porta de la casa e ixque per la porta de la església, e per dauant casa de mossen Luis de Montagut e per lo carrer e la carneria noua torna a la Seu, e entra per la porta de sent Joseph que sta dauant la cort del bisbe, e fonch tornada la Verge Maria ab lo lit a la Seu e posada en lo loch mateix acostumat entre la capella maior e lo cor on stigue tots los dies de la indulgencia (...) En aquest jorn stigueren en lo altar maior la Custodia, lo cap de Sent Luis, e les reliquies del S. Rey, e moltes de les de la Seu.¹⁹⁰

Para el mismo día de la Virgen, la crónica recoge

Staua per al dit dia de la festa de la Assumptio dela Verge Maria empaliada la dita esglesia molt ricament e sumptuosa de draps de brocat d'or e de ras molt richs e bells que de recort de les gents may fonch vista empaliada la dita esglesia en aquella manera tan ricament e bella, e fonch fet damunt lo lit de la Verge Maria un papallo de velluts carmensins e negres a manera de una torre molt soptilment obrat sobre quatre pilars ab voltes de pilar a pilar ab vna clau en mig, diuiat de tal manera que be nos pot scriure. Lo dit dia de la festa de la Verge Maria fonch portada la Verge Maria de la casa de la sua confraria a la Seu acompanyada de gran procesó de angels

¹⁸⁹ Transcrita por Roque CHABÁS, *El altar de plata*, pp. 57-59.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

e dels confreres e feta volta en torn de la Seu ab lo Rnt. Bisbe, canonges e capellans, e apres posada en lo lit lo qual estaua parat de draps de brocat dor carmesi en loloch acostumat, e apres fonch celebrada la missa maior per lo dit S. Bisbe e ab orguens e chantres molt solemnement.¹⁹¹

Debía tratarse de los mismos lugares acostumbrados que unían la catedral y la capilla de la Virgen y a los que también se alude en la consuetud de 1527.¹⁹²

También debía ser espectacular la celebración del patrón San Vicente Mártir, con un importante festejo en el que se entoldaba la fachada de la catedral y el patio de la casa del Chantre, del que formaba parte la capilla conocida como Cárcel de San Vicente, para acabar la celebración con un castillo de fuegos.¹⁹³ Sin salir del santoral, una de las festividades con un mayor contenido escenográfico hasta el siglo xv fue la del Ángel Custodio, que contaba con una notable participación del poder civil.¹⁹⁴ Su especial celebración está documentada ocasionalmente en las rogativas contra epidemias y de forma obligatoria desde 1446, según recoge un documento procedente del Manual de Consells de la ciudad.¹⁹⁵ La solemnidad era antecedida por grandes toques de todas las campanas, desde la misa matinal oficiada en la catedral. En la misa mayor el magistrado de la ciudad entraba en la catedral después de cruzar la plaza frente a la puerta de los Apóstoles y procedente de la casa de la Ciutat, en un singular cortejo.¹⁹⁶ Éste daba comienzo por un grupo de niños del hospicio de San Vicente Ferrer. Los dos primeros —de entre dieciséis y dieciocho años— iban vestidos de ángeles con varas de plata como las que llevaban los jurados de la ciudad. Tras éstos, otros dieciocho —ahora de doce años— también iban vestidos de ángeles de diversos colores —«ço es, dos àngels en significació e reverencia des cascun ordre dels Sancts àngels del cel». Cada uno portaban un estandarte rojo «senyal de la ciutat», y cantaban

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹² MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, p. 269. De la cofradía se ha ocupado Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, «Belleza compartida. Confraries, oficis i parròquies com a clients artístics a la València medieval», *Afers*, 70 (2011), pp. 601-634.

¹⁹³ SANCHIS y SIVERA, *La catedral de València*, p. 476.

¹⁹⁴ Sobre la devoción cívica al Ángel Custodio en Valencia, véase Jacqueline GUIRAL-HADZIHOSSIF, «L'ange custode de Valence», en André VAUCHEZ (ed.), *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, Roma, École Française de Rome, 1995. pp. 135-152.

¹⁹⁵ Arxiu Històric Municipal de València, Manuals de Consells A-33, ff. 226v-228r, 6 octubre 1446.

¹⁹⁶ La casa de la ciudad se encontraba en el extremo noreste de la plaza de la *Seu* y, a pesar de tratarse de un edificio suntuoso e interesante en muchos sentidos, fue demolido en pleno siglo xix, Fernando PINGARRÓN-ESAÍN SECO, «El derribo decimonónico de la Casa de la Ciudad de Valencia», *Ars Longa*, 20 (2011), pp. 139-152; y Federico IBORRA BERNAD, «La Casa de la Ciudad», en Rafael NARBONA VIZCAÍNO (ed.), *Ciudad y Reino: claves del siglo de oro valenciano*, València, Ajuntament de València, 2015, pp. 116-121.

en loor del Ángel Custodio al que encomendaban la ciudad de Valencia. Tras éstos y colocados de dos en dos, iban seis músicos también vestidos de ángeles, con sus instrumentos que sonaban incesantemente, igualmente llevando máscaras o «testes en los caps». Siguiendo a los músicos, un joven de dieciocho años llevaba el pavés con las armas de la ciudad colgándole del cuello por delante del brazo izquierdo, precediendo al que representaba al custodio, vestido de rojo con una *sobrevesta* dorada y «ab una molt bella e singular testa en lo cap», que en su mano izquierda sostenía parte del estandarte que llevaba el que lo precedía, mientras en la mano derecha portaba una gran cartela que le bajaba de las alas con el texto «Aquest ès lo Sanct Àngel de la dita ciutat de València». Siguiendo a Villanueva, también había otra variante en la que otros cuatro niños eran vestidos de Evangelistas y un quinto de Tobías con su pez a la cintura y llevando el escudo de la ciudad, que era protegido por el Custodio. A tal fin, el niño que representaba al ángel protector era algo más alto que el resto o se le calzaban unas alzas que lo distinguieran. Como decía, la procesión iba desde la Casa de la Ciutat hasta la catedral, cerrada por los jurados, oficiales y ciudadanos en el orden dispuesto por el racional de la ciudad. Una vez llegados a la catedral, eran recibidos por el obispo y cabildo, con la cruz mayor, los candelabros y todas las capas, haciendo una procesión conjunta por todo el interior de la catedral, tocando y cantando. Una vez finalizada ésta, el joven ángel portando el estandarte era sentado en el faldistorio episcopal que se situaba en el presbiterio «a mano derecha del coro de los capellanes, hacia el facistol o tribuna donde se acostumbra a cantar la Epístola». A su alrededor se colocaban el resto de los ángeles. El sermón del día era encargado a un teólogo y, al finalizar el oficio, la procesión regresaba a la Casa de la Ciudad por donde había venido. El oficio era particular, parece que compuesto en 1411 y recogido en los breviarios propios hasta mediados del siglo xvi.¹⁹⁷ Lo cierto es que en la consuetud de 1527, la fiesta había perdido buena parte del esplendor que relatan los documentos del siglo xv, destacándose únicamente la interacción procesional entre el altar mayor y la capilla del ángel, sita «davant lo Fossaret».¹⁹⁸

Junto al Ángel Custodio y con un interesante contenido político, destaca la fiesta de Sant Donís, en recuerdo de la toma de la ciudad por Jaume I. Se cele-

¹⁹⁷ ACV, *Consuetud de la Santa Metropolitana Yglesia de Valencia*, pp. 434-440; VILLANUEVA, *Viage literario*, II, pp. 2-3, y doc. I, pp. 158-161; y SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, pp. 473-474. Parte de la música que acompañaba la celebración era el *Pange lingua, Sacris Solemnis* y *Verbum supernum*. En el segundo, se incluía la invocación del Custodio como protector de Valencia, Cataluña y Aragón: «... causet Valentia et Cathalonia concordet Aragonia», cf. José RIBELLES COMÍN, *Bibliografía de la lengua valenciana (siglos xvii y xviii)*, vol. III, Madrid, 1943, pp. 318-319.

¹⁹⁸ MARTÍ MESTRE y SERRA ESTELLÉS, *La Consuetud de la Seu*, II, pp. 255-256.

braba el 9 de octubre después de nona, haciendo el mismo recorrido que en la procesión del Corpus. La consuetud de 1527 no es muy explícita sobre los actos a celebrar, indicando únicamente que tenía su propia procesión, que era como la de Sant Jordi y que tras la misma se pronunciaba el sermón de la conquista. Eso sí, se aclara que no debe olvidarse el libro de la bendición de la bandera, como también se hacía en Sant Jordi.¹⁹⁹ Sanchis y Sivera también recoge la ceremonia de los cien arcabuceros de la Compañía del Centenar que, con la bandera de Campaña, llegaban hasta la catedral. La enseña era abatida tres veces bajo el cimborrio y a la puerta de las rejas. Se llevaba la espada del rey y se hacía estación en el colegio de San Jorge bendiciendo la bandera y regresando por San Martín a la catedral. Llevaban escapularios con la cruz de San Jorge y estaban acompañados por ocho sacerdotes con capas que se ocupaban de que no se disparara en la iglesia «porque destemplan los órganos y peligran las vidrieras».²⁰⁰

Otro tipo de procesión importante y bien documentado era el que se organizaba en ocasiones extraordinarias cuando una enfermedad o un fenómeno meteorológico afectaba a la ciudad, como eran pestes, sequías o, por el contrario, inundaciones y crecidas del Turia. Cuando la ocasión lo requería, una reliquia, una imagen era sacada por la ciudad. El culto a santos particulares que protegieran de las calamidades venía acompañado de la impresión de hojas en las que se reclamaba la intercesión de uno o varios en particular contra el mal que estuviera afectando a la ciudad. Sanchis y Sivera publica uno de estos folios, datado en 1530 e impreso contra la peste, en el que el subsacristán de la catedral Pere Martí suplica la intercesión de San José.²⁰¹ De hecho, las rogativas solían contar con siete misas —Anunciación, Natividad, Epifanía, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción— que se celebraban siete días seguidos y, al prohibir Pablo V que las misas se oficiaran en día dispar al de sus fiestas, se sustituyeron por la de Tempore de la Virgen, con procesión a la parroquial de San Salvador.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 286; Vicente CASTAÑEDA, «Ceremonial con que celebraba la ciudad de Valencia la fiesta de san Dionisio», *Cultura Valenciana*, II (1927), pp. 157-158; y Rafael NARBONA VIZCAÍNO, «El nou d'octubre», en Antonio ARIÑO (dir.), *El teatre en la festa valenciana*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pp. 61-69.

²⁰⁰ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 475. Sobre los desaparecidos colegio e iglesia de San Jorge, Yolanda Gil Saura, «Memoria de un espacio montesiano desaparecido. La iglesia y colegio de San Jorge en la ciudad de Valencia», en Yolanda GIL, Ester ALBA y Enric GUINOT (eds.), *La orden de Montesa y San Jorge de Alfama. Arquitecturas, imágenes y textos*, ss. XV-XIX, Valencia, Universitat de València, 2019, pp. 45-73. Sobre la cofradía y su participación en el ceremonial urbano Ferran ESCRIVÀ-LLORCA, «The Sonic and Ceremonial Contribution of the Confraternity of Sant Jordi and the Centenar de la Ploma to Celebratory Processions in Valencia», en Tess KNIGHTON (ed.), *Listening to Confraternities. Spaces for Performance, Patronage and Urban Musical Experience*, Leiden, Brill 2025, pp. 152-173.

²⁰¹ SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, p. 481.

El número de siete parece originado en los Siete Gozos de la Virgen, con la que también se celebraron las misas por los aguaceros de 1461, según el Diario del capellán de Alfonso V.²⁰²

Si continuaba sin llover, se realizaban las procesiones llamadas lúgubres, en las que un velo negro cubría la cruz procesional entre dos linternas, custodiada por ocho beneficiados de catedral y de las parroquias, con la cabeza cubierta con las capillas de la muceta, cuatro músicos, dos graduados, dos capas con cetros y dos canónigos. Llevaban la imagen de Nuestra Señora «que dicen ser de mano de San Lucas», entonaban cantos casi fúnebres, y cada día iban a una iglesia de la ciudad. Villanueva dice no saber el origen de la fiesta, pero afirma que debía ser de tiempos de cuando la del Ángel Custodio, con influencias de las procesiones penitenciales de tiempos de Vicente Ferrer.²⁰³

Para terminar, además de la solicitud de protección mediante rogativas, el culto a santos y los festejos conmemorativos de sesgo militar, otros acontecimientos tuvieron en la procesión una expresión básica. Me refiero a situaciones en las que el poder político se aunaba al eclesiástico como en el año 1475, cuando el Consell decidió instalar cuatro imágenes de ángeles pintados sobre madera, para colocarlos en las puertas principales de la ciudad, coincidiendo con los puntos cardinales, como imagen de resguardo contra las epidemias. Fueron consagrados en la catedral los días 31 de julio y 1 de agosto, para después ser llevados en procesión hasta las puertas de Quart, de Serrans, de Sant Vicent y de la Mar.²⁰⁴

CONCLUSIÓN

Acabamos como empezamos, destacando la riqueza de fuentes y noticias sobre el ceremonial litúrgico de la catedral de Valencia y su relación con el espacio arquitectónico, el mobiliario y el medio urbano que la rodeaba. Algo parece dejarnos clara la aproximación al asunto que hemos realizado en estas páginas y que queda muy lejos de ser exhaustiva: el ceremonial realmente rico, pretendidamente ampuloso, netamente escenográfico y algo teatral, con una fortísima carga visual y sensorial que recaía en el vestido y adorno del altar, el enramado de los suelos, la indumentaria de celebrantes, ministros, cabildo, acólitos y otro clero menor, sus cantos, la aspersión de agua bendita y el incensado en las procesiones. Sobre

²⁰² MIRALLES, *Crònica i dietari*, p. 314.

²⁰³ VILLANUEVA, *Viage literario*, II, pp. 15-18 y 20-21; y GUIRAL-HADZHIHOSSIF, «L'évolution du paysage urbain», pp. 1604-1607.

²⁰⁴ FALOMIR, *Arte en Valencia*, p. 101.

todo, las noticias más antiguas nos hablan de la creación de un espacio escenográfico que variaba entre el auténtico proscenio que se distribuía entre el altar mayor y el coro —esto es, el tramo de crucero coronado por el cimborrio—, la catedral en los circuitos estacionales y la propia ciudad que acogía y amparaba las procesiones entre sus calles. Según avanza el tiempo desde los siglos xiv y xv en que Sanchis y Sívera expurgó las noticias de libros de obra y cuentas, en los que se citan puntualmente los gastos en la disposición o desmontaje de dichos escenarios, de sus actores y de sus tramoyas, parece que el ceremonial empalidece, se va despojando de todo lo realmente colorista como las máscaras y vestuarios de los que procesionaban interpretando a ángeles, evangelistas o apóstoles, incluso se deshizo de dichos actores y de la propia celebración. La comparación entre lo que los libros de obras nos cuentan sobre la Navidad, la Semana Santa o el Pentecostés, con lo que la consuetudine de 1527 recoge ya es reveladora. Todo parecía desleírse en un rito más simple que, si aún en festividades como el Corpus y en algunas procesiones como la de la Ascensión nos recuerda la vieja pompa del ceremonial litúrgico y su colorido, parece agonizar hasta la consuetudine del canónigo Herrera, que en pleno siglo xviii nos refleja un lacónico rito postridentino en el que, si hacen acto de aparición piezas que hasta la fecha no se documentan —como el uso de un yacente durante el Triduo Sacro—, todo lo demás había desaparecido, relegado a la herencia que en lo popular dejó la liturgia medieval y de la que es perfecta muestra el Misterio de Elche o determinadas expresiones materiales de la procesión del Corpus Christi. Resumiendo, el rito y ceremonial de la catedral de Valencia nos ofrece, casi como en un manual de historia de la liturgia, tres momentos históricos: el del final de la Edad Media y su magnificencia, el de la consuetudine de 1527 en el que buena parte del rito más singular y bizarro había desaparecido pero en el que aún podían percibirse sus huellas en unos usos propios valentinos, y el de la consuetudine del siglo xviii, en plena consonancia con la globalización litúrgica impuesta desde Trento y que alcanzaría sus expresiones más claras entre los siglos xvii y xviii.