

Pintura ceràmica devocional al Santuari d'Agres: els plafons de la fàbrica de Vicent Navarro. Anàlisi i reconstrucció virtual

DANIEL MARTÍNEZ APARISI *

S'analitzen els panells ceràmics de la sagristia del Convent d'Agres, realitzats en l'últim quart del segle XVIII a la fàbrica de Vicent Navarro del carrer Corona de València. S'aporta una visió general de les escenes representades, amb especial atenció al sòcol del mur dret, tot interpretant la iconografia mitjançant una reconstrucció virtual de les escenes. S'aborda la trajectòria artística de la fàbrica de Vicent Navarro entre 1773 i 1790, i s'analitzen els paral·lels localitzats en diferents poblacions valencianes.

Paraules clau: Santuari d'Agres (Alacant); ceràmica devocional; fàbrica de Vicent Navarro; segle XVIII; reconstrucció virtual.

Se analizan los paneles cerámicos de la sacristía del Convento de Agres, realizados en el último cuarto del siglo XVIII en la fábrica de Vicente Navarro de la calle Corona de Valencia. Se aporta una visión general de las escenas representadas, con especial atención al zócalo del muro derecho, interpretando la iconografía mediante una reconstrucción virtual de las escenas. Se aborda la trayectoria artística de la fábrica de Vicente Navarro, entre 1773 y 1790, y se analizan los paralelos localizados en diferentes poblaciones valencianas.

Palabras clave: Santuario de Agres (Alicante); cerámica devocional; fábrica de Vicent Navarro; siglo XVIII; reconstrucción virtual.

Devotional paintings at the Sanctuary of Agres (Alicante, Spain): the panels from Vicente Navarro's factory. Analysis and virtual reconstruction

Analysis of the ceramic panels at the sacristy of the Convent of Agres (Alicante, Spain), made in the last quarter of the eighteenth century at the factory of Vicente Navarro, which was located in the Corona Street of Valencia. Herein we provide an overview of the scenes depicted, with special attention to the right wall skirting base, interpreting the iconography through a virtual reconstruction of the scenes. Also the artistic career of Vicente Navarro's factory, between 1773 and 1790, is dealt with and discussed, and moreover the parallel panels located in different Valencian locations are analyzed.

Keywords: Sanctuary of Agres (Alicante, Spain); devotional ceramic paintings; Vicente Navarro's factory; XVIII century; virtual reconstruction.

INTRODUCCIÓ

Aquest article es presenta com un resum d'un treball anterior realitzat per l'autor mateix d'aquest article.¹ Allò que va promoure la realització d'aquell estudi, i que ens porta ara a escriure aquest article, és la peculiar forma en què han estat conservats i ens han arribat els panells devocionals que es conserven a la sagristia del Convent de la Mare de Déu del Castell, al municipi alacantí d'Agres. Es tracta d'una sèrie de panells ceràmics on es representen escenes de miracles en els quals va intercedir la gràcia de la Verge. Gràcies als epígrafs que acompanyen a cada escena, podem veure que els miracles representats van ser realitzats entre els anys 1591 i 1705, i constitueixen un conjunt de 10 escenes miraculoses. El fet que ací es vulguen representar aquests miracles fa pensar en la importància que va tenir aquesta advocació per a la gent de l'època, fins arribar al punt que en la darrereria del segle XVIII es deixara constància d'aquests fets amb la realització d'aquest sòcol ceràmic.

Aquesta època va ser de gran importància per a la ceràmica valenciana. Al carrer Corona de València es van establir des de ben prompte un gran nombre de fàbriques i obradors. Una d'aquestes fàbriques va ser la de Vicent Navarro, a la qual ha estat atribuïda l'autoria d'aquests panells. Com veurem en aquest article, la producció d'aquesta fàbrica va ser molt important i va realitzar obres destinades a decorar els murs de molts pobles del nostre territori (Pérez Guillén, 1991).

En veure aquests panells per primera volta, ens va cridar l'atenció el fet que alguns d'aquests es trobaren en un estat perfecte, i altres veuen alterada la seua iconografia a causa de la deslocalització d'alguns dels seus taulells. Aquest motiu ens portà a voler estudiar més detingudament aquestes causes, així com allò que envolta aquesta obra ceràmica, a la seua creació i a l'evolució del propi espai en què es troba.

L'ORIGEN DEL CONVENT

Una de les imatges de referència del poble d'Agres és, a part de la coneguda Cava Gran o Arquejada, propera al cim del Montcabrer, la visió del seu Convent, que s'alça

* Historiador de l'Art dmaparisi@gmail.com

Rebut: 23-02-2015. Acceptat: 31-03-2015.

imponent a la part més alta del poble. Però, hem de saber que aquesta visió no fou així des de sempre. Malgrat que el miracle de la Verge del Castell² es va produir en 1484, no serà fins quasi un segle després (1578) quan, a causa de la importància d'aquesta advocació, s'ampliarà l'ermita primitiva i se la convertirà en una església de planta basilical i, a més, es construirà el Convent (Francés Domínguez, 1985).

Per poder entendre millor l'evolució d'aquesta construcció, cal fer un xicotet repàs a la història del poble d'Agres des de l'adveniment de la Mare de Déu.

Com hem esmentat abans, va ser la nit del 31 d'agost a l'1 de setembre de 1484 quan un gran incendi va assolir l'església de la Mare de Déu d'Alacant. Segons Bendicho (1640), la imatge que es custodiava en aquest temple va ser rescatada de forma miraculosa. Al dia següent, un pastor, en Gaspar Tomàs, mentre pasturava el seu ramat, va trobar una figura de talla romànica sobre un lledoner. Era, sens dubte, aquella mateixa imatge que va ser rescatada de l'incendi a Alacant la nit anterior. I no va ser només aquesta aparició l'únic fet miraculós que va obrar la imatge. A més, per tal que les seues paraules foren cregudes pel poble d'Agres, la Mare de Déu li va restituir el seu braç, el qual li mancava (Llin Cháfer, 2001, 26).

Segons ens conta Francès Domínguez, des d'aquell moment la imatge de la Mare de Déu d'Agres es va custodiar en una xicoteta ermita situada prop del lloc on va ser trobada, a la rodalia de l'antic castell. Aquest fet miraculós ben prompte es va fer famós i cada vegada era major el nombre de gent que acudia a demanar-li favors a la Verge. Acompanyant els exvots, nombroses donacions van arribar al poble d'Agres i a l'ermita que custodiava la Santa. És per això que la petita ermita on es protegia la imatge va passar el 1578 a convertir-se en una església de planta basilical d'una sola nau.

Va ser notable durant el segle XVI la presència de l'orde franciscà per les nostres terres. Bona prova d'açò és la fundació de nombrosos convents franciscans, com ara el de Cocentaina (1561), Bocairent (1567) o Alcoi (1571). Així, doncs, a causa de l'afluència de visitants, la custòdia de la imatge de la Santa, així com l'atenció als devots que hi acudien es va cedir a l'Orde Franciscà. En un primer moment, es va cedir als Franciscans Recolets. Però, com que aquests no podien oficiar missa als fidels, es van substituir per una altra branca del mateix orde, els Franciscans Observants. Fou exactament el 16 de gener de 1578 quan el P. Gerónimo Vidal pren possessió de l'ermita. Serà a partir d'aquest moment quan comencen les obres per tal d'ampliar l'ermita i convertir-la en l'església d'una nau esmentada abans, així com el Convent que seria habitat pels monjos franciscans (Francés Domínguez, 1985).

En aquella època els mitjans de transport eren, com ens ho podem imaginar, bastant precaris. Fins a ben entrat el segle XIX, les màquines de vapor no ajudarien a acurtar les distàncies i a reduir el temps en els trajectes. Per tant, les distàncies que avui en dia ens pareixen properes, en aquell moment comportaven invertir tot un dia per tal de despla-

çar-se d'un lloc a un altre. Aquells devots que des d'Agullent, Ontinyent, i altres pobles, acudien a Agres per tal de demanar favors a la Verge, hi arribaven massa tard per tal de poder tornar al seu poble aquell mateix dia. Per tant, es va haver de condicionar l'espai proper a l'església per a poder acollir els visitants. No serà fins al segle XVII quan s'ordene construir una hostatgeria, així com una escola, per tal de continuar evangelitzant la població i dotar de noves infraestructures el poble d'Agres.

A dia de hui, encara es conserva un gran nombre d'exvots al convent. Sabem que els devots feien entrega al Convent de figures de cera, relacionades amb la malaltia que patien (peus, braços, cors, cames, pulmons...), així com altres objectes, com ara peces de roba, vestits de boda, joguets, aparells ortopèdics... entregats com a motiu d'agraïment a la Verge. Aquesta col·lecció ens ajuda a fer-nos una idea de la importància d'aquesta advocació, sobretot en una època on el fervor religiós estava més present que en l'actualitat (Segura Martí, 2000).

CARACTERÍSTIQUES DE CONVENT

Com hem esmentat abans, l'edifici del Convent destaca a la part més alta del poble d'Agres. Es tracta d'un edifici imponent, construït al vessant de la muntanya. De fet, a l'entrada de l'església podem veure clarament la roca mare, que apareix entre els elements construïts.

Per tal d'arribar al Convent, hem de pujar els costeruts carrers del poble fins arribar al perímetre més elevat d'Agres. És ací on se situa la primera estació del *Via Crucis*, que ens acompanyarà tot el camí fins arribar a les portes del Convent, on l'estació número 14 ens indica el final d'aquest.

És important aquesta última estació perquè ens dóna una informació cronològica important. En aquesta última estació, gravada en la mateixa pedra calcària, tenim una data, 1901, que ens dóna la data de la construcció de les estacions. Just damunt d'aquesta xifra, veiem una petita placa, feta amb pedra, que ens indica que el picapedrer que les va construir va ser Gregorio Carceles.

D'altra banda, trobem alguns panells on s'indica una altra data de construcció, 1958, i el taller, INDUSTRIAS CERÁMICAS, Julián Villar – Manises. F. Abentosa. Així, doncs, degué ser en aquesta data quan es degueren substituir els originals de 1901.

A més, Segura Martí (1985) ens explica que pareix ser que alguns d'aquests taulells es trobaven en unes condicions poc favorables. En intentar llevar els taulells del 1958 fets malbé, es van trobar davall les restes dels originals de principis de segle. Aquells taulells que van haver de ser substituïts van ser realitzats per Rafael Pascual, mestre ceramista conegut com "el Tio Rafa d'Agres".

Una vegada travessada la porta que dóna accés al recinte, a la banda dreta podem trobar l'accés a l'església, mitjançant unes costerudes escales. A mà esquerra, pujant ja per les escales, podem trobar un parell de portes. Actualment

estan dedicades a albergar els exvots, per tal de deixar lliure la sagristia on, originalment, estaven col·locats. La porta següent dona accés a una petita recepció de visitants i tenda de venda d'objectes per als fidels i visitants.

També a la part esquerra, abans d'entrar a l'església, podem trobar un panell ceràmic on es representa el miracle de l'aparició de la Verge a Gaspar Tomàs. Gràcies a una signatura amb data, podem considerar que aquesta obra fou realitzada per P. Esteve. Davall d'aquest nom trobem tres xifres: 8/95. Possiblement es refereixen a l'any 1895, quan es va realitzar l'obra. Els colors i les formes de les figures d'aquest panell estan en correlació amb altres obres realitzades a finals del segle XIX.

Una vegada entrem a l'església, ens trobem dins d'un edifici molt auster. D'estil classicista i amb molt poca decoració. Com podem veure, l'església actualment té dos naus. La raó és que el 1907 es van realitzar importants reformes en el Convent, com per exemple l'addició d'aquesta segona nau a l'església original (Francès Domínguez, 1985). Així mateix, l'entrada es va desplaçar on actualment es troba. Però, originalment, l'entrada devia estar situada als peus de la nau del costat, l'original. Així, doncs, els fidels devien trobar al fons l'ornamentat altar amb la imatge de la Verge al centre.

L'ALTAR I ELS SEUS PANELLS CERÀMICS

La zona de l'altar és la part més ornamentada de tota l'església. Es tracta d'un espai quadrangular, cobert per una cúpula amb petxines, la qual té unes dimensions menors respecte d'aquella situada al creuer. Aquest espai està separat per una reixa de ferro forjat. Un arc conopial ens senyala la porta d'accés.

Podem veure que aquesta zona està distribuïda en dues altures. És a dir, per tal d'accedir a l'altar pròpiament dit s'han de pujar tres escalons. Aquesta configuració afectarà els panells ceràmics laterals que ornamenten aquest espai, en tallar la seua composició. La paret del fons presenta dos buits o portes que donen accés a la sagristia. El mur està decorat amb pintures on un cor d'àngels ens presenta la Trinitat que culmina la composició, emmarcada per rocalles barroques. Al bell mig d'aquest mur hi ha una fornícula que alberga la figura tallada de la Mare de Déu del Castell. Cal referir que aquesta imatge no és l'original. A causa dels esdeveniments de la Guerra Civil, la imatge va ser destruïda. Tres anys més tard, el 1939, va ser reproduïda per l'artista Remigio Soler, incloent-hi petits fragments de l'original, com bé ens conta Candela Orgilés (2004).

Tant el mur de l'esquerra com el de la dreta estan decorats amb panells ceràmics. A l'esquerra o part de l'Evangeli, veiem una representació idealitzada de la ciutat d'Alacant, amb el castell de Santa Bàrbara a la part superior. Concretament, es representa el miracle que va ocórrer el 1484, quan es va incendiar l'església de Santa Maria, on es custodiava la talla original de la Mare de Déu, que més tard es va trobar a Agres. Aquesta escena és presentada per un parell d'àngels

situats a l'esquerra, que descorren un teló i sostenen una cartella on explica l'escena representada: "INCENDIO DE SANTA MARIA DE ALICANTE". El fet de trobar el plafó tallat a causa de la construcció de l'altar, ens impedeix veure un altre cartell que devia estar situat a l'altra banda. L'escena s'adorna amb una sèrie de garlandes florals a la part superior. Aquest panell pertany a la mateixa factura que les escenes que trobem a la sagristia (fig. 1).

Si passem a veure el panell ceràmic situat a la banda dreta de l'altar, o part de l'Epístola, podem veure una representació de la miraculosa troballa del pastor Gaspar Tomàs. Es tracta d'una obra realitzada a finals de la dècada de 1980 pel ceramista Rafael Pascual, conegut com "el Tio Rafa d'Agres".

Gràcies a l'estudi d'arxiu, facilitat per J. M. Segura, director del Museu Arqueològic d'Alcoi, hem pogut fer-nos una idea d'allò que poblava anteriorment aquest mur, mitjançant unes fotografies realitzades en la dècada de 1970. Podem dir que estava dividit en dues parts. En aquella més propera al mur del fons, que ocupava un terç de l'espai, hi havia una mena de nínxol amb forma semicircular. Estava envoltat per taulells decorats, en els quals es representaven dos angelots als cantons superiors i dos busts femenins amb braços als inferiors; tots junts sostenien una mena de llac blau, creant una composició simètrica, pròpia del llenguatge neoclàssic. La decoració s'enriquia amb detalls florals i garlandes. A la clau de l'arc que formava el nínxol es podia veure l'emblema franciscà.

Els altres dos terços del mur estaven ocupats per una escena que ens recorda molt el panell que actualment ocupa aquesta paret. La meitat esquerra es trobava en un relatiu bon estat. Malgrat alguns taulells trencats i d'altres deslocalitzats, l'escena es podia llegir correctament. Pel que fa a la meitat dreta d'aquesta escena, ja en la dècada dels 70 es trobava molt deteriorada. Els fragments de taulell es disposaven quasi a manera de "trencadís" i només s'endevinava la presència de dos personatges, així com d'alguna construcció que acabaria de conformar l'escena. Les restes d'una antiga inscripció és el més clar que s'hi podia veure, on podríem llegir: "APARICIÓN/VIRGEN/AGRES/DE LA/EN", clarament, una descripció del que allí es representava.

Detalls com ara els colors utilitzats i l'estil de l'autor ens remet a una època un poc posterior a la cronologia del panell de l'incendi de Santa Maria. Quasi en relació amb el panell que trobem a l'entrada de l'església. Però, no tenim dades contrastades que ens ajuden a posar en correlació aquests dos panells.

Per acabar, cal esmentar que els pilars més propers a l'entrada de l'altar estan també decorats amb taulells. Els detalls representen figures dels sants franciscans: sant Francesc d'Assís i sant Bernardí de Siena al pilar de l'esquerra; sant Antoni de Pàdua i sant Diego al de la dreta, envoltats de senzilles sanefes amb forma ovoïdal. A més, també hi trobem llaços i garlandes ornamentals que completen la decoració dels pilars. En aquest cas, sí que podem assegurar la relació d'aquests amb els panells de la sagristia.



Figura 1. Panell ceràmic de l'altar, mur esquerre. Foto: J. M. Segura

Al terra, també hi podem trobar alguns taulells amb motius decoratius vegetals que possiblement pertanyen a l'antic paviment de l'església.

ELS PANELLS CERÀMICS DE LA SAGRISTIA

Una vegada hem passat la porta esquerra que trobem al mur del fons de l'altar, entrem a la sagristia. Es tracta d'una sala rectangular, d'uns 8 x 5 metres. La seua regularitat només es veu alterada per un element circular que se situa als peus d'aquesta sagristia. Es tracta de l'accés a la fornícula de l'altar on se situa l'escultura de la titular del santuari.

L'austeritat d'aquesta sala es veu compensada per la gran riquesa cromàtica que podem trobar gràcies als panells devocionals en honor de la Mare de Déu d'Agres. Els panells es distribueixen en ambdues parets de la sagristia, deixant el mur del fons per tal d'albergar un moble on es custodien els instruments eucarístics més valuosos de l'església. Actualment es conserven un total de 10 panells. Però, gran part d'aquests estan o bé incomplets o bé amb una part dels seus taulells deslocalitzats. Però d'aquest tema en parlarem un poc més endavant.

Com hem parlat abans, la devoció per aquesta advocació va anar en augment a mesura que va anar passant el temps. Cada vegada era més la gent que acudia a demanar favors a la Verge i les donacions al Convent van afavorir la seua prosperitat.

Al llarg de la Història de l'Art hem vist com s'han utilitzat les imatges per tal de fer arribar al poble fidel els missat-

ges doctrinaris de l'Església. Fins a dates més bé recents, l'analfabetisme afectava la major part de la població. No serien sinó les classes o estaments més elevats els que van tenir un accés més directe a la cultura i la literatura. Per tant, l'Església ha estat sempre, a la nostra cultura judeocristiana, aquell estament que més ha aprofitat les imatges per tal de mantenir i propagar la fe entre els seus fidels. Només cal imaginar l'època medieval, on el missatge emès en cada Eucaristia venia reforçat per la presència de les imatges que poblaven els temples (capelles, sostres, voltes, murs, retaules...). No només amb la intenció de fer arribar el missatge bíblic als feligresos, sinó també de provocar una admiració i, fins i tot, temor, en els cors dels parroquians, per a reforçar encara més la seua fe i adhesió al missatge evangelitzador.

Malgrat les diferències culturals i conjunturals que podem trobar entre l'època medieval i el segle XVIII, podem fer una correlació de les dues èpoques quant a l'ús de les imatges. Més encara si tenim en compte l'ús que va fer la Contrareforma de la iconografia per tal de reforçar la fe catòlica. L'estil barroc, que va nàixer amb aquesta Reforma Catòlica, va utilitzar, encara més si és possible, la imatge com a propaganda per tal d'ampliar tant la importància i força de l'Església Catòlica com el seu missatge.

Prenent com a referència el nostre referent geogràfic, el Barroc es va estendre des de ben prompte a la Comunitat Valenciana. I fins a dates relativament tardanes va estar present als pobles i ciutats de la nostra regió.

Una vegada feta aquesta molt breu explicació sobre l'ús de les imatges, podem entendre un poc millor la raó

d'aquesta col·lecció de panells devocionaris. No podem saber amb seguretat si el patrocini d'aquesta obra va vindre de part d'un únic benefactor o bé van ser les donacions dels centenars de fidels que al llarg del temps mostraren els seu agraïment, els que van propiciar la realització d'aquestes escenes. Tant en la desamortització de Mendizábal com en la Guerra Civil, molts documents van desaparèixer, així com els exvots més antics. És possible que en aquests documents trobarem alguna referència als panells devocionaris però, malauradament, no han arribat fins als nostres dies (Segura Martí, 2000).

El que sí que podem concretar és que aquestes imatges van tenir un ús propagandístic. Mitjançant aquestes històries narrades, el Convent va donar a conèixer a la seua congregació, així com als peregrins que fins ací s'acostaven, la importància de la Mare de Déu del Castell i dels seus miracles. Seran aquests fets prodigiosos els que es plasmaran en cadascuna de les escenes que podem veure en aquest espai.

Passant a comentar ja els panells, podem veure que totes les escenes comparteixen un esquema compositiu semblant. Les escenes estan emmarcades per dues columnes sobre pedestal, amb capitell corinti. En general, el fust de les columnes és d'un color marró-violaci. Però, podem trobar-ne d'altres amb el fust blau. Siguen blaves o marrons, totes presenten una garlanda floral helicoidal que decora el fust. Els pedestals on recolzen aquestes columnes es representen amb un intent de perspectiva, poc encertat al nostre parer. Al bell mig d'aquests pedestals, una placa de marbre fingida decora aquesta part. Entre els pedestals, just davall de cada escena, veiem un epígraf que ens descriu l'escena superior, i aporta fins i tot dates i noms dels protagonistes. La part superior es veu culminada per dos altres motius vegetals, que pengen d'un parell de llaços, subjectes al mig de la composició per una anella fingida.

Pel que fa a les escenes, cadascuna representa un miracle diferent en el qual la Verge va intervenir. Però, com a motiu repetit en totes aquestes escenes veiem l'efígie de la Mare de Déu envoltada d'una corona de núvols. Aquesta imatge es representa en totes les escenes, a la part superior esquerra.

No farem ací una descripció de cadascuna de les escenes, ja que podem veure-les a les imatges (fig. 2 i 3). Però podem veure que l'autor utilitza una sèrie d'elements per tal de animar el fons de cada escena, com ara els arbres, les muntanyes... que es repeteixen en quasi tots els panells. També podem veure que l'artista té més cura en fer aplegar el seu missatge a l'espectador que en respectar les proporcions i el "realisme" en les escenes. Però, açò dona a les escenes una singular frescor pròpia d'aquest autor.

LA PROBLEMÀTICA DELS PANELLS DE LA SAGRISTIA

Com hem pogut veure a les imatges de les escenes, hi ha una sèrie de panells que apareixen incomplets o amb els seus taulells deslocalitzats, és a dir, col·locats on no corresponen. Aquesta problemàtica apareix en tots els panells si-

tuats al mur dret de la sagristia. Aquest fet comporta que les escenes no es puguin llegir bé. Per tant, el seu missatge no és clar. Al mur contrari, hem localitzat alguns taulells mal col·locats, però no pensem que siga una problemàtica greu, ja que no altera la correcta lectura de les escenes.

El fet que no trobem aquesta situació al mur contrari ens obliga a observar allò diferent que trobem a la paret afectada. Com podem veure al panell més allunyat de l'entrada, al mur dret (escena 6), hi ha una sèrie de taulells que no es corresponen amb l'estil propi del conjunt ceràmic, malgrat que intenta repetir els motius decoratius que veiem en altres parts. Veiem també una font instal·lada a la paret. Un epígraf a la part de baix de la font diu: "*SE RENOVÓ ESTA SACRISTIA EL AÑO 1903*". Aquest escrit ens dona una pista sobre una intervenció realitzada a principis del segle XX. Possiblement, en aquesta data va ser quan es va col·locar la font.

Si observem les escenes afectades per aquesta situació, veiem que el problema se situa, generalment, a la part baixa dels panells. Com a hipòtesi, podríem plantejar el fet que en 1903, per tal de fer arribar els conductes d'aigua a la font instal·lada en aquells moments, es retiraren una sèrie de taulells situats, en aquest cas, a la part inferior de les escenes. En aquest procés de manipulació, alguns taulells es farien malbé i es perdrien. Altres, els que quedaren, van ser recol·locats en el lloc on no pertanyien.

Malgrat que no té a veure amb la problemàtica que estem tractant en aquest article, cal esmentar que on actualment se situa l'única finestra que trobem en aquesta sala, a la part de baix, se situaven les restes d'una escena miraculosa, que va ser desmuntada i emmarcada per tal de mostrar-la –juntament amb altres objectes artístics i de culte– en una dependència annexa al cor de l'església parroquial d'Agres. Els taulells emmarcats van formar part de l'exposició "Camins d'Art" (Alcoi, 2011-2012) organitzada per la fundació "La Llum de les Imatges" (Segura i Cebrián, 2011).

LA RECONSTRUCCIÓ VIRTUAL DE LES ESCENES

Dintre de nostre treball dedicat a l'estudi dels panells ceràmics d'Agres, aquesta secció va ser la part més pràctica i d'aplicació de tècniques de reconstrucció virtuals. Per tal de dur-la a terme, es van seguir una sèrie de passos. En primer lloc, es van fotografiar tots els taulells que trobem al mur dret, un per un, exceptuant-ne aquells col·locats en la intervenció del 1903. D'aquesta manera vam poder tenir cadascuna de les peces amb una bona qualitat i definició. En total es va fer un registre d'uns 300 taulells.

D'altra banda, sobre una fotografia general de cada una de les escenes en el seu estat actual, es va col·locar, de forma virtual, una graella per tal de poder donar una nomenclatura a cadascun dels taulells. Per tal de comprendre-ho millor, posarem un exemple: **2 – a – 3**.

2: correspon al panell o escena al qual pertany el taulell (dintre d'una numeració d'1 a 5, ja que són 5 els panells



Figura 2. a: planta de la sagristia (basat en el plànol de Candelas Orgilés); b: escena 1; c: escena 2; d: escena 3; e: escena 4; f: escena 5. Fotos de l'autor.



Figura 3. a: planta de la sagristia (basat en el plànol de Candelas Orgilés); b: escena 6; c: escena 7; d: escena 8; e: escena 9; f: escena 10. Fotos de l'autor.

que ocupen el nostre estudi. Corresponen amb les escenes 6 a 10).

a: correspon a l'eix de les coordenades (dintre d'una correlació de **a** fins a **h**).

3: correspon a l'eix de les abscisses (dintre d'una numeració d'1 a 8).

Aquesta nomenclatura se li donarà a cadascun dels taulells en el moment en què es passe des de la càmera a l'ordinador. D'aquesta manera, sabrem en tot moment de quina peça es tracta (fig. 4).

Finalment, anirà component-se cada escena tenint en compte la continuïtat d'un taulell amb el seu circumdant (figs. 5, 6, 7, 8 i 9). És a dir, es tindran en consideració colors, línies i detalls per tal d'assegurar que el taulell que es col·loca en la reconstrucció virtual és el correcte. Gràcies al fet que l'arxiu de cada fotografia té les coordenades del lloc on es troba actualment, podem detectar on es troben els taulells que pertanyen a cada escena.

A part dels taulells ubicats en les escenes estudiades, també s'enregistraren una sèrie de taulells que estaven col·locats al costat de la porta que dona accés a l'exterior, al mateix mur tractat. Aquests panells ens donen una informació molt valuosa pel que fa al conjunt ceràmic quant a la quantitat de panells que en origen devia haver-hi. Però, tractarem aquesta informació més endavant, en l'apartat de conclusions.

PARAL·LELS

A l'hora d'intentar trobar paral·lels o de conèixer el nom dels artistes que realitzaren aquestes obres, ens trobem amb una gran dificultat. Fins al 1795 no es crearà la *Real Fábrica de Azulejos*, a València. Aquesta creació ajudarà a donar un empenta important a la realització de taulells, augmentant la seua qualitat, sobretot quant a dissenys. Molt prompte, artistes de l'acadèmia de Sant Carles a València empraran la ceràmica com a mitjà d'expressió. Artistes com ara Joan Bru i Plancha o Josep Sanchís i Cambra realitzaran tot tipus de dissenys per a retaules, paviments, plafons devocionals... Aquest fet donarà a la ceràmica valenciana una important rellevància, doncs a aquest tipus de suport s'unirà la importància de pintors acadèmics reconeguts. Fins i tot veurem obres seues signades, com ara el Sant Onofre del carrer Salvador Giner de València, la Mare de Déu de la Pau, al Villar de l'Arquebisbe, o la Mare de Déu dels Desemparats amb Sant Josep (col·lecció particular) pel que fa a Joan Bru i Plancha (Navarro i Buenaventura, 2009). De Josep Sanchís podem destacar obres com ara la Trinitat a la plaça de la Seu de Xàtiva o Santa Caterina a Castelló de la Ribera (Cebrián i Molina, 2009).

Però, fins aquest moment és ben difícil reconèixer les personalitats de pintors a la ceràmica valenciana, ja que no podem trobar obres firmades. Si observem l'evolució de la producció ceràmica a València des del segle XVII i al llarg de la primera meitat del segle XVIII, el que podríem anomenar

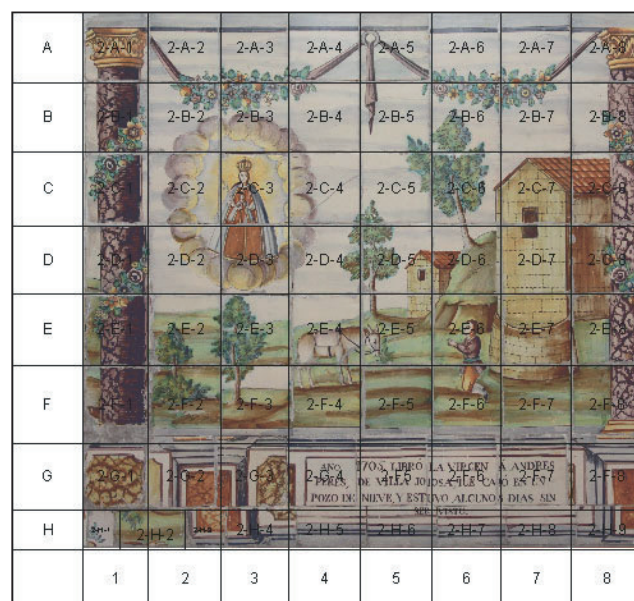


Figura 4. Exemple de nomenclatura. Fotos de l'autor.

menar com a "fàbriques" de taulelleria ornamentada com la de Vicent Navarro, no es diferenciaria massa d'una producció de taulells en sèrie. Pérez Guillen (1991) ens dona unes pinzellades sobre l'aspecte de les fàbriques a l'època. La fabricació continua fent servir la llenya per tal de coure els taulells i les remodelacions que es fan a les fàbriques atenen més bé a l'ampliació d'espais i organització més o menys racional a l'hora de distribuir les tasques productives que a una millora de la tecnologia. De les poques diferències que trobem és la incorporació d'espais dedicats a emmagatzemar i processar pigments i altres productes relacionats amb la decoració dels taulells. A més, existirà una part dedicada a la decoració figurativa dels taulells abans de la seua segona cocción.

Per tant, aquells encarregats d'estergir els dibuixos i aplicar la policromia sobre els taulells preparats per a la seua segona cocción, no eren destacades personalitats conegudes dins del món de l'art. En moltes ocasions, a causa de la gran demanda, la feina més tediosa es veia reduïda a la repetició d'elements i recursos ornamentals. Per exemple, els fons, les rocalles o les garlandes eren motius als quals es podia recórrer per tal de completar-ne les composicions. Els tallers disposaven de col·leccions de detalls decoratius o auxiliars que es repetien en moltes de les obres. Per tant, malgrat que és difícil trobar obres en què trobem el nom de l'autor, podem fer una lectura formal de les obres per tal d'intentar trobar relació quant al repertori de recursos. A més a més, podem també fixar-nos en la pròpia forma que té l'artista en compondre les escenes, realitzar els personatges, les seues actituds, així com la forma de jugar amb les ombres i el perfilat de les figures.

Tant a la bibliografia tradicional com a Internet, podem trobar un nombre important d'obres atribuïdes a la manufac-



Figura 5. Reconstrucció virtual de l'escena 6. Fotos de l'autor.



Figura 6. Reconstrucció virtual de l'escena 7. Fotos de l'autor.



Figura 7. Reconstrucció virtual de l'escena 8. Fotos de l'autor.



Figura 8. Reconstrucció virtual de l'escena 9. Fotos de l'autor.

tura de Vicent Navarro. Com, per exemple, el sòcol ceràmic a l'església de Sant Joan de la Creu, a València, realitzats en la segona meitat del segle XVIII, segons J. Diez Arnal. A la pàgina web de l'Institut de Promoció Ceràmica podem trobar una sèrie de conjunts ceràmics atribuïts a la fàbrica del carrer Corona. Podem anomenar, per exemple, l'arrambador del refectori del convent de Sant Domènec d'Oriola (1755), els paviments del cambriol de l'església de Santa Catalina a Cabdet (ca. 1780) o de l'ermita de Montealegre del Castillo (1783).

Però, si comparem aquestes obres esmentades amb el conjunt d'Agres, ens adonem que, malgrat que totes aquestes obres han estat atribuïdes a la fàbrica de Vicent Navarro,

no podem dir que hagen estat realitzades per la mateixa mà. Les obres de València o d'Oriola van estar realitzades a mitjans segle XVIII. Notem en aquestes una major elaboració en els detalls. La seua qualitat artística sembla superior a la que trobem, per exemple, a Agres. És possible que més avant, aquest pintor ja no treballara a la fàbrica de Vicent Navarro. També pot ser que a causa de la gran demanda de taulells o al fet que les obres més tardanes estigueren destinades a esglésies d'una menor importància, afectaren la qualitat dels dissenys. És també notable que en aquestes obres no trobem els recursos de taller que podem trobar en les obres que més avant tractarem.



Figura 9. Reconstrucció virtual de l'escena 10. Fotos de l'autor.

Per tant, per tal de poder seguir la producció de la fàbrica de Vicent Navarro en l'últim quart del segle XVIII, haurem d'anar a buscar altres taulells que participen de les mateixes característiques que aquells que trobem a la sagristia del Convent d'Agres. Ens fixarem en aquells recursos formals utilitzats per tal de compondre les escenes, així com les actituds dels personatges i els estereotips que es repeteixen, per tal de poder atribuir les diferents obres.

Una de les obres que més clarament podem posar en relació amb al conjunt d'Agres es el taulell de la Sagrada Família (fig. 10), que es troba a la localitat de Carcaixent, al carrer Julián Ribera (antic carrer de la Sang). Aquesta obra és atribuïda ja a la fàbrica de Vicent Navarro per Guerola i Blay (2002), precisament gràcies als recursos de taller utilitzats per tal de compondre el fons. Si mirem les dues obres podem veure que la forma de representar les muntanyes és molt pareguda: estan perfilades amb un fina línia obscura. Després, la part d'ombra està situada a la dreta, mentre que l'esquerra es correspon a la part més assolellada. Els colors també són molt semblants. D'altra banda, els arbres estan tractats d'igual manera, no només en la forma i colors, sinó també en la tècnica de representar les fulles. Els colors són molt semblants, així com la il·luminació. Igual que passa amb les muntanyes, el punt de llum se situa a l'esquerra de l'escena, deixant l'ombra a la part dreta. També la forma de resoldre els núvols que apareixen al fons és comuna en aquestes dues obres.

Un altre detall que ens fa pensar en la manufactura de Navarro és la forma de representar els carreus. Com podem veure en l'escena número 7 d'Agres, la construcció que representa el pou de neu on va caure Andrés Peres, està feta amb carreus, igual que el mur que apareix darrere de sant Josep en l'obra de Carcaixent. Aquesta és una de les pistes



Figura 10. Retaule de la Sagrada Família de Carcaixent. Foto: J. Ll. Cebrián.

que ens fan relacionar aquestes obres amb els panells ceràmics del Castell de Cullera, on es representen alguns dels miracles en que va intervenir aquesta advocació de la Mare de Déu de l'Encarnació. Realitzats a finals del segle XVIII, aquests retaules ceràmics estaven situats a l'antiga ermita de Nostra Senyora de l'Encarnació, actualment es conserven al temple, construït entre 1891 i 1897. Per tant, van ser arrancats del seu lloc original i traslladats al nou. Aquests panells presenten una composició molt semblant a aquella que trobem a Agres. En aquest cas, trobem una sèrie d'escenes presidides també per la figura de la Mare de Déu, que se situa a la zona superior de cada miracle, envoltada per un cor de núvols. En aquest cas, en lloc de fer servir columnes per tal de dividir els diferents episodis, l'autor utilitza una sèrie de rocalles que organitzen l'espai.

Troblem ací una curiosa escena amb un home damunt d'un carro tirat per un ase (fig. 11 a). Veiem que el carro està xafant un home que jeu a terra. Mentrestant, al costat, hi ha una dona a les portes d'una construcció amb actitud preocupada, amb les mans juntes, prop del pit, com lamentant el fet que acaba de presenciar. Aquesta escena recorda molt aquella que apareix al panell número 10 d'Agres, que ha estat reconstruïda per nosaltres. La forma de representar la perspectiva no és igual en les dues escenes. Al detall d'Agres sembla un poc més "realista". Però aquella de Cullera està dintre de les llibertats preses pels autors d'aquesta època a l'hora de representar objectes en perspectiva, com també recordem al panell de Carcaixent, on la taula on treballa Sant Josep també presenta un problema de perspectiva que s'ha resolt amb la ingenuïtat típica de la pintura ceràmica d'aquest moment.

A banda dels detalls que ja hem comentat en què ens basem, com ara els arbres, la forma de representar els carreus, els colors del terra, podem fixar-nos en altres detalls. Per exemple, la corona de núvols que envolta la Mare de Déu és molt semblant a la d'Agres, malgrat que no està pintada amb els mateixos colors. Una altre detall que ens ajuda a



Figura 11. a. Detall de l'escena del carro. Plafó del Santuari del Castell de Cullera; b. Detall grup d'homes. Santuari del Castell de Cullera.

posar en comú aquestes obres és la forma de dibuixar els personatges. Com podem veure als diferents detalls, aquest autor utilitza un joc de línies i ombres per tal de dibuixar les cares dels personatges. Per exemple, en moltes ocasions, els ulls no apareixen del tot tancats amb una línia. Sol definir la parpella superior amb una línia de color obscur, negre, en ocasions quasi horitzontal. Una taca blanca (o simplement l'absència de color) defineix l'àrea del globus ocular. I una altra ombra a la part de baix de l'ull ajuda a donar-li volum. En ocasions, la línia que dibuixa l'ull és molt horitzontal, com podem apreciar (fig. 11 b). Des de la cella més allunyada naix una línia que dibuixa el nas, creant una mena de J. Podem apreciar també com aquest artista remarca molt les commissures dels llavis (Cebrián, 2009).

Pel que fa a les ombres del rostre, apareixen sempre a la part dreta del personatge, estiguen en la posició que estiguen, guardant així una "racionalitat" quant a la representació del focus de llum.



Figura 12. Plafó de la Mare de Déu amb sant Josep i sant Antoni Abat. Xàtiva. Foto: J. Ll. Cebrián.

La forma que té aquest autor de dibuixar les cares masculines barbades, com per exemple la de Jesucrist, ens ajuda a seguir la pista d'aquesta personalitat. L'autor perfila les barbes amb lleugeres pinzellades a la part més baixa, creant l'efecte dels pèls. La part mitja de la barba sol ser d'un color més clar, creant un efecte de llum que contrasta amb l'ombra de les galtes dels personatges, que perfilen la barba per la part de dalt, creant de vegades un poc de confusió, no sabent on acaba la barba i comença la galta. A banda de la Sagrada Família de Carcaixent, podem fixar-nos, per exemple, en el retaule de la Trinitat (1780), de Requena, al carrer del Rosari i que actualment ha desaparegut. També al sant Josep del retaule ceràmic de la Mare de Déu de la Seu, sant Josep i sant Antoni, de Xàtiva, al carrer Santo Domingo, 2 (fig. 12). A part del rostre com a detall amb què fer referència a Vicent Navarro, veiem que la composició és molt semblant a la Mare de Déu dels Desemparats de Dénia (C/ Loreto, 43), realitzada en 1780. En aquest cas, els personatges són més grans. Però la part superior de l'escena, amb la Verge, els núvols i les cortines retirades que ens descobreixen la imatge són ben semblants.

La veiem rodejada d'una gran corona de núvols que emet una gran resplendor divina. Baix apareix acompanyada per sant Francesc de Paula, sant Francesc d'Assís i sant Pasqual Bailon. Sobretot en els rostres dels sants és on podem apreciar la relació amb la fàbrica de Vicent Navarro (Cebrián, Navarro, 2009). A Sogorb, també trobem un panell amb la mateixa temàtica, al Carrer del Romano, 52 i 54 (fig. 13). En aquest cas, la Verge està acompanyada per Sant Josep.



Figura 13. Detall del retaule de la Mare de Déu dels Desemparats. Sogorb. Foto: J. Ll. Cebrián

A part del rostre de sant Josep, trobem la mateixa forma de dibuixar els carreus de la construcció que apareix al fons. L'autor utilitza línies discontinües per tal de representar-los. L'escena està fragmentada. La part que no veiem a la façana va ser arrancada i col·locada dins de la casa en fer la finestra que actualment veiem. A la part dreta, devia estar situada sant Vicent Ferrer (Pérez Guillen, 1991).

Podem relacionar també ací altres retaules com ara el de Muro d'Alcoi, realitzat el 1780, en què apareixen sant Cosme i sant Damià (c/ Sant Roc, 21; desaparegut); a l'Alcúdia també tenim una parella de sants, sant Domènec i sant Francesc (c/ Colón, 7; 1780; desaparegut), on a part, també veiem els recursos propis de taller de la fàbrica de Vicent Navarro (fig. 14).

Aquests estereotips, així com receptes de taller, podem apreciar-los també en un altre gran nombre d'obres. Fixant-nos en aquests detalls que hem anomenat abans, podem citar per exemple la sèrie de Sants de la Pedra que existeixen en diverses poblacions de la nostra comunitat. Per exemple, a l'antiga seu de la Germandat de Llauradors d'Alcoi hi havia un retaule en que apareixen els dos sants, Abdó i Senén, flanquejant el Natzarè i va ser realitzat el 1786, com podem veure en la inscripció que apareix a la part inferior (Segura Martí, 1990). Veiem com aquest panell participa dels detalls i de la personalitat que podem veure als altres panells comentats. Les figures pareixen inconnexes entre elles, no guarden cap relació, ni tan sols amb la seua pròpia mirada. Malgrat el *contraposto* que adopten les figures i les línies



Figura 14. Detall de sant Domènec. Retaule de sant Domènec i sant Francesc. Alcúdia. Foto: J. Ll. Cebrián.

compositives, es tracta de figures hieràtiques. Possiblement perquè l'autor va prendre com a model les estampes xilogràfiques que en l'època s'utilitzaven per tal de construir escenes típiques. És el mateix que passa amb el retaule dels Sants de la Pedra de Canals, situat al carrer homònim. Sembla que l'autor va utilitzar aquesta mateixa estampa per tal de compondre aquesta escena. Malgrat que hi ha una sèrie de detalls que no es repeteixen i que l'autor no inclou o varia en aquesta versió. Com, per exemple, els nimbus dels sants, els seus tocats o els penjolls de raïm que sosté sant Senén.

Una altra composició relacionada amb la mateixa font que féu servir l'autor per tal de representar aquests sants és el del retaule de Gandia, situat al carrer Gutiérrez Mas, realitzat el 1777. Malgrat que els detalls del fons són ben semblants als dels retaules ceràmics esmentats, podem veure que les figures participen d'una altra naturalitat. Sembla que no van ser realitzats per la mateixa mà. Però, d'aquesta qüestió ens encarregarem un poc més endavant. Aquest mateix any, el 1777, va ser realitzat el plafó del Sants de la Pedra de Gandia, com bé diu l'epígraf "A devoción de Juan Antonio Pallares y su familia". Un any més tard encarregaren a la mateixa fàbrica de Vicent Navarro l'exemplar que trobem a Agres (fig. 15). També trobem una panell amb aquest mateix tema a Torrent.

Passant a comentar una altra sèrie de escenes religioses, sabem que aquesta mateixa fàbrica s'encarregà de realitzar el panell de la *Puríssima Concepció del Corregidor Ximenez*, el 1786, restaurada amb motiu de l'exposició "Camins d'Art" de la *Llum de les Imatges*. Els detalls del rostre, els núvols i del xiprer i la palmera, símbols de la victòria i la castedat, ens connecten amb les característiques pròpies

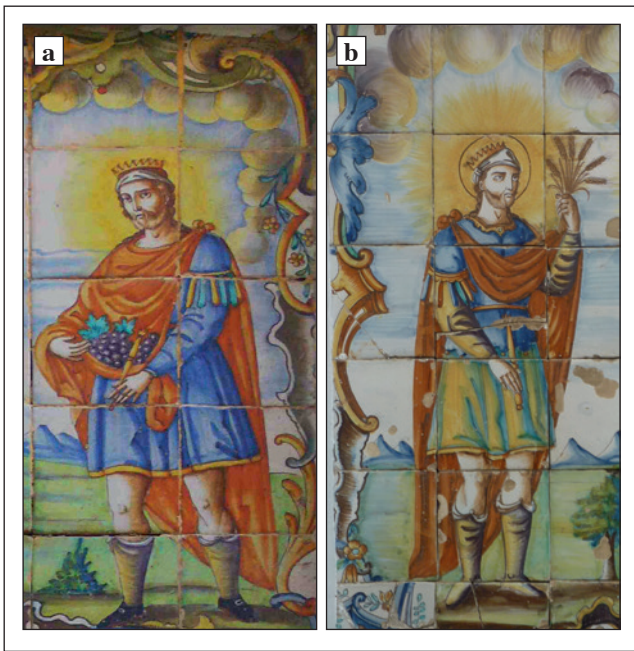


Figura 15. a: Detall de sant Senén. Retaule dels Sants de la Pedra. Gandia. Foto: J. Ll. Cebrián; b: Detall de sant Abdó. Retaule dels Sants de la Pedra. Agres. Foto: J. M. Segura.

d'aquest pintor (Segura Martí, 2011). Aquesta imatge de la Puríssima (fig. 16) està en relació amb aquella que trobem al municipi de Xelva, a València. A la Casa de la Inquisició d'aquesta població podem veure un parell de plafons ceràmics que han sigut també atribuïts a la fàbrica de Vicent Navarro, malgrat que actualment han desaparegut. El primer d'aquestes és *l'escut dels dominics*. En aquest plafó veiem dos àngels que flanquegen l'escut i que hem de posar en relació amb aquells que trobem, per exemple, al panell de l'Incendi de Santa Maria d'Alacant, a l'altar d'Agres, o amb el que apareix a la església de Manuel (Cebrián i Molina, 2010). L'altre panell és la referida Puríssima amb sant Josep i sant Vicent Ferrer. Aquesta figura de la Verge està clarament relacionada amb la del Corregidor Ximenez. La posició de la figura és la mateixa, encara que no mostra la delicadesa amb què està tractada la peça alcoiana. La Puríssima està envoltada per un gran cor de núvols, com veient

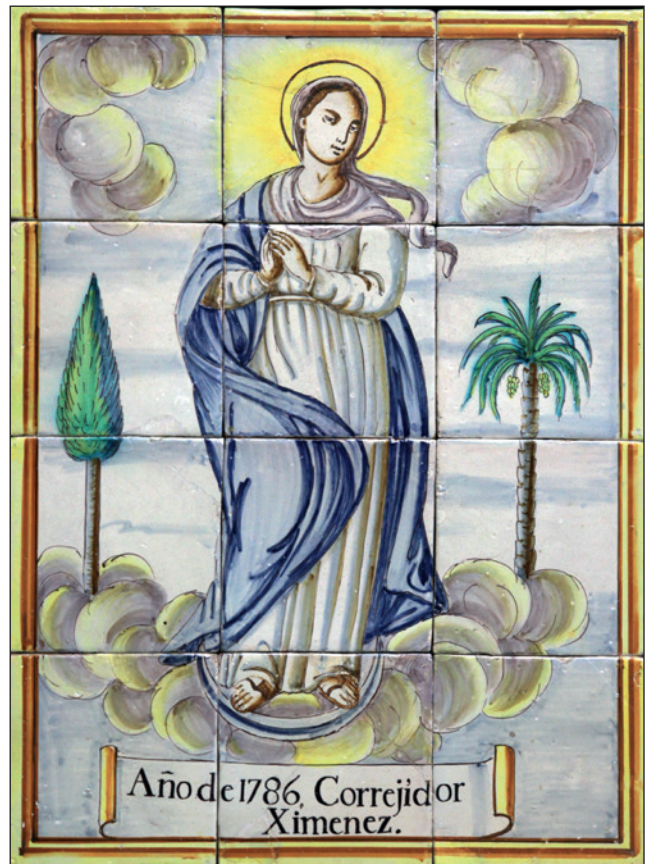


Figura 16. Retaule de la Puríssima del Corregidor Ximenez. Alcoi. Foto: J. M. Segura.

sovint en les escenes on apareixen personatges celestials. D'altra banda, el rostre de sant Josep és molt semblant al sant Josep de la Sagrada Família de Carcaixent, o amb el rostre de sant Abdó al panell dels sants de la Pedra amb el Natzarè d'Alcoi. A la part superior dels dos sants que acompanyen la Mare de Déu, veiem representats el Sol i la Lluna, símbols de la puresa immaculada i de la virginitat perpètua respectivament. Aquests dos atributs apareixen també a la balconada del carrer Major núm. 2 de Cocentaina (fig. 17 a i b). En aquest cas, tenim un parell de balcons en els quals



Figura 17 a. Detall de la Puríssima. Llinda de la balconada de Cocentaina. Foto: J. M. Segura.



Figura 17 b. Balconada del carrer Major de Cocentaina. Foto: J. M. Segura.



Figura 18. Detall de sant Andrés. Brancal de la balconada de Cocentaina. Foto: J. M. Segura.

els brancals i la llinda estan decorats amb taulells ceràmics. En els brancals apareixen representats els Apòstols (fig. 18), cadascun amb els seus atributs i, a part, amb un petit epígraf que els identifica, així com sant Joan Baptista, sant Josep, sant Francesc d'Assís i sant Doménec. A la llinda, a cada balcó tenim una escena: al de l'esquerra, l'Anunciació, i al de la dreta, la Puríssima sent coronada per la Santíssima Trinitat. Com podem veure, tant les escenes com les figures dels apòstols estan rodejats per una sanefa vegetal que ens recorda molt les garlandes que decoren cada escena a la part superior, així com les columnes que flanquegen els diferents miracles a Agres. Entre balcó i balcó podem veure la representació de la Mare de Déu dels Desemparats i la data que ens dona la referència cronològica d'aquesta obra, 1787. Una representació molt semblant a la d'aquesta marededéu la podem trobar a Aiello de Malferit. Aquest plafó, realitzat en 1790, com podem veure a l'epígraf, marca una de les dates més tardanes de la seua producció artística. Mentre que el sant Josep d'Alzira (1773) marca l'obra datada més primerenca, atribuïts tots dos a la fàbrica de Vicent Navarro per Josep Lluís Cebrián (2009).

A Algemesí, també hi podem trobar algunes obres que es poden relacionar amb la fàbrica de Vicent Navarro. Per un costat tenim una Mare de Déu de la Salut (1775-1785) que es troba a la sagristia de la parròquia de Sant Jaume Apòstol. A banda dels recursos clàssics ja esmentats, com ara les línies dels carreus, els arbres, etc. podem traure una clara relació amb la realització de personatges de perfil. Com podem



Figura 19. Retaule de la Mare de Déu de la Seu. Xàtiva. Foto: J. Ll. Cebrián.

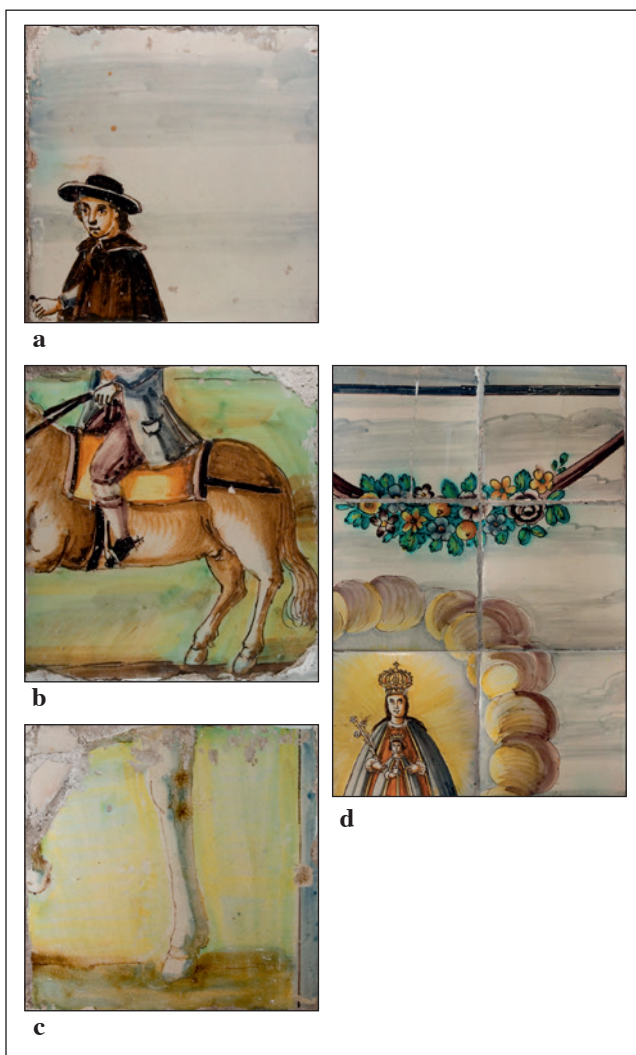


Figura 20. a, b i c: Taulells que pertanyen a altres escenes. Sagristia del Convent. Agres; d: Fragment recuperat de la Mare de Déu. Sagristia del Convent. Agres. Foto de l'autor.

veure, l'autor perfila amb la típica línia negra el contorn del personatge, conformant amb una sola línia nas, boca, mentó i coll. En aquesta mateixa parròquia podem trobar una parella de personatges, sant Joaquim i santa Anna, que també semblen pertànyer al mateix taller. Aquests panells són independents i sembla que van pertànyer al conjunt ceràmic del sòcol de l'Antiga Capella de la Troballa, realitzada el 1686 i que va ser destruïda el 1936 (Olivares i Torres, 2007).

Com a obra culminant d'aquesta fàbrica, podem anomenar el retaule de la Mare de Déu de la Seu, a Xàtiva (c/ Noguera, 10) realitzat el 1785 ca. (Cebrián, Navarro, 2009) (fig. 19).

Com hem pogut veure al llarg d'aquest apartat, moltes de les obres esmentades se situen en una franja temporal que va des del 1773 (sant Josep d'Alzira) fins al 1790, data en què es realitza el plafó d'Aielo de Malferit. Hem de tenir

en compte que moltes altres obres susceptibles de pertànyer a la fàbrica de Vicent Navarro no han estat datades i, per tant, no podem delimitar fefaentment el període d'activitat de l'artista en qüestió, així com tampoc el seu nom. D'altra banda, com dèiem al principi d'aquest punt, altres obres atribuïdes a la fàbrica del carrer Corona de València (Sant Joan de la Creu a València, o el refectori del convent de Sant Domenec, a Oriola), no tenen a veure amb l'estil de la personalitat que va realitzar els murals d'Agres, a banda que van estar realitzats a principis de la segona meitat del segle XVIII. Per tant, podem veure que, al llarg d'aquest període, la fàbrica de Vicent Navarro ha incorporat diferents artistes i que a inicis de la dècada de 1770 entra en escena l'autor d'Agres.

Per acabar, cal esmentar que en totes les obres ací exposades trobem punts en comú entre aquestes, centrats, sobretot, en les receptes de taller que servien per tal de completar les escenes, com per exemple la forma de fer les muntanyes, els núvols, els arbres, etc. En canvi, a vegades, trobem una gran diferència quant a la qualitat artística de les obres. Podem posar com a exemple els grup d'obres en què es representen els Sants de la Pedra. Hi ha una gran diferència entre el panells de Gandia (1777) i el d'Alcoi, per exemple. Malgrat que s'utilitza la mateixa font gràfica per tal de compondre l'escena, veiem que la qualitat artística no és la mateixa. Les possibles raons per les quals açò ocorre són diverses. En primer lloc, podem pensar que existeix més d'una mà a l'hora de realitzar les obres. De fet, si ens fixem en l'escena 6 de la sagristia d'Agres, ens podem adonar que les muntanyes no estan realitzades de la mateixa manera en què les veiem en altres escenes. Així com els arbres, presenten una forma de dibuixar les fulles que no és exactament igual a la resta. Derivat d'aquesta idea, podem pensar que depenent de per a qui era l'obra a realitzar, l'artista que devia executar els personatges principals no devia ser el mateix que faria els detalls del fons, realitzats d'una manera més mecànica. En aquelles obres destinades a esglésies més importants o bé sufragades per una personalitat amb més renom o amb més poder adquisitiu, les peces degueren estar realitzades amb més cura o amb més qualitat. Així, doncs, podem imaginar un obrador on els aprenents o pintors amb menys destresa artística realitzarien les tasques més repetitives o les obres amb menys "importància". Mentre que en un altre tipus de panells degueren ser realitzats per mans més experimentades.

Podem també pensar en una evolució del mateix artista. Però, si prenem de nou el retaule dels sants de la Pedra de Gandia com a exemple, veiem que al 1777 ja es feien obres amb una millor qualitat, mentre que en dates més avançades, es realitzen obres amb un estil menys acurat, malgrat que el 1785 es realitza el retaule de la Mare de Déu de la Seu de Xàtiva, amb un estil més "realista" que, per exemple, a Agres. Per tant, veiem una sèrie de daltabaixos o de canvis en la producció al llarg d'aquest període que podrien estar deguts a aquests arguments que acabem d'exposar.



Figura 21. Reconstrucció virtual de la situació original de les escenes del mur dret. Foto de l'autor.



Figura 22. Sagristia del Convent d'Agres. Fotos de l'autor.

CONCLUSIONS DE L'ESTUDI

Malgrat que no es tracta de l'únic conjunt ceràmic d'aquestes característiques, hem de tenir en compte que molts d'ells no han arribat als nostres dies. És per això que hem de considerar la salvaguarda i la difusió d'aquest tipus de col·leccions ceràmiques, com a mostra de l'herència que ens ha aplegat fins als nostres dies i que són reflex directe de la societat on van ser concebuts. Per tant, hem de considerar-los com a documents irrepetibles que cal estudiar, respectar i valorar com a peces que enriqueixen el patrimoni del poble valencià.

La metodologia emprada per tal d'estudiar i posar solució al problema de la deslocalització dels panells es conforma com una tècnica d'estudi no invasiva que es pot traslladar a l'estudi d'altres conjunts o peces ceràmiques amb la mateixa problemàtica. A més a més, es pot considerar com una fase prèvia a la restauració del conjunt a intervenir, validant la possibilitat o no d'actuar sobre la peça, abans d'arrancar i recol·locar els taulells. Ajudant-se d'aquesta metodologia, un estudi previ d'intervenció pot assegurar l'èxit de la restauració, aconseguint una imatge prèvia del resultat final.

Una vegada vistes les reconstruccions de les escenes, podem arribar a una sèrie de conclusions. En primer lloc, el que podem veure més clarament és que la major part d'aquests panells hi manca. És a dir, durant el procés d'arrancat i recol·locació de les escenes, es van perdre una gran quantitat de taulells. Malgrat aquesta incidència, la reconstrucció ha permès una lectura més clara del missatge i el contingut de cada una de les imatges.

D'altra banda, hem pogut descobrir que el conjunt ceràmic de la sagristia, que actualment disposa de 10 escenes, en devia tenir en realitat almenys 12. Per tal de fer aquesta afirmació, podem recórrer a diversos arguments. En primer lloc, a l'escena 10, a la seua part més baixa, presenta una sèrie de taulells que pertanyien a una columna. En aquest cas, es tracta d'una columna amb el fust de color blau i amb una decoració al pedestal on es recolzaria diferent al de la resta. Altres fragments es poden veure també al mig d'aquesta mateixa escena. Podem veure una columna d'aquestes característiques a l'escena que trobem al mur de la part esquerra, només entrar, on es representa un monjo al qual li va caure una gran pedra damunt. Però, en aquesta escena les dues columnes estan presents.

Altres raons per les quals podem veure que existien altres panells és la presència d'una sèrie de taulells que representen fragments de personatges a cavall o de les seues muntures. Es tracta d'un total de tres taulells que no han pogut ser inclosos en cap escena durant les reconstruccions. D'altra banda, s'ha pogut recuperar també la imatge d'una Mare de Déu que presideix cada miracle, però no s'ha pogut relacionar amb cap panell (fig. 20).

D'altra banda, en fer les reconstruccions, ens hem adonat que la disposició actual dels panells no és la correcta. Si ens fixem, les columnes que emmarquen cada escena serveixen com a delimitació de l'escena següent. Una vegada

reconstruïdes les escenes i col·locades en el lloc correcte, ens adonem que l'escena 10 degué estar originalment a la part esquerra de l'escena 7 (fig. 21).

A més a més, si ens fixem en l'extrem esquerre d'aquesta reconstrucció, podem veure que se'ns dona pas a una altra escena on no veiem la representació de terreny ferm, com podem veure en les altres escenes. Aquest fet ens indica l'existència d'una altra escena, actualment desapareguda, ja que no hem pogut reconstruir cap escena amb els taulells de què disposàvem. D'altra banda, a l'extrem dret, veiem que tampoc no hi ha cap continuació, que pot indicar o bé l'existència d'alguna altra escena que s'ha perdut o bé la continuació d'una de les escenes existents que no han pogut ser relacionades amb aquestes columnes a causa de la manca de taulells.

Aquest fet, juntament amb la presència dels taulells amb personatges a cavall citats anteriorment, ens porta a la conclusió que degueren existir almenys dos panells més. Aquesta afirmació ens porta a una altra reflexió. El lloc on actualment estan ubicats els panells deu tenir una llargària d'uns 9-10 metres. Els dos murs de la sagristia estan pràcticament coberts en la seua totalitat per taulelleria (fig. 22). Per tant, en el cas que existiren dues escenes més, que actualment han desaparegut, difícilment podrien haver estat en aquest espai. Si no és que hagueren estat situats a la paret del fons, actualment ocupada per un gran moble que serveix per a custodiar els objectes rituals. Aquest detall ens fa pensar que, originàriament, el sòcol podria haver estat situat en un altre lloc de l'església. Però, el fet que la problemàtica de la deslocalització dels taulells afecta només al mur de la part dreta, és possible que es deguera a la intervenció realitzada en 1903, quan es va renovar la sagristia, i no a un trasllat de tot el conjunt.

NOTES

1. L'anterior treball que citem a l'inici de l'article es tracta del Treball Final de Màster de Conservació i Restauració de Béns Culturals, realitzat a la Universitat Politècnica de València, anomenat "Estudio Histórico-Artístico del conjunto cerámico del Convento de la Virgen del Castillo de Agres y reconstrucción virtual de su iconografía".
2. També coneguda com la "Verge del Llidoner", N.ª S.ª del Castell, N.ª S.ª d'Agres o Mare de Déu d'Agres (Candelas Orgilés, 2004).

BIBLIOGRAFIA

BENDICHO, V. (1640). *Crónica de la ciudad de Alicante, en que se describen los sucesos que en ella acontecieron hasta el año 1640*. En: LLIN CHÁFER, A. (2001), *La Mare de Déu d'Agres y su Santuario*, Santuario de la Mare de Déu, Agres.

CANDELAS ORGILÉS, R. (2004). *Las ermitas de la provincia de Alicante*, Diputación de Alicante, Alacant.

- CEBRIÁN I MOLINA, J. LI. (2009). Josep Sanchís i Cambra: Pintura ceràmica devocional, En: *Llibre Alternatiu. Fira de Xàtiva*, Xàtiva, 2009.
- CEBRIÁN I MOLINA, J. LI. i NAVARRO i BUENAVENTURA, B. (2009). *Pintura ceràmica a Xàtiva. Plafons devocionals, làpides funeràries i taulells de mostra dels segles XVIII i XIX*, Matéu Editors, Xàtiva.
- DÍEZ ARNAL, J. *Retablos cerámicos de la ciudad de Valencia* [Web en línia]. [Consulta: 08-02-2015].
- FRANCÉS DOMINGUEZ, J.G. (1985). Los franciscanos en Agres, En: SEGURA MARTÍ, J. M. *et al.*, *Miscelánea Histórica de Agres*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alacant.
- GUEROLA I BLAI, V. (2002). *La pintura ceràmica a Carcaixent: Estudi, classificació i catàleg raonat: Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie*. Ajuntament, Carcaixent.
- Institut de Promoció Ceràmica [Web en línia]. [Consulta: 25-01-2015].
- LLIN CHÁFER, A. (2001). *La Mare de Déu d'Agres y su Santuario*, Santuario de la Mare de Déu, pp. 26. Agres.
- NAVARRO I BUENAVENTURA, B. (2009). Joan Bru i Plancha: obres a la Costera i a la Vall d'Albaida, En: *Llibre Alternatiu. Fira de Xàtiva*, Xàtiva.
- PEREZ GUILLÉN, I. V. (1991). *La pintura ceràmica valenciana del s. XVIII*, Ed. Alfons el Magnànim, València.
- SEGURA MARTÍ, J. M. (1985). Catálogo de retablos cerámicos de Agres, En: *Miscelánea histórica de Agres*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alacant.
- SEGURA MARTÍ, J. M. (1990). *Catálogo de paneles cerámicos devocionales de L'Alcoià-El Comtat*. Diputación de Alicante, Alacant.
- SEGURA MARTÍ, J. M. (2000). La religiosidad popular valenciana. A propósito de los exvotos del Santuario de la Mare de Déu d'Agres, En: VV.AA., *Scripta in Honorem: Enrique A. Llobregat Conesa*, Alacant.
- SEGURA MARTÍ, J. M. (2011). Puríssima Concepció (fitxa catàleg núm. 232), En: *La Llum de les Imatges: Camins d'Art: Alcoi 2011*. Generalitat Valenciana, p. 636, València.
- SEGURA MARTÍ, J. M. i CEBRIÁN MOLINA, J. LI. (2011). Sòcol del miracle del penitent (fitxa catàleg núm. 231), En: *La Llum de les Imatges: Camins d'Art: Alcoi 2011*. Generalitat Valenciana, p. 634, València.