

TFG

**REORDENACIÓN VIRTUAL DEL
ARRIMADERO CERÁMICO DEL
ANTIGUO CONVENTO DE SANT
ONOFRE EL NOU DE XÀTIVA.**

**LA RECUPERACIÓN DEL VALOR DE LA OBRA A TRAVÉS DEL ESTUDIO
DOCUMENTAL Y EL ANÁLISIS FOTOGRÁFICO.**

Presentado por Isabel Insa García

Tutor: Juan C. Valcárcel

Tutor: Montserrat Lastras

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2013-2014



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**



RESUMEN

El arrimadero cerámico de la capilla de San Pascual Bailón, de la Iglesia Conventual del antiguo convento de Sant Onofre el Nou de Xàtiva (fig.1), es una obra bastante desconocida sobre la cual no se ha realizado un estudio en profundidad. Como muchos de los paneles devocionales que proliferaron a lo largo del siglo XVIII, ha llegado a nuestros días en un estado de conservación no muy bueno debido sobre todo a los cambios físicos y ambientales padecidos. La mayor parte de los azulejos están desordenados y falta documentación que explique el porqué de su estado actual. El presente trabajo se ha centrado en uno de los paneles del conjunto cerámico. Este proyecto pretende ser un punto de partida en la recuperación de los valores de la obra y para ello se ha realizado un estudio documental, fotográfico, formal e iconográfico que ayude a conocer en profundidad el bien cultural. Con la información obtenida y desde un mayor conocimiento de la misma, se ha realizado una reconstrucción virtual para ubicar los azulejos en su disposición original y así elaborar hipótesis y extraer conclusiones que abran nuevas vías de actuación para la conservación del Bien Cultural.

Fig. 1. Vista de la capilla de San Pascual Bailón situada en el ala oeste de la Iglesia Conventual.

PALABRAS CLAVE: azulejo, Xàtiva, convento de Sant Onofre, San Pascual Bailón, cerámica arquitectónica, reordenación virtual, panel devocional.

RESUM

El sòcol ceràmic de la capella de Sant Pascual Bailón de l'Església de l'antic Convent de Sant Onofre el Nou de Xàtiva, és una obra bastant desconeguda, de la qual no s'ha fet ningú estudi en profunditat. Com molts dels panells devocionals que proliferaren al llarg del segle XVIII, ha aplegat als nostres dies en un estat de conservació no molt bo degut sobre tot als canvis patits a través del temps. La major part dels taulells estàn desordenats i falta documentació que aclare el perquè del seu estat actual. El present treball s'ha centrat en un dels panells del conjunt ceràmic. Este projecte preté ser un punt d'inici en la recuperació dels valors de l'obra, per això s'ha realitzat un estudi documental, fotogràfic, formal e iconogràfic, que ens permeta conéixer amb profunditat el bé cultural. Amb tot l'après i la documentació recopilada, s'ha fet una reordenació virtual per identificar la disposició original dels taulells. Amb els resultats obtinguts s'elaboraràn hipòtesis i s'extrauràn conclusions que ens permetran obrir noves vies d'actuació per a la preservació del Bé Cultural.

PARAULES CLAU: taulell, Xàtiva, Convent de Sant Onofre, Sant Pascual Bailón, ceràmica arquitectònica, reordenació virtual, panell devocional.

ABSTRACT

The ceramic wainscot Chapel of San Pascual Bailón, found in the Conventual Church of the former convent of Sant Onofre Nou Xativa, is a rather unknown piece of art work on which a thorough study has not been made. Like many of the devotional panels that proliferated during the eighteenth century, it has reached our days not in a very good state of preservation mainly due to the changes suffered as time has passed. Most of the tiles are disordered and lack documentation explaining the reason for its current state. The present study has focused on one of the panels of the ceramic assemblage. This project aims to be a starting point in recovering the values of this piece of art work. So that, a documentary, photographic, formal and iconographic study that helps to know, in depth, the cultural property has been made. With all the knowledge gathered during the study, a virtual rearrangement has been made to place the tiles in the original provision, and thus develop hypotheses and conclusions that open new paths of action/operation for the achievement of the goal.

KEYWORDS: tile, Xàtiva, Saint Onofre el Nou, Saint Pascual Bailón, architectural ceramics, virtual rearrangement, devotional panel.

INDICE

RESUMEN	2
1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA	
4. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO	10
4.1. Historia de Xàtiva.	
4.2. La Tercera Orden Franciscana: Los Alcantarinos o Descalzos.	
4.2.1. <i>Sant Onofre el Vell.</i>	11
4.2.2. <i>Sant Onofre el Nou.</i>	
4.2.3. <i>La Iglesia Conventual.</i>	13
4.2.4. <i>El arrimadero cerámico de la capilla de San Pascual Bailón.</i>	15
5. ESTUDIO ICONOGRÁFICO, ESTILÍSTICO Y FORMAL	16
5.1. Análisis Iconográfico.	
5.1.1. <i>San Pascual Bailón.</i>	
5.1.2. <i>Atributos Iconográficos.</i>	17
5.2. Descripción del Panel [A]: Análisis Estilístico y Formal	
6. ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN	21
6.1. Aspectos Técnicos de la Azulejería del Siglo XVIII.	
6.1.1. <i>Materiales.</i>	
6.1.2. <i>La azulejería en el siglo XVIII. Técnica de elaboración.</i>	
6.1.3. <i>Medida de los azulejos.</i>	22
6.1.4. <i>Despiece.</i>	
6.1.5. <i>Marcas dorsales.</i>	23
6.1.6. <i>Color.</i>	
6.1.7. <i>Elementos ornamentales.</i>	
6.2. Aspectos Técnicos del Panel [A].	24
6.2.1. <i>Soporte.</i>	
6.2.2. <i>Película Vítreo y pintura.</i>	25
6.2.3. <i>Color.</i>	26
6.2.4. <i>Ornamentación.</i>	
6.3. Estado de Conservación.	27
6.3.1. <i>Soporte.</i>	
6.3.2. <i>Película Vítreo y pintura.</i>	
6.3.3. <i>Diagrama de daños.</i>	29
7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN: REORDENACIÓN VIRTUAL DE LOS AZULEJOS DEL ZÓCALO.	30
7.1. Fuentes Gráficas de Referencia.	

7.2. Pasos Aplicados para Conseguir la Reconstrucción Virtual.	
7.3. Resultados Obtenidos.	31
7.3.1. Aspecto inicial de los tres paneles del arrimadero cerámico.	
7.3.2. Escenas obtenidas y composición final.	32
8. CONCLUSIONES	38
7.1. Conclusiones Generales.	39
7.2. Conclusiones Específicas	
9. BIBLIOGRAFÍA	41
10. ANEXO 1. SUMARIO FOTOGRÁFICO	
11. ANEXO 2. SONDEO POBLACIONAL	

1. INTRODUCCIÓN

La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII tuvo un gran auge debido en parte a que los maestros ceramistas aprendieron nuevas técnicas, y por otra, al resurgimiento de la economía después de la guerra de sucesión. El triunfo del monarca borbón, Felipe V, trajo un afrancesamiento en el gusto que en la cerámica valenciana adquirió matices particulares por su esplendorosa decoración, que mantiene al mismo tiempo una elegancia compositiva.

En Valencia proliferaron las fábricas de azulejos, llegando a ser uno de los puntos de Europa más importante de producción a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX. Sin embargo este hecho ha sido olvidado por la historiografía, propiciado por la falta de documentación que se tiene de estas obras y por una serie de escritores que atribuían la producción cerámica valenciana exclusivamente a Manises, obviando otros hornos que existían en la ciudad de Valencia. Es gracias a la revisión realizada por investigadores como Inocencio Pérez Guillem que se conoce estos datos.

Mientras que en el siglo XVIII es posible encontrar obras de porcelana, loza, etc, que se firman, la mayor parte de los paneles cerámicos, zócalos y pavimentos de gran calidad artística son anónimos¹. Tal vez sea porque para la elaboración del azulejo se necesita de distintos profesionales y no son obra, por tanto, de un sólo autor. Además, a pesar del indudable valor artístico de la pintura cerámica, mayor conforme se avanza en el siglo, es tratada como un arte menor y son pocas las referencias que se encuentran que aporten luz sobre los orígenes y los cambios sufridos de estos bienes culturales.

Los paneles cerámicos surgieron en sustitución a los altares populares que habían en la calle. El éxito de éstos, se debió en parte a la planitud de los mismos que hacía que no dificultaran el tránsito de los viandantes. Además del menor costo de mantenimiento, mayor resistencia a los agentes medioambientales, facilidad de limpieza, más higiénicos, menor coste de producción (sobre todo con el aumento del tamaño de los azulejos). Estas obras que proliferaron en la segunda mitad del siglo XVIII han sufrido el expolio de coleccionistas sin escrúpulos, el ataque de fanáticos (por su carácter religioso) y sobre todo el deterioro o incluso la desaparición cuando el edificio donde se encuentran localizados es reformado o demolido.

¹ Cabe resaltar la excepción en los zócalos del refectorio de Santo Domingo de Orihuela que contienen datos sobre su autoría: "Luis Domingo lo delineaba, año 1755...Luciano Calado lo pintaba...Vicente Navarro lo fabricaba en Valencia. COLL CONESA, J. La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis). p.195

Todo esto lleva a que se haya perdido gran parte de los que se fabricaron o que muchos de los que se conservan estén desordenados o presenten pérdida de muchas de sus piezas. Un ejemplo de ésto se presenta en la Iglesia de Sant Miquel y Santa María de Ontinyent².

Al abordar el estudio histórico-artístico del arrimadero cerámico pudimos constatar lo expuesto en el párrafo anterior. Se esperaba encontrar datos esclarecedores en los archivos de la Iglesia, pero ninguno se conserva en el actual colegio de la Inmaculada. Los libros del antiguo convento están desperdigados³ o desaparecidos⁴. La movilidad de las propias Hermanas de la congregación religiosa hace que incluso ellas desconozcan los cambios que pueda haber sufrido el edificio, en este caso la Iglesia Conventual y el panel hagiográfico del zócalo de la capilla de San Pascual Bailón.

2 En Sant Miquel se encuentra un panel de la Iglesia de Santa María, se desconoce el porqué de este traslado. Además hay pérdidas y desorganización de azulejos en los conjuntos cerámicos de ambas iglesias. GIRONÉS SARRIÓ, I. Col·leccions de ceràmica arquitectònica en l'Església de Sant Miquel i Santa Maria d'Ontinyent. pp. 112-119

3 En el ARV se encontró un libro de cuentas del Convento de Sant Onofre el Nou: Sección: Clero. Serie: Libro. Signatura 1613. Libro de Cargo y Data. Año 1827-1832.

4 En el momento de la supresión del convento de alcantarinos, habían 556 volúmenes en su biblioteca. SARTHOU CARRERES, C. Datos para la historia de Játiva. Tomo tercero. Játiva Contemporánea (siglo XIX). p. 69

2. OBJETIVOS

El objetivo de este proyecto es servir de punto de partida para recuperar los valores del arrimadero cerámico dedicado a san Pascual Bailón, que se encuentra ubicado en la capilla de dicho santo de la Iglesia conventual del antiguo Convento de Sant Onofre el Nou. Para ello se han implementado unos objetivos específicos.

2.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Situar la obra en su contexto histórico-artístico.
- Descubrir / recuperar el significado de la obra a través de su análisis.
- Conocer cual era la disposición original de los azulejos y conseguir una lectura correcta de la obra.
- Concienciar a la sociedad del valor de la obra.

3. METODOLOGÍA

A continuación se describe la metodología aplicada para alcanzar los objetivos previstos:

- Para situar la obra en su contexto histórico-artístico, se realizó el estudio y documentación de los paneles cerámicos del Convento de Sant Onofre el Nou de Xàtiva, dedicados a San Pascual Bailón:
 - Se realizó un análisis organoléptico con el fin de determinar los datos más relevantes. Se habló con el personal de la institución y se llevó a cabo un sondeo poblacional⁵, para conocer la valoración, el conocimiento y la significación de este bien cultural dentro de la sociedad que lo envuelve, ya que no se puede conservar aquello que se desconoce.
 - Documentación fotográfica⁶: se realizaron distintos registros fotográficos tanto del arrimadero cerámico, como de su entorno. Estas imágenes sirvieron de referente en el momento de la búsqueda de información. Una de las herramientas básicas para el estudio de los bienes culturales es el análisis fotográfico.
 - Se llevó a cabo una recopilación de documentación histórica, artística, y técnica del inmueble y del bien objeto de intervención. Se ejerció una búsqueda activa: en el mismo convento, en bibliotecas, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” y archivos municipales de Xàtiva (AMX), Ontinyent (AMO) y Valencia (ARV). Todo esto se complementó con las fuentes consultadas en internet.

⁵ Ver anexo 2.

⁶ Las distintas técnicas fotográficas tanto de luz visible como invisible pueden aportar información crucial sobre la obra, siendo a su vez una prueba documental.

- Se efectuó un estudio de los aspectos técnicos del panel. Se partió de un estudio previo de las características de la cerámica de la época en la que se fabricó el conjunto cerámico: estudio de despieces, diseño, unidades ornamentales, ritmos de repetición, etc. Se realizaron más tarde estudios comparativos entre estos paneles y otros de similar factura.
- Estado de conservación. Con la información obtenida a través del examen organoléptico y las imágenes registradas con anterioridad, se realizó el estado de conservación del arrimadero cerámico centrándose en el panel [A]: se elaboraron diagramas de daños. Con ello se tuvo constancia del estado actual de la obra.
- Para recuperar el significado de la obra, se realizó una catalogación razonada del panel [A], es decir, la descripción de la obra a nivel iconográfico, estético y formal. El primer paso para garantizar la conservación y prevención de un bien cultural es el inventariado y la catalogación.
- Para conseguir una lectura correcta de la obra, que se acerque más al momento de su colocación, se ha elaborado una reconstrucción virtual de las piezas que integran el panel, que podría ser un paso previo a una reconstrucción real. Cabe resaltar que actualmente se ha perdido parte de la legibilidad de la obra debido a la mala disposición de muchos de los azulejos. Para realizar esta fase del proyecto, se llevó a cabo una documentación fotográfica exhaustiva con técnicas de luz visible⁷:
 - Registros fotográficos: tomas generales, fotografías con luz rasante, macrofotografías. Se realizaron tomas, con cada una de las técnicas fotográficas enumeradas, de cada uno de los azulejos integrantes del panel.
 - Volcado de imágenes en un ordenador y manipulación de las mismas mediante programas de retoque digital.
 - Nomenclatura de las piezas para referenciarlas. Colocación de los azulejos en su disposición original.

Con los resultados obtenidos, se han podido extraer conclusiones que llevan a avanzar y discriminar la actuaciones más idóneas para la consecución de la meta propuesta.

⁷ La luz visible es una radiación electromagnética que se extiende en una serie de longitudes de onda entre 400 y 700 nm.

4. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

4.1. LA CIUDAD DE XÀTIVA

La ciudad de Xàtiva, situada en la provincia de Valencia, ha ocupado desde la antigüedad un lugar importante en la historia. Tras sus muros han coexistido culturas diversas que han dejado su huella en la fisonomía arquitectónica de la ciudad. En el siglo XIV se le concedió el título de ciudad, llegando a ser la segunda más importante del Reino. En los siglos XV y XVI, vivió su época de mayor esplendor. A principios del XVIII ocurrió un hecho trascendental, el conflicto sucesorio a la Corona de España, la guerra de sucesión que se desencadenó a raíz de la muerte de Carlos II sin descendencia. Esta guerra supuso para Xàtiva la quema de la ciudad en junio de 1707, y la alteración de la normalidad en las actividades sociales, políticas y económicas que hasta entonces se habían configurado bajo el ordenamiento foral⁸. Después del asedio a la ciudad, que duró quince días, Felipe V quiso dar un castigo que sirviera de ejemplo a otros lugares que todavía estaban resistiendo: ordenó la quema de Xàtiva, le privó de su nombre y constituyó en su lugar la Nueva colonia de San Felipe. No es hasta 1811, en las Cortes de Cádiz, que se recupera el nombre de Xàtiva.

La destrucción, tanto física como material, que padeció la ciudad, no fue motivo para evitar su posterior renacimiento, si bien nunca volvió a recuperar el esplendor de tiempos anteriores. A pesar del alcance de los daños materiales, éstos no fueron del todo irreversibles, como se evidencia por los edificios que se conservaron. Sin embargo, entre los muchos bienes que se perdieron está el Convento de Sant Onofre el Vell, de especial importancia para este estudio.

4.2. EL CONVENTO DE LA TERCERA ORDEN FRANCISCANA: LOS ALCANTARINOS O DESCALZOS.

En 1517 tiene lugar la gran división franciscana en dos corrientes: conventuales y observantes. Los Franciscanos Descalzos, llegarían a la más estricta observancia con Pedro de Alcántara quien inició cambios que consistieron fundamentalmente en volver a la más estricta pobreza, austeridad y mortificación (canonizado por Clemente IX en 1669).

Los conventos reformados (alcantarinos) se extendieron por el sureste peninsular. Los de Sant Onofre el Vell i el Nou de Xàtiva pertenecen a esta vertiente⁹.

⁸ BLESÀ DUET, I. Un nuevo municipio para una nueva monarquía. Oligarquías y poder local. Xàtiva, 1707-1808. p. 25



Fig. 2. El Antiguo Convento de Sant Onofre el Nou cuando era Beneficencia (imagen cedida por AMX).

4.2.1. Sant Onofre el Vell

En el año 1575 se fundó el Convento de la orden religiosa de Franciscanos Alcantarinos o Descalzos, cuyo culto se dedicó a Sant Onofre y más tarde se le nombró como el “Vell”. Se hallaba situado al este, extramuros de la ciudad, en la hondonada existente entre el Calvari Alt, el Montsant y el pie de monte de la Penya Rotja¹⁰.

El convento de San Onofre el Vell era de construcción humilde, como lo deseaban los frailes que lo fundaron (esto puede observarse en las ruinas que del mismo se conservan). Su destrucción se debió seguramente a los avatares sufridos en la guerra de sucesión en mayo de 1707, cuando las tropas borbónicas lideradas por el general d’Asfeld bombardearon la ciudad, ya que el convento quedaba dentro de la línea de tiro. El Rey prohibió la reconstrucción de los conventos. En 1714 se levantó la prohibición permitiendo primero la vuelta a los Dominicos, franciscanos y mercedarios. Los Alcantarinos tuvieron que esperar hasta 1715 para reinstalarse y debido al estado de deterioro del convento, solicitaron permiso para un nuevo emplazamiento, esta vez dentro de las murallas. Ese mismo año les cedieron los solares de las casas arruinadas del barrio del Mercado¹¹.

4.2.2. Sant Onofre el Nou

Este convento se llamó desde su origen de “Sant Onofre el Nou” (fig. 2 y 3) para distinguirlo del “Vell”¹². El edificio se sitúa muy cercano a la traza de la antigua muralla de la ciudad, de la cual, a día de hoy, se conservan algunos vestigios. El acceso principal se realiza por la Plaza de Sant Pere a través de un atrio porticado con tres arcos de medio punto.



Fig. 3. Aspecto actual del edificio desde la antigua Plaza del Mercado hoy Plaza de Sant Pere.

9 San Pedro de Alcántara hizo una reforma que consistió fundamentalmente en volver a la más rigurosa observancia... lo que se tradujo en la aparición de una serie de construcciones muy severas. Se eliminaron los dormitorios comunales, los huertos y zonas de almacenamiento (despensa). Los alcantarinos no los necesitaban porque sus conventos se construían fuera de las ciudades, pero cerca de ellas, ya que vivían de las limosnas de la población vecina, la predicación y la confesión. Esto condujo a que tanto las iglesias como los claustros tuvieran que crecer en dimensiones, para albergar a los fieles y al número creciente de frailes que entraban en la orden. En general las iglesias se levantaron muy grandes y los claustros conservaron la tendencia hacia lo pequeño, pero transformados en espacios devocionales por los que era posible transitar. BOTÍ VERA, A. El convento Franciscano de San Joaquín y San Pascual de Cieza. Historia de un sencillo y humilde complejo conventual. pp. 29- 31.

10 MARTÍNEZ SALAS I.; GARRIDO RICO, S. El convento de Sant Onofre el Nou, sus orígenes. En Llibre Fira. Xàtiva, 1992. pp.74

11 AMX. Libro Capitular n.9, sign. 2. Años 1715-1717.

12 Según información cedida por el Colegio de la Inmaculada.



Fig. 4. Esquina de la techumbre donde está la inscripción de la data.

El 5 de julio de 1715 se tomó posesión de los terrenos donde se iba a ubicar el nuevo convento de San Onofre. Hay una fecha en el edificio que da una idea sobre la data de su construcción, en el exterior, en una de las esquinas del tejado se ve, “año 1722” (fig. 4).

Sin embargo los frailes no permanecieron mucho tiempo en este lugar, ya que en 1820¹³ durante el reinado de Fernando VII y durante el llamado “trienio liberal”¹⁴, el monarca suprimió las comunidades religiosas que no llegaran a 24 religiosos ordenados “in sacris”¹⁵. El convento de Sant Onofre el Nou sólo contaba con 19 frailes¹⁶ ordenados in sacris, por lo que tuvieron que abandonarlo y trasladar toda la comunidad a la misma orden de Carcaixent.

El ayuntamiento solicitó al jefe político el edificio, su templo y huerto para casa de beneficencia, pero se les denegó, no sería hasta 1839 que la Reina Doña María Cristina cediera el convento al ayuntamiento para casa de beneficencia, atendida por las hermanas de la caridad¹⁷, que en 1875 abrirían una escuela. Hoy en día el antiguo convento sigue siendo una escuela de primaria que lleva el nombre de Colegio de la Inmaculada.

13 El 25 de octubre de 1820, ley de supresión de monasterios.

14 Revolución liberal de 1820-1823. Finalizado el trienio liberal se devolvió el poder a Fernando VII, que sumió al país en un régimen absolutista. Se conoce como la Década Ominosa (1823-1833). Más tarde con la desamortización de Mendizabal fueron suprimidas todas las comunidades religiosas, “y los monasterios que escaparon a la primera sacudida de 1820-21, sucumbieron seguramente en 1835...” SARTHOU CARRERES. Op. Cit. pp. 78.

Durante el trienio liberal de 1835-1838 se lleva a cabo la desamortización de Mendizabal. A raíz de ésta se pierde gran parte de la información, que se encontraba en el convento, como los libros del clero donde se reflejaban las cuentas, y otros datos que ayudarían a esclarecer hechos importantes sobre el convento y en concreto sobre el arrimadero cerámico dedicado a San Pascual Bailón: origen, fecha de colocación, ubicación. En la búsqueda de información para la realización del TFG se encontró un documento del convento en el Arxiu del Regne que correspondía a las cuentas de 1827, en el que se pudo constatar que ya existía la capilla dedicada a la advocación de San Pascual Bailón por los datos referentes a las limosnas que se recaudaban. Este hecho no implica que existiera también el arrimadero cerámico.

15 In sacris: En sagrado. Quien ha recibido el orden sagrado (v.). En los países oficialmente católicos, constituye impedimento matrimonial. En los demás, también, pero sólo en el fuero de la conciencia y en el canónico, donde esa contravención es incompatible con la subsistencia del ministerio sacerdotal, por el celibato que se mantiene, no obstante ataques porfiados desde el mismo seno de la Iglesia, como obligación del clero.

(v) Orden sagrado. En Derecho Canónico se llama así la condición que la Iglesia otorga a una persona confiriéndole la gracia sacerdotal, en diversos grados, para el ejercicio de ciertas funciones sacrosantas. Constituye el llamado “sacramento del orden” y es impuesto por la autoridad episcopal.

16 Sin embargo este dato no concuerda con la estadística realizada por el ayuntamiento el día 26 de noviembre de 1820 en la que consta que en el convento, en esa fecha, siendo guardián el P. Luís García habían 24 religiosos ordenados in sacris.

17 SARTHOU CARRERES. Op. Cit. pp. 78.

En este punto hay que remarcar que existen discrepancias en cuanto a fechas entre las distintas fuentes utilizadas. En el artículo “El convento de Sant Onofre el Nou; sus orígenes”. Libre de fira. Xàtiva, los frailes dejaron el convento por R.O. de 21 de mayo de 1821 y nunca regresaron a él. Sin embargo en la documentación “datos históricos” cedida por el convento se nombra que esta excomunión fue sólo temporal, se suprimió definitivamente en 1835. Este dato es más exacto ya que según un libro del clero, antes citado, se pudo constatar que los frailes alcantarinos estuvieron allí al menos durante el periodo del 1827 al 1832:

“ Libro de cuentas que principia día primero de Julio del año 1827 siendo guardián de este convento de San Onofre de la ciudad Xàtiva N.H.Fr. Calletano García” (Primera hoja) “...24 de enero de 1832.....ochocientos reales, diecinueve maravedís”.

ARV. Op. Cit.



Fig. 4. y fig. 5. Pasillo e interior del claustro.

Fig. 6. Panel del siglo XIX, situado en el vestíbulo del colegio de La Inmaculada.



Fig. 7. Uno de los medallones que decoran las paredes del claustro.

4.2.3. La Iglesia Conventual

La iglesia de Sant Onofre el Nou se encuentra ubicada dentro del antiguo convento del mismo nombre en la zona este de la ciudad de Xàtiva. Dentro del conjunto edificado del convento, la Iglesia se sitúa orientada siguiendo el eje Este-Oeste, encontrándose el altar en el Este y el acceso en la banda Oeste. A la derecha de la Iglesia, junto a la cabecera, está situada la capilla de la tercera orden que se construyó con posterioridad¹⁸. A la izquierda de la Iglesia conventual está el claustro (fig. 4 y 5), que es de dos pisos y pequeño de dimensiones, tal y como mandan las reglas de los frailes alcantarinos¹⁹.

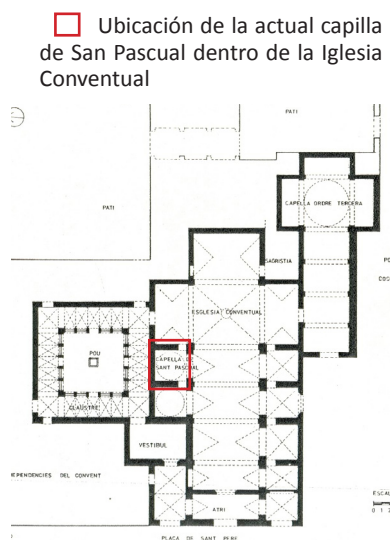
La puerta principal por donde se entraba antiguamente a la Iglesia Conventual está cerrada. Por eso se debe acceder por el vestíbulo, donde se puede contemplar un pequeño panel (fig. 6) de San Pascual Bailón de principios del siglo XIX²⁰. Desde allí se entra al claustro, que conserva el estilo de la orden alcantarina. Gran parte de las paredes del mismo se encuentran decoradas con guirnaldas, medallones que envuelven citas que invitan a la reflexión (fig. 7). Un vía cruzis cerámico de principios del XIX²¹ y un cuadro de innegable valor artístico de la Virgen de la Seu. Es desde el claustro que se accede a la Iglesia por una puerta lateral situada en el mismo crucero. Desde allí, la primera impresión es de sorpresa por la grandiosidad de la misma.

18 En la última remodelación, se erigió una planta superior en la antigua capilla realizando dos pisos de lo que fue diseñado uno sólo. Con esta reforma el casquete de la cúpula se puede observar a corta distancia. Cabe destacar que actualmente en esta estancia se ubica la biblioteca del colegio.

19 BOTÍ VERA, A. Op. Cit. p. 29- 31.

20 CEBRIÁN I MOLINA, J.L.; NAVARRO Y BUENAVENTURA, B. Pintura ceràmica a Xàtiva. Plafons devocionals, làpides funeràries i taulells de mostra dels segles XVIII i XIX. p. 70.

21 Íbid. pp. 99-101



La iglesia es de planta de nave única, de gran altura y cubierta de bóvedas de medio cañón, flanqueada por pequeñas capillas laterales de menor altura, adosadas entre los contrafuertes, que se encuentran unidas entre sí mediante pasos de 1m de ancho (fig. 8). La existencia y disposición de las capillas dentro de la nave confieren al edificio una planimetría en cruz latina, de crucero de brazos no salientes y con testero plano, donde se ubica el altar.

A pesar de ser una obra del XVIII, cuando imperaba el estilo barroco, es de gran sobriedad y no hay exceso de elementos decorativos. Destaca en el interior la decoración de pinturas que representan santos franciscanos y motivos florales, todos de estilo barroco. Cuando se recorre la estancia y se descubren las capillas de la pared norte, con profusión de pinturas murales al seco, es cuando se lamenta no poder haberlo visto en su época de esplendor, cuando ni la mano del hombre ni el tiempo, con todos los avatares que comporta, habían hecho mella en esta obra. Una de estas capillas, concretamente la que está dedicada a San Pascual, objeto de este proyecto, además, presenta un arrimadero de azulejos con motivos barrocos que narran su vida.

Hay una incógnita la resolución de la cual ayudaría a entender lo que allí se contempla: la tercera capilla del mismo lado que la de San Pascual está tapiada (fig. 9). Ese espacio ahora es el vestíbulo del colegio. En aquella época los edificios solían guardar una simetría de planta, por lo que parece probable que originalmente fuese una capilla como sus colindantes, ¿tendría la misma decoración que las adyacentes?

Fig. 8. Interior de la Iglesia visto desde el acceso principal.

Fig. 9. Capillas de la cara norte.



4.2.4. El Arrimadero Cerámico dedicado a San Pascual Bailón

El conjunto cerámico que se encuentra en la capilla de San Pascual Bailón, está compuesto por tres paneles (A, B y C) dispuestos en forma de “U”. Son paneles hagiográficos de la vida de este santo (fig. 10). No existe firma o rúbrica que de luz sobre la autoría de la obra, siendo por tanto anónima. Tampoco existe información contrastada que date con exactitud el año en que fue colocada en la capilla.

Por su carácter devocional este conjunto cerámico puede tener su origen en la fe, y se cree por ello que pudiera ser fruto del patronato de alguna familia que manifestara así su devoción o el agradecimiento por alguna súplica elevada a San Pascual Bailón, al que se le tiene mucho fervor desde su estancia en la ciudad de Xàtiva, en el convento de Sant Onofre el Vell.



Fig. 10. Vista general del conjunto cerámico.

Hasta el momento actual la obra no ha sido inventariada ni catalogada a pesar de formar parte del patrimonio municipal. El presente trabajo se ha centrado en el estudio del panel [A], no obstante, a lo largo de la metodología aplicada para conseguir los objetivos marcados no siempre se ha podido considerar este panel como una unidad, y en estos casos, se le ha relacionado con el resto del conjunto en el que está integrado.

5. ESTUDIO ICONOGRÁFICO, ESTILÍSTICO Y FORMAL

Con el estudio y la catalogación del arrimadero cerámico se ha querido contrarrestar la falta de información que la pérdida de los documentos del convento ha comportado y recuperar parte de su significado.

5.1. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Antes de afrontar el estudio iconográfico del panel cerámico es necesario conocer los detalles más significativos de la vida de San Pascual Bailón, para comprender, que el diseño del arrimadero cerámico tenía la finalidad de sensibilizar a los fieles sobre los rasgos del santo que le convertían en ejemplo a seguir y merecedor de la santificación.

5.1.1. San Pascual Bailón

San Pascual Bailón es un santo popular. Pertenecía a la Orden Franciscana de frailes menores, los alcantarinos o descalzos. Entró como lego al convento a la edad de 24 años y siempre ejerció los trabajos más humildes: limosnero, cocinero, portero, mandadero. Su vinculación con Xàtiva se remonta desde los tiempos de su estancia en el convento de Sant Onofre el Vell.

Nació en Torrehermosa (Aragón) el día de Pentecostés²² del año 1540. Desde los 7 años trabajó como pastor ayudando a sus padres en ese menester. Desde su más tierna edad manifestó su amor por las sagradas enseñanzas de la Iglesia Católica, pero sobre todo, su gran devoción fue su amor inmenso por Jesús Sacramentado, en la Eucaristía. En las diversas fuentes encontradas sobre su vida se coincide en describirlo como persona tímida y reservada pero a la vez alegre, sobre todo en su trato con los pobres y necesitados a los que nunca se cansaba de socorrer. A lo largo de su vida como fraile recorrió muchos conventos. En 1576 fue enviado a París (fig. 11 y 12) para entregar unos importantes mensajes al General de la orden durante la lucha contra los Hugonotes²³, mortales enemigos de los papistas, como llamaban a los católicos. Aunque era peligroso lo aceptó como posibilidad de sufrir el martirio por Jesucristo²⁴.

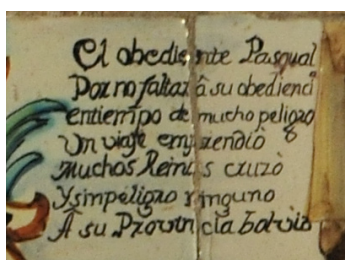


Fig. 11. Escena que representa a San Pascual durante su viaje a París.

Fig. 12. Detalle de la inscripción.

²² Festividad de la Venida del Espíritu Santo que celebra la Iglesia el domingo, quincuagésimo día que sigue al de Pascua de Resurrección, contando ambos, y fluctúa entre el 10 de mayo y el 13 de junio. Aceptación que da la RAE en el diccionario on line.

²³ Según el diccionario de la Word reference, Hugonote es un adjetivo y sobrenombre dado por los católicos franceses a lo protestantes calvinistas de los siglos XVI y XVII. Éstos eran contrarios a los papistas (como llamaban a los católicos).

²⁴ DE BENEJAMA, G. Vida del glorioso San Pascual Bailón. p. 31



Fig. 13. y 14. Atributos iconográficos utilizados por el artista que identifican a San Pascual Bailón.

Durante los años en que moró en el Convento de Sant Onofre el Vell, sufrió de unas pertinaces calenturas debido al clima del lugar y las malas condiciones del convento. Hubo de ser trasladado al convento de Villarreal en donde terminó sus días lleno de méritos para el cielo²⁵.

Se le atribuyen muchos milagros tanto en vida como después de ella. El Papa León XIII le nombró patrono de los Congresos Eucarísticos y de la Adoración Nocturna. Fue canonizado en 1690.

El culto de San Pascual se propagó muy rápidamente. Los numerosos favores obtenidos por su intercesión, en especial para la sanación de graves enfermedades, contribuyeron a aumentar la confianza que en él tenían los pueblos. Se venera hoy su sepulcro en la iglesia del convento de Villarreal.

5.1.2. Atributos Iconográficos.

Siempre se le suele personificar como joven imberbe, con independencia de la época de su vida que se represente. Los atributos más representativos del santo son el cáliz y el ostentorio que muchas veces le muestran o sujetan un coro de ángeles entre nubes. Como fue pastor, se le añade el cayado, un sombrero amplio y también ovejas. De su vida como franciscano se le suele representar con hábito franciscano alcantarino, el cual lleva ceñido a la cintura con un cordón, anudado con tres nudos que simbolizan pobreza, obediencia y castidad.

5.2. DESCRIPCIÓN PANEL [A]

- Sin título.
- Autor desconocido.
- Segunda mitad del siglo XVIII.
- 147 x 296 cm, 106 azulejos de palmo (21,5 cm aproximadamente).

Se trata de un panel del cual se desconoce la autoría y la fecha exacta de fabricación. Se cree que posiblemente fue creado como zócalo de la capilla de San Pascual²⁶. Por sus características técnicas y formales se puede situar en la segunda mitad del siglo XVIII. Cabe resaltar que es la única capilla de la iglesia con esa decoración. No parece tener coherencia con el resto del conjunto arquitectónico (fig. 15).

²⁵ Íbid. p. 33

²⁶ CEBRIÁN I MOLINA, J.L., NAVARRO I BUENAVENTURA, B. Op. Cit. pp. 25

Fig. 15. Panel [A]



Es un panel religioso de carácter hagiográfico²⁷ y formato apaisado. A primera vista se podría dividir en dos partes diferenciadas, la mitad izquierda donde se representa una escena en el interior de una habitación donde se encuentran varios personajes. Bien podría corresponder a uno de los milagros atribuidos a San Pascual Bailón después de su muerte: en el primer plano hay un angelote que sujeta una oveja, delante de la cual en la zona baja hay pintado un sombrero sustentado sobre un cayado cuyo mango se apoya en la base de una pilastra, está dispuesto diagonalmente respecto al panel. En el extremo izquierdo hay un pináculo. Una rama de parra lo envuelve y de ésta penden racimos de uva de color púrpura. En el centro de esta escena y en segundo plano hay dos figuras, un hombre y una mujer ricamente vestidos por lo que se deduce que pertenecen a la clase burguesa, posiblemente un matrimonio que devotamente en posición orante elevan sus ruegos a una imagen situada en un tercer plano. Esto se adivina sobre todo, por el rostro femenino que eleva sus ojos con dulce expresión hacia la figura, al mismo tiempo que sus manos están colocadas una sobre el pecho (zona del corazón, con clara alusión al sentimiento, la fe) y otra señala a un niño que está postrado en la cama. La figura masculina se apoya en la femenina tanto físicamente como en la súplica, esto se adivina por la dirección de la vista, hacia el frente, directamente en la espalda de la mujer.

27 Diccionario on line de la RAE: (1) De la hagiografía o relativo a ella. (2) El relato que específicamente se dirige a alimentar la piedad del creyente a través de la narración de la vida del santo es el que conocemos con el nombre de 'escrito acerca de realidades santas', o en griego, 'hagiografía'. Consulta on line, realizada el 14/07/2014 en: <http://www.eltestigofiel.org/lectura/santoral.php?idu=generos>

La cama en donde está acostado el niño, de corta edad, lleva dosel. En el mismo plano, la figura vestida con los hábitos franciscanos está ejecutada a menor escala que el resto, por ello se deduce que representa una imagen y no un personaje. Está situada sobre una ancha base rectangular, que semeja un altar, adornada con telas de color verde en cuyo borde lleva un fleco. La figura lleva un pedestal en forma de nube²⁸, detalle que hace pensar que es una representación de un santo y por la mirada que la imagen dirige hacia un pequeño dibujo que flota sobre su cabeza, símbolo de la eucaristía, se adivina que es San Pascual después de muerto y santificado (esto se refuerza por el nimbo). Alrededor de las figuras centrales hay una ornamentación rica de rocallas con volutas, elementos vegetales y florales, cintas, y otro angelote que desde lo alto observa lo que allí acontece. Hay diversos azulejos descolocados por lo que se pierde la continuidad de la orla exterior. El centro de atención está en las figuras centrales, a su espalda, una línea fina cierra la escena. Los distintos niveles compositivos dan profundidad al escenario.

Al mirar la segunda mitad, lo primero que se observa es la completa desubicación de la mayor parte de los azulejos que la componen, siendo imposible en algunas zonas la legibilidad de la obra. Se han perdido los distintos niveles compositivos que suelen tener las escenas. No obstante, después de una observación más detallada, se adivina, en la zona inferior derecha, una figura completa vestida de pastor con un halo alrededor de su cabeza, signo de santidad. Es un joven imberbe ligeramente inclinado sobre otro pastor que está en una posición más baja. Parece que se relata una escena de la vida de San Pascual cuando era pastor, al fondo se ven las ovejas en el prado que junto con unas matas, sirven para delimitar el horizonte al mismo tiempo que dan profundidad. En el centro de esta segunda mitad, hay un angelote montado sobre una guirnalda con la mirada baja. Es semejante al otro querubín antes descrito. En el lado izquierdo hay una pilastra incompleta por la falta de continuidad con los azulejos adyacentes. También hay hojas y ramas de vid, que la envuelven con racimos colgando. En la parte superior se encuentran 4 puttis entre nubes, hojas y lazos. Hay azulejos sueltos sin continuidad con las piezas que les rodean de motivos diversos: frailes, orlas, hojas, etc.

28 A causa de las variadísimas formas que pueden adoptar las nubes en el cielo se convirtieron en un elemento poético muy frecuente, que contribuyó mucho a dar a la nube un aspecto simbólico interesante, utilizado por todos los pueblos para hablar de valores espirituales y divinos. ALBES, H. Símbolos en la biblia. p. 328.

29 CEBRIÁN I MOLINA, J.L., NAVARRO I BUENAVENTURA, B. Op.Cit. p. 146

PÉREZ GUILLEM, I.V. Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (Ss. XVI-XVIII) Tomo II. p. 539. En esta cita hay una errata en el nombre del convento: "Xàtiva, antiguo convento de San Francisco, capilla de San Pascual Bailón, zócalo, hilera inferior (reutilizado)" El convento es el de Sant Onofre el Nou.

CARRASCOSA MOLINER, B., LASTRAS PÉREZ, MONTSERRAT. La conservación y restauración de la azulejería. p. 24



Fig. 16. Angelote de la Iglesia de la Santa Creu.

Fig. 17. Amorcillo del Panel [A]

Fig. 18. Vegetación del Panel [A]

Fig. 19. Elementos vegetales de la capilla de la Inmaculada en la Iglesia de la Santa Creu.

La parte baja del zócalo, la última fila, no corresponde al conjunto cerámico. Son azulejos de serie llamados de flor suelta o de dibujo completo, según varias fuentes documentales²⁹, que se dieron entre la segunda mitad del siglo XVIII hasta el primer tercio del XIX. Sólo el primer azulejo de la fila lleva marco verde, con marcas y ondas perfiladas con verde más intenso en la parte interior.

En todos ellos, hay un ramo pequeño en el centro del que destaca la flor central de color amarillo y de mayor tamaño. Muchas de estas piezas han sido cortadas, por lo que hay una heterogeneidad de medidas. Con esta cerámica seriada se puede valorar mejor las diferencias entre una factura manual y la industrial. Los motivos a pesar de ser idénticos en cuanto a diseño, muestran ligeras diferencias entre ellos originadas en el proceso pictórico.

En el panel están representados los elementos iconográficos que identifican a San Pascual Bailón: el ostentorio, el sombrero, el cayado, las ovejas. Se le encuentra en la época de pastor ayudando a otro compañero, reflejando así su espíritu bondadoso y su actitud servicial hacia el prójimo, rasgos que le identifican desde su más tierna edad. Como franciscano alcantarino se le ve con la esclavina³⁰, la capa y el cordón con los tres nudos preceptivos. Se le representa joven, sin barba con el pelo liso y castaño. Debido al desorden de las piezas dentro del conjunto cerámico no es posible adivinar que aspecto de su vida se representa.

La paleta cromática es variada. Los colores se han aplicado tanto puros como mezclados. Aunque son piezas planas sin textura (salvo por las irregularidades de la superficie), a veces se adivina en ciertas pinceladas que ha habido mayor carga matérica. Todos los motivos van fileteados con trazos finos y firmes. En los pináculos se observan las marcas del pincel, los racimos se resuelven con dos anchas pinceladas de diferente intensidad, el volumen se logra por la línea de manganeso que dibuja los granos del mismo. En las telas, el degradado se consigue mediante aguadas y la presión más o menos incidente del pincel. Son visibles distintos peinados realizados con la punta del mismo con los que se realizan difuminados. En general, se trabaja el claroscuro potenciando el volumen. La luz es homogénea, la composición es equilibrada.

Esta obra se puede relacionar con los paneles de la capilla de la Inmaculada de la Iglesia parroquial de la Santa Cruz del barrio del Carmen de Valencia. Es un gran zócalo que no se puede contemplar en su totalidad, ya que en la pared central, han situado un retablo. Este conjunto cerámico, al igual que el panel objeto de este estudio, tiene unas pinturas con elementos ornamentales exuberantes, coloristas y con angelotes que guardan una gran similitud con los del arrimadero cerámico del Convento de Sant Onofre el Nou (fig. 16, 17, 18, 19). Esta obra, según fuente documental consultada, se sitúa como cerámica del siglo XVIII³¹.

30 Pieza sobrepuesta que suele llevar la capa unida al cuello y que cubre los hombros. Definición del diccionario on line de la RAE. Consulta realizada el 02/04/14 en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=esclavina>

31 VIZCAÍNO MARTÍ, M.E. La ornamentación y el color en las composiciones cerámicas del Barroco en Valencia, Tomo I. p. 691.

VIZCAÍNO MARTÍ, M.E. Azulejería Barroca en Valencia. p. 147.

6. ASPECTOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se han estudiado los aspectos técnicos de la obra para intentar situarla en su contexto histórico-artístico y así lograr una fecha estimativa de creación. Además, estos aspectos técnicos, ayudarán a comprender el porqué de su aspecto estético y formal. Para cumplir con este objetivo, ha sido necesario realizar un análisis de la cerámica de la época con el fin de descubrir los patrones de ésta presentes en el panel sujeto a estudio.

6.1. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA AZULEJERÍA DEL SIGLO XVIII

6.1.1. *Materiales*

Para la elaboración de la pasta cerámica se necesitan básicamente materiales plásticos, desengrasantes y fundentes.

La materia principal de los azulejos es la arcilla. Se suelen mezclar distintas tierras en la proporción deseada, y según sean más o menos grasas/magras, de mayor o menor granulometría, varía su plasticidad.

Se le añaden aditivos para modificarla según las necesidades del ceramista. Estos elementos que se adicionan son:

- Los desengrasantes como el cuarzo y sus variedades, feldspatos, carbonatos, óxidos y en general todos aquellos materiales que hayan sido previamente calcinados³² (como la chamota).
- Fundentes como las sales sódicas o potásicas.

6.1.2. *La azulejería en el siglo XVIII: técnica de elaboración*

El proceso artesanal de fabricación de los azulejos valencianos del siglo XVIII era laborioso y requería de muchas jornadas de trabajo para su elaboración. Normalmente solían ser cuadrados, rectangulares o hexagonales. El primer paso era el amasado y preparación de la arcilla hasta conseguir el punto idóneo para ser manipulada. Después se le daba la forma con unos moldes de madera llamados “graella”, y una vez fuera de éstos se secaban por oreo. Se cocían en hornos morunos, en posición vertical, que funcionaban con leña de monte bajo. El punto más complicado era el control de la temperatura³³ durante la cocción, mediante la adición o disminución del combustible.

32 SIMÓN CORTÉS, J.M. Caracterización físico-química de las alteraciones de los paneles devocionales y vía crucis del siglo XVIII en la Comunidad Valenciana. p. 76

33 En la primera cocción se exponía la pieza a una temperatura entre 700 y 820° C.

Todo el proceso duraba varios días hasta el total enfriamiento de las piezas y su extracción del horno. Finalmente se sumergían en un baño estannífero³⁴ para darles un aspecto blanco opaco. Las piezas ya estaban a punto para ser pintadas.

Había distintas técnicas para pintar los azulejos. Principalmente, el artesano debía de ser cuidadoso para no estropear el barniz. Muchas veces el dibujo se pintaba directamente a mano alzada, ello dependía de la pericia del pintor. Pero era habitual dibujar el diseño sobre un papel que luego se perforaba, se fijaba al azulejo y se pasaba por encima polvo de carbón que atravesaba los orificios y luego, al retirar el original, permitía definir el dibujo con un pincel a mano alzada. Esta técnica se denomina estarcido.

6.1.3. Medida de los azulejos

A pesar de que existen obras cerámicas de una sola losa, en general, el conjunto cerámico está compuesto por diversos azulejos cuyo número variará en función del tamaño de los mismos. Normalmente los paneles están formados por azulejos enteros, pero en ocasiones se recurría al empleo de medios azulejos para poder conjugar la escena que se quería representar y el espacio donde se iba a ubicar. El tamaño de los azulejos estaba establecido y regulado por el Tribunal del Represo de Valencia³⁵, aunque según épocas se habían ido modificando estos parámetros. Entre 1730 y 1740 se generaliza el uso del azulejo de un palmo valenciano de 22,5 cm de lado, pero pronto se rebajó al palmo castellano de 21 cm aproximadamente de lado³⁶.

6.1.4. Despiece

Es la forma en que se divide una obra en las distintas partes que la componen por medio de tramos ortogonales. Este despiece obedece a unos presupuestos que prácticamente se mantienen vigentes en todo el siglo XVIII. Sobre todo, es el propio detalle pictórico el que se acoplará al despiece del panel. Una de las normas que aplicaban los fabricantes valencianos era que los rostros no coincidieran con las líneas de despiece³⁷. Para ello los dibujantes intentaban ladear las cabezas ligeramente para evitar ese corte. Tampoco usarán esas líneas para dividir una figura en dos, ya que con eso parecería que la línea de despiece es el eje central de la misma. Otro de los condicionantes al efectuar el despiece era la adaptación al espacio arquitectónico.

34 El vidriado estannífero denominado también esmalte, consiste en una preparación de sulfuro de plomo y estaño con sílice que se cuece a altas temperaturas (por encima de 800 grados centígrados y proporciona un estrato superficial opaco que oculta el color del barro de modo que permite policromías vivas y asimismo la decoración pintada sobre el fondo blanco, que es su característica más común.

35 Institución que controlaba técnicamente pesos y medidas. PÉREZ GUILLEM, I.V. Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (Ss. XVI-XVIII) Tomo I. p. 16.

36 Íbid. p. 23.

6.1.5. Marcas dorsales

Para identificar las losetas de una misma obra se marcaban por el reverso, antes de la cocción, mediante un número, marca, símbolo, letra, que hacía referencia al panel concreto de pertenencia. En los azulejos no seriados estas marcas se solían realizar con óxido de manganeso. Los paneles devocionales tenían dos tipos de señales, una con la inicial de la advocación de que se tratara, y otra que era una numeración de las piezas para su correcta agrupación³⁸ y colocación. El número de columnas era también importante. Era mejor que fuese impar porque permite una mejor adaptación del dibujo y se puede así eludir la línea divisoria en las figuras.

6.1.6. Color

Los paneles cerámicos a partir del último tercio del siglo tienen una gran policromía. Los colores se realzan sobre el blanco estannífero. Para el color se utilizaban óxidos que se aplicaban puros y mezclados entre sí.

Los colores utilizados fueron:

- Azules claros y oscuros, obtenidos con el óxido de cobalto.
- Verdes cálidos y fríos con el óxido de cobre. Mezclando el cobre y el estaño se conseguía el turquesa³⁹.
- Se utiliza el óxido de antimonio para el amarillo claro y oscuro.
- Los naranjas y ocreos con óxido de hierro.
- El violeta, morado y marrones violáceos, con óxido de manganeso⁴⁰.

Con la combinación de los colores, su aguada, se conseguían variados matices enriqueciéndose la paleta cromática.

6.1.7. Elementos ornamentales

Los motivos ornamentales pueden utilizarse para situar cronológicamente y estilísticamente los paneles cerámicos⁴¹. Con los siglos estos ornamentos cambian, se introducen nuevos elementos, desaparecen otros o modifican su estilo. Un ejemplo son las rocallas, que aunque no sea posible distinguir claramente un periodo donde se utilice o no la simetría, si se conoce que a partir de 1750 surgen rocallas con leves asimetrías, para posteriormente pasar a una asimetría más libre. Se pueden clasificar distintos tipos de ornamentación tales como:

37 GUEROLA BLAY, V. La pintura cerámica a Carcaixent. p. 45. Y también en : PÉREZ GUILLEM, I. V. La Pintura Cerámica Valenciana del siglo XVIII. Barroco, Rococó y Academicismo Clasicista. pp. 82-87.

38 Hay que tener en cuenta que la actividad de una fábrica conllevaba la producción simultánea de un gran número de piezas y obras.

39 COLL CONESA, J. Op.Cit. p.197.

40 VIZCAINO MARTÍ, M.E. Op.Cit. pp. 39-41.

41 "...los marcos y cartuchos ornamentales, debe vincular cronológicamente a las obras que los comparten y posiblemente a las fábricas..." PÉREZ GUILLEM, I. V. Op.Cit. p. 142

- Motivos vegetales: hojas de acanto, laureles, árboles, guirnaldas, etc.
- Figuras de animales: perros, ovejas, peces, etc.
- Figuras humanas y celestiales.
- Rocallas, cintas, etc.

Atendiendo a todas estas generalidades se ha estudiado el panel hagiográfico de San Pascual Bailón. No se han efectuado análisis de los materiales que pudieran aportar información precisa sobre la naturaleza de los mismos. Por ello, el presente estudio se aborda a partir de las fuentes documentales consultadas y los datos obtenidos tras la toma de imágenes y el examen organoléptico.

6.2. ASPECTOS TÉCNICOS DEL PANEL [A]

6.2.1. Soporte

El panel [A] tiene forma apaisada debido a que se representan varias escenas, las cuales están compuestas al mismo tiempo por distintas figuras. Este formato se debe también a la adaptación del panel al lugar de emplazamiento. La obra está compuesta por 106 azulejos de a palmo⁴² que forman una retícula ortogonal de 15 columnas y 7 hileras. Las piezas de la primera columna tienen un ancho distinto que aparentemente puede ser de origen, ya que guardan continuidad con sus adyacentes y no parecen cortados. Se podría deber a una adaptación al espacio arquitectónico. La primera hilera de azulejos⁴³ del panel tienen una medida menor en su alto, seguramente provocada en algún cambio posterior a su fabricación, ya que se observan motivos cortados. La última columna conserva su medida original en su alto, pero ha sido cercenada de tal forma que su ancho ha sido reducido a pocos centímetros, seguramente se produciría al ser recolocados los azulejos para que cupiesen en ese diminuto espacio.

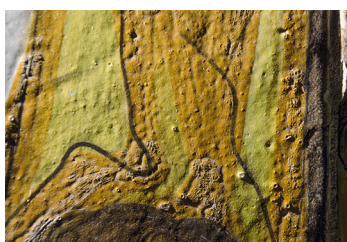
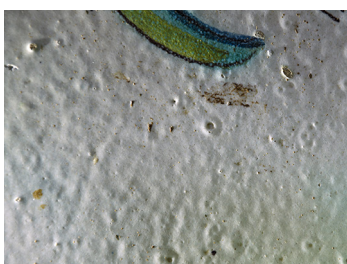
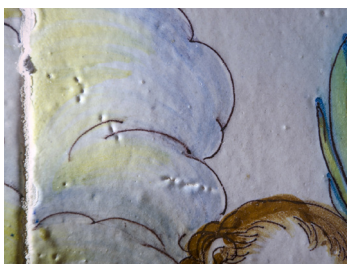
Al ser un panel que está insertado en el muro no es posible observar las marcas del dorso de las piezas. Esta información podría ser determinante para conocer la fábrica y la correcta ordenación del panel.

No se han identificado los materiales que han sido utilizados en la fabricación de las piezas ya que para ello hubiera sido necesario realizar análisis específicos, pero se supone que se utilizaría la materia prima más idónea para la técnica, y al mismo tiempo la más común en la zona y época⁴⁴.

42 Al ser piezas de elaboración manual, aunque su medida es de a palmo (aproximadamente de 21,5), se pueden apreciar ligeras variaciones que oscilan entre los +/- 0,5mm.

43 Se han numerado los azulejos del panel para facilitar su localización dentro del mismo. La numeración se ha realizado de izquierda a derecha y de arriba a abajo.

44 La arcilla tiene que ser idónea para producir piezas mediante modelado, torneado, calibrado, prensado y colado en moldes. Cada una de las técnicas de elaboración condicionará las propiedades físicas que de ella se espera. Una arcilla para torneado tiene que ser muy plástica, mientras que para el prensado o el modelado tiene que ser menos plástica, con la desventaja que cuanto más plástica es una arcilla mayor es su nivel de contracción. SIMÓN CORTÉS, J.M. Op. Cit. p. 82.



La pared sobre la que se asienta la obra guarda bastante planimetría, no obstante se observa, en las fotografías con luz rasante, que las piezas no siempre están colocadas al mismo nivel. Esto se puede deber a una aplicación desigual del mortero que parece haberse acumulado en las zonas salientes. En general las piezas están bien sujetas al soporte mural, aunque algunas empiecen a sufrir pérdida de adhesión al mortero en zonas puntuales, sobre todo en las juntas. Aparte de observar este hecho visualmente, se pudo constatar por el sonido desigual al percutir ligeramente sobre las piezas.

6.2.2. Película vítrea y pintura

En la cerámica valenciana del siglo XVIII se emplea la pintura sobre el barniz. Hay distintos tipos de barnices y se aplican en función de las necesidades del ceramista: transparentes, opacos, craquelados, etc.

Los azulejos de este panel están recubiertos por una capa vítrea de color blanquecino, brillante y opaca. Es un barniz estannífero con un porcentaje de estaño suficiente que le confiere su opacidad.

En algunos casos, las piezas una vez terminadas presentan irregularidades tanto en la capa vítrea como en los esmaltes. Son defectos de técnica. Las causas por las que aparecen son diversas. En el vidriado de esta obra se han podido observar:

- Pequeñas retracciones del barniz. El esmalte se recoge dejando ver el bizcocho o produciendo una transparencia como si el barniz no hubiera cubierto el azulejo por esa zona (fig. 20).
- Burbujas: Se producen por exceso de temperatura, baja temperatura, o procesos incompletos de calentamiento. Cuando las burbujas se quedan como atrapadas sin llegar a la superficie, es porque el esmalte no ha acabado de fundir (fig. 21).
- Marcas en los bordes del vidriado. Al manipular la pieza cuando se ha aplicado la capa vítrea y no está cocida (fig. 22).
- Expansión del color sobre el esmalte. Por causas diversas durante la cocción. Esto suele pasar particularmente con el óxido de cobre (fig. 23).
- Piel de naranja. Se produce porque la aplicación del esmalte no es homogénea. En la superficie del vidriado se presenta un efecto como granos u ondas (fig. 24).
- Cuarteados. Se producen cuando el coeficiente de dilatación del esmalte es más alto que el del bizcocho. Se puede observar en los marrones y se puede deber a un exceso de pigmento, falta de fundente o necesidad de mayor temperatura (fig. 25).

Fig. 20. Retracciones del barniz.

Fig. 21. Burbujas.

Fig. 22. Marcas en los bordes del vidriado.

Fig. 23. Expansión del color.

Fig. 24. Piel de naranja.



Fig. 25. Cuarteados.

6.2.3. Color

Al contemplar la obra, se puede observar que los óxidos utilizados para dar color están presentes en todo el panel en mayor o menor medida, lo que contribuye a crear una armonía en la composición. Pero intentando dar una descripción de las tonalidades usadas en mayor grado en cada elemento ornamental, se podría decir que el óxido de antimonio y el óxido de hierro se han utilizado en las rocallas, lazos, cintas, ropajes, carnaciones, etc. El óxido de cobre y óxido de cobalto se han usado en las nubes, orlas, pináculos, etc. El óxido de manganeso se puede ver en los motivos vegetales, en rocallas, ropajes, perfiles, etc.

En este zócalo la pintura se ha aplicado sobre el barniz. Cabe destacar que la pintura cerámica es una técnica compleja. El color de los pigmentos difiere mucho del resultado final y a pesar de estar aglutinados, no se consigue una disolución de éstos en el medio, por lo que al aplicarlos, se puede arrastrar el pigmento e incluso el barniz. Si bien es verdad que presumiblemente los trabajadores de una fábrica de azulejos conocen la técnica, también lo es, que cuando las obras tienen un grado de complejidad se necesitan conocimientos y aptitudes artísticas para lograr la calidad de estos paneles. Aún así, era fácil que durante la cocción o incluso en el proceso de manipulación de la obra se produjeran incidentes que afectaran al resultado final, como huellas de los dedos, marcas de los soportes, etc. Estos efectos también se engloban en los defectos de técnica y son observables en el vitrificado de algunas piezas.

6.2.4. Ornamentación

El panel lleva una moldura a su alrededor que no forma parte del mismo. Se trata de unos azulejos con volumen, verdes de color sólido, de fabricación industrial. Seguramente se colocó para diferenciar o separar el zócalo de la parte alta del muro que está decorada con pintura mural al seco. Como es un elemento ajeno a la obra no se va a considerar en este estudio.

Los elementos ornamentales representados en el panel [A], aparte de los figurativos⁴⁵, son un marco de rocallas asimétricas de gran tamaño con profusión de volutas, angelotes y puttis, lazos, y elementos vegetales⁴⁶ como guirnaldas florales de gran belleza. Estos motivos ocupan una parte importante del mismo y por tanto cobran protagonismo. Estas formas orgánicas realizadas con frescura en la pincelada y control en los trazos, junto con el amplio cromatismo, se solucionan “a la prima”, por lo que se adivina una gran maestría en el autor de estas pinturas. Todo esto lleva a determinar que se trata de pintura cerámica del siglo XVIII del último tercio, entre 1760 a 1790, momento de gran esplendor.

45 En ese periodo se abandonan las carnaciones azules. PÉREZ GUILLEM, I. V. Op.Cit. pp. 143-144.

46 En alguno de los azulejos inconexos se han pintado matas tras las figuras, que ayudan a delimitar la línea del horizonte. Los autores solían repetir estos recursos en distintas obras pudiendo llegar a ser un elemento identificador de la autoría. En este caso sólo aparece en estas piezas aisladas. Íbid. p. 138.

6.3. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El panel [A] presenta un estado de conservación no muy bueno debido en parte a las condiciones del entorno, el paso del tiempo y sobretodo a la acción del hombre. La alteración más evidente es la desubicación de las piezas que lo conforman: están desordenadas e inconexas, principalmente en la parte derecha del mismo, llegando a parecer elementos individuales sin ninguna relación, siendo difícil realizar una descripción significativa de lo que el autor quería transmitir.

Cabe resaltar que para realizar el estudio de los aspectos técnicos y del estado de conservación, fue necesario realizar tomas fotográficas (con distintas técnicas de luz visible) de cada uno de los azulejos de los tres paneles que integran el zócalo de la Capilla de San Pascual, de forma que se comprendieran las características y deterioros de todo el conjunto cerámico, y ser capaz de entender el panel sujeto a estudio, no de forma aislada sino en relación al arrimadero cerámico del cual forma parte.

6.3.1. Soporte

Se pueden observar algunos problemas de fisuras y grietas en las paredes interiores de la iglesia, sobre todo en la zona de la bóveda central, que pueden proceder por tensiones estructurales y asentamientos del edificio. Aunque alguna de estas finas grietas está cerca del zócalo, no parece afectar a los azulejos que conservan un buen agarre a la pared y sólo en casos puntuales se observan ligeras pérdidas de mortero. El muro que soporta el panel [A] tiene humedad por capilaridad⁴⁷ debido a los métodos constructivos de la época. Ello puede ocasionar migración de las sales tanto del muro como del soporte azulejero a la superficie. Este factor afecta a otros paneles del arrimadero pero no es visible en el nuestro en cuestión. La pasta cerámica no es observable ya que el panel lleva una moldura que oculta los bordes de los azulejos.

6.3.2. Película vítrea y pintura.

En el análisis organoléptico realizado y a través de la documentación fotográfica se han observado:

- Polvo y suciedad superficial. De escasa relevancia ya que al estar en el interior de la Iglesia y por la superficie brillante del vidriado, se dificulta la penetración y el agarre de la suciedad.
- Fragmentaciones o roturas (fig. 26).



Fig. 26. Rotura.

⁴⁷ En los muros adyacentes, se observan algunos desprendimientos de pintura, sobre todo en las zonas bajas de los mismos, que pueden ser provocados por humedades por capilaridad provenientes del terreno. En los paneles del arrimadero afloran sales solubles en algunas juntas y en las zonas bajas de alguno de ellos.

- Alteración del tamaño de los azulejos. No se tuvo mucha atención en el proceso de recolocación y además del desorden, se utilizaron piezas que no corresponden al panel. Esto pudo provocar que al situar nuevamente la obra no cupiese y fuese necesario cortar azulejos para adaptarlo al espacio arquitectónico.
- Grietas / fisuras.
- Salpicaduras terrosas y de mortero en los Manises⁴⁹ de flor suelta de la parte baja del panel. Se causaron al recolocarlos o en alguna obra que se haya hecho en la capilla (la pared que está en contacto con la moldura aparentemente ha sido recientemente tapada con yeso llegando a ocultar alguna zona de las pinturas) (fig. 27).
- Excoriación, decoloración en alguna pieza. Debido a acciones mecánicas externas las piezas se ven desgastadas con pérdida de color (fig. 28).
- Descantillados en los bordes. Se produce pérdida de capa vítrea y también, en algunos casos, de soporte. Algunos de éstos han sido causados por manipulación indebida de las piezas. Posiblemente al ser extraídas o al recolocarlas.
- Faltantes de la película vítrea que en algunos casos afecta también a la pasta cerámica, la cual ha sido sustituida por otro material. Se puede deber a coeficientes de dilatación distintos, a una falta de correcta adherencia entre el soporte cerámico y la capa de vidriado, distinto comportamiento térmico de uno y otra, etc. Cuando hay pérdida total de todos los estratos suele deberse a una mala manipulación (fig. 29).
- Decoherción y levantamientos de la capa vítrea en los bordes de algunos azulejos. Por una separación del vidriado del bizcocho. Se produce como una lasca, la película vítrea separada del soporte presenta gran fragilidad.
- Depósitos de cera y manchas (fig. 30).



Fig. 27. Salpicaduras terrosas.

Fig. 28. Excoriación.

Fig. 29. Lagunas de la película vítrea.

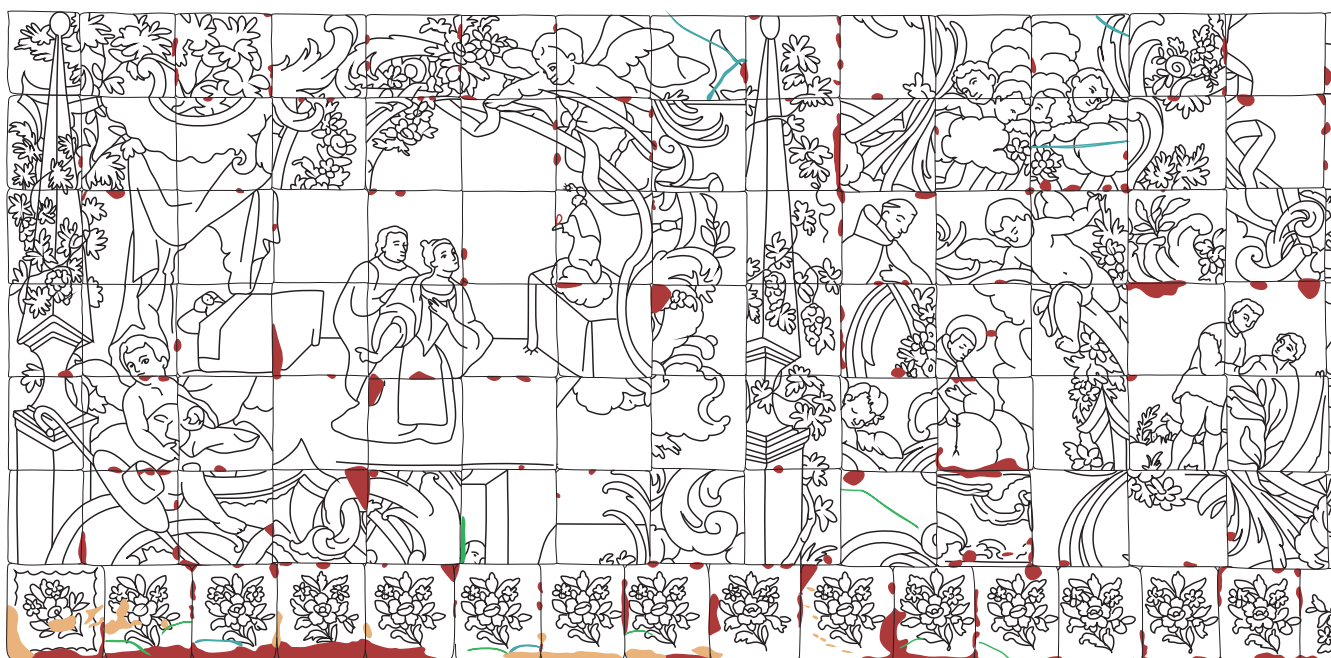
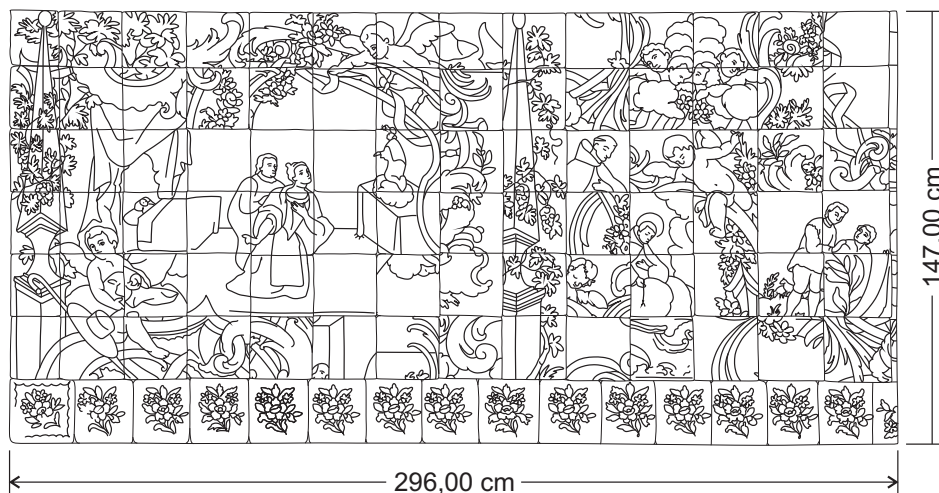
Fig. 30. Depósitos de cera.

A excepción de las lagunas de capa vítrea o faltante de ésta más soporte, el resto de patologías nombradas no se presentan de forma significativa.

48 OAKLEY, V. L.; JAIN, K. K. *Essentials in the Care and Conservation of Historical Ceramic Objects*. p. 14.

49 Azulejos. En las comarcas del norte del país valenciano sobre todo, los azulejos reciben aun en la actualidad el nombre de manises...por inercia terminológica a partir de la espléndida producción azulejera medieval de la ciudad de Manises. PÉREZ GUILLEM, I. V. Op. Cit. p. 33

6.3.3. Diagrama de daños



- Fragmentación
- Faltantes
- Salpicaduras terrosas y mortero
- Grietas o fisuras

Diagrama del Panel [A]

Representación de las patologías más representativas.

7. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN: REORDENACIÓN VIRTUAL DE LOS AZULEJOS

Como se ha explicado con anterioridad, la falta de información sobre la autoría del conjunto cerámico hace que se desconozca cual sería el mensaje original y cual la disposición real de la obra. Provoca muchas incógnitas: ¿es este el orden del panel? ¿Los azulejos que lo conforman pertenecen al zócalo o han sido traídos de otro lugar? Incluso, ¿era así el arrimadero? ¿Que relación guarda con las pinturas? ¿Son coetáneos?

7.1. FUENTES GRÁFICAS

Dada la falta de legibilidad de la obra se buscaron fuentes gráficas sobre las que fundamentar una hipótesis y poder llegar a una reconstrucción virtual que fuera, en lo posible, fiel a su estado primigenio. Se conoce que los diseñadores de los paneles se nutrían de las estampas, xilografías, grabados y la imagenería para diseñar paneles devocionales. Incluso muchas veces se reutilizaban los dibujos, sino en su totalidad, si algunas figuras o elementos realizando ligeras variaciones. Se pueden encontrar representaciones idénticas a la fuente inspiradora, y hay otros que ejecutan una interpretación más libre de la fuente de referencia y lo que se mantiene es la composición.

A pesar de que San Pascual Bailón es un santo de devoción popular y que son muchos los grabados dedicados a su advocación en los que se le suele representar con los atributos iconográficos que le identifican, ninguno de ellos se ha podido relacionar con las escenas hagiográficas del zócalo de la capilla de San Pascual del antiguo convento de Sant Onofre el Nou.

En estos casos es muy útil realizar una reconstrucción virtual. Este método, que se vale de programas de retoque digital, se revela como herramienta necesaria previa a una intervención real. Con la información obtenida finalizado el proceso, se tiene una visión más certera de cual era la disposición original de los azulejos. Se puede valorar mejor si acometer una intervención o si por el contrario se debe posponer la misma hasta que se tenga nuevos datos que posibiliten esta acción.

7.2. PASOS APLICADOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL

Para realizar la reordenación virtual ha sido necesario estudiar el conjunto cerámico en su totalidad, es decir, los tres paneles que lo integran, ya que se desconoce la posición original de las piezas y se presupone que para conseguir recomponer una escena, será necesaria la búsqueda en todo el arrimadero, tal es el desorden actual de las mismas. También se han implementado una serie de tareas previas tales como:

- Toma de imágenes digitales en formato Raw y Jpeg y volcado de las

fotografías en un ordenador para su posterior tratamiento digital⁵⁰.

- Referenciar la posición actual que ocupa cada azulejo dentro de su panel. Cada panel se ha dividido en columnas e hileras, nombrando alfabéticamente las columnas y numéricamente las hileras. Empezando a contar los azulejos siempre de izquierda a derecha y de arriba a abajo.
- También se ha determinado una referencia para el resto de paneles. Según se mira frontalmente el arrimadero, el zócalo central se le denominó Panel [B], y el de la derecha Panel [C].

Partiendo de las fotografías generales de los tres paneles, y habiendo nombrado y numerado las piezas de cada uno, se realizó digitalmente la selección de los azulejos, panel a panel. Las piezas de cada uno se agruparon por columnas dentro de un grupo. De esta forma se tenía por una parte, una visión general del conjunto y al mismo tiempo la autonomía de manipulación de cada unidad, hasta conseguir la continuidad (o no) con los azulejos adyacentes.

Finalizadas estas tareas se estuvo en condición de empezar la reordenación de los paneles del arrimadero cerámico.

7.3. RESULTADOS OBTENIDOS

7.3.1. Aspecto inicial de los tres paneles del arrimadero cerámico



Panel [A]

⁵⁰ Ver anexo1. Sumario fotográfico.



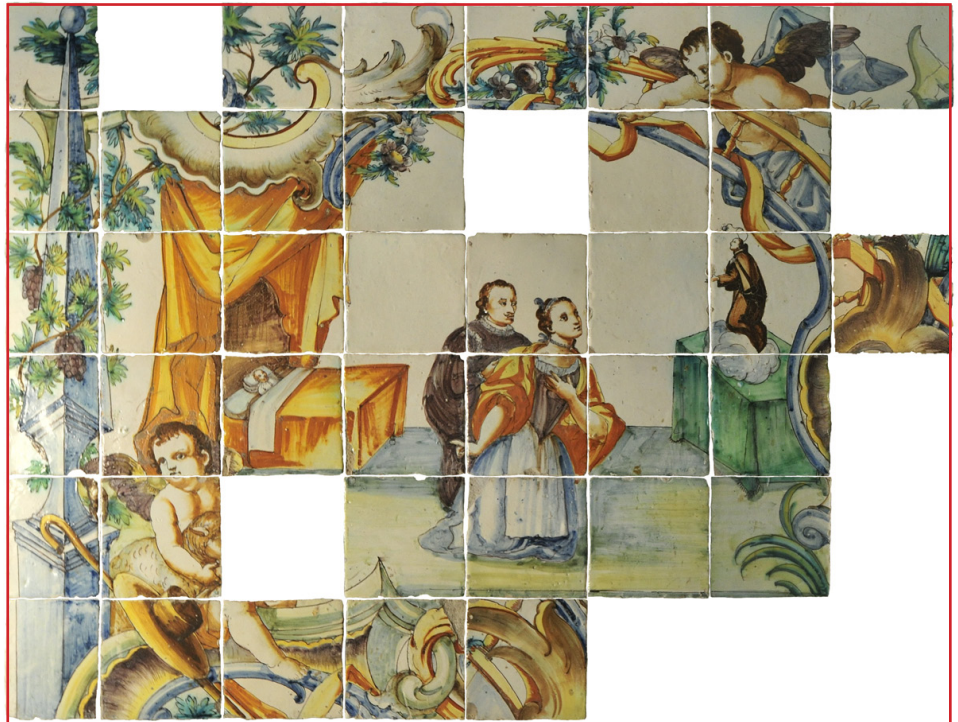
Panel [B]



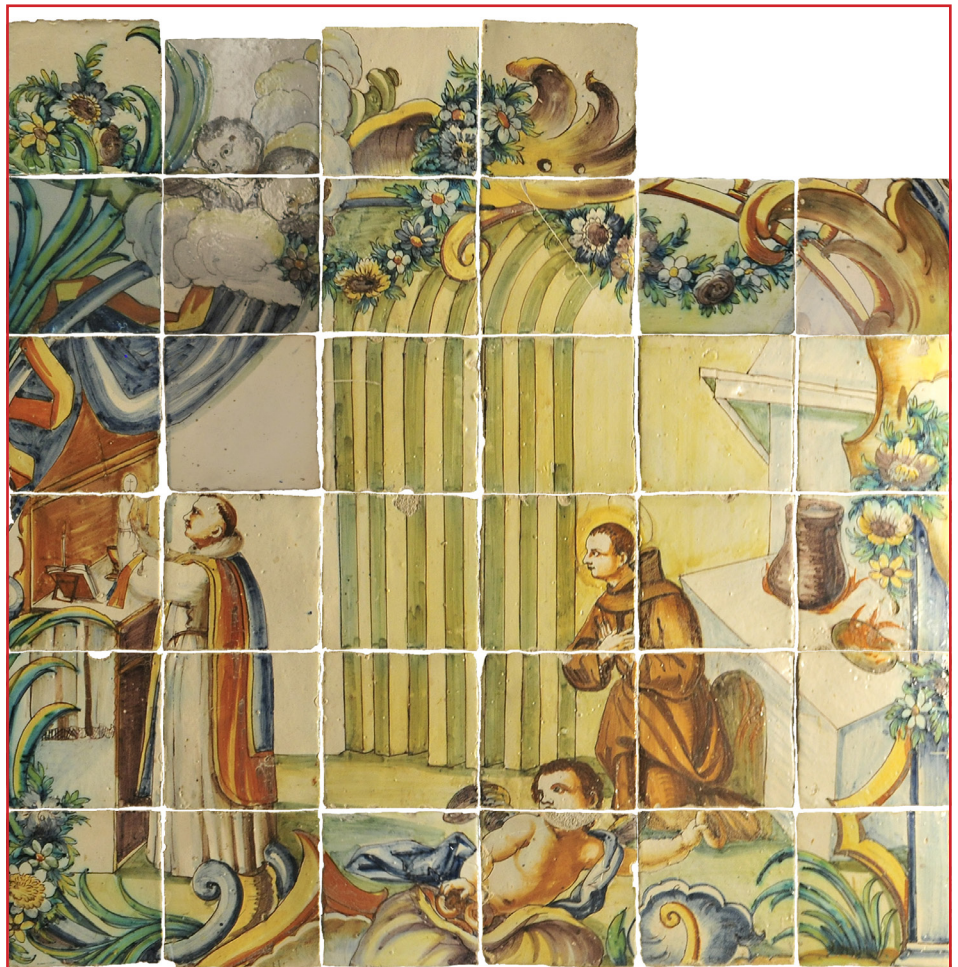
Panel [C]

7.3.2. Escenas obtenidas y composición final.

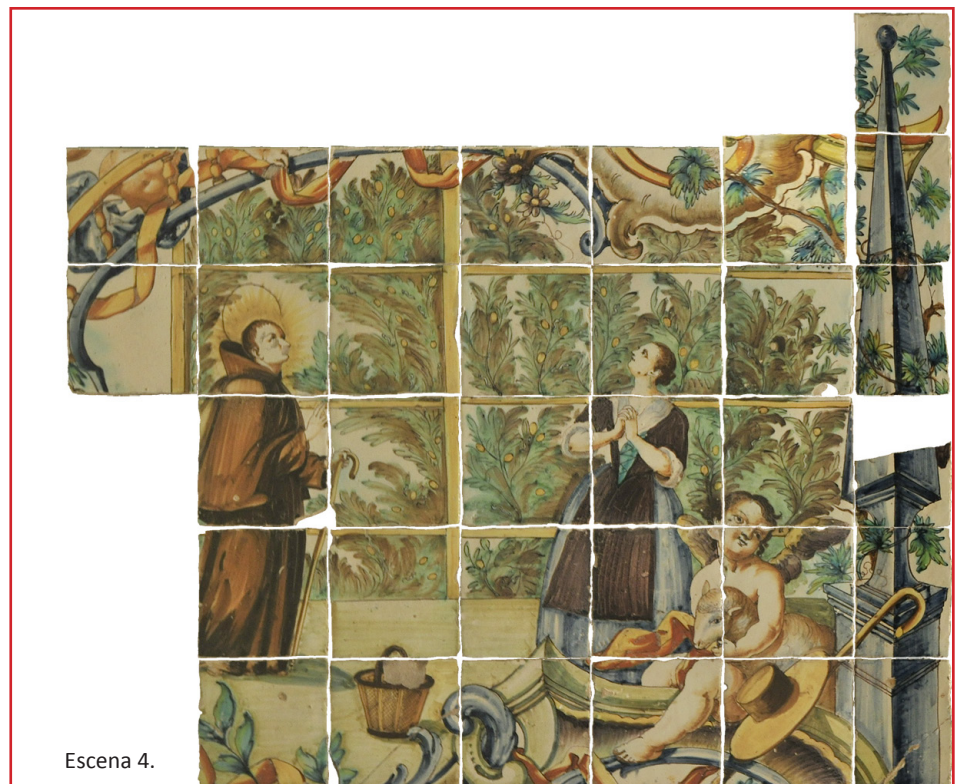
Después de retirar los azulejos mal dispuestos en los paneles y buscar cual era su disposición original viendo que guardaban conexión con los azulejos colindantes, se consiguieron completar seis escenas. A pesar de que quedaban piezas sin ubicar y que aparentemente guardaban relación con alguna escena por el estilo de los dibujos y pintura, no pudieron situarse ya que no se encontró sus colindantes. Aún así, se ha dado el caso de que en algunas piezas, a pesar de no guardar una conexión inmediata con las continuas, si que era posible vislumbrar por la ornamentación y las rocallas una posible ubicación. Cuando se ha dado este caso se han colocado las piezas de forma provisional.



Escena 1.



Escena 2.



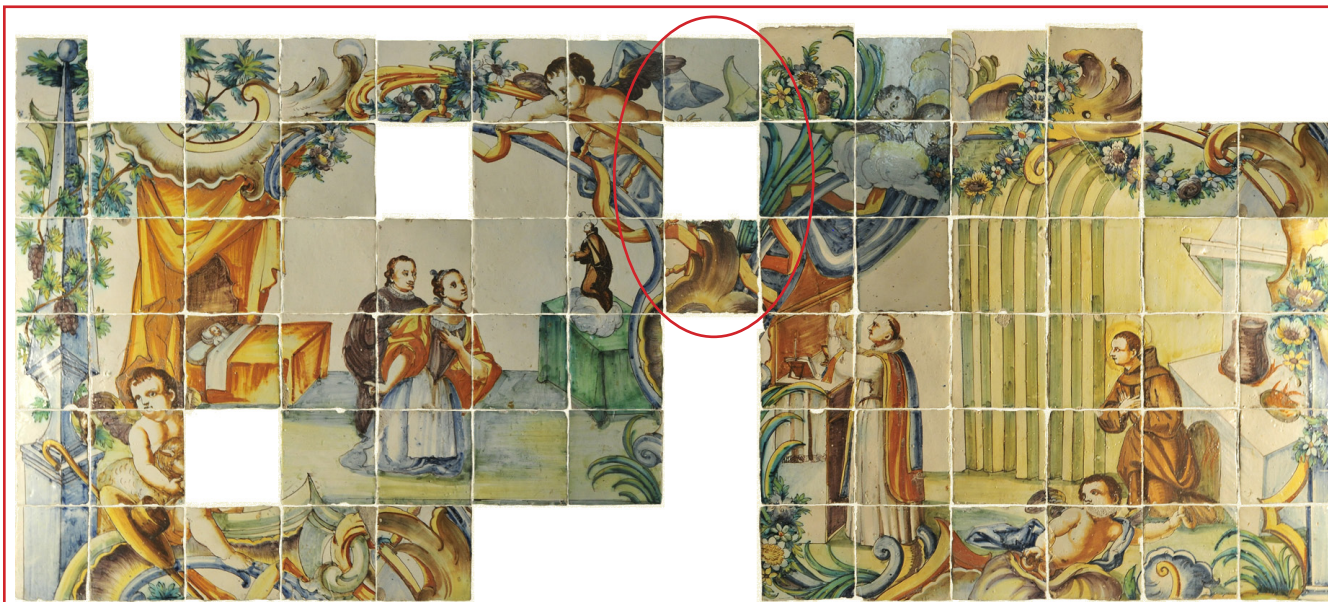


Escena 5.

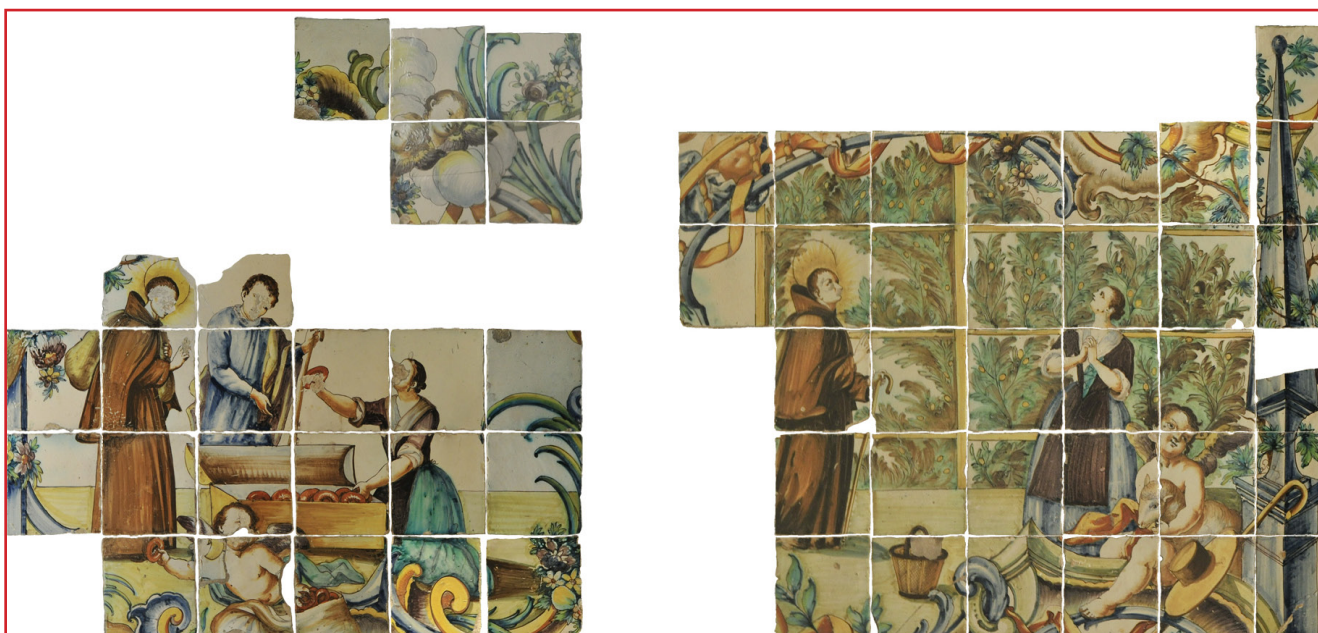


Escena 6.

Finalmente, se intentó vislumbrar cual sería la posible disposición del panel cerámico dedicado a San Pascual Bailón. Se consiguió establecer nexos de unión entre las escenas 1-2 y entre la 3-4 y eso permitió que se pudiera elaborar una hipótesis.

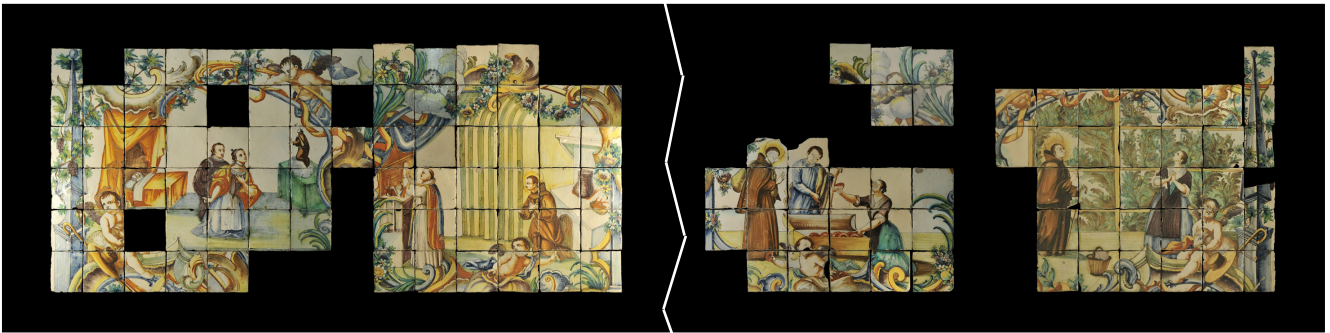


Escenas 1 y 2. Se pudo relacionar estas escenas gracias a los dos azulejos (con el círculo) que establecen el nexo de unión.



Escenas 3 y 4. La relación que guardan estas dos escenas no se puede ver hasta que no se contempla el montaje final que permite establecer la hipótesis.

Escenas 1, 2, 3 y 4. Composición final. Esta podría ser la disposición original de los paneles. Si se observan los ornamentos, se ve como hay un eje central de simetría: la disposición de los angelotes en ambas esquinas, así como el cayado y el sombrero. Por la parte superior ocurre lo mismo con las rocallas, cintas y angelotes. La línea de ruptura blanca representa la zona central del panel, de la cual se desconoce su extensión y las escenas que pudieran haber entre las dos mitades, pero bien pudiera ser un panel entero que representaría de derecha a izquierda la vida del santo.



Las escenas 5 y 6 no se han situado. La 5 porque no se ha podido conocer su posición exacta, y la 6 porque se cree que es un pequeño panel que no pertenece al arrimadero cerámico aunque también esté dedicado a San Pascual Bailón, ya que por las rocallas que envuelven las figuras se puede pensar que conforman en sí mismo una obra independiente.

A1	B1	C1	D1	E1	F1	G1	H1	I1	J1	K1	L1	M1	N1	O1
A2	B2	C2	D2	E2	F2	G2	H2	I2	J2	K2	L2	M2	N2	O2
A3	B3	C3	D3	E3	F3	G3	H3	I3	J3	K3	L3	M3	N3	O3
A4	B4	C4	D4	E4	F4	G4	H4	I4	J4	K4	L4	M4	N4	O4
A5	B5	C5	D5	E5	F5	G5	H5	I5	J5	K5	L5	M5	N5	O5
A6	B6	C6	D6	E6	F6	G6	H6	I6	J6	K6	L6	M6	N6	O6

Panel B

A1	B1	C1	D1	E1	F1	G1	H1	I1	J1	K1
A2	B2	C2	D2	E2	F2	G2	H2	I2	J2	K2
A3	B3	C3	D3	E3	F3	G3	H3	I3	J3	K3
A4	B4	C4	D4	E4	F4	G4	H4	I4	J4	K4
A5	B5	C5	D5	E5	F5	G5	H5	I5	J5	K5

Panel C

A1	B1	C1	D1	E1	F1	G1	H1	I1	J1	K1	L1	M1	N1	O1
A2	B2	C2	D2	E2	F2	G2	H2	I2	J2	K2	L2	M2	N2	O2
A3	B3	C3	D3	E3	F3	G3	H3	I3	J3	K3	L3	M3	N3	O3
A4	B4	C4	D4	E4	F4	G4	H4	I4	J4	K4	L4	M4	N4	O4
A5	B5	C5	D5	E5	F5	G5	H5	I5	J5	K5	L5	M5	N5	O5
A6	B6	C6	D6	E6	F6	G6	H6	I6	J6	K6	L6	M6	N6	O6

	Azulejos que componen el subpanel 1.
	Azulejos que componen el subpanel 2.
	Azulejos que componen el subpanel 3.
	Azulejos que componen el subpanel 4.
	Azulejos que componen el subpanel 5.
	Azulejos que componen el subpanel 6.
	Azulejos sin asignarse a ningun subpanel.
	Zona del azulejo cortada (no existe).

Este croquis se elaboró en un primer momento para numerar los azulejos. Finalmente se han coloreado las distintas unidades de cada panel en base a los resultados obtenidos.

8. CONCLUSIONES

8.1. CONCLUSIONES GENERALES

Se ha podido comprobar que para realizar un estudio en profundidad de un bien cultural, con independencia de su naturaleza, es necesario aplicar una investigación exhaustiva (incluso en el caso de no ser un trabajo de investigación) del lugar donde se encuentra el objeto artístico y de su contexto histórico-artístico. Es durante esta búsqueda de información que se empieza a madurar o comprender el alcance de las metas propuestas, su complejidad. Y no es sino con el paso del tiempo y la recopilación documental que se empieza a vislumbrar y observar esta obra como algo vivo, actual, llegando en ese momento a tener el investigador una necesidad de conocimiento global de éste bien, que sin embargo no siempre se llega a adquirir. Este es el caso actual.

Del zócalo de la capilla de San Pascual Bailón se desconoce la fábrica, el pintor, el dibujante y el comitente. Dado que en una primera búsqueda no se han podido responder estas cuestiones, vitales para una mayor comprensión de la historia de la obra, se constata la importancia de continuar con la búsqueda documental que aporte luz en la oscuridad sobre esos puntos. Por ese motivo, se deja abierta una vía de investigación que de continuidad a la tarea iniciada con el presente trabajo.

La cerámica arquitectónica va ligada al edificio que la sostiene y por ello está sujeta a padecer daños originados por las patologías del inmueble y otros que obedecen al cambio de uso o gusto. Es por ello que antes de acometer una restauración para eliminar los posibles agentes de deterioro o diseñar un plan de conservación preventiva para lograr que perdure en el tiempo, se debe solucionar los problemas que afecten al soporte, de otro modo, cualquier medida adoptada resultaría ineficaz.

Se ha podido constatar con el sondeo poblacional realizado, a través de un breve cuestionario, que el arrimadero cerámico es un bien poco conocido incluso por antiguos ex alumnos del colegio de La Inmaculada y vecinos de la plaza de Sant Pere, antigua plaza del Mercado. Los pocos que manifestaron conocer su existencia pudieron aportar pocos detalles: “És molt antic...és molt bonic”. Entre los entrevistados estaba un profesional vinculado directamente con el mundo del arte y su comercio que tenía un mayor conocimiento de la obra. A pesar de ello, valoraba mejor las pinturas murales de la capilla de San Pascual y su adyacente, que el zócalo cerámico. La mayor parte de los entrevistados manifestaron un total desconocimiento por el valor patrimonial que el antiguo convento albergaba y todavía más de su historia, a pesar de ser desde 1839 de propiedad municipal. De todo ello se dedujo la necesidad de su difusión con planes de sensibilización (visitas guiadas, folletos divulgativos, posters, etc).

8.2. CONCLUSIONES ESPECÍFICAS

1. A pesar de que se ha intentado, con la búsqueda documental, conocer la fábrica de esta pintura cerámica, no se ha podido encontrar ningún dato esclarecedor. Por ello se ha recurrido a la comparación de la misma con otras cerámicas de la época consideradas por especialistas como cerámica valenciana del siglo XVIII. Por la calidad de la pintura cerámica del zócalo de Sant Onofre el Nou, la grandiosidad de la composición y el dominio de la técnica, se extrae la misma conclusión que Pepe Mira Piqueres, cuando hablando de ésta obra en el libro *Bells taulells vells*, escribe: “Dins l'Església hi ha una capella amb escenes de la vida de San Pascual, de la millor mà de la pintura rococó en València”⁵¹
2. Con el estudio organoléptico realizado “in situ” y la documentación recopilada tanto documental como gráfica, se cree haber podido demostrar que el panel cerámico fue elaborado en la segunda mitad del siglo XVIII, y su fecha cronológica se podría situar entre los años 1760-1790 dados los aspectos técnicos de la obra y el estudio comparativo entre estos paneles y otros de similar factura.
3. Aunque desde la institución, como desde alguna fuente documental, se cree que estos paneles fueron creados para la actual capilla de San Pascual, el arrimadero cerámico constituye una singularidad dentro de la Iglesia. Salvo la similitud con algunos ornamentos de las pinturas murales de la capilla, no guarda coherencia con el resto de las mismas ni con el conjunto monumental en su totalidad.
4. Reordenación: durante el proceso de localización de cada uno de los azulejos para reubicarlos en su posición original, se ha podido comprobar que el mensaje que se aprecia a primera vista, cuando se contempla el conjunto cerámico, se corresponde con las escenas ordenadas. Sin embargo, éstas se han modificado en las partes más descontextualizadas. La obra a pesar de transmitir el mismo tema, se ha transformado. Aparecen nuevos formatos que exceden en su alto a la medida actual, donde se adivina una mano maestra. Son paneles de gran valor artístico a pesar de que siguen habiendo muchas piezas perdidas. El arrimadero cerámico, como muchos conjuntos arquitectónicos, ha sido tratado como un elemento decorativo subordinado al edificio que lo contiene, es por ello que seguramente fue arrancado del muro de la capilla donde fuera colocado originalmente. Pero, ¿era la actual capilla conocida como la de San Pascual Bailón su lugar primigenio dentro de la Iglesia Conventual? En vista de los resultados obtenidos con la reconstrucción virtual, se han generado dudas sobre este hecho. Existe una capilla en el mismo lado norte que está actualmente tapiada. Durante el proceso de búsqueda documental, no se ha encontrado ninguna información sobre el aspecto de ésta, su decoración, ni la advocación a la que estaba dedicada. Los actuales moradores recuerdan

haberla visto siempre así. Los frailes construyeron el convento según las directrices marcadas por la reforma de San Pedro de Alcántara. Se ha visto que este inmueble y en particular la Iglesia Conventual, cumple los cánones de construcción de la orden y de la época, en la que se guardaba una simetría de planta. Por lo que esta capilla sería como su simétrica, y estaría dedicada a una advocación como el resto. Todo esto se nombra porque cobra sentido la hipótesis de suponer que bien pudiera ser este el lugar primigenio donde fuera ubicado el conjunto cerámico, y que podría haber sido arrancado cuando se decidió que la capilla tuviera una nueva función como vestíbulo. Decidiendo en ese momento el arranque de los azulejos y su recolocación en la actual capilla. Esto aclararía el hecho de que las pinturas de la cúpula de la capilla de san Pascual Bailón no guarden ninguna coherencia con esta advocación y el porqué al recolocar los azulejos, se invade y tapa una parte de las pinturas murales. Es por ello que se cree necesario continuar con la búsqueda de documentación. Es importante la difusión tanto de la obra como de los resultados obtenidos con la reordenación virtual para concienciar a la población, conseguir el reconocimiento de la obra y recobrar así su valor. Sin más datos no se debería iniciar ningún tipo de reordenación real.

5. El objetivo propuesto se ha debido modificar a razón de los resultados obtenidos. Ya se sabía que eran un punto de partida. En el examen organoléptico, se observó que la hilera inferior del panel⁵² parecía tener continuidad y sin embargo era el fin del mismo, cortado sin remisión, dejando muchas incógnitas: ¿sería el arrimadero más alto? ¿era esta la disposición original? La ilusión de conseguir una escena completa se ha debido obviar. Ha resultado imposible por la cantidad de azulejos perdidos, el desorden y la falta de atención que se guardó al recolocar las piezas.
6. Este tipo de edificación al haber sido utilizada a lo largo del tiempo por una institución o instituciones varias, ha sufrido diferentes rehabilitaciones, reformas, adaptaciones y ampliaciones, muchas de ellas poco documentadas, lo cual hace dudar, a día de hoy, que parte de la distribución y la aparición de otros elementos existentes, sean los originales del edificio una vez acabado, en el primer tercio del siglo XVIII.

51 VVAA. Bells taulells vells. p. 144

52 Se han excluido los azulejos de flor suelta ya que no forman parte de la obra.

9. BIBLIOGRAFÍA

- A.M.X. Libro Capitular num 9, sign. 2. Años 1715-17.
- A.M.X. Catálogo del patrimonio arquitectónico del término municipal. X. 214/2
- A.R.V. "Libro de Cargos y Deudas" del Convento de Sant Onofre el Nou, 1827-1832.
- BLESA I DUET, I. *Un nuevo municipio para una nueva monarquía. Oligarquías y poder local: Xàtiva, 1707-1808*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Akal, 2011.
- CARRASCOSA MOLINER, B.; LASTRAS PÉREZ, M. *La Conservación y Restauración de la Azulejería*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012.
- CEBRIÁN I MOLINA, J.L.L.; NAVARRO I BUENAVENTURA, B. *Pintura Cerámica a Xàtiva: Plafons devocionals làpides funeràries i taulells de mostra dels segles XVII i XIX*. Xàtiva: Mateu, 2008.
- El Patrimoni Històric i Artístic en perill: entre la destrucció i el salvament. En: *República i Guerra Civil a Xàtiva (1931-1939)*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 1991. Vol III.
- COLL CONESA, J. *La Cerámica Valenciana: apuntes para una síntesis*. Valencia: Asociación Valenciana de cerámica, 2009.
- FERRER MORALES, A. *La Cerámica Arquitectónica: su conservación y restauración*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.
- GARCÍA MASANA, M. *La Imagen Popular en Valencia en el Siglo XVIII: Relación entre las Soluciones del Grabado en Madera y el Lenguaje Cerámico*. [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1988.
- GIRONÉS SARRIÓ, I. Col·leccions de Ceràmica Arquitectònica en l'Església de Sant Miquel i Santa Maria d'Ontinyent. En: *Almaig*. Ontinyent: Nostra Terra, 2001, num. 17, ISSN: 1139-2487.
- GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.; MIRA PIQUERES, P. *Bells taulells vells*. Xàtiva: Regidoria de Cultura, 2011.
- GUEROLA I BLAY, V. *La Pintura Ceràmica a Carcaixent: Estudi, Classificació i Catàleg Raonat: Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie*. Valencia: Vicerectorat de Promoció Lingüística de la Universitat Politècnica de València i Àrea de Cultura i Educació del M. I. Ajuntament de Carcaixent, 2002.
- HEVIA MURCIEGO, A. *Las Pinturas Murales de la Cúpula de la Capilla de la Tercera Orden de San Francisco de Asís del Convento de San Onofre el Nou en Xàtiva: estudio iconográfico y estado de conservación*. [tesina de master]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012.
- LORÉN GONZÁLEZ, J. F. La fotografía aplicada a la reproducción y restauración de obras de arte. En: *Arbor CLXIX*. Madrid: Arbor-CSIC, 2001, pp. 591-598, 2001, ISSN:1988-303X, ISSN: 0210-1963. [Consulta: 2014-08-02]. Disponible en:
<<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/901/908>

- LUPIÓN ÁLVAREZ, J. J.; ARJONILLA ÁLVAREZ, M. La Cerámica aplicada en arquitectura: hacia una normalización de los criterios de intervención. En: *Ge-conservación/conservação*, 2010, num 1, ISSN-e 1989-8568. [consulta: 2014-07-15]. Disponible en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3626380>
- ___ et al. Frontal de altar y paneles cerámicos del siglo XVI en la Iglesia del Convento de Madre de Dios (Sevilla): estado de conservación y reconstrucción virtual. En: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*. num. 45 [5]. pp. 305-313, 2006. [consulta: 2014-08-11]. Disponible en: <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/3998/1/frontal.pdf>
- MARTÍNEZ APARISI, D. *Estudio histórico-artístico del conjunto cerámico del convento de La Virgen del Castillo de Agres y reconstrucción virtual de su iconografía*. [tesina de master]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012. [consulta: 2014-07-01]. Disponible en: <<http://riunet.upv.es/handle/10251/15324>
- OAKLEY, V. L.; JAIN, K. K. *Essentials in the Care and Conservation of Historical Ceramic Objects*. London: Archetype publications, 2002.
- PÉREZ GUILLEM, I. V. *La Pintura Cerámica Valenciana del siglo XVIII: Barroco, Rococó y Academicismo Clasicista*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1991.
- ___ *Cerámica arquitectónica valenciana: Los azulejos de serie (Ss. XVI-XVIII) Tomo I*. Valencia: Diputació de Castelló y Consell Valencià de Cultura, 1996.
- ___ *Cerámica arquitectónica valenciana: Los azulejos de serie (Ss. XVI-XVIII) Tomo II*. Valencia: Diputació de Castelló y Consell Valencià de Cultura, 1996.
- ___ *Pintura cerámica religiosa: Paneles de azulejos y placas: fondos del Museo Nacional de cerámica y Artes Suntuarias González Martí*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.
- PRADERA, A. *El libro de la fotografía*. Madrid: Alianza editorial, 2005.
- SARTHOU CARRERES, C. *Datos para la Historia de Játiva: tomo tercero. Játiva Contemporánea (siglo XIX)*. Xàtiva: Imprenta Bellver, 1935.
- SIMÓN CORTÉS, J. M. *Caracterización físico-química de las alteraciones y vía crucis del siglo XVIII en la Comunidad Valenciana*. [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2012. [consulta: 2014-07-05]. Disponible en: <<http://riunet.upv.es/handle/10251/17738?show=full>
- VENDRELL-SAZ, M. *Cerámica decorada en la arquitectura: degradación, patologías e investigación aplicada*. En: *El estudio y la conservación de la cerámica decorada aplicada en arquitectura*. Roma: ICCROM y Academia de España en Roma. [consulta: 2014-07-01]. Disponible en: <http://www.iccrom.org/ifrcdn/pdf/ICCROM_ICSO1_CeramicaDecorada01_es.pdf
- VICENTIZ, S. L. Esmaltes cerámicos. En: *Suministros Cerámicos*. Vizcaya, 2011. [consulta 2014-09-01]. Disponible en: <<http://pdf4.org/downloads/esmaltes-ceramicos-fichas-tecnicas-engobes-ox-colorantes.html>
- VIZCAINO MARTÍ, M. E. *Azulejería Barroca en Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 1998.

CONSULTAS ON LINE:

COLEGIO LA INMACULADA. [Consulta: 10-02-2014]. Disponible en: <http://www.lainmaculadaxativa.es/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=56>

GRATIS DATE, FUNDACIÓN. *San Pascual Bailón, Gloria póstuma*. [Consulta: 10-03-2014]. Disponible en: <<http://www.gratisdate.org/nuevas/pascbaylon/S.Pascual.ch21.htm>>

OBJECT ID. *Estándar internacional para la descripción de obras de arte, antigüedades y artefactos arqueológicos*. [Consulta: 10-02-2014]. Disponible en: <http://archives.icom.museum/objectid/span_guide/span_guide_title.html>

REAL COLEGIO SEMINARIO DE CORPUS CHRISTIE. *Fondo protocolos*. [Consulta: 01-08-2014]. Disponible en: <<http://62.43.191.38/Inventario/Inventario%20Fondo%20Protocolos%20Patriarca.pdf>>

TÉRMINOS JURÍDICOS. *Ordenado in sacris*. [Consulta: 10-08-2014]. Disponible en: <http://lexicos.wordpress.com/2010/04/19/terminos-juridicos-letrao/#zxee_link_298_1271574363>

WORD REFERENCE. *Hugonotes Definición*. [Consulta: 26-07-2014]. Disponible en: <<http://www.wordreference.com/definicion/hugonotes>>