

UN DOCUMENTO CLAVE PARA LA HISTORIA DE LA PINTURA CERAMICA VALENCIANA DEL SIGLO XVIII. LA APOTEOSIS DEL SACRAMENTO PARA LA PEQUEÑA FIESTA DEL ARZOBISPO VIRREY BEATO.

Inocencio V. Pérez Guillén.
Universitat de Valencia

El panel con la Apoteosis del Sacramento, actualmente en el Patiò Pequeño del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia¹ es una obra de excepcional interés, no solo por su calidad intrínseca sino porque de ella hemos podido saber casi todo lo que ignoramos aun de la mayoría de pinturas de este tipo: donde y cuando se fabricó, su precio, los modelos utilizados de forma directa, sus fuentes, la causa de la elección del soporte cerámico, y los motivos generales de su encargo. Por ello, y además, la obra misma resulta un documento básico para la sistematización de las producciones valencianas coetáneas que marcan, a finales del siglo XVIII, las pautas del resto de la cerámica arquitectónica española y que cuentan entre lo más interesante y original de lo realizado en Europa en esos años.

Los motivos del encargo: La pequeña fiesta de 1796

La beatificación del Virrey Juan de Ribera tuvo lugar en septiembre de 1796. El Real Colegio del Corpus Christi había venido gastando anualmente importantes cantidades de dinero² pagadas en Roma "para la causa" y recogía por fin los frutos de las largas y posiblemente complicadas gestiones realizadas a lo largo del siglo a tal efecto. El hecho debía celebrarse con una fiesta solemne que se pospuso sin embargo hasta agosto del año siguiente, aunque no se renunció ahora a unas "luminarias", una fiesta pequeña de la que apenas existe literatura³. Sin embargo, de este acontecimiento tenemos datos exhaustivos en lo que atañe a su preparación y a otros elementos descuidados generalmente en los estudios dedicados a la fiesta barroca realizados solo a partir de las publicaciones suscitadas en torno a esta; desde las mejoras que a lo largo de todo el año 1796 se estaban introduciendo en el Colegio -debía saberse que la beatificación era inminente- a la impresión de estampas, encargos de orfebrería, estatuaría, pintura, etc. hasta los agasajos gastronómicos que complementaban y eran el contrapunto de las severas ceremonias litúrgicas⁴.

La pequeña fiesta de 1796 contó con un acto previo que centró sin embargo emotivamente las celebraciones: la verificación de la existencia del cadáver del Patriarca que requirió la apertura de la caja que lo contenía y que se complementó la misma tarde-noche del 12 de junio con un espléndido refresco con el que el Real Colegio del Corpus Christi obsequiaba a la Ciudad. El claustro fue para ello primorosamente adornado por Felix Afalós que realizó una fugaz -efímera- transformación del austero patio renacentista a base de cortinas de damascos y arañas de cristal⁵. La vajilla, las sillas, los coches, los músicos, las luces... todo hubo de ser alquilado, pero pudo contarse con auténtico cristal de Bohemia o lozas inglesas proporcionadas por Hanel Kreisler y Bredscherner⁶.

El refresco fue fruto de la colaboración de cuatro especialistas: Manuel Clavero, Maestro Chocolatero que fabricó expresamente para la ocasión los tres cuarterones de chocolate consumido; Bartolomé Avellá que hizo el Pan de Mallorca, un tipo de bizcocho que resultaba entonces su complemento indispensable; el Maestro Confitero Juan Bautista Ferrando que proporcionó el dulce (bizcochos garrapiñados, de Teruel, tostados, de la Puridad, pan de leche, repostería, bizcochos esponjados, de lustre, de Cilore...) y finalmente la botillería de la que fue responsable Juan Cerdá y que dadas las fechas próximas al verano consistió en un surtido de sorbetes: de yema, de leche, de fresa, de naranja, de limón, de leche mantecada, almendra, horchata...⁷.

Este interés por la gastronomía (el Colegio utilizaba como embajada en Madrid, tal como hacía otro algunas órdenes monásticas, regalos de turrónes, cascas imperiales, escabeches... -tenía su propio maestro Chocolatero con receta especial para la casa), y sobre todo el higienismo que vive la centuria, verá surgir en Valencia un tipo de cocina de gran originalidad, chapada completamente de azulejos pintados según fórmulas e iconografía vinculadas al rococó. La completa renova-

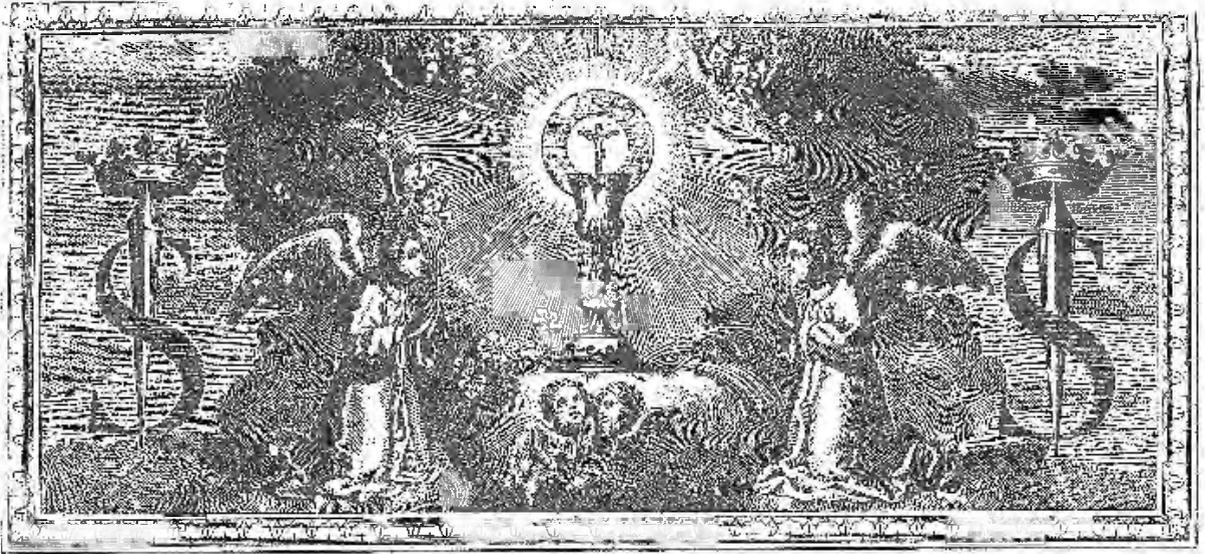


Fig. 1. Manuel Pelegrer y Tosar, *Ángeles adorando la Hostia con los emblemas de las Servitas*, grab. 110 x 230 mm. Último decenio del siglo XVIII.

ción de la cocina del Colegio que tiene lugar precisamente ahora -en 1795-96- escapa ya cronológicamente del periodo de esplendor del tipo, pero mantiene por supuesto el chapado, y para su inserción en él se encarga precisamente la *Apoteosis del Sacramento* que necesariamente por ello debía ser cerámica y que vamos a analizar ahora.

La pintura cerámica

Se trata de un panel apaisado con un despiece de 10 x 15 azulejos de 20 cms. de lado⁸ (Fig. 3); tanto este formato como las dimensiones son inusuales y se deben por una parte al emplazamiento previsto pero por otra y sobre todo al modelo elegido por el pintor al que luego nos referimos. Técnicamente esta pintura se inscribe en la

corriente innovadora que surge en Valencia en la última década del siglo XVIII⁹ y que se caracteriza en primer lugar por la utilización más literal de modelos cultos y luego por un cromatismo novedoso concebido de forma global, con gamas armónicas y mezclas de colores sin precedentes: pardos verdosos, tejas, ocres, dorados, grises, púrpuras muy diluidos y verdes oliva. En este caso el marco a base de un bocel decorado con puntas -que vendrá a caracterizar muchas de las producciones de la fábrica que lo realizó-, y sobre todo las magníficas vides y espigas de un dibujo de extraordinaria exactitud (comparado sobre todo con los temas fitomorfos seriados y estilizados hasta el límite de la identificación botánica, de la pintura precedente) son también novedades técnicas de primer orden. Los tallos de vides curvilíneas

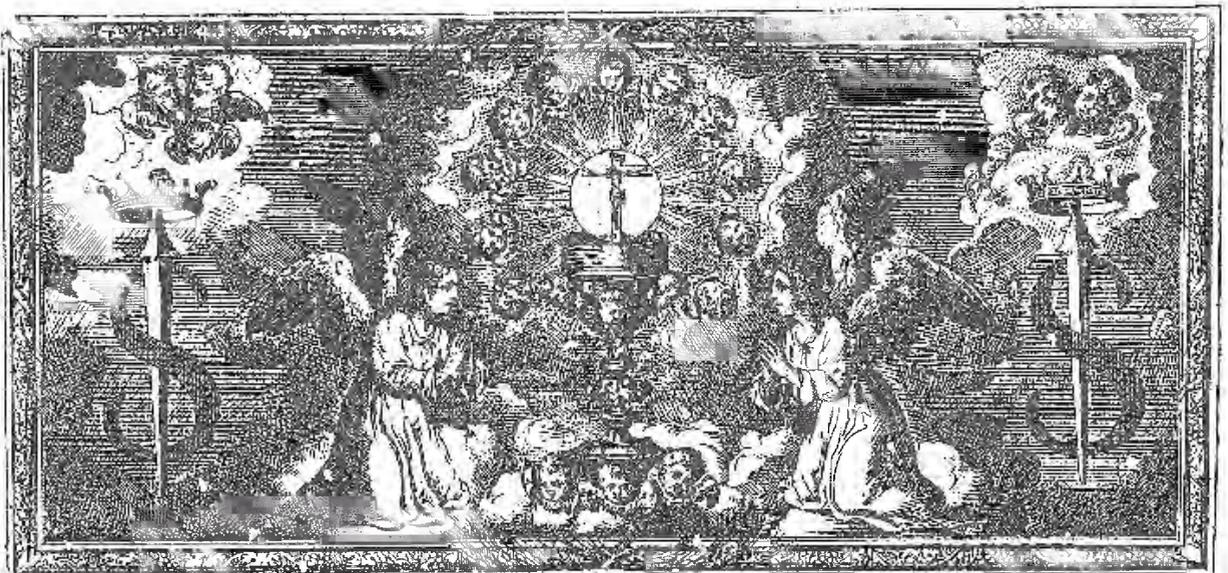


Fig. 2. Anónimo, (Manuel Pelegrer?), *Ángeles adorando la Hostia con los emblemas de los Servitas*, gra. 110 x 230 mm. Último decenio del siglo XVIII.



Fig. 3. Panel cerámico del Colegio del Corpus Christi con *Angeles adorando el Sacramento*, con el emblema de Juan de Ribera, Valencia, Reales Fábricas de Azulejos, 1796.

fueron puntos de moda por el nuevo clasicismo - recordemos la corona foliar que luce la *Marquesa de Santa Cruz* de Goya- y en Valencia se prodigaron, en un momento muy concreto, en la azulejería de serie tras ser reducidos técnicamente a un sistema de enlaces bío tetrales; pero en este caso, como veremos, la elección de la orla obedece más que a la moda sobre

todo a su adecuación iconográfica y simbólica con el tema representado y el acontecimiento que conmemora.

Paneles cerámicos eucarísticos con idéntica fórmula - dos ángeles adoradores arrodillados enfrentados, con una custodia solar central- también de excelente factura, aunque resueltos con técnicas más tradicionales, y

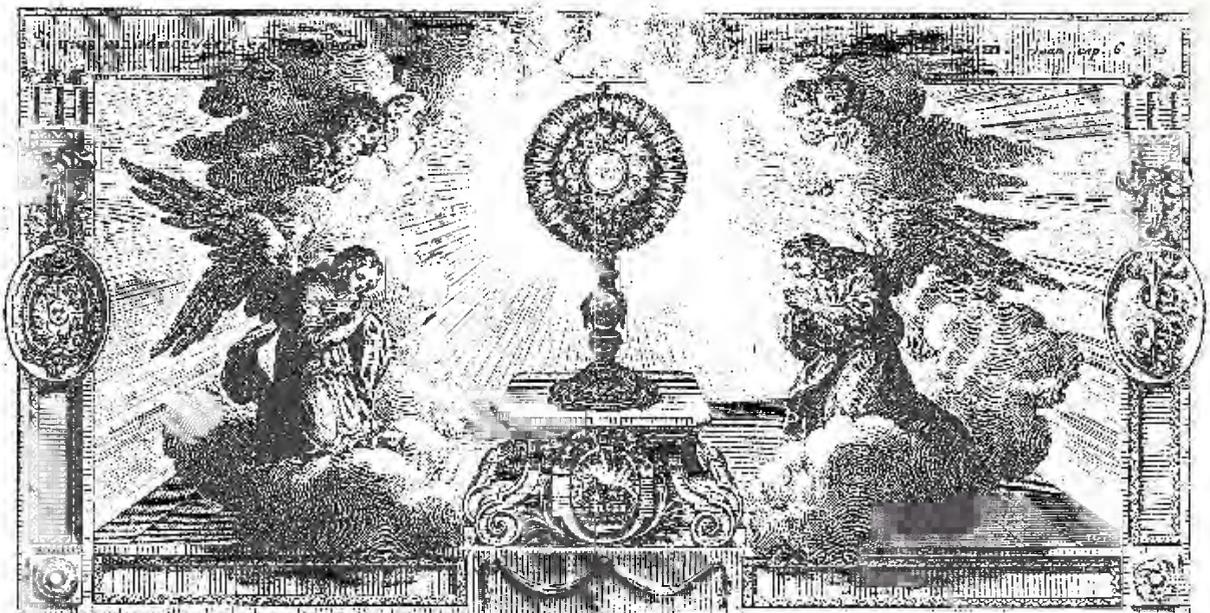


Fig. 4. Manuel Salvador Carmona, *Angeles adorando al Sacramento con los símbolos de los Servitas y el Escudo de España*, grab. 148 x 273 mm. 1787.

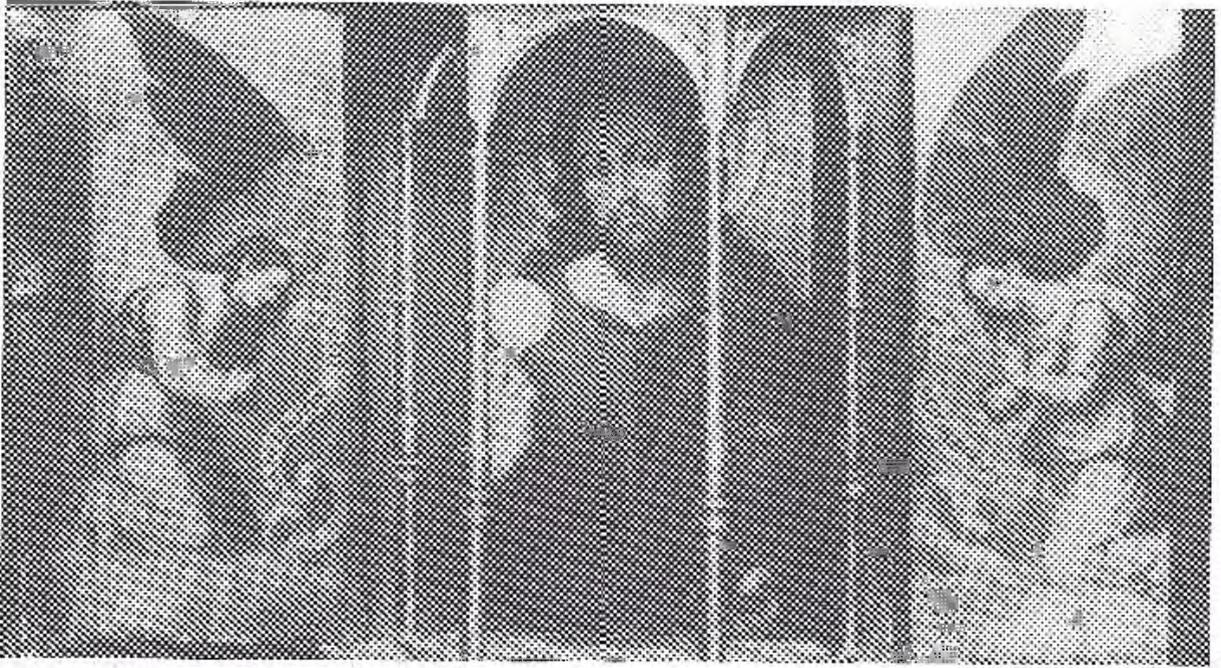


Fig. 5. Juan de Juanes, Tríptico del *Salvador*, Sot de Chera (Valencia). Iglesia parroquial.

muy próximos cronológicamente al del Patriarca, son , el que estuvo situado en el barrio de Santo Tomás de Cullera, junto al Hospital (actualmente en el Museo Municipal local), y sobre todo el de la calle de Colomer, en Valencia, a la entrada de las Escuelas Pías, inserto en un nicho cuyo jambaje acoje una extraordinaria orla de vides y uvas (además de un Espíritu Santo cenital) con una significación innovadora similar al la de la obra del Colegio del Corpus Christi, aunque quizá con un dibujo más complejo y una cochura más perfecta, lo que hace pensar que debió ser pintado en la misma Real Fábrica.

El modelo; o las fuentes

Respecto al modelo utilizado en este caso por el pintor, hay que decir que si bien los ángeles adorando la custodia proceden de un grabado de Manuel Salvador Carmona realizado en 1787¹⁰ (Fig. 4), además debieron conocerse otras dos versiones posteriores, de menor calidad, pero con variantes que se reflejan de alguna forma en la pintura del Patriarca. Seguramente estos grabados se propondrían al taller como opciones y este llegó finalmente a una solución sincrética, decantándose desde luego por la línea más culta y elegante.

Interesa analizar brevemente este proceso de traducción de un lenguaje -el grabado- a otro el cerámico y el de enmascaramiento de las fuentes, a base de mezclas ya habituales tanto en este campo como en el de otras técnicas pictóricas.

De Manuel Salvador Carmona proceden, en la pintura del Patriarca, el contenido figurativo, el formato y la estructura de la obra, incluido el amplio y plano marco rectangular academicista de gusto clasicista. El pintor lo ha simetrizado con objeto de reutilizar los estarcidos

y facilitar el proceso de producción a la vez que, con un criterio industrial, conseguir un producto más regular y homogéneo. En cualquier caso la ilusión de un marco pintado de una vez esta plenamente conseguida. Como es frecuente, el dibujo central esta invertido y ha sido sometido a un proceso de simplificación no solo para aligerar su realización, como acabamos de decir sino, sobre todo, para que pueda ser leído a una cierta distancia sin problemas y para poder acoger en la peana el lema piadoso "Alabado sea..." por eso ésta deviene una severa plataforma totalmente desornamentada. La misma custodia sigue un proceso similar. Pero, por el contrario, no se renuncia a plasmar el cerco lumínico de la estampa ni se reducen las nubes a convencionales masas esferoides perfiladas como venía sucediendo hasta entonces; es decir, se acentúa el pictoricismo en detrimento del linealismo del modelo grabado, adecuando sabiamente el medio técnico a la estética deseada.

El bocel decorado con puntas de la orla está ya en el grabado de Manuel Salvador en las concavidades rectangulares del marco, aunque apenas es perceptible, pero su potenciación dimensional y tópica parece proceder de otro grabado de Manuel Pelegruer y Tosar que es realmente una versión simplificada del anterior¹¹ (Fig. 1) y donde se ve de forma idéntica al panel cerámico. Pelegruer incluye, además, a los pies del cáliz, las vides con uvas y las espigas que aparecerán en el Patriarca y que no están en el modelo principal. Pero la incorporación a la orla de estos motivos alegóricos y simbólicos se produce a su vez en un tercer grabado quizá del mismo Pelegruer¹² (fig. 2) aunque espigas y uvas en este caso sean muy distintas formalmente a las de la pintura.

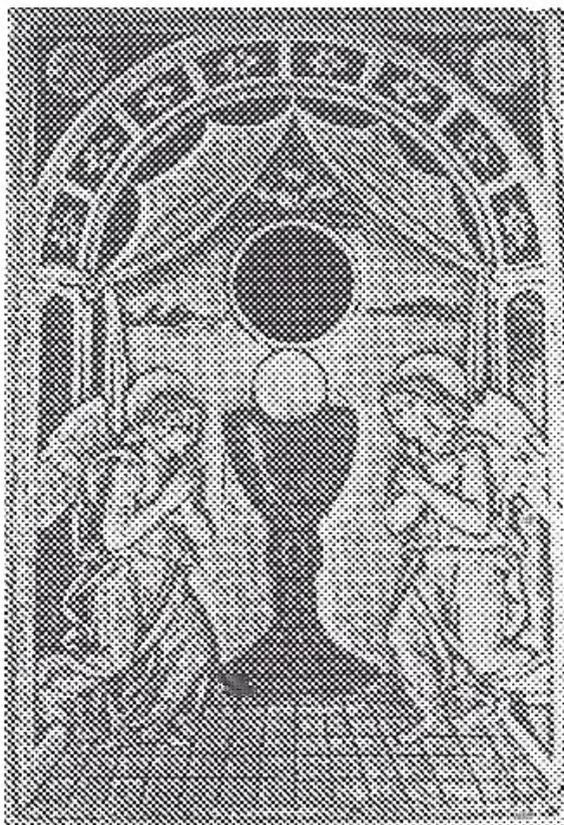


Fig. 6. Taller de los della Robbia, *Angeles adorando la Hostia*. Musée National de Céramique de Sèvres.

Finalmente el lema piadoso al que ya hemos aludido procede del primer grabado de Manuel Salvador Carmona en el que aparece fuera del marco con caracteres ampliamente visibles. El taller cerámico no se limitó por supuesto a tomar únicamente y combinar distintos elementos de las estampas sino que, con toda seguridad a requerimiento del comitente llevó a cabo una adecuación precisa a las circunstancias y a la celebración que determinó el encargo: en primer lugar el tema eucarístico como es bien sabido fue preocupación primordial del Virrey Arzobispo cuya beatificación conmemoraban; los numerosos trasagrarios y luego capillas de la comunión que promovió, utilizan muchas veces como único elemento simbólico precisamente uvas y espigas... pero se quiso personalizar más el vínculo y a tal efecto se substituyó el fragmento del *Evangelio* de San Juan inscrito en la parte superior del grabado de Manuel Salvador por el *Tibi post haec fili mi ultra quid faciam*, lema personal del Virrey Ribera¹³; aquí en la pintura colocado en una filacteria y bajo un capelo arzobispal. Se pinta además "AÑO 1796" para que la conmemoración resultara inequívoca.

Pero aun siendo indiscutible la utilización de estos modelos, resulta evidente que ellos mismos no son originales y que se inspiran directísimamente en una fuente pictórica más antigua. Los ángeles que flanquean el *Salvador* en el tríptico eucarístico de Juan de Juanes,

de Sot de Chera¹⁴ (Fig. 5), han sido casi literalmente copiados por Juan Salvador Carmona, especialmente el de la derecha que se corresponde al izquierdo del grabado y que merced a la inversión del estarcido realizado a partir de aquel, recupera en la pintura cerámica el mismo lugar que en la tabla de Juanes. Ello reafirma la vigencia iconográfica de este pintor en el medio valenciano a lo largo del siglo XVIII, porque los ejemplos en este sentido abundan: desde la *Purísima* del Almudín de Xátiva al *San Francisco de Paula* tomado del homónimo de Vicente Macip en el mismo templo de la iglesia de San Sebastián de Valencia.

Juanes por otra parte no es un creador en absoluto. Copia casi también literalmente a veces de la estamperia italiana -Raimondi- aunque en definitiva en éste y en otros casos la codificación del tema y la sutileza de las variantes introducidas hace que resulte a veces muy difícil establecer relaciones directas y seguras con los modelos impresos, pero desde luego estos se emplearon.

A finales del siglo XV, placas cerámicas polícromas del taller de los Della Robbia¹⁵ (fig. 6) ofrecen el mismo tipo de ángeles adoradores flanqueando un cáliz que luego utilizaría Juanes; recordemos que a Valencia llegan tanto la obra de Niculoso como productos italianos importados el más importante de los cuales es sin discusión en el ámbito cerámico el tondo que se emplazaría en el timpano de la puerta de la iglesia del convento de la Trinidad de Valencia.

El tema de los Angeles adoradores de la hostia no fue desde luego resucitado en Valencia a finales del siglo XVIII por el la pintura cerámica que analizamos. De forma constante la xilografía popular lo había mantenido vigente a lo largo de toda la centuria¹⁶ (fig. 7, 8 y 9). El mismo remate del zócalo de azulejos de la iglesia del Colegio del Corpus Christi los ofrece en piezas de serie... pero lo que interesa destacar es que el tipo que se prodiga a lo largo del XVIII está tan lejos de estos modelos como de pinturas barrocas como los *Angeles adorando la hostia* de J. J. Espinosa, conservado en el museo del propio Colegio, saltando en el tiempo para conectar con la tradición juanesca tal como hemos apuntado.

La realización de la obra en las reales fábricas de Valencia: el recibo de compra

La atribución del panel del *Sacramento* a las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia, que realizamos ya en unos primeros estudios debido sobre todo a sus características técnicas, ha sido completamente corroborada por la documentación hallada recientemente (fig. 10). Este hecho resulta doblemente interesante.

En primer lugar porque confirma el papel experimental e innovador que aquella factoría imprimió a sus productos que vendrían a transformar radicalmente el panorama pictórico cerámico en Valencia; estas innovaciones



Fig. 7. *Angeles adorando la Hostia*, xilografía anónima, 80 x 107 mm. Valencia, Imprenta de Josep García, mediados del siglo XVIII.



Fig. 8. *Angeles adorando la Hostia*, xilografía anónima, 82 x 58 m., Valencia, 1752.

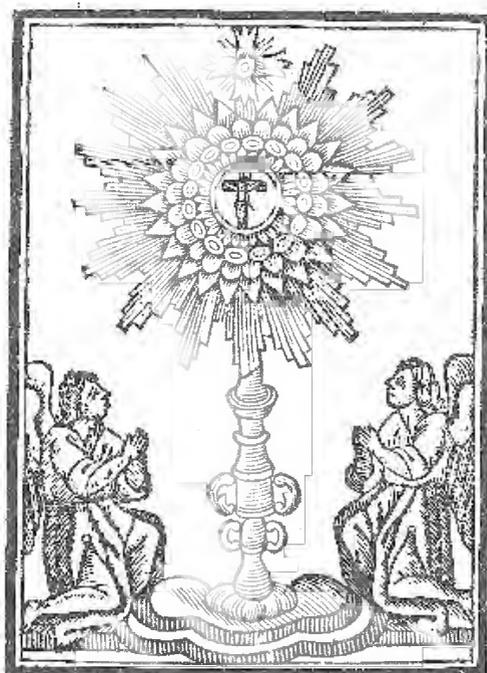


Fig. 9. *Angeles adorando la Hostia*, xilografía anónima, 73 x 53 mm., Valencia, finales del siglo XVIII.

Dece el Real Colegio del Sr. Patriarca del Beato -
 Juan de Ribera que tomó en las Fábricas N.º de D.º
 1796. Marcos Ant.º Disdier lo siguiente
 Set. bre. 20, 150. Azulejos de N.º del S.º Sacramento
 para la cocina à 3. R.º q.º L. 29. 16. 8
 Recibi el importe de D.º Cuenta. Val.º
 30. Dic.º de 1797.
 Por D.º Marcos Ant.º Disdier
 Josef Delare

Fig. 10. Recibo del importe del panel cerámico del *Sacramento*, realizado por las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia para el Colegio del Corpus Christi.

parecían proceder de otro campo cerámico, el de la loza pintada y, por tratarse de técnicas ajenas a la tradición local -brillante en el último cuarto de siglo XVIII- siempre podían alimentar la duda acerca de su posible importación, quizá de Alcora. Ahora sabemos que no; el panel del *Sacramento* fue realizado -terminado y transportado un 20 de septiembre de 1796 aunque su pago se efectuara en diciembre del año siguiente- en Valencia, en las Reales Fábricas de Azulejos, en un momento en que estas estaban dirigidas por su fundador, Marcos Antonio Disdier y muy probablemente en el taller de la calle de las Barcas, el más próximo al Real Colegio de los dos que conformaban la factoría (el otro cerca del Portal de Ruzafa) y que surtía habitualmente a esta casa. En el recibo, y en el registro del mismo se especifica además que el panel es para la cocina. El Colegio eligió este soporte cerámico precisamente por ello, porque a pesar de la abundancia de azulejería manierista que poseía el edificio, no había en él, hasta entonces, ninguna pintura cerámica de encargo (los azulejos del S. XVII eran todos de serie) a pesar del esplendor de la cerámica arquitectónica valenciana en las décadas precedentes, lo que evidencia el poco entusiasmo que suscitaba en la institución. Del recibo se desprende otro hecho de interés: las más de 29 Libras que costó la obra no se pagaban de forma global por ella sino que eran el resultado de sumar el precio de cada *azulejo de número* -denominados así por ir marcados y numerados aquellos que forman paneles no seriados- con lo que se insiste en el carácter *industrial* del panel, que no va firmado ni con los datos de fabricación¹⁷ como sucederá habitualmente cuando pocos años después las Reales Fábricas pasen a Manos de María Disdier. No sabemos por tanto quien es el autor de la pintura. En alguna pieza de serie procedente de estos talleres figura

al dorso una "D", que debe ser inicial de "Disdier" el Director, y que parece autógrafa¹⁸ lo que pudiera hacernos pensar que fue él mismo el pintor. Lo cierto es que, en la abundante documentación que poseemos, Marcos Antonio figura siempre, bien como "comerciante", bien como "Director" o "dueño y Director" de las Reales Fábricas y no como pintor, aunque parece lógico que eso sea así aunque simultaneara ambas dedicaciones.

En otro orden de cosas, el documento de cobro del panel del *Sacramento* que ofrecemos es también interesante desde el punto de vista historiográfico, porque es el primer recibo de una factoría, con datos expresos, que se publica de una obra cerámica valenciana del siglo XVIII.

Teniendo en cuenta lo avanzado de la cronología, el hecho, explicable por muchas razones, resulta por lo que atañe a las Reales Fábricas sintomático de los anacronismos valorativos y de los prejuicios que afectan a estos productos de azulejería excepcionales en el campo de la pintura cerámica del neoclasicismo hispano.

NOTAS

(1) El panel fue trasladado a su actual emplazamiento a raíz de unas obras de reforma de la cocina donde se ubicó originariamente, realizadas a finales de los años sesenta.

(2) A.R.C.C.CH. V/J.G.C./109-1797. El 25 de abril de 1797 se paga a Francisco Tamarit por traer desde Barcelona, procedente de Génova el cajón que contenía los escritos detallando las gestiones realizadas en Roma en favor de la causa de beatificación. En 1796 se gastaron a tal efecto 15. 633 Libras. El importe de las

aportaciones anuales realizadas por el Colegio con esta finalidad superaba generalmente el gasto conjunto, de escribanos, abogados, pleitos, dietas, etc. agrupados bajo el epígrafe de «Gastos de Plaza».

(3) Se imprimió un librito de Vicente Pla y Cabrera: *El regocijo de Valencia en los días 5, 6 y 7 de noviembre de 1796 por la feliz noticia de haber elevado a las aras N. S. S. P. Pio VI en 18 de Septiembre del mismo al Beato Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Virrey, Capitán General y Arzobispo de Valencia*, Valencia, Viuda de Agustín Laborda, Bolsería, 18, S. a. (Carreres, nº 445). Ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Valencia. El libro parece improvisado porque en sus 82 páginas dedicadas a santos y hombres piadosos valencianos, apenas se dedica espacio a Ribera. Los elogios de las luminarias son tan genéricos por otra parte que resultarían aplicables a cualquier otra celebración. También se publicó una hoja con el *Rahonament entre Gorillaurador de Burjasot y Polseretes de Benimámet...*, Valencia, Miguel Estevan, S. a. (Carreres nº 444), con un tono satírico jocoso y popular que era habitual en Valencia dieciochesca tanto en festividades religiosas como en otros campos, como horoscopos, calendarios etc.

(4) A los resultados de estos encargos se alude en el libro que se publicó sobre la fiesta de 1797, aunque muy brevemente: *Relación de las festivas demostraciones con que la Ciudad de Valencia celebró la Beatificación de su dignísimo Arzobispo, Virrey y Capitán General...* Valencia, por la Oficina del Diario, 1797. Respecto a esta fiesta puede verse, Victor Minguez, *Arquitectura efímera a la Valencia del s. XVIII*, Valencia, 1990, pp. 70-74.

(5) A.R.C.C. CH. V./G.G./109-1796. nº 6.

(6) *Ibid.* id. nº 3. Kreisler era un comerciante alemán establecido en la calle de Zaragoza de Valencia; según datos recogidos en el recibo de pago el alquiler, ascendió a 87 Libras, 7 Sueldos y 2 dineros.

(7) *Ibid.* id./ 107-1794. nº 2. Se mencionan aquí los ingredientes que compra el Real Colegio para fabricar el chocolate con destino a su consumo. A parte del cristal que aportó Kreisler, Juan Cerdá el botillero puso los vasos para el sorbete (que totalizó 60 cántaros), con un coste de más de 252 Libras; en él se incluían las cuatro docenas de cucharillas que desaparecieron durante el refresco. A.R.C.C.CH.V./G.G./109-1796. nº1.

(8) La adecuación al sistema métrico decimal de la medida de los azulejos -antes resueltos a partir del palmo valenciano- debe ser atribuida también a la iniciativa de las Reales Fábricas que conferían así a sus productos una regularidad homologable pensando en que estos iban destinados en muchos casos a la exportación. Es otro aspecto de las innovaciones que ofrecía la Casa y que rápidamente fueron asimiladas por el resto de los fabricantes valencianos.

(9) Respecto a las Reales Fábricas y a las dos líneas

innovadoras -pictoricista y cromatista- que siguen, y a su historia, véase, Inocencio V. Pérez Guillén, "Las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia". en *Faenza*, nº 1-2, 1990, pp. 5-17.

(10) Plancha de 148 x 273 mm. Firmada «M(aniel) S(alvador) Carmona lo dibujó y grabó. 1787». Colección Municipal, Valencia.

(11) Grabado de 110 x 230 mm., firmado "M(aniel) . Peleguer fecit". Aunque la obra de Peleguer se extiende a las dos primeras décadas del siglo XIX (fallece en 1826) ya en 1793 había firmado estampas como la de *Nuestra Señora de la Asunción que se venera en la Insigne Parroquial Iglesia de la Villa de Elche*. La presente, la conocemos inserta en una *Carta de Esclavitud de los humildes e indignos Esclavos del Santísimo Sacramento de la Venerable Congregación fundada en la Iglesia Parroquial de los gloriosos San Pedro Mártir y San Nicolás Obispo, de la Ciudad de Valencia, en 20 de Diciembre del año 1677*, Valencia, Imprenta de José Domenech, Avellanas 27, 1868.

(12) Es un grabado anónimo de las mismas dimensiones que el de Manuel Peleguer, resuelto sobre el mismo dibujo de ángeles adoradores y que debe ser de la misma mano o del mismo taller. Valencia, Colección Municipal, CH. 1728-158. La calidad técnica es inferior. Las dos grandes "S" laterales que abrazan sendos clavos de la crucifixión de estos grabados (símbolo de los Servitas o Siervos de María) están relegados a uno sólo, apenas perceptible en el medallón derecho sobre el marco. De estos grabados se toma también el *Cristo Crucificado* pintado con monocromía azul en el centro de la hostia y que no aparecía en el de Manuel Salvador.

(13) En el grabado de Manuel Salvador Carmona, sobre el marco y en la parte superior dice "Si quis manduca verit ex hoc Pane/ vivet in aeternum" "*Joan*, cap. 6. v. 15" ("Quien comiere de este pan vivirá eternamente") que es el lema eucarístico por excelencia. El del Virrey que lo sustituye, "Tibi post haec fili mi ultra quid faciam" (*Génesis*, C. 27) ("Que más puedo hacer por tí, hijo mio, después de esto?"), son las palabras de Isaac a su hijo primogénito Esaú cuando, tras su regreso con la caza solicitada como majar por el padre, condición para recibir la bendición y la herencia, halla que Jacob en complicidad con Rebeca la ha obtenido ya falseando la cena, y una segunda bendición resulta imposible. El Arzobispo Ribera pone en boca de Cristo esta cita bíblica y le da otro sentido que él asume, aludiendo al Sacramento como don supremo, después del cual es imposible ningún otro regalo de más valor. Este lema y el capelo fueron adoptados muy tardíamente por el Patriarca que los antepuso al escudo nobiliar de los Ribera que utilizó en un principio.

(14) Véase, José Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, II, Valencia, 1979, p. 149. Albi apenas menciona los ángeles y desde luego no alude a sus fuentes iconográficas.

(15) Conocemos un ejemplar del Musée National de Céramique, de Sèvres.

El esquema de los ángeles adoradores flanqueando una custodia se da también en la orfebrería valenciana del siglo XV, y conoce en el campo cerámico una versión ingenuista, alejada formalmente de la pintura que estudiamos, en las pequeñas custodias del siglo XIX realizadas en Manises. Véase el respecto, Manuel González Martí, "El culto popular a la Eucaristía. Custodias cerámicas", en *Ferriario*, 1946, s. p.

(16) Sirvan como ejemplo los tacos xilográficos incluidos en unos *Loores al Santísimo Sacramento del Altar*, una hoja de Gozos editada en Valencia a mediados del siglo XVIII por Josep García y que se vendían en su imprenta de la plaza de Calatrava, aun más toscos los que encabezan el romance. *Fúnebre y dolorosa relación que manifiesta tristemente la sacrilega acción horrible que se ha executado en la Ciudad de San Felipe (antes Xativa) en el Reyno de Valencia...*, de 1752 o también los de una *Curiosa relación en que se explica el feliz hallazgo de las tres formas consagradas a orillas del mar*, S.a. pero muy próximo cronológicamente a los anteriores.

(17) ARCCCV/GG/nº 109-1797, nº 33. «1979/ En 31 de di(ciembre) a /Marcos Anto(nio) Disdier/por el importe de los/Azulejos que ha vendido:/à este Real Colegio para/la obra de la Cocina/del mismo/29L(ibras),

16 S(ueldos) 8(dineros)".

"Debe el Real Colegio del S(eñ(or) Patriarca del Beato/ Juan de Ribera que tomó en las Fábricas R(cales de D(o)n/Marcos Ant(oni) o Disdier, lo siguiente:/150 Azulejos de N(úmer)o del S(antisi)mo Sacramento/ para la Cosina à 3 R(eales) V(ellón) un... L(ibras) 29, (sueldos) (16, (Dineros)8./Recibí el importe de d(i)cha Cuenta. Val(enci)a 30 Dic(iem)bre de 1797. /por D(o)n Marcos Ant(oni) o Disdier/José Delor" (Rubricado). (Al márgen izquierdo dice) "1796, Se(p) t(iem)bre, 20". El pago se realizó en diciembre de 1797 porque era costumbre establecida en el Colegio hacer balance y liquidar deudas con ciertos proveedores a finales de año, acumulándose a veces, como en este caso, más de una anualidad. La anotación marginal especificando la fecha de entrega -20 de septiembre de 1796- esta colocada precisamente junto al "tomó de las Fábricas Reales..." por lo que resulta completamente inequívoca.

(18) Se trata de un azulejo de la colección del Real Colegio del Corpus Christi, de 20 x 20 x 1'5 cms. con un ramillete floral sin enlaces. La "D" esta trazada con manganeso como es habitual en las marcas dorsales de los azulejos "de número" aunque a veces aparecen, siempre con carácter esporádico, en los de serie. Un cotejo caligráfico con las firmas de Marcos Antonio Disdier confirma la autoría que sugerimos.

SUMMARY

The article consist of a monographic study of the ceramic panel of the *Sacrament* from the Royal College of Chorpus Christi in Valencia. It illustrates an unpublished receipt of payment for an 18th Century ceramic of Valencia. This is the first time for such a publication. The document contains important information that enables it to be valued, for example the manufacturer and the date of delivery. In addition, a brief analysis of the motives of the comission a small celebration of beatification in 1796 -which contains unpublished information from the archive- is presented. Finally, there is study that discovers the models used by the ceramic painter and the sources that inspired the engravers.