

UNOS PANELES DE LA REAL FABRICA DE AZULEJOS DE VALENCIA EN LA CAPILLA DE VICENTE GASCO DE LA CATEDRAL DE TERUEL

Inocencio V. Pérez Guillén
Universitat de València

A Vicenta Guillén Izquierdo
In Memoriam

El actual baptisterio de la catedral de Teruel fue originariamente una capilla dedicada a la Virgen de los Desamparados, lo que explica los contenidos significativos de los paneles cerámicos parietales que estudiamos ahora; pero el recinto es interesante no sólo por la azulejería valenciana que posee, sino también como ejemplo de la práctica arquitectónica academicista de finales del siglo XVIII.

EL ORIGEN DE LA CAPILLA: LA COFRADIA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE TERUEL Y EL PROYECTO INICIAL

Sabemos que en agosto de 1671 se fundó en el seno de la catedral de Teruel (1) una *Hermanidad* cuya finalidad era tanto litúrgica, de ordenación del culto a la Virgen, como caritativa y funeraria: atender a moribundos y encargarse de los enterramientos en caso de necesidad. Desde su constitución, la Hermanidad fue aumentando su importancia y sus posesiones y quiso pronto ampliar el pequeño altar de que disponía en el trascoro de la catedral. Se pensó en la posible construcción de una capilla en el extremo derecho del templo, próximo al muro que cierra los pies, al que está adosada la torre mudéjar (2); recordemos al efecto que la catedral de Teruel tiene únicamente accesos laterales y que precisamente cuando se erigió en 1697, sobre el derecho, la portada principal, el Cabildo obligó a los constructores, José Lozano y Mateo Chimíncr (3) a reservar un espacio para la edificación futura de la capilla de los Desamparados que, de todas formas, como veremos, tardaría aún casi un siglo en llevarse a cabo.

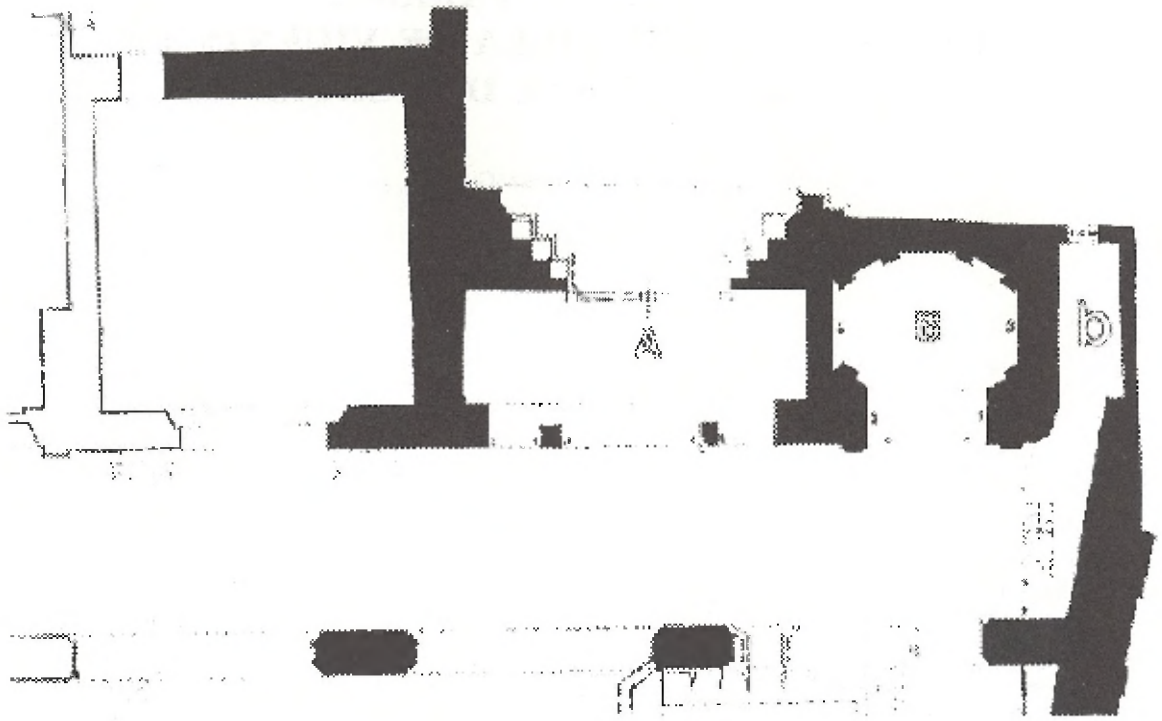
Las primeras gestiones conocidas en este sentido se producen inmediatamente después de la declaración en 1790 por el papa Pío VI como altar privilegiado el que poseía inicialmente la Hermanidad.

En noviembre de 1791, Joaquín Simón, un delineador de la Real Mina del Collado de la Plata realizó un proyecto constructivo que fue enviado a la Real Academia de San Fernando para su aprobación, pero la institución madrileña lo rechazó (4).

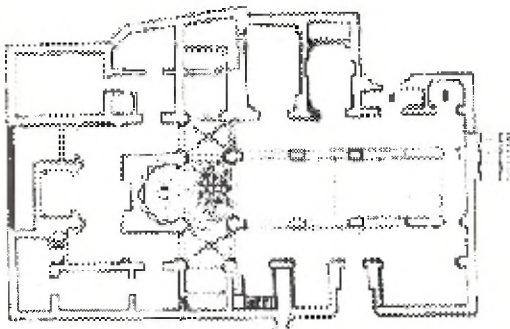
En mayo del año siguiente se gesta un segundo proyecto; entonces, Vicente Gascó, Director de la Real Academia de San Carlos de Valencia fue invitado por la Hermanidad, durante una estancia en Teruel, a realizar un diseño que debería ser aprobado en Valencia y que efectivamente éste presentó a la Cofradía el 30 de septiembre de 1792 (5). En él se manifestaba el respeto por la obra catedralicia antigua que no debería ser —según manifestaba el propio Gascó— perjudicada, ni técnica ni estéticamente, tanto en el interior como en el exterior; por el contrario, la catedral quedaría después “hermoseada” con la obra nueva que ocuparía el atrio descubierto recayente a la plazuela de la Ciudad, el mismo emplazamiento que la Hermanidad tenía pensado originalmente como vimos. El proyecto de Gascó contaba preceptivamente con el visto bueno de la Academia de Bellas Artes de Valencia a la que habría sido sometido a consideración, según consta en la documentación de la Hermanidad, en sesión de 3 de agosto de 1792 (6). En cualquier caso, la ejecución de la obra se demoró hasta 1795 y finalmente fue inaugurada en 15 de septiembre de 1797. A tal efecto hubo una fiesta sencilla en la que además de actos religiosos de rigor hubo música, luminarias y una merienda en la plaza de la Ciudad (7).

LA CAPILLA DE VICENTE GASCO

La capilla de los Desamparados es un recinto oval de modestas dimensiones (8) que se complemen-



1. Catedral de Teruel, ángulo S-W. (A) puerta principal; (B) capilla de los Desamparados; (b) sacristía de la Hermandad de los Desamparados, número 1, *Pozo*; 2, *Fuente*; 3, *Arca de Noé*; 4, *Hortus*

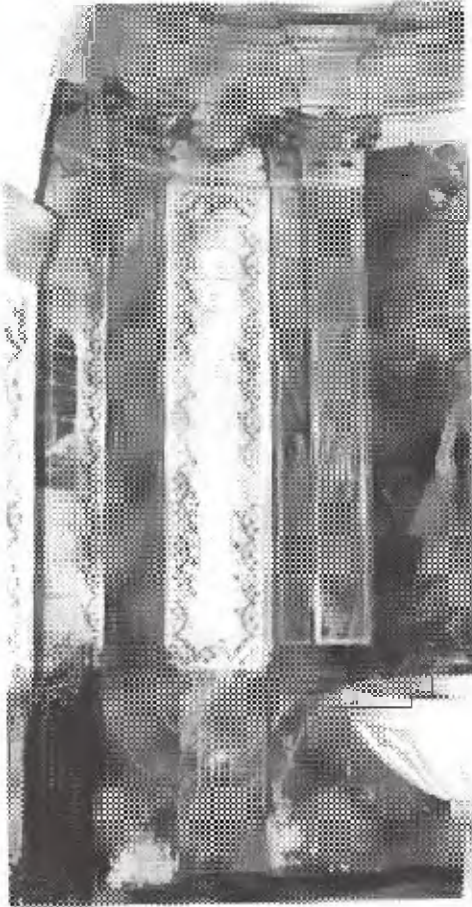


1 a. Catedral de Teruel, planta

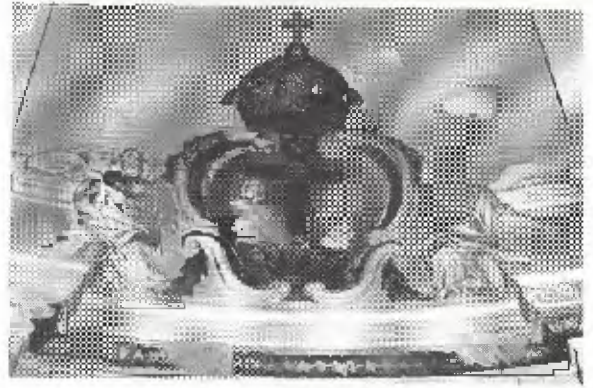
ta con una minúscula sacristía rectangular a la derecha del ingreso y que forma precisamente el ángulo extremo inferior del edificio catedralicio. Externamente ambas estancias pasan desapercibidas ocultas por un muro plano de mampostería que enmascara y absorbe las formas constructivas internas. Hay que pensar que la planta oval fue utilizada aquí por varias razones: en primer lugar debía pesar el gusto del propio arquitecto constructor; Vicente Gascó (9) había resuelto ya otros ámbitos con este tipo de planta; así, tanto el atribuido proyecto de 1772 (10) como el realizado finalmente por José Puchol en el tramo final, para la capilla de San Vicente Ferrer en el Convento de Predicadores de Valencia contienen plantas ovaladas, aunque la semejanza con la obra de Teruel es mayor en lo realizado por Puchol donde el eje mayor del recinto es paralelo al ingreso. Vicente Gascó había edificado también, en 1780, otra capi-

lla de planta oval dedicada a la Virgen en el antiguo Convento del Carmen de Valencia cuyo emplazamiento en relación a la obra antigua a la que se añade es idéntico al de Teruel (11).

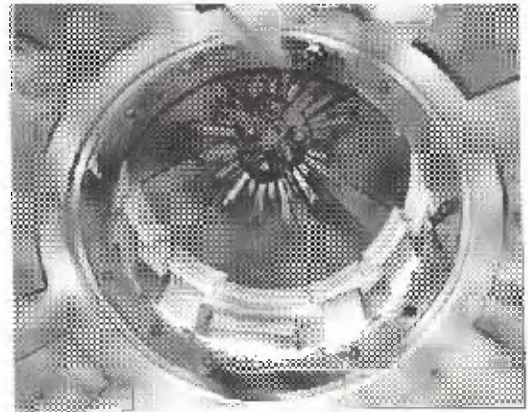
Proyectos para capillas ovales fueron presentados a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en otras ocasiones, así el de Joaquín Bayot y Castelet de 1772 o el de Atanasio León de 1776 (12). Al margen de la idoneidad académica y de la concordancia con el gusto del director de la academia valenciana hay un hecho que debió pesar en la decisión de adoptar el tipo de planta ovalada: la capilla de los Desamparados de Valencia (cuya fachada había esteatizado el mismo Gascó mediante la adición de cuatro pilas-tras corintias gigantes) había sido resuelta ya así a mediados del siglo XVII (13) y a su influencia ejemplar se debían otras capillas de los Desamparados



2. Catedral de Teruel. Capilla de los Desamparados



3. Capilla de los Desamparados, escudo de la Hermandad sobre el retablo



4. Capilla de los Desamparados. Linterna.

como la de la iglesia de la Transfiguración de Ibi. Aunque hay que tener en cuenta que como la solución interior de la capilla valenciana matriz se demoró hasta 1819 su aspecto final es posterior al de la capilla de Teruel.

Las plantas ovales habían sido utilizadas profusamente en el barroco romano: Borromini cubrió ya con una bóveda oval la planta curvilínea de San Carlo entre 1638 y 1640; Bernini Santa Andrea el Quirinale en 1678 y, a escala urbanística, la misma plaza de San Pedro en el Vaticano (1656-1667) como un inmenso óvalo cuyo eje mayor es paralelo a la fachada de Maderna; pero también emplea el óvalo como solución a pequeña escala de estructuras esculturales como la fuente de la Navicella en la plaza de España de Roma (1626) o en la planta de la escalera del palacio Barberini en 1663; en Valencia mismo hay ejemplos tardobarrocos, así la cúpula sobre la escalera principal del antiguo colegio jesuítico de San Pablo (1721) o, mucho antes, la fachada principal de la catedral que proyecta Rodulfo en 1701 como un paramento semiovalado que se completa con el espa-

cio que la precede cerrado por una verja y cuya resolución se prolonga hasta después de 1713 en la obra de F. Vergara: quien incluyó un inmenso óculo ovalado en el segundo nivel. Es en el rococó, no obstante, cuando llega a sus últimas consecuencias el uso de óvalos en planta sobre todo en la arquitectura centroeuropea: ciertas iglesias de peregrinación de Dominikus Zimmermann —Steinhausen de 1728-1733 por ejemplo— pero sobre todo la Vierzennheiligen de Balthasar Neumann en 1743, donde llegan a combinarse hasta tres óvalos sucesivos complementados por otros laterales de menores dimensiones. Este tipo de planta estaba en suma y a pesar de sus vinculaciones remotas con ciertas construcciones imperiales romanas, profundamente asociado a la arquitectura barroca y rococó tanto en Valencia como en la arquitectura europea; la Academia de San Carlos ya en el último cuarto del siglo XVIII reduce drásticamente el aparato ornamental en interiores como el que nos ocupa que quedan resueltos primordialmente con elementos de raíz arquitectónica —pilastras, entablamentos moldurados, frontones— pero funcionalmente tan falsos como las rocallas

de los cartuchos rococó; hay además todo el resto de elementos de adorno tópicos que el clasicismo hace circular: tondos con toros decorados, cintas, guirnaldas de laurel en festón, etc. En el caso de la capilla de Teruel debieron ser utilizados para el alzado parietal ocho módulos de pilastras corintias adosadas sencillas o dobladas en planos distintos en el caso de las que flanquean el altar, de forma que este espacio central queda así subrayado como eje en torno al que se organizan y subordinan el resto de los elementos (14). Este eje se refuerza por la adición sobre el entablamento, encima del altar, de un escudo de la Cofradía comitente similar al que se ve sobre el bocaporte del correspondiente en la basílica de los Desamparados en Valencia (15). En Teruel el escudo se enmarca con un cartucho de perfil curvilíneo con junquillos en "S" y en "C", reminiscencias estructurales del rococó, flanqueados por ángeles que acaban de conferir un aspecto decididamente barroco a este elemento que diseñaría el escultor Josep Montón (16). Tampoco tiene mucho de "clasicismo" la nube con la paloma / Espíritu Santo entre haces resplandecientes que Montón coloca bajo el cupulín, así como el movido entablamento que se fragmenta y refleja en su molduraje los apilastramientos en que descansa; este entablamento se compone de tres niveles, aun-

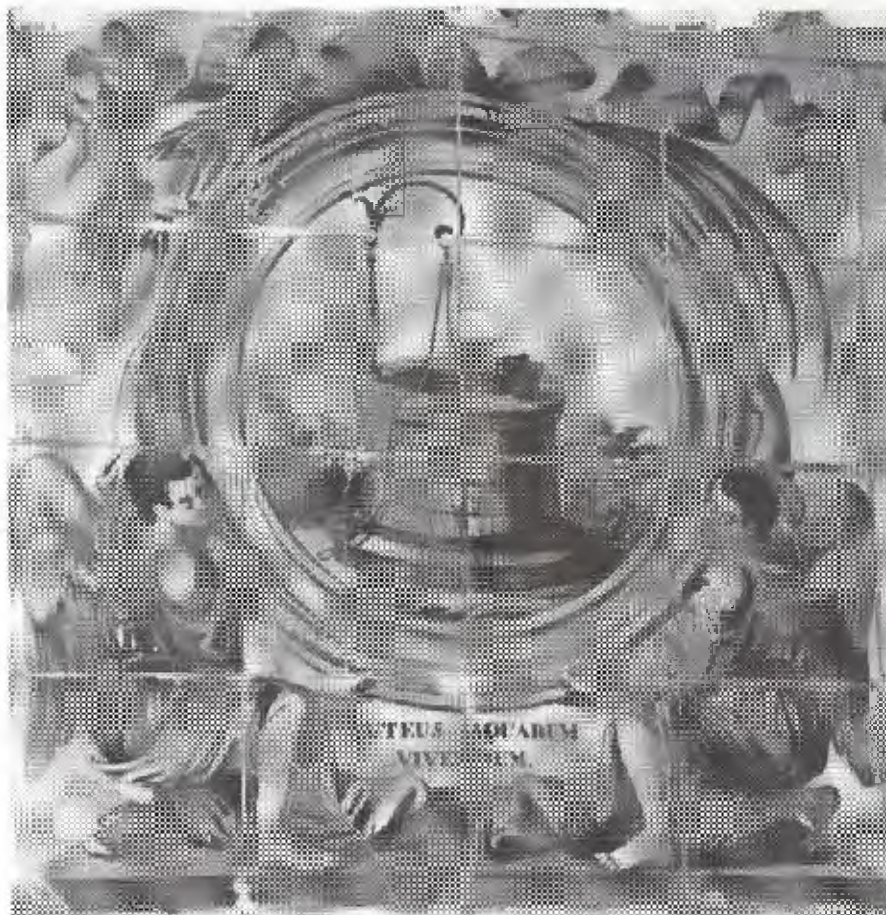
que en sentido estricto sólo el central remite a su supuesta función arquitectónica. El inferior delimitado por una sencilla moldura abajo, a la altura del arranque de los acantos de los capiteles, está adornado con guirnaldas festonadas con flores y cintas quebradas (que veremos luego a la azulejería) y tiene como misión contrarrestar la excesiva altura de las pilastras (17). La banda central ostenta en la cornisa como único elemento decorativo dos hileras superpuestas de ovas, flechas y cubos de rancia tradición académica.

Los ejes formados por pilastras, plintos y entablamentos rotos, se continúan en ocho nervaduras planas en la bóveda helipsoidal, convergiendo en el anillo oval base de la linterna; ésta reproduce, simplificada, la estructura sobre la que se erige, tanto en planta como en cubrición: cuatro pares de pilastras con arquivado moldurado y de nuevo ocho nervios en su reducido cupulín, formando una cruz, que reproduce la de Santiago que vemos en la medalla que ostenta el crucifijo del escudo de la Hermandad, en el cruce de sus brazos. La base del cupulín ostenta una laurea con cintas cruzadas constante en repertorios "neoclásicos" desde Robert Adam, Pergolisi, George Richardson o Joseph Beunat a Rene François Leonard, Fontaine y Charles Percier o los productos de Wedgwood

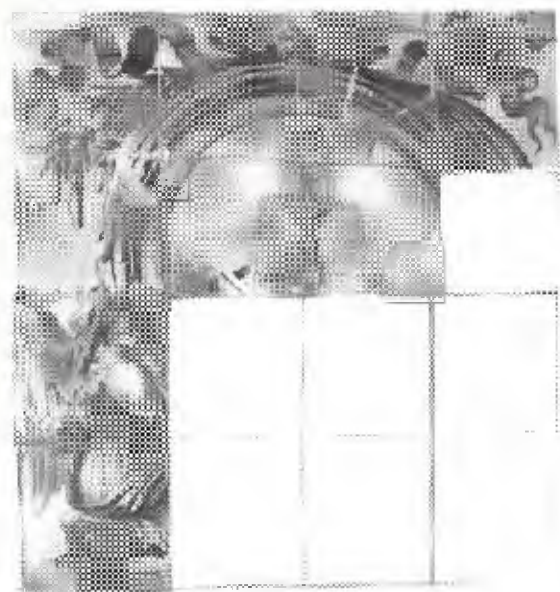


6. Capilla de los Desamparados. Linterna, exterior

5. Capilla de los Desamparados. Pórtico de acceso desde la nave catedralicia



7. Reales Fábricas de Azulejos de Valencia, panel del *Pozo*

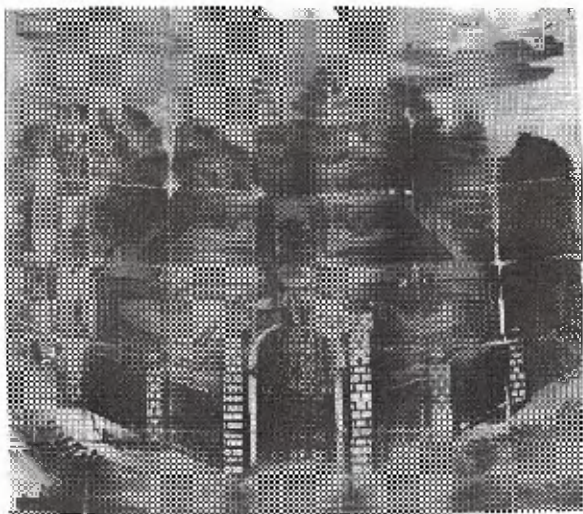


8. Reales Fábricas de Azulejos de Valencia. Panel de la *Fuente*

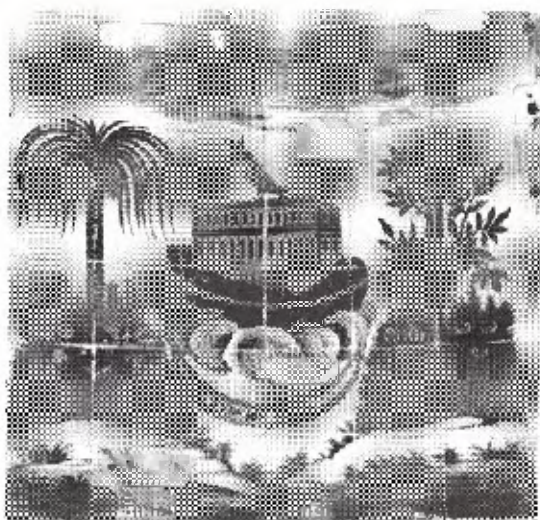
que arrasan el mercado cerámico rococó después de 1770 y difunden por toda Europa este tipo de ornato más allá del ámbito cerámico, y que en el caso de esta capilla turolesense no afecta sólo al adorno arquitectónico sino a los paneles de azulejos de las Reales Fábricas contenidos en ella a los que ahora nos referiremos. Por último, los longuilíneos plintos sobre los que se asientan las pilastras traducen la necesidad de elevar la cubrición del pequeño recinto (igual que el triple entablamento que ya vimos), pero en el proyecto inicial estaban enmascarados por dos mesas laterales que realizó el mismo Josep Montón y por un zócalo de madera del carpintero Vicente Martínez (18).

La portada de la capilla recayente a la nave derecha de la catedral es sencilla y severa: arco de medio punto con enormes jambas que reflejan la envergadura del muro perforado, flanqueado por pilastras, entablamento roto según las pautas del interior y frontón entre dos vasos, con flameros.

Sabemos también que en la conclusión de la obra de la capilla intervinieron Andrés Villa “que pinta los cuadros” (19); Agustín Garón, platero —pero



9. Capilla de los Desamparados. Panel de azulejos con el *Hortus conclusus*



10. Capilla de los Desamparados. Panel de azulejos con el *Arca de Noé*

los candeleros fueron de madera— y Pedro Blesa, cerrajero, de cuya intervención persiste en el exterior, sobre el tejadillo de la linterna, una espadaña con el anagrama de María; el cantero fue Tomás Martín y el ladrillero Joaquín Mesado.

LAS AZULEJERIAS

La capilla de los Desamparados aparece en la actualidad con un chapado parietal de azulejos que cubre completamente los intercolumnios y en parte las amplias jambas del acceso. Lo primero que habría que aclarar respecto a este conjunto cerámico es que no formó parte del proyecto origi-

nario —al menos del espacio de la capilla— y que el contraste estridente entre el diseño arquitectónico de Vicente Gascó y los paneles que lo complementan hoy resulta casi insoportable. Sin embargo, entre los cuadros cerámicos que vemos allí hay dos — el *Pozo* y la *Fuente* — que son casi coetáneos y tanto estilística como técnicamente no desmerecen del conjunto; sus orígenes deben ser evidentemente cultos, la propia Academia y las Reales Fábricas de azulejos de Valencia. Hay por otra parte piezas de serie con telas festonadas que forman el marco y son del mismo período; otras jaspe; algunos azulejos toscos que imitan modelos valencianos en torno a 1780 y, como en otros casos conocidos, deben ser de fabricación turo-lense (20); finalmente otros dos paneles figurados de fabricación posterior, el *Arca de Noé* y el *Hortus Conclusus*, que resultan de cronología y sobre todo de origen problemáticos. El conjunto cerámico es, pues, heterogéneo y necesita un análisis por partes.

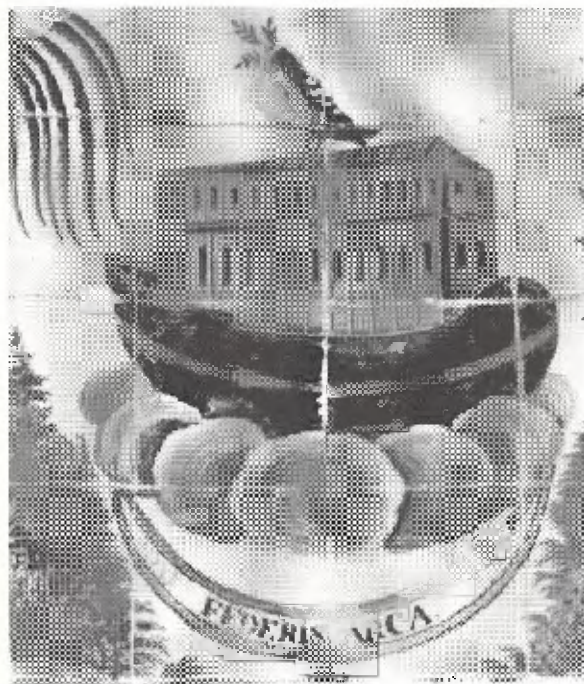
Teniendo en cuenta que en el *Libro de gastos al por menor de las obras de la capilla* queda reflejada la compra de azulejos en diversos momentos, se plantea inicialmente el problema, tanto de la identificación de los mismos como el de su posible ubicación original:

En 1796 se compra una importante cantidad de azulejos —“ladrillos de color”, “ladrillos finos o pintados”— (390 piezas), junto a otros materiales cerámicos que aún persisten en parte en el exterior: “tejas ordinarias”, “tejas de color” y “aquilonones” (21).

En mayo de 1797 se paga a Joaquín Mesado por más azulejos, “28 medios ladrillos pintados”, que cuestan exactamente la mitad —cada pieza— que los enteros, 11 dineros.

El 3 de octubre de 1828 tiene lugar una reunión de la Hermandad de la Virgen con objeto de pronunciarse sobre dos cuestiones: la primera agradecer al mecenazgo de Pedro Asín, el canónigo penitenciario de la catedral, y a María Anselma García, el regalo a la Cofradía de “una grande porción de ladrillos finos (azulejos) para la obra de la capilla de N.ª S.ª de los Desamparados”; en segundo lugar se toma el acuerdo de que continuaran las reparaciones de la capilla “hasta dejarla con la decencia que le corresponde”. Se accedió por unanimidad a este deseo y como consecuencia del mismo la capilla fue finalmente pintada. El caso es que, por tratarse de un regalo, no hay constancia documental de la fecha, precio, número ni origen de este lote importante de azulejos.

En 1841, como consecuencia de la desamortización, la Hermandad quedó sumida en la mayor pobreza hasta el punto de que hubo de esperarse a 1848 para reanudar tímidamente algunas acciones pías que constitufan su razón de ser. En 1864



11. Panel del *Arca*, detalle

el Cabildo catedralicio designó la capilla de los Desamparados para la realización de actos parroquiales y con ese motivo se proyectaron una serie de obras tendentes a su aislamiento del resto del edificio de la catedral y que la hubieran dotado de un acceso directo desde el exterior. Estas reformas no se llevaron, sin embargo, a efecto porque finalmente se acordó otorgar la parroquialidad a la iglesia de Santiago (22). El último de los avatares de interés relacionados con la capilla en el siglo XIX es la resolución favorable, en 1891, a la existencia legal de la Hermandad que había sido solicitada reiteradamente.

La primera cuestión que abordamos es si los dos paneles más antiguos sobrevivientes —el *Pozo* y la *Fuente*— son efectivamente los azulejos comprados en 1796 como pudiera pensarse en principio.

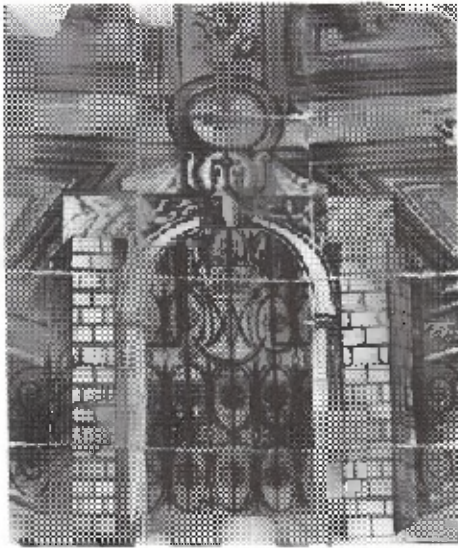
Estilística y técnicamente pueden relacionarse con el panel del *Sacramento* del Colegio del Corpus Christi de Valencia, obra de las Reales Fábricas de 1797 (23); hay una misma intencionalidad culta, la misma paleta —azules estridentes morados diluidos con tornasol amarillo, verdes oliva— aunque los naranjas y amarillos no alcanzan en Teruel la intensidad de la pintura del Patriarca... allí se ve también el baquetón decorado y una cinta quebrada —amarilla— de doble punta en los extremos que caracterizan muchos productos de las factorías Disdier de Valencia y son en definitiva un reflejo de la moda del Carlos IV hispano. Los azulejos de Teruel están también perfilados con un fino trazo de manganeso e incluso algún detalle como la forma de solución de los ojos hace



10 a. Fray Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores*, 1659. Jeroglífico VI

pensar en un autor común; sin embargo, algunas diferencias claras nos inclinan a proponer una fabricación algo posterior a 1797: en primer lugar los fondos netamente blancos que aparecen sólo en obras más tardías; en segundo lugar las cintas azules sin perfilado de manganeso o con raspados para configurar zonas de máxima iluminación o brillos están también ligados a obras del primer tercio del siglo XIX y acabaron conformando series monocromas azules para cenefas en fechas aún más tardías.

Con las piezas de serie de Teruel sucede lo mismo: el diseño de paños festonados está ya en productos en torno a 1790 igual que los ramos con tallos curvos y hojas de olivo que conforman marcos en espiga bien documentados sobre 1800 (24); pero mantienen una rígida ordenación que se rompe en las piezas de la capilla turolense. Tanto las cintas azules como las palmas que flanquean los marcos circulares del *Pozo* y la *Fuente* son idénticas a las de los cartuchos de las *Animas* de la iglesia parroquial del Salvador de Cocentaina (25) o el panel con escena quijotesca de la colección Lassala de Valencia que contiene además un marco monocromo con solución similar al de Teruel; estos toros decorados con florecillas aparecen también en pinturas vinculadas a las Reales Fábricas sobre 1790, tal como sucede en la *Apoteosis eucarística* de las Escuelas Pías de Valencia. Desgraciadamente no tenemos constancia documental de la fecha de fabricación de los paneles de Cocentaina, pero su procedencia de las Reales Fábricas es segura porque al margen de las representaciones, las piezas de serie asociadas a los cartuchos pintados tienen un tipo de florecillas minúsculas que



12. Panel del *Hortus*, detalle



13. Azulejos de serie con telas festonadas.
Valencia, Real Fábrica de Azulejos. Capilla
de los Desamparados de Teruel

conocemos realizadas en la factoría de la calle de las Barcas de Marcos Antonio Disdier. La pintura con la *Virgen de la Salud* de Traiguera, de 1807 y de las Reales Fábricas (26) mantiene elementos comunes con las de Teruel, así los cortes del primer plano de la roca que forman el escalón gótico, son los mismos que se ven bajo el *Pozo*; y el claroscuro del tronco a la izquierda, los boscajes del fondo, el azul estridente en un contexto de armonías en ocre dorado... pero en conjunto la pintura de Traiguera, a pesar de su proximidad, aun parece anterior y responde a ciertas fórmulas tradicionales que eluden los fondos blancos puros... el *San Pedro* de Villalonga de 1816 (27) ofrece ya un marco raspado y de un amarillo apagado similar al de Teruel, además un tratamiento cromático y un toque de pincel, en los matorrales del fondo, idénticos; una réplica de esta pintura, el *San Pedro* de la colección L. O. de Valencia, fechado en 1822 (28), confirma esa tendencia a la recesión de la intensidad de los colores y lo aproxima a las pinturas de la catedral turolense.

El reciente e importante descubrimiento en la ermita del Remedio de Alcanar (Tarragona), de una obra firmada por Juan Bru y Plancha (29) procedente con toda seguridad —está marcada— de las Reales Fábricas de azulejos de Valencia, donde aparecen cintas azules idénticas a las de Teruel en un contexto técnico y cromático análogo, permitiría, no sólo insistir en la procedencia de la factoría Valenciana sino atribuir la realización de los paneles catedralicios al propio Juan Bru.

En definitiva aunque la realización en las Reales Fábricas de Valencia parece fuera de toda duda, las características técnicas de los paneles de la *Fuente* y el *Pozo* deben ser, sin embargo, poste-

riores a 1796 por lo cual, de acuerdo con los datos documentales que poseemos, corresponderían a los regalados a la Hermandad en 1828 por el canónigo Asín en un momento en el que se estaba procediendo a un adecentamiento general de las dependencias. Posiblemente estos paneles no están *in situ*; las roturas abundantes denuncian un traslado (30) y el hecho de que una misma cenefa coetánea haya sido utilizada para enmarcar los otros dos posteriores evidencia una recomposición general.

Aceptando esa fecha —sobre 1827— hay que preguntarse inmediatamente qué pasó con los azulejos comprados por la Hermandad en 1796. Su número —390— excedía con creces a los 32 del despiece de las pinturas que comentamos; pero si se añaden las piezas de serie festonadas que restan hoy del mismo período (486) no alcanzan claramente. Cabría pensar que fueran destinadas al pavimento de la capilla —renovado en la actualidad—, pero a tal efecto hubieran sido necesarios no menos de 850 azulejos..., como desde luego los chapados parietales del recinto académico —al menos los que se ven ahora— son impensables, hay que concluir que esos azulejos adquiridos en 1796 se destinarían quizá a la pequeña sacristía ancha a la capilla que poseía la misma Hermandad.

Los paneles del *Arca de Noé* y del *Hortus* (31) son posteriores a 1827, tanto su estética ingenuista como la paleta lo evidencian; en cualquier caso lo que sí es seguro, a pesar de que no encontremos en el Archivo de la Hermandad alusiones a su adquisición, es que fueron pintados con destino expreso a esta capilla de Teruel.

En el panel de la izquierda, el *Hortus*, sobre la puerta de acceso al jardín, hay pintado un fron-

tón con un minúsculo escudo de la propia Hermandad de los Descamparados, con la cruz y los dos inocentes a los pies; pero además, el *Arca* que se ve en la pared opuesta y que no forma parte del repertorio habitual de símbolos bíblicos en torno a la Inmaculada como el Jardín, el Pozo, la Fuente, etc., ha sido elegida para su emplazamiento aquí precisamente por la especial relación significativa que cumple respecto a la Cofradía que la encarga; en las *Constituciones* primitivas hay una breve declaración preliminar en la que se manifiestan los principios generales que mueven a los cofrades en su devoción hacia la Virgen; pues bien, allí se pone en boca de Santo Tomás de Villanueva: “¿No fue María *Arca* de depósito donde el interés de la vida halló en su amor naufragando un piélagos de miscrias, amparo? Al borrar Dios en las aguas del Diluvio tan multiplicados delitos, ¿no fue el refugio universal de las especies un *Arca*?, continuando luego con una extensa descripción apocalíptica de los horrores del Diluvio Universal (32): el *Arca* es símbolo de salvación, de vida, de esperanza, es puerto y *amparo*; es en suma el símbolo predilecto de la Hermandad y el único que se glosa en las *Constituciones* por lo que hubo de ser incluido de forma destacada en su capilla (33).

Respecto a la cronología y procedencia de estos paneles del *Arca* y el *Hortus* hay que hacer notar: el ingenuismo dibujístico que muestran no es aquí sinónimo de improvisación o falta de oficio sino muy al contrario de recetas elaboradas, con gran seguridad y limpieza en el trazado de las palmas, el dibujo de la verja, los raspados sistemáticos de los “parterres” del *Hortus*, en la solución pictórica de los boscajes que individualizan el pino, el ciprés, los cedros, rosas y lirios..., pero la perspectiva y la adecuación de escalas de los distintos elementos es completamente arbitraria, hay una paloma monstruosa sobre el arca; las rosas y lirios son descomunales, etc. Se trata de un tipo de representación sujeto a las convenciones de ciertas xilografías populares (34) que las Reales Fábricas habrían desechado que ilustraban sobre todo la denominada “literatura de cordel”, en la que tienen cabida desde crímenes horrores hasta episodios bíblicos en la que se acentúan a la vez los elementos fantásticos y castizos. Este tipo de fuentes y modelos caracterizará una parte de los productos, en la segunda mitad del siglo XIX, de Onda-Castellón; la abundancia de estas pinturas ingenuistas en el área geográfica más próxima a estos centros de producción (Artana, Bechí, Burriana) debe tener relación con el origen de las mismas aunque los inicios de la pintura cerámica en aquellas fábricas son aún muy mal conocidos y sólo podemos movernos en este terreno basándonos en conjeturas poco consistentes.

El *Arca* y el *Hortus* turolenses tienen afinidades cromáticas y estilísticas (la utilización del color

rosa, el tipo de verdes-ocre) con un par de paneles devocionales de Chelva: un *San Buenaventura* y un *San Miguel* que sufragó Cristóbal Rande en 1885; en otros aspectos (solución de los árboles y matorrales) con una *Divina Pastora* que Manuel Martínez Porcar instaló en su horno de Jérica en 1863 que contiene el característico “roget” de Onda (35) y que parece más próxima cronológicamente a estos paneles de Teruel.

Quizá éstos se encargaran cuando se pensó dedicar la capilla a usos parroquiales en 1864 porque, desde luego, entre 1841 en que tuvo lugar la desamortización y ruina consiguiente de la Hermandad, y 1858, fecha de venta de los bienes de la misma, es altamente improbable que se realizaran; resta la fecha de 1891, cuando se rehabilita la Hermandad, que parece excesivamente tardía.

LOS SIGNIFICADOS PROGRAMÁTICOS

El conjunto de las cuatro pinturas cerámicas —*Pozo, Fuente / Arca, Hortus*— conforma hoy un sencillito pero coherente programa a pesar de los diferentes momentos de su realización y de no corresponder al proyecto original de la capilla; es un programa orgánico relacionado específicamente con los fines a que estaba destinada la Hermandad pía que los encargó. Se constituye en torno a cuatro objetos simbólicos organizados como dos parejas enfrentadas de clara correspondencia significativa: el *Pozo & Fuente* del ingreso y el *Arca & Jardín* en los extremos del eje mayor del recinto ovalado; todos están tomados de una *Letanía* y tienen por tanto en común la alusión laudatoria a la Virgen María; la selección entre las largas series de símbolos y la organización posterior tienen un sentido claro: el *Pozo*, el PUTEUS AQUARUM VIVENTIUM del *Cantar de los Cantares* es símbolo de la provisión de gracias y de reserva (como de aguas) tal como se concibe a la Virgen y con este mismo sentido se halla en otros programas pictóricos cerámicos valencianos precedentes (36); se relaciona de forma inmediata, en el mismo capítulo del *Cantar* con la *Fuente* que ha sido tradicionalmente símbolo de la liberalidad del Príncipe y —en este caso— de la prodigalidad de gracias. *Pozo* y *Fuente* son en realidad dos fases de un único hecho, la potencia y el acto (37).

El segundo par de pinturas, el *Arca* y el *Jardín*, están también y en el mismo sentido claramente interrelacionadas: el *Arca* es continente potencial, refugio inactivo; el *Jardín* acto del deleite, premio a los devotos. Los dos son recintos cerrados —el “CONCLUSUS” es expreso en el caso del *Jardín*— y reservados a los elegidos. La selección para el programa del *Arca* (que es la Virgen desde San Alberto Magno) como vimos, guarda

directa relación con las constituciones de la Hermandad; pero en los años en que se pinta en los que el país vive las guerras de Africa, las guerras carlistas, los desastres coloniales, la revolución de 1868 y las crisis y la incertidumbre es general, la aparición de un reducto de salvación y de paz —no hay que olvidar la paloma con el ramo de olivo que regresa a Noé, incluida aquí— adquiriría connotaciones políticas y sociales más allá del estricto ámbito devocional.

El *Hortus conclusus* (38) es bíblicamente símbolo de la virginidad íntegra, reforzado aquí con el de la *Puerta oriental cerrada* que lo clausura (39) y que ostensiblemente aparece en la pintura de Teruel con la pesada cancela con el anagrama de María; pero en relación con esta simbología se asegura que, ya que por ella no penetró la corrupción, tampoco la culpa, y es garantía de un recinto puro y a salvo del mal; la coincidencia significativa respecto al *Arca* se cumple, pues, en este punto; el segundo aspecto que lo complementa es el de la consideración del *Hortus* como paraíso, y en él insisten los expositores (40). Este paraíso

de frondas abundosas, “parterres” y flores lozanas, en el páramo turolense, es la mejor conclusión de la existencia para cofrades y hermanos dedicados precisa y principalmente al socorro de moribundos y al sufragio de entierros.

Las azulejerías tienen aún otra lectura: en torno a los cuatro símbolos que comentamos, ya sea en el cartucho ornamental, o bien integradas de forma vicrosímil en las propias representaciones principales, hay una *Letanía* compendiada y fácilmente identificable: el *Pozo* y la *Fuente* contienen también el *Lirio* y la *Palma*, símbolos bíblicos de larga tradición, coronando el tondo dorado que los enmarca. Debieron inspirar, unas décadas más tarde, a los comitentes del *Arca* y del *Hortus* que encargaron estas pinturas como una continuación de esa idea de síntesis: en el *Jardín* hay además la *Puerta*, el *Ciprés*, el *Cedro*, *Lirios*, *Rosas* y el *Nombre de María*; en el *Arca*: la *Palmera*, el *Olivo*, las *Rosas*, y la *Nube rara* (41) todos símbolos glosados en *Letanías* y asociados desde el siglo XV a las representaciones de la Virgen como Inmaculada.

NOTAS

(1) Antes de esta fecha, al menos desde 1645 existía un retablo dedicado a la Virgen de los Desamparados en la catedral de Teruel ya que se menciona en las *Actas Capitulares* catedralicias de ese año; Vid. TOMÁS LAGUÍA, C.: “Las capillas de la catedral de Teruel” en *Teruel*, 22, 1959, p. 37. El estudio de Tomás Laguña es el más completo realizado hasta la fecha sobre la capilla de los Desamparados, aunque no menciona los paneles de azulejos. SEBASTIÁN, S., en *Teruel Monumental*, Teruel, 1969, p. 71, es el primero en referirse a ellos; los considera de Manises y transcribe los letreros; del mismo autor hay alusiones a esta capilla en, *Los monumentos de la catedral de Teruel*, Teruel, 1963, p. 46 y en *Inventario de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974, p. 406.

(2) El plano que ofrecemos resulta evidentemente incorrecto no sólo porque simplifica algunos elementos parietales sino sobre todo porque suprime los flancos curvos de la capilla de los Desamparados y los da como paramentos planos, cosa que no sucede en realidad. Procede del Archivo Histórico de la Diputación de Teruel, C-239, número 13.512; corresponde al utilizado por la Dirección General de Regiones Debastadas del Ministerio de la Gobernación, noviembre de 1953 del que son autores Fernando Jordán de Urries y Azara (arquitecto) y Francisco Mejías (dibujante). El plano de conjunto de la catedral incluida en la obra de Tomás Laguña, es aún más esquemático.

(3) Archivo de la Catedral de Teruel, Leg. 189-6-1, cit. por Tomás Laguña, *Las capillas...*, op. cit., p. 39, nota 1.

(4) Las noticias a cerca de la Capilla de los Desamparados, una vez constituida la Hermandad, proceden del *Archivo de la Hermandad de la Virgen de los Desamparados*, del que existe una transcripción manuscrita de Vicente Monfort, de 1918, *Libro de Memorias*, tomo III, p. 19; las gestiones para este primer proyecto de Joaquín Simón se inician en 15 de noviembre de 1791.

(5) El informe de Gascó procede de, A. C. T.; varios, Leg. 1; cit. Tomás Laguña, *Las capillas...* op. cit., p. 40, not. a 1.

(6) La Real Academia de Bellas Artes de Valencia celebró efectivamente una Junta Particular el día 3 de agosto de 1792, tal como señala el *Libro de Memorias*, t. III, f. 21, pero en el Acta correspondiente a esta sesión no se alude en ningún

momento a la capilla ni al proyecto de Gascó. Los académicos acordaron ese día únicamente conceder una serie de gratificaciones a opositores; la supresión de premios particulares en 1792 y la recepción en Junta Pública del Barón de Tamarit y de Josep Puchol. A. R. A. BB. AA. S. C. V.; R-6, *Extracto de las Actas de la Junta Particular formado por el Secretario don Vicente María de Vergara. Empiezan un 3 de enero de 1787 y concluyen en 8 de marzo de 1801*, p. 52.

(7) A. H. V. D., *Libro de Memorias*, t. III, f. 34, “Disposiciones que se preparan para la inauguración de la capilla. 4 septiembre de 1797”.

(8) 3'8 x 4'8 los ejes menor y mayor respectivamente del óvalo.

(9) Aunque no se cita la capilla turolense, sobre Vicente Gascó Masot debe verse una sinopsis biográfica y de su obra en, BÉRCHÉZ, J. Y CORELL, V.: *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia (1768-1846)*, Valencia, 1981, p. 392. La importancia de este arquitecto queda patente en BÉRCHÉZ, J.: *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, 1987, donde aparece citado con frecuencia, aunque tampoco se menciona la capilla de la catedral de Teruel.

(10) Vide BÉRCHÉZ, J.: *Arquitectura y academicismo...*, op. cit., p. 240 y f. 81.

(11) *Ibid* id., p. 240. El proyecto era de 1774.

(12) BÉRCHÉZ, J.; CORELL, V.: *Catálogo de diseños...*, op. cit., pp. 130 y 131 l. C-2, número 149 y C-7, número 508; I. J. O. 24 de noviembre de 1771 y J. O. 9 de septiembre de 1776.

(13) Las obras de la capilla se realizaron entre 1652 y 1701; en ellas intervinieron los maestros José Artigues y José Montoro; vide una síntesis de los avatares constructivos en CATALÁ, A.: “Real Basílica de N.ª S.ª de los Desamparados” en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana II*, Valencia, 1983, pp. 475 a 480.

(14) Las que flanquean el ingreso desde la nave catedralicia parecen haber sido eliminadas quizá por una ampliación de la embocadura. La fórmula resultante sería: (A) bA a A b AA c AA b A a A b (A).

(15) Incluido también por ejemplo en el proyecto anónimo para “Altar Mayor y retablo de la capilla de N.ª S.ª de los

Desamparados" incluido en el *Catálogo de diseños de arquitectura* de la Real Academia de Bellas Artes, de BÉRCHÉZ, J.: *op. cit.*, p. 373, que debe ser un borrador del proyecto definitivo. Los elementos iconográficos coinciden plenamente.

(16) A. C. T., Archivo de la Hermandad de la Virgen de los Desamparados, *Libro de Memorias*, t. III, *Gastos al por menor de las obras de la capilla*, f. 46, Josep Montón hace las nubes del Espíritu Santo; f. 55, Josep Montón hace el retablo y las mesas laterales, "El 8 de septiembre, 26 de diciembre de 1796 y 9 de enero de 1707 entregué a Josep Montón por el Retablo y mesas de los lados, 78 pesos y medio".

(17) Es en realidad una fórmula utilizada frecuentemente por la Academia sobre todo para la solución de interiores y cuyo origen debe ser paladiano; precisamente en 1797, el mismo año de realización de la capilla turolense, veía la luz una edición, PALLADIO, A.: *Los cuatro libros de Arquitectura de Andrés Palladio, Vicentino, traducidos e ilustrados con notas por D. Joseph Francisco Ortí y Sanz, Presbítero*, Madrid, Imprenta Real, 1797, ed. Alta Fulla, Barcelona, 1987. Véanse láminas IX y X (exteriores) y XXVIII-XXIX (interiores).

(18) A. C. T., Archivo de la Hermandad de la Virgen, *Libro de Memorias*, t. III, *Gastos al por menor...*, f. 57. "En 20 de agosto de 1797, a Vicente Martínez Carpintero por Basas y zócalos de madera que para la capilla hizo, 30 pesos, 480 s."

(19) A. C. T., *Ibid.*, *id.* Las noticias sobre las pinturas son excesivamente escuetas, sólo dicen que Andrés Villa pintó los cuadros, pero no cuáles eran esas pinturas; en la sacristía de Beneficiados se conserva en la actualidad un cuadro de la Virgen de los Desamparados que reproduce la imagen de Valencia y que parece más antigua, de finales del siglo XVII.

(20) Se trata de tres azulejos colocados en la base, a ras de suelo, pintados de azul y canela con pequeños trazos de manganeso, tratando de simular jaspes y con bandas diagonales alternas de estos colores; reproducen un diseño valenciano muy abundante en los años setenta y ochenta con una de cuyas variantes se realizaron, por ejemplo, los zócalos del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia en 1782. Las piezas turolenses son además algo menores, de 19'7 y 19'7 centímetros frente a los 21 a 21'5 de las valencianas. Imitaciones similares pueden hallarse en otros ámbitos como el camarín de la Virgen en Santa Eulalia o en el convento de Agustinas de Rubielos de Mora.

(21) A. C. T., Archivo de la Hermandad. *Libro de Memorias*, t. III, f. 49 (Recibos de 1796) "Pagó el Señor Mos. Pedro Leal y lo aboné yo a dicho señor por razón de teja fina, teja basta, aquilones y ladrillo de color es a saber: / Por 334 tejas de color a 12 dineros, 254 s. 8 d. / Por 390 ladrillos finos o pintados a 22 dineros, 536 s. 4 d. / Por 818 tejas ordinarias a 11 s., 95 s. 5 d. / Por 25 aquilones a 8 dineros, 12 s., 8 d. / Porte de dicha teja y ladrillo 19 s. 3 d."

(22) A. C. T., *Actas Capitulares*, 1964; cit. LAGUÑA, T.: "Las capillas de la catedral...", *op. cit.*, p. 42, nota 1.

(23) Este panel está documentado, sobre el mismo véase, PÉREZ GUILLÉN, I. V.: "Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. La apoteosis del Sacramento para la pequeña fiesta del Arzobispo Virrey Beato", en *Ars Longa*, 2, pp. 103-111.

(24) Véase PÉREZ GUILLÉN, I. V.: *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*, Valencia, 1991, "Menudismo foliar", pp. 132-135.

(25) Reproducido en parte por SEGURA MARTÍ, J. M.: *Catálogo de paneles cerámicos devocionales de L'Alcoià-El Comptat*, Alicante, 1991, lám. final, s. n. y cit., p. 84; este autor lo considera "de la primera mitad del siglo XIX"; se trata de dos paneles enfrentados en la misma capilla con marcos similares. En la misma iglesia, la capilla de San José tiene otros dos medallones de las mismas características técnicas pero aún de mayor semejanza en lo que respecta al marco —de flores monocromas— con Teruel; hay también cintas quebradas azules en el mismo zócalo, lo que confirma la procedencia común de todos ellos.

(26) Sobre el panel de Traiguera véase PÉREZ GUILLÉN, I. V.: *La pintura cerámica*, *op. cit.*, pp. 485-487.

(27) Se trata de un panel con un despiece inusual de 2 x 3 azulejos, con un marco rectilíneo dorado y naranja compuesto de baquetón y dos filetes y resuelto con gran corrección; tiene raspado para el brillo. Abajo dos azulejos de canto azul con la inscripción "S(A)N PEDRO / A EXPENSAS DE JOAQUIN MASCARELL / AÑO 1816 / AVE MARIA PURISIMA". La corrección caligráfica es inusual de los paneles valencianos.

(28) Es una placa de 31'5 x 31'5 cm. con una figura idéntica a la de Villalonga; el marco está reducido a un simple filete amarillo y naranja; en el ángulo inferior izquierdo se lee "S(A)N PEDRO / APOSTOL / A EXPENSAS DEL 1º CLA- / VARIO DE ESTE NOMBRE. AÑO 1822".

(29) El descubrimiento corresponde a M. Teresa Tosas i Jordá, "Joan Bru i Plancha, autor de les rajoles antigues de l'Ermite de la Mare de Déu del Remei" en *Bulleti informatiu Alcanar*, 156, 1991, pp. 37-39, y «Un paviment ceràmic amb la batalla de Lepant al Remei d'Alcanar», comunicación presentada a la XXXVII *Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos*, Alcanar, 1991 (en prensa). Los pavimentos de la ermita de Alcanar habían sido tradicionalmente atribuidos a unas inexistentes Fábricas Reales de Brujas antes de nuestra identificación de la obra de Juan Bru. Tanto el pavimento como el panel con la escena de Lepanto están firmados: "Bru f(eci)t"/«R(eale)s F(abri)càs», y «De las R(eale)s F(abri)càs. Bru. F(eci)t» respectivamente.

(30) Se trata de paneles de 4 x 4 azulejos de 20'5 x 20'5 cms. *Pozo*, roturas abundantes en az. números 10, 14 y 15; faltan pequeños fragmentos en números 9, 10, 13 y 14. *Fuente*, faltan siete azulejos, números 8, 10, 11, 12, 14, 15 y 16, sustituidos por otros jaspes azul y canela; roturas en números 3, 5 y 9.

(31) El *Arca de Noé*, 6 x 6 azulejos de 20'5 x 20'5 cms., sin roturas, lo que confirma su estado "in situ"; el *Hortus*, 6 x 7 az. de 20'5 x 20'5 centímetros, con roturas importantes en las piezas números 2, 3, 9; faltan fragmentos en los números 3, 4, 9 y 10. El rótulo "HORTUS CONCLUSUS" parece superpuesto al vidriado y ha desaparecido casi completamente.

(32) A. C. T., Archivo de la Hermandad, *Libro de Memorias*, t. I, f. 3. Además de Santo Tomás de Villanueva, el texto que fundamenta la advocación cita a San Antonio de Padua, San Alberto Magno, San Bernardo, Cornelio Alapide y el *Génesis*, 23-24.

(33) Sobre la consideración de la Virgen María como *Arca de Noé*, puede verse, por ejemplo, fray NICOLÁS DE LA IGLESIA: *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas...*, Burgos, 1659, jeroglífico sexto, ff. 32 v. a 34. Aquí se considera al Arca como símbolo del seno materno, de vida en suma, pero a la vez de salvación como portadora del redentor.

(34) Sobre el grabado popular valenciano, véase CAÑADA, R.; PLATERO, A.; TORDERA, A.; ESPINÓS, A.: *La imprenta popular valenciana. Auques. Col·loquis i Al·leluies*, Valencia, 1990; también PÉREZ CONTRIL, R.: *Imatgeria popular a Valencia. Gravats en fusta i metall. Estampes religioses, Gojos, Auques, Al·leluies i Il·lustracions*, Valencia, 1990. Además de la imprescindible, GAYANO, R.: *Aucologia valenciana. Estudio folklórico*, Valencia, 1942. También GAYANO ABAD, R.: "La impresión xilográfica popular de estampas, gozos y aucas en Valencia" en *Feriario*, 32, 1968, s. p.

(35) Sobre la cerámica de Onda debe verse, GARCÍA EDO, V.: "Cerámica de Onda del XIX", en *Anticuaria*, 44, 1987, pp. 34-39; del mismo autor es indispensable, *Cerámica de Onda del siglo XIX*, Onda, 1989, donde se dan noticias sobre el "roget d'Onda", p. 25, aunque no se aborda la azulejería sino únicamente las lozas. El panel de la *Pastora* se halla en la actualidad trasladado, como frontal de una fuente pública en Jérica; tiene 4 x 3 azulejos de 20 x 20 cms., más una hilera de tres piezas abajo con la inscripción "HORNO NUEVO DE LA DIVINA PASTORA / QUE SE HIZO A EXPENSAS DE

MANUEL / MARTINEZ POMAR AÑO 1863"; el marco de dos filetes amarillos sombreados en naranja es igual al de algunas series valencianas.

(36) Por ejemplo en el de los zócalos de la capilla del antiguo Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia puede verse al respecto, PÉREZ GUILLÉN, I. V.: "Fuentes emblemáticas de las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, octubre de 1991 (en prensa).

(37) La *Fuente* figura también incluida en el programa citado en la nota precedente; respecto a los símbolos bíblicos de la Inmaculada, véase TRENS, M.: *María, iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, pp. 149-190; fuente y pozo están ya en la *Inmaculada* de Artajona de 1497, posiblemente el ejemplo más antiguo conocido en el arte hispánico.

(38) El símbolo procede del *Cantar de los Cantares*, 4-12, "Hortus conclusus, servor mea sponsa hortus conclusus".

(39) Procede de *Ezequiel*, 43-2; sobre la pluralidad de significaciones afines de este símbolo bíblico, véase, fray NICOLÁS DE LA IGLESIA: *Flores de Miraflores, op. cit., Jeroglífico*, XX, ff. 71 v. a 74.

(40) Fray NICOLÁS: *Flores, op. cit., Jeroglífico* XXVII; "María Guerto cerrado", ff. 90 v. a 93. Se aclara que el primer "guer-

to" del mundo fue el Paraíso Terrenal en cuyo centro estaba plantado el árbol de la ciencia del bien y del mal, bajo el que tuvo lugar el pecado original; aunque algunos teólogos lo nieguen, lo probable es que el demonio penetrara en el Paraíso para tentar a Eva —continúa fray Nicolás— y mejor nos hubiera ido si el huerto hubiera estado cerrado a cal y canto. Pero Cristo creó para sí un segundo y amenísimo "guerto" adornado de los árboles de todas las virtudes en el que jamás se oyó el silbo de la serpiente venenosa; ese jardín es obviamente la Virgen María.

(41) Hay dos —al menos— símbolos de la Virgen relacionados con las nubes. Uno "Nubecilla pequeña" alusivo al pasaje del profeta Elías recogido en el *Libro de los Reyes*, 17-1 y 18-41 a 44 y que sintetiza en un terceto: "Aunque pequeña la nube / Es de gracia tan fecunda / Que toda la tierra inunda"; otro símbolo es la "Nubecilla rara" que según *Isaías* 19-1, serviría de carroza para la entrada triunfante del Señor en Egipto y en el mundo: para los escogidos será gloria, para los réprobos motivo de pesadumbre, vide fray NICOLÁS DE LA IGLESIA: *Flores, op. cit., Jeroglíficos* XXIX y XXX, ff. 95 v. a 101.

SUMMARY

The Desamparados chapel in Teruel's Cathedral is an academic work of the valencian architect Vicente Gascó, inaugurated in 1797. It contains a number of tile pannels from various periods, with symbolic and biblic representations. In this article, we give documentary new about its building and about the buying of the tiles, making some hypothesis about its origins and their belonging to different periods as well as about their significance.