

## FUENTES ICONOGRÁFICAS Y EMBLEMÁTICAS DE LAS AZULEJERÍAS DEL HOSPITAL DE POBRES SACERDOTES DE VALENCIA

Inocencio Vicente Pérez Guillén  
Universitat de València

### EL EDIFICIO Y LAS AZULEJERÍAS; PROBLEMAS CRONOLÓGICOS Y TÉCNICOS

El Hospital de Pobres Clérigos es un edificio de dimensiones modestas, de estructura cúbica, con un pequeño claustro central en torno al cual se organiza la casa; toda el ala derecha -según el ingreso- está ocupada por la iglesia que acoge a la Cofradía de la Virgen de la Seo o de la Asunción (o del Milagro) y es la única parte visible exteriormente de la edificación; su interés arquitectónico es muy escaso pasando completamente desapercibida, como un apéndice trasero de la iglesia de Santo Tomás. El templo del Milagro es eclesiásticamente considerado como la primera capilla -tras el Altar Mayor- de la catedral de Valencia; su origen parece remontarse al periodo inmediatamente posterior a la reconquista. Es además el núcleo alrededor del cual se creó a mediados del siglo XIV el hospital destinado a acoger a los sacerdotes enfermos que no dispusieran de medios de subsistencia. Pedro IV de Aragón y Hugo Fenollet, obispo de Valencia, fueron los fundadores, en 1356, de Casa y Cofradía.

Las noticias que conocemos de tal institución, una vez más gracias a Orellana<sup>1</sup>, se refieren, con abundancia de detalles, al funcionamiento de la Cofradía de la Virgen o al decisivo milagro acaecido el 14 de agosto de 1556; pero sobre el edificio que contiene las azulejerías que

---

<sup>1</sup> Marcos Antonio de ORELLANA, *Valencia Antigua y Moderna*, II, 1924, pp. 284-291.

vamos a estudiar hay muy poca información. En general, todos mencionan la renovación barroca -churrigueresca- de la iglesia en 1686, pero nadie, extrañamente, ha leído el panel cerámico que conmemora la inauguración del hospital tras la casi total reforma que sufrió a finales del siglo XVIII y que sufragó casi en su totalidad y de su pecunio personal el entonces arzobispo de Valencia Francisco Fabián y Fuero. El cartel dice: "Este antiquísimo Hospi/tal de Pobres Sacerdotes se a=/cabó de reedificar en el Año / 1782; la mayor parte, a expensas del Illmo. Excmo. Sor. Dn. Francisco / Fabián y Fuero dignísimo Arzo=/ bispo de esta Ciudad".

Insistiendo en la irrelevancia exterior donde únicamente cabe citar una imagen gótica de la Virgen María, el interés iconográfico de este recinto se centra exclusivamente en los programas contenidos en sus abundantes azulejerías y, en este caso, como hospital, resultado sobre todo del higienismo que a finales del XVIII cubre de azulejos los más importantes centros sanitarios de Valencia, como el Hospital General en la propia ciudad o el Hospital de Xátiva, aunque en ninguno de ellos se incluyeron verdaderos "programas" y únicamente hubo cuadros devocionales o heráldicos interpolados, aunque, eso sí, convenientemente ordenados y seleccionados.

Respecto a las azulejerías del Hospital de Pobres Sacerdotes que nos ocupa, sus contenidos programáticos parecen casi completamente autónomos; tienen clara dependencia del ámbito específico que los acoge, pero escasa relación directa con pinturas y no sabemos si con otros elementos mobiliarios desaparecidos.

Es necesario referirse muy brevemente a la cronología de estos revestimientos cerámicos -de Valencia y no de Manises como se viene repitiendo<sup>2</sup> -en torno a la cual existe una, casi increíble, confusión originada por Elías Tormo<sup>3</sup> y no desmentida hasta la actualidad. Este

---

<sup>2</sup> Véase al respecto Miguel Ángel CATALA, «Iglesia del Milagro y Hospital de Pobres Sacerdotes», Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia, Valencia, 1983, p. 240 y ss.; Asunción ALEJOS MORAN, «Un monumento incardinado en la tradición iconística valenciana: la iglesia del Milagro y Antiguo Hospital de Pobres Sacerdotes», Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1988, p. 89 y ss. También J. RICO de ESTASEN, «El Hospital de Sacerdotes Pobres Enfermos», Valencia Atracción, 107, 1935, p. 99 y ss. Todos insisten en la procedencia de Manises y en la producción en los siglos XVII y XVIII. Para Rico es el ingenuismo y el cromatismo la razón de su atribución.

<sup>3</sup> Elías TORMO, Levante, España. Guías Regionales Calpe. Número III, Madrid, 1923, pp. 102-103. Tormo no se pronuncia acerca de la procedencia de los azulejos.

equivoco hay que aclararlo entre otras cosas para aceptar el sentido unitario de los diversos programas (ya que se proponen diferentes fechas para los distintos paneles), pero sobre todo para establecer sus fuentes iconográficas y emblemáticas. Tormo dice que la capilla de los pies del templo del Milagro "tiene muy notable zócalo de azulejos historiados (por 170..)" relacionándolos, suponemos, de alguna forma con las obras barrocas que afectaron a la iglesia contigua en 1686; luego afirma que la casa es del siglo XVIII, "con zócalos de azulejos", y pasa más tarde a atribuir a "fines del siglo XVII" -ya no sabemos por qué- el panel que representa en el patio la *Junta de Cofrades*. Alexandre Cirici<sup>4</sup> parece aclarar estas supuestas razones, relacionando tipológicamente este panel de la Junta con los retratos colectivos flamencos, con Rembrandt y con Philippe de Champaigne, y ello ha sido un argumento para insistir recientemente en la atribución al siglo XVII de este cuadro suponiéndolo coetáneo, como su pareja con el *Árbol de Cofrades* en el que, por si algo faltaba, es Carlos II de Austria el rey que culmina el árbol genealógico allí representado.

Todos los paneles del hospital que vamos a estudiar son técnica y estilísticamente iguales y todos corresponden a la renovación llevada a cabo por Fabián y Fuero entre 1780 y 1782, oscilando estilísticamente entre un rococó ya pasado de moda entonces y un clasicismo incipiente, en la órbita del Luis XVI. Todos contienen una verdadera marca de fábrica de exactitud cronológica indudable, un tipo de cartucho que lanzan los azulejeros valencianos sobre 1780 y que tenemos ampliamente documentado<sup>5</sup>: los marcos lisos de jaspes verdes.

Lo cierto es que en el edificio sí hay azulejos del siglo XVII, pero nadie se ha referido a ellos hasta ahora: son los zócalos de la sacristía y de la subida al camarín de la Virgen; éstos sí tienen las dimensiones (13 x 13 cm) y las características ornamentales y técnicas de las producciones valencianas del último cuarto de esa centuria; no son paneles historiados (que en esos años no se producen aquí y sí abundantemente en Catalunya) pero entre las habituales piezas de serie que los componen se hallan otras especiales, de encargo, realizadas expresamente para esta iglesia con el monograma de María y que son un precedente iconográfico que hay que tener en cuenta. En suma y respecto a la

---

<sup>4</sup> Alexandre CIRICI, *Cerámica catalana*, Barcelona, 1977, p. 312.

<sup>5</sup> Véase Inocencio V. PÉREZ GUILLÉN, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*, Valencia, 1991, p.120.

cronología podemos establecer con seguridad que los azulejos historiados de los programas que vamos a estudiar se fabricaron en Valencia entre 1780 y 1782 y ello por razones:

- a) Estilísticas: ofrecen marcos planos jaspeados verdes; guirnaldas en festón clasicistas, etcétera.
- b) Técnicas: dimensiones de gran formato, el palmo valenciano (21 x 21 cm) sólo realizado en Valencia a partir de 1740. Esplendor de la policromía y pleno dominio de los cinco colores fundamentales en la cerámica valenciana del siglo XVIII: amarillo de cadmio; naranja de óxido de hierro; violeta de manganeso; azul cobalto; verde de cobre; utilización del manganeso y del turquesa como colores; piezas de serie con listados diagonales paralelos; tipo de perfilado; tipología figurativa.
- c) Documentales: inscripción de la inauguración de la Casa, de 1782; inscripción en la celda de San Luis Beltrán, de 1780; noticias de la financiación de las obras por el arzobispo de Valencia Francisco Fabián y Fuero (1773-1794)<sup>6</sup>.

## LOS PROGRAMAS

El contenido programático, o si se prefiere los elementos significativos con los que intencionalmente se dotó a las series de azulejos, conforma tres conjuntos, tres programas, que pueden ser leídos y analizados de forma casi independiente<sup>7</sup>.

Los tres son simultáneos y deben ser fruto de una concepción unitaria: utilizan un repertorio similar de elementos simbólicos; los tres tratan de evitar cuidadosamente toda representación sacra

---

<sup>6</sup> Seguimos en este punto y en lo referente a la biografía del arzobispo Francisco Fabián y Fuero a Elías OLMOS CANALDA, *Los Prelados Valencinos*, Valencia, 1949, pp. 245-254. Los datos proceden del biógrafo contemporáneo Manuel Roa, recogidos por PAHONER, Archivo Metropolitano, *Especies Perdidas*, tomo XV, p. 26 y ss.

<sup>7</sup> Además hay abundante azulejería de serie en zócalos corridos en la planta baja, escalera, primero y segundo piso; también un Vía Crucis en el claustro y una serie de paneles con escenas de la vida de San Luis Beltrán en el primer piso, ambos de la segunda mitad del siglo XIX.

figurativa como por una suerte de nuevo aniconismo, intentando plasmar, a cambio, una serie de conceptos pulcros, no excesivamente complejos, que movieran más a la reflexión intelectual que a la emotividad piadosa de la que la mimesis barroca había usado y abusado. Ello y el veterotestamentarismo explicitado en las abundantes citas bíblicas contenidas en filacterias en todos los paneles caracterizan en conjunto a estos programas:

- 1º. Hay un programa circunscrito exclusivamente a la celda que ocupó San Luis Beltrán durante su postrera enfermedad hasta que moribundo fue trasladado por los dominicos al vecino convento de Predicadores para que el mortal evento acaeciera allí.
- 2º. Otro programa que afecta a dependencias de uso común del hospital: zaguán, claustro y escalera.
- 3º. El tercer programa es el de la capilla del hospital concebida a la vez como capilla de la comunión de la iglesia del Milagro. Este recinto eucarístico está revestido por un zócalo de azulejos que contiene 14 cartuchos ornamentales, más dos paneles con escritura únicamente. El origen de las representaciones que enmarcan estos cartuchos es fundamentalmente emblemático y a él dedicaremos principalmente nuestra atención.

### Celda de San Luis Beltrán

La celda de San Luis Beltrán tiene un pequeño zócalo corrido<sup>8</sup> y un pavimento conservado en un inusual excelente estado<sup>9</sup>; estilísticamente puede adscribirse, a pesar de la fecha de su producción -1780- al espléndido rococó pictórico de la azulejería valenciana; por sus exuberantes cartuchos ornamentales y marcos asimétricos, con entablamientos curvos, planos ondulados y perforados, grandes rocallas púrpura en oreja, junquillos, cintas sinuosas de irregulares trayectorias, flora exótica, resto de las *chinoiseries* de los años sesenta y setenta y a pesar de la introducción aquí de un elemento estabilizador que en aquellos

---

<sup>8</sup> De 4 x 65 azulejos, de 21'5 x 21'5 cm en total.

<sup>9</sup> Es un rectángulo de 21 x 16 azulejos de 21'5 x 21'5 cm. Hay roturas y erosiones en la zona inmediatamente cercana a la puerta de acceso a la celda.

años había ya desplazado el estricto repertorio rococó en muchos talleres: la gran banda lisa y rectilínea de jaspes verdes que cierra el pavimento y que se ve como dijimos en los paneles de los tres programas de la casa. Pero además de los cartuchos, rococó es también el espíritu y la sensibilidad plástica que ha plasmado de forma amable y aséptica, con un colorido deslumbrante y con la blandura del protagonismo exclusivo de infantes, la gesta evangelizadora y las virtudes de un asceta cuyos retratos -seco, nervudo, severo- del siglo XVII producen un escalofrío intenso, y cuyos atributos simbólicos -calaveras, flagelos, veneno- son téticamente barrocos. La asepsia del programa concierne sobre todo a la meticulosa depuración conceptual de la parafernalia iconográfica vinculada al santo y su reducción a unos pocos símbolos esenciales.

### *El zócalo*

Los seis cartuchos con escenas que componen el zócalo no ofrecen un orden de lectura muy claro: quizá haya de iniciarse por la derecha, con dos ángeles con atributos de San Luis: un flagelo y una calavera (flanquean precisamente el jeroglífico con objetos similares en el pavimento)<sup>10</sup>, para continuar con la escena de la destrucción de los ídolos paganos (símbolo de los preexistentes en las Indias, pero de aspecto grecolatino -un Hermai, un Pan orejudo-), que son quemados con la consiguiente purificación del ámbito que queda así dispuesto para acoger las doctrinas de Luis Beltrán<sup>11</sup>. El panel del fondo de la celda supone la irrupción del bagaje bíblico y doctrinario; se ve en él un *Génesis* y obras de Santo Tomás, San Vicente Ferrer y Santo Domingo<sup>12</sup>. Las armas dominicanas continúan apareciendo en el panel de la izquierda

---

<sup>10</sup> El primero no contiene inscripción alguna, el segundo, en la filacteria: «Beatus vir qui sempre est padibus». Prov. 28 ("Feliz el hombre que siempre está en temor [de Dios]").

<sup>11</sup> La inscripción contenida en este panel dice: «Auferte deos alienos de medio vestri». Josue XXIV, v. 23 ("Desterrad los dioses extraños de entre vosotros").

<sup>12</sup> Los nombres de los autores dominicos figuran en los lomos de los libros; la filacteria correspondiente dice «Non enim est distinctio judaet et graeci: nam idem dominus omnium dives in omnes qui invocant illum». Ap. ad. Rom. X., v. 12 ("No hay diferencia entre judía y griego pues el Señor es el mismo para todos, rico para todos aquellos que le invocan"). Además en el *Génesis* abierto se lee de su primer capítulo: «In principio creavit Deus Coelum et terram». En una cartela sobre la mesa: "Padre nuestro que estás en los Cielos santificado sea el tu nombre venga a nos el tu Reyno". En otra, "Creo en Dios Padre todopoderoso criador del Cielo y de la Tierra; en Jesu Christo".

donde los indios admiran y se disputan algunos rosarios<sup>13</sup>. Concluye la lectura a la izquierda de la puerta de acceso con otro ángel, con una rama de laurel que premia y glorifica a Beltrán<sup>14</sup>. Hay algunos símbolos intercalados: una fuente (San Luis alumbró fuentes en Torrente, Buñol, Valencia...); un navío con una barquilla de seguridad (el viaje trasoceánico y la tempestad calmada son hechos clave en su biografía); dos perros blanquinegros: Santo Domingo y el propio San Luis vomitando serpientes (la tradición insiste en el suceso cuando se le administró veneno al fraile); hay en fin una cruz de madera que se relaciona con otro de sus milagros americanos.

### *El pavimento*

El pavimento está estructurado de forma unitaria en clave exclusivamente simbólica y de raíz esencialmente jeroglífica. Ha sido concebido como la portada de un libro, organizado verticalmente desde el ingreso y no para ser observado desde arriba (fig. 1) como sucede en otras solerías. La idea principal que expresa es la concordia entre los dos mundos, Europa y América, concordia universal y cósmica, por lo que la intersección de las dos esferas que los representan ocupa su centro geométrico; más arriba San Luis -el Sol-<sup>15</sup> ilumina con su luz/doctrina ambos hemisferios barriendo las sombras (tal como aclara la filacteria superior<sup>16</sup>) del viejo y del nuevo continente. Es en definitiva una apoteosis, no celeste como en las Glorias barrocas cenitales, sino mundana, terrestre, según la fórmula nivelar constante en las solerías del rococó valenciano. El origen de esta estructura simbólica central es jeroglífica: en Boschio podemos ver, por ejemplo, un sol sobre los dos hemisferios con un lema equivalente al de Valencia: «Orbis te noscit utreque» ("Cada

---

<sup>13</sup> Su inscripción dice: «Etsi moriferum quid viverint non eis nocebit». Marci XVI, v. 18 ("Aunque beban veneno no les hará daño").

<sup>14</sup> En la filacteria se lee: «Misericordiam volo et non sacrificium». Mattaei IX, v. 13 ("Misericordia quiero y no sacrificio").

<sup>15</sup> No parece aceptable la lectura que propone R. RODRÍGUEZ CULEBRAS, «Un conjunto de azulejería dedicado a San Luis Beltrán», *Cuadernos de San Luis Beltrán*, 11, 1981, p. 519 y ss. Este autor considera el solado como una alegoría de los Cuatro Elementos: Tierra (la "mujer que sostiene la bola del mundo"); Agua (Anciano río); Viento (no identificado); Fuego (el Sol).

<sup>16</sup> Dice así: «Tenebras in utroque luce dissipavit sua» ("Con su luz disipó las tinieblas de ambos mundos").

uno de los dos mundos te conoce" -recibe tu luz- (fig. 1a)<sup>17</sup>). La elección del asunto por otra parte hace sospechar que el mentor fue el propio arzobispo patrocinador de las azulejerías del hospital, Francisco Fabián y Fuero, no sólo tomista acérrimo sino sobre todo identificado con Beltrán por su común viaje a América, de forma que el tema de los dos mundos se repetirá en el mismo edificio en el gran panel que en el ingreso acoge a los visitantes y que luego analizamos. En el pavimento hay además un gran arco que une físicamente América y Europa, y sobre el Sol/testa se ve una corona de laurel con dos trompetas de la Fama también repetidas en el programa general y asociadas a repertorios manejados por Ignacio Vergara como veremos.

Europa está personificada por una matrona con cetro, corona y gran manto de armiño como la monarquía y con el animal que la identifica, el caballo<sup>18</sup>, y aunque su raíz ripiana es clara, formalmente resulta muy próxima al tipo que el padre Pozzo había propuesto en su *Gloria de San Ignacio* en la iglesia romana homónima, incluida la gran bola del mundo que se ve aquí; el resto de los símbolos que la acompañan -cañón, paleta y pinceles, planos y dibujos geométricos- representa, en suma, la cultura, de la que la Ilustración se siente orgullosa, y se veían ya en Ripa, desde las ediciones más antiguas hasta la rococó de Augsburgo de 1758-1760; mención aparte merece la partitura musical<sup>19</sup> que ha sido destacada y minuciosamente elaborada en el pavimento (fig. 2). Las notaciones musicales son melódicamente convencionales pero conforman series de acordes y arpeggios por lo que parecen una alusión expresa a la armonía. Su situación junto a la banda zodiacal del Viejo Mundo pudiera relacionarse pues con la armonía que preside el Cosmos.

La figura de América, tradicionalmente femenina e intolerablemente desnuda en Ripa, ha sido por ello masculinizada tal como se

---

<sup>17</sup> Jacobo BOSCHIO, *Symbolographia sive de Arte Symbolica Sermones septem...*, Augustae Vindelicorum, Joannem Casparum Bencard, 1701; ed. facs. Graz, 1972, Cl. I, nº DCCCLXXXIV, p. 61 (cfr. nota 31).

<sup>18</sup> La identificación con España no nos parece correcta tanto por razones significativas generales (Europa como mundo opuesto a América) como, sobre todo, iconográficas: el león y no el caballo es el animal que simboliza la monarquía española tal como se ve en el mismo hospital en el panel de ingreso mientras que los atributos de Europa son incontestables.

<sup>19</sup> Aparece aunque minimizada en Cesare ORLANDI, *Iconología del Cabaliere Cesare Ripa, Perugino*, Perugia, Estamperia di Pierviovanni Costantini, 1766, p. 158. También abajo y a la derecha se ve el cañón y una flauta, la partitura está abierta y las pautas apenas son legibles; el grabado es de Carlo Grandi.



ve en la edición rococó que comentamos y que pudo servir de fuente, dadas sus afinidades formales con el soldado; sin embargo, la palmera y el papagayo que complementan la imagen del salvaje aquí, en los grabados de Fichler y Hertel se asocian a África de donde bien pudieron ser tomadas; el caimán, el animal simbólico del continente, es de asignación constante a América.

Respecto a los signos del zodiaco que se ven en las bandas que ciñen las dos esferas, en la izquierda -Europa- están aquellos en los que, en el hemisferio norte, crece el Sol, desde enero hasta el solsticio de verano: Acuario, Piscis, Aries, Tauro, Géminis, Cáncer. En la esfera de la derecha -América- aparecen los signos en los que también crece el Sol, pero en el hemisferio sur: Leo, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio<sup>20</sup>. Parece clara la intención simbólica de esta disposición: la doctrina esparcida por Beltrán ilumina *progresivamente* (desde las tinieblas a la plenitud) al Universo que pasa así de las tinieblas de la ignorancia a la plenitud de la luz/gracia y a la salvación.

Más abajo, y sobre otra arcada que recuerda las de los puentes de la ciudad de Valencia sobre el Turia, está el propio río personificado e identificado por el vespertillo en la frente, simbolizando tanto la patria de San Luis como la fecundidad de su doctrina, marcando la pauta además para un inicio correcto de la lectura del pavimento.

Valencia y luego Europa, más tarde América, rendidas a la predicación del santo aparecen rodeadas además por cinco jeroglíficos; cuatro esquineros y uno en el centro superior. Su lectura debe quizá iniciarse por los de los pies de la celda y concluir con los tres del fondo.

Jeroglífico primero (fig. 3)

Se ve en él una serie de instrumentos penitenciales (un flagelo, un cilicio, una cadena con púas) cuya intención significativa (además de su coincidencia con los atributos iconográficos del santo) es clara; pero además, estos instrumentos de tortura se hallan colocados sobre un bloque o piedra lisa, desnuda y regular que, ostensiblemente, no es un mueble y en el que únicamente puede tenerse en consideración su

---

<sup>20</sup> Agradecemos la información facilitada por Juan Francisco Esteban Lorente tanto en lo que respecta a la simbología general como a la específica relativa a la disposición de los signos zodiacales en los dos hemisferios.

volumetría, su propia entidad cúbica. Valeriano<sup>21</sup>, en sus *Jeroglíficos*, opone el cubo a la esfera: así como ésta, por su inestabilidad, es el símbolo de la Fortuna, aquél, por su firmeza y por su estabilidad, es símbolo de la Sabiduría, que no depende del azar y tiene estas propiedades; el cubo es también la figura platónica de la Tierra según el mismo autor<sup>22</sup>; ambos significados pueden tener cabida aquí: la Penitencia vencedora de lo mundano o como remedio superpuesto o, mejor aún, la Penitencia y la Sabiduría son virtudes de San Luis, ya que el resto de jeroglíficos del solado aluden a las cualidades que lo llevaron a los altares. Juan de Borja<sup>23</sup> identifica también la "piedra cuadrada" con el ánimo del sabio por las mismas razones de Valeriano; uno u otro pudieron ser fuentes conocidas por el mentor.

#### Jeroglífico segundo (fig. 4)

Un corazón alado y llameante vuela guiado por la luz celeste, sobre el mar surcado por un navío de velas henchidas. Tanto el corazón con alas y llamas como la luz que lo guía son simbólicamente equivalentes a los que veremos en los dos últimos paneles del zócalo de la capilla en este hospital y el origen emblemático es el mismo (cfr.), ello resulta lógico ya que las dos pinturas son de un mismo taller, producidas en las mismas fechas y manejan un mismo repertorio formal y conceptual.

En este jeroglífico el elemento diferencial es el navío insistentemente, como hemos visto, asociado al viaje americano del santo: el encendido amor de Dios impulsa a Beltrán a la aventura evangelizadora y a la superación de los peligros que connota.

#### Jeroglífico tercero

Hay en él únicamente una trompeta que debe aludir a la predicación, a la fuerza del Verbo del santo ya que la Fama está ya simbolizada en el mismo pavimento por las otras dos trompetas, asociadas a la corona de laurel sobre el Sol como vimos.

---

<sup>21</sup> Hemos consultado la reedición de la versión francesa de 1615: Jan Pierre VALERIAN, «Hieroglyphiques du quarré», C. XXXI, *Les Hieroglyphiques*, Lyon, P. Frellón, 1815, p. 518.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 803.

<sup>23</sup> Juan de BORJA, *Empresas Morales*, Bruselas, 1680, p. 151.

## Jeroglífico cuarto

En un paisaje abierto un perro manchado ahuyenta a un lobo negruzco mientras, a salvo del peligro, las ovejas pacen bajo un árbol. Un tema de clara significación: el can blanco y negro es el propio santo dominico (que ya aparece así en el zócalo); el rebaño son los fieles; el lobo, en fin, la herejía que los amenaza. Todo ello muy similar a otra fórmula prodigada en los mismos talleres cerámicos valencianos por encargo de los capuchinos: la Pastora Divina que acoge en su regazo a una oveja atemorizada mientras, a lo lejos, el lobo huye perseguido por San Miguel blandiendo una espada. Formalmente este jeroglífico parece inspirarse en el mismo libro de Ginther que se utilizará como fuente del programa de la capilla: su *Consideración XII* (fig. 5) en cuya figura se ven unos perros persiguiendo a un lebratillo que vuelve la cabeza hacia ellos para cerciorarse del peligro<sup>24</sup>. La significación ha sido aquí necesariamente invertida: para Ginther la liebre "que duerme con los ojos abiertos" es el alma vigilante que ante el peligro busca refugio - el Corazón de Jesús- y los perros son el peligro que, en este contexto dominico, resulta no sólo inaceptable sino antitético. Hay un precedente local: en el altar efímero que los notarios erigieron en el interior del templo del convento de Predicadores de Valencia con motivo de las fiestas de canonización de Luis Beltrán en 1671<sup>25</sup> había en el zócalo un perro ladrando -a la izquierda- a un lobo -a la derecha- con intención simbólica similar a la del presente jeroglífico.

## Jeroglífico quinto (fig. 6)

Como único elemento ostenta una vara triple de azucenas. También la tercera de las diez figuras jeroglíficas erigidas en el interior de la iglesia del convento dominico de Valencia, con motivo de la canonización a la que hemos aludido, consistía precisamente en una vara de azucenas que surgía entre dos zarzas, una blanca y otra negra que simbolizaban, según se explica en el libro publicado por tal motivo, dos cualidades del santo: la Penitencia -negra- y la Virtud -blanca- de la que la azucena es símbolo constante. En emblemática en cambio casi nunca

---

<sup>24</sup> Antonio GINTHER, *Speculum amoris et Doloris*, Augsburgo, 1706; trad. cast. Barcelona, 1901, p. 148 (cfr. nota 49). El lema es «Fuga salutem».

<sup>25</sup> Reproducido en lámina xilográfica plegable, dibujada por Josep Caudí y grabada por M. Gimeno, que se incluye en Tomás LÓPEZ de los RÍOS, *Auto glorioso...*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1674.

aparece sola y se complementa frecuentemente con la imagen de un insecto o animal dañino -su contrapunto- que huye o que en vano intenta sacar provecho de la flor. Varas triples de azucenas representan la Castidad en Boschio apareciendo junto a ellas unas serpientes que huyen; en otros casos ostentan un lema harto explícito: «Candore omnia vincit» (fig. 6a)<sup>26</sup>; con una araña y una abeja, la azucena triple es la Eucaristía de la que el alma pura (abeja) obtiene gran beneficio mientras que la araña (aquéllos que comulgan en pecado, ninguno)<sup>27</sup>; en otros casos, la azucena con una abeja posada sobre ella es la Virgen en cuyo seno se asentó Cristo<sup>28</sup>; es en suma constante la asociación con la Virtud y aquí complementa muy bien los otros dos jeroglíficos nivelares que aluden respectivamente a la palabra y a los efectos benéficos de la misma, faltando un tercero -la azucena- que se refiere a la virtud que los posibilita.

## EL PROGRAMA GENERAL

### *Panel primero*<sup>29</sup>

El programa general está resuelto a base de una serie de cuadros de azulejos colocados, inusualmente en Valencia, sobre el zócalo corrido de piezas de serie. Su lectura debe iniciarse desde el ingreso, empezando por el panel que aparece a la derecha ya en la crujía del claustro, cuyo contenido simbólico se sintetiza en su lema «Salus infirmorum», razón última de la casa hospitalaria en que se halla.

El panel (fig. 27), como los otros, es de extraordinario cromatismo cerámico y una muestra, en torno a 1780, de la madurez a la que han llegado las azulejerías valencianas, sin parangón entonces en algunos aspectos con los productos de los grandes centros europeos, Italia, Portugal o los Países Bajos; tiene un marco rectilíneo, plano, de jaspes verdes ribeteado por dos junquillos dorados.

---

<sup>26</sup> Jacobo BOSCHIO, *op. cit.*, Cl. II, nº CMLVI. Se refiere a la Virtud que debe adornar al joven Príncipe.

<sup>27</sup> *Ibidem*, Cl. I, nº CLXXIX, el lema es «Sumunt boni sumunt mali».

<sup>28</sup> *Ibidem*, Cl. I, nº XLIII, «Nec laedit nec onerat» es el lema.

<sup>29</sup> 14 x 11 azulejos de 21'5 x 21'5 cm.

Está presidido arriba, en el centro, por una gran cartela (con levísima supervivencia de rocalla) luminiscente y apoteósica; hay un laurel incluso, a la derecha; coronada, contiene el monograma del nombre de María, además una enorme filacteria con el lema «Salus...» tomado de la *Letanía Lauretana*<sup>30</sup> y cuyo significado espiritual y sobre todo físico aquí es obvio; sin embargo, este monograma está compuesto, a diferencia de los más usuales y abundantes en la casa, por tres letras "M", "A" y "R" que pueden ser simplemente el resultado de la inclusión de las tres primeras del nombre de la Virgen; nosotros pensamos que la "R" antes que fruto de la inercia del rotulista (en el programa todo responde a un cálculo minucioso) debe aludir a otra de las cualidades de la Virgen que convienen aquí "Refugium peccatorum", precisamente la alabanza contigua al «Salus...» en la *Letanía Lauretana* y que Klauber ilustra justamente, como aquí, con una nave que acude a puerto en busca de seguro refugio, a salvo de todos los males. Éste sería por otra parte un significado muy acorde y adecuado a la labor de acogida de enfermos en el atrio del hospital.

El escudo mariano está flanqueado por dos ángeles mancebos que hacen sonar sendas trompetas y que parecen en realidad figuras de la Fama, muy similares a la que hay en el centro del pavimento del Salón de Fiestas del Colegio del Arte Mayor de la Seda (1756a.) de Valencia, que guarda allí relación con un San Jerónimo penitente -patrón del gremio de sederos- y que cumple una doble función apocalíptica de anuncio de la resurrección de los muertos (último consuelo en un hospital de ancianos) y del renombre que las sederías valencianas han llegado a alcanzar en el orbe en la segunda mitad del siglo XVIII.

Antes de continuar el análisis significativo de este panel y a propósito de estas figuras de la Fama, queremos establecer una hipótesis sobre la autoría de los bocetos para los estarcidos de ésta y de alguna de las otras pinturas cerámicas de la casa.

El aniconismo mariano que se inicia con este cuadro, y resultará constante en el conjunto del hospital, pudiera tener un precedente en los azulejos del siglo XVII que persistían en la sacristía y camarín encargados por la Cofradía de la Virgen que ya mencionamos

---

<sup>30</sup> Véase Francisco Xavier DORNN, *Letanía Lauretana*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1768, ed. de Madrid, 1978, p. 92.

y que comenzarían esa tradición<sup>31</sup>. Resulta interesante observar la coincidencia -también formal- con el monumental anagrama con el que muy pocos años antes se había completado la portada principal de la catedral de Valencia, de la que depende directamente -no lo olvidemos- esta institución; de este gran anagrama se conservan dibujos preparatorios en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia<sup>32</sup>, aunque las similitudes son mayores con la obra escultórica catedralicia definitiva: no sólo el anagrama, los dos ángeles que lo flanquean, las nubes, resplandores, querubines, gran corona, etcétera, están allí; en los dibujos de San Carlos hay además ángeles mancebos muy similares a los de la azulejería, todo lo cual nos lleva a suponer que Ignacio Vergara, autor de los dibujos y de la conclusión de la portada de la catedral es el autor de los bocetos para los estarcidos que utilizaría el taller cerámico. La misma portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, concluida también por Ignacio Vergara, está coronada por una Fama similar a las que vemos en las azulejerías. Vergara había sido nombrado Director de la Real Academia de San Carlos en 1773, precisamente el año en que el arzobispo constructor del hospital, Francisco Fabián y Fuero, tomó posesión de la sede valentina, y aunque el escultor muere en 1776, cuatro años antes de la conclusión de las obras del Hospital de Pobres Sacerdotes, se sabe que había trabajado en la casa: fue el autor del desaparecido retablo de la capilla de la Comunión; es muy lógico pues que, tanto por su rango como director, como por su éxito en la ciudad y sobre todo por el hecho de estar trabajando para el propio hospital, el autoritario arzobispo quisiera de él los cartones para la plasmación del contenido programático. Además la relación de la Academia de Bellas Artes -a través de estampas y dibujos- con los talleres azulejeros valencianos en este periodo, ha sido ampliamente demostrada por nosotros. Hay que recordar también, por otra parte, la gran similitud dibujística de estos

---

<sup>31</sup> La propia imagen sedente tenía un anagrama en el frontal de la cama según se ve en xilografías contemporáneas, así la contenida en unos Gozos a Nuestra Señora de la Seo, venerada en su Real capilla del Milagro, Valencia, s.a. El sello de la cofradía es precisamente el anagrama coronado y sobre la media luna, rematado por el lema «Valentiae almae sedis»; todo ello justifica su multiplicación en el hospital; véase al respecto la portada de las Constituciones de la Real Cofradía de la SS. Virgen María de la Seo comúnmente nombrada del Milagro, Hospital de Pobres Sacerdotes Enfermos de la Ciudad de Valencia, Valencia, Imprenta de Josep García, 1757; también el colofón de la Reverente súplica que la Real Cofradía de Nuestra Señora de la Seo de Valencia, Hospital de Pobres Sacerdotes Enfermos hace al Ilustrísimo Cabildo Eclesiástico..., Valencia, Imprenta de Josep Estevan Dolz, Impresor del Santo Oficio, 1766.

<sup>32</sup> Véase Adela ESPINOS, Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos II. Siglo XVIII, tomo II, p. 248, n.<sup>os</sup> 776 y 777.

ángeles mancebos con el que aparece en una filacteria con el «Haec fons salutis» sobre la *Virgen de la Salud* en Triguera, pintado en 1807 por Juan Bru según dibujo de Miguel Chisbert<sup>33</sup>.

Continuando el análisis del panel, en el nivel inferior hallamos una serie de símbolos que aluden directamente a las dos instituciones que patrocinan y mantienen la casa: la Iglesia, a la derecha y la Monarquía a la izquierda. La Iglesia está representada por un templo cupulado de sobriedad clasicista, del repertorio ripiano (asociado constantemente a la figura de Europa) pero además, por una serie de objetos litúrgicos: aguamanil, un incensario, un crucifijo, unos libros (vamos a entrar en un recinto sacerdotal y la liturgia es preocupación esencial en el arzobispo constructor). Están también las llaves de Pedro y dos tiaras que deben aludir a los dos papas Borja, orgullo de la iglesia valentina y a los que se cita en la portada principal de la catedral que antes mencionábamos en relación con Ignacio Vergara. A la izquierda, dos columnas frente a un mar surcado por una nave, el león rampante y un escudo de España sobre una panoplia de banderas, cañones, bombas y dos esferas -el nuevo y el viejo Mundo, España y las Indias- que se repiten en el pavimento de la celda de San Luis Beltrán como vimos. Es claro que todo ello aquí es una alusión a España, a la monarquía, al poder civil opuesto al eclesiástico. Todo responde a una estructura y contiene los mismos elementos que un grabado del valenciano Tomás Rocafort (fig. 7a) realizado para la Archicofradía de la Purísima Concepción -patrona de España y de sus Indias- donde se ven el león, las dos esferas, el escudo de España, las dos columnas con el "Plus Ultra" y el mar surcado por una nave<sup>34</sup>. Pero las dos columnas hercúleas han venido relacionándose desde mucho antes con los dos papas Borja que simbolizan el más allá que la iglesia valenciana consiguió respecto al resto de las peninsulares: así, en las grandes planchas que realiza en 1669,

<sup>33</sup> Inocencio V. PÉREZ GUILLÉN, *op. cit.*, C. 3-VIII, p. 156 y ss.

<sup>34</sup> La Purísima Concepción / Proclamada Patrona de España y sus Indias según se venera por su Ilustre Archicofradía establecida en el ex-Convento de S. Agustín de la Ciudad de Valencia. Inventó y dibujó (...) D. Tomás Rocafort, 350 x 200 mm, Valencia, Colección Municipal. Sobre el significado simbólico de las columnas hercúleas en el ámbito hispánico, véase, Inocencio V. PÉREZ GUILLÉN, «El Viejo y el Nuevo Mundo: derivaciones al dualismo moral en la emblemática hispana», Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", XLVIII-II, (1992), pp. 229-285.

glorificando a los Borja, J.B. Bouchet en Lyon<sup>35</sup>, los medallones con las efigies de los papas Calixto III y Alejandro VI aparecen prendidos a cada una de las columnas, sobre las que en sendas esferas se lee "Non Plus Ultra", mientras un velero, como aquí, surca el apacible mar del fondo. La pintura cerámica dividida niveladamente ofrece en síntesis la imagen conceptual de las dos instituciones que fundan y mantienen el Hospital, bajo la tutela de la Virgen María.

*Panel segundo*<sup>36</sup>

Responde a una estructura iconográfica y simbólica muy sencilla: se trata de un frontal que acoge y enmarca una portada real con su ático, en cuyo interior se halla la imagen -de bulto- de la Virgen de la Providencia. El panel se organiza a base de arquitecturas ficticias de infrecuente corrección dibujística en la azulejería valenciana y de la que debe ser responsable la vinculación académica de los proyectistas; hay un espacio abierto delimitado al fondo por unas arquerías encuadradas por pilastras jónicas y, a los lados, sendas matronas con cabezas llameantes, simbolizando la Caridad (izquierda) y la Medicina (derecha), ésta enseña una caja compartimentada con botes, ofrece en una bandeja un barralito para dosificar las medicinas y un vaso, teniendo tras ella una vela apagada, símbolo de la muerte. Las dos figuras aparecen bajo otras tantas cartelas con inscripciones: "*Charitas fraternitatis maneat in vobis*. Apóstoles a los Hebreos, XIII, I" (el amor fraternal permanezca en vosotros) y "*Et hospitalitatem nolite ob livisci*. En el mismo capítulo" (y no olvidéis la hospitalidad), consejos imperativos a quienes penetran en el recinto sanatorio. Toda la estructura de la composición pictórica pudiera estar inspirada en una tosca xilografía (fig. 8) dibujada por Salvador Romaguera y grabada por Juan Bautista Ravanals en 1744 para el arzobispo precedente en la sede valentina Andrés Mayoral<sup>37</sup>. El prelado aparece en ella flanqueado por una Caridad con testa llameante idéntica iconográficamente a la del Hospital, y por una Justicia, ante un frontal plano con espacios vacíos laterales y una arquería al fondo, aunque el

<sup>35</sup> Véase Inocencio V. PÉREZ GUILLÉN, L'Enigma dels Quatre Elements al Palau Borja de Gandía, Valencia, 1985, p. 8.

<sup>36</sup> Son 12 x 16 azulejos de 21'5 x 21'5 cm. A descontar los dos ángulos superiores, recortados y parte del vano de la puerta central. Hay que añadir dos cartelas laterales de siete azulejos (cada una) blancos rotulados con manganeso.

<sup>37</sup> Valencia, Colección Municipal, Churat, nº 1729/58; 100 x 185 mm.



dibujo cerámico supera ampliamente el ingenuismo rudo de la estampa; la sobriedad clasicista de los años ochenta contrasta también con el movido barroco de la xilografía realizada tres décadas antes.

*Paneles tercero y cuarto*<sup>38</sup>

Los paneles tercero y cuarto, siguiendo el orden de lectura que proponemos, tienen en común la historicidad de sus propuestas y el abandono de la simbología utilizada para el resto. Ofrecen ambos una síntesis del pasado histórico de la cofradía hospitalaria: un árbol de cofrades célebres y una junta solemne y memorable.

El *Árbol de Cofrades* tiene una estructura significativa similar a la del panel del «Salus...», del que casi resulta una ilustración: como allí, a derecha e izquierda, la Iglesia y la Monarquía, y arriba, en el centro, inspirando y protegiendo y en este caso fertilizando el árbol, el anagrama de María otra vez, con el mismo trazado rococó del catedralicio. Aquí, sin embargo, no hallaremos sólo objetos simbólicos sino inscripciones, escudos y personajes que explicitan al máximo el mensaje: a la derecha, mitra, capelo, tiara, doble cruz y báculo enmarcan la leyenda que alude a la aprobación eclesial de la fundación hospitalaria por el obispo de Valencia Hugo Fenollet en 1356<sup>39</sup>; es interesante el inciso breve del rotulista "...como se ve", que delata el didactismo intencional de la pintura cerámica. En este mismo lado, y ordenados según niveles axiológicos, tres escudos eclesiales sobre el del reino de Valencia (con las cuatro barras rojas de la Corona de Aragón) y el de la propia sede (con otro anagrama de María); son los del entonces Venerable Juan de Ribera, el del ya santo Tomás de Villanueva (agustino, cuyo Colegio Mayor de la Presentación en Valencia ostentaba el corazón flechado en su escudo que se ve aquí), y arriba, una vez más, sobre dos toros, las dos tiaras de los papas Borja, Alfonso, obispo de Valencia (1429-1458) antes de su pontificado como Calixto III y Alejandro VI, canónigo también de la catedral valenciana antes de su elevación al solio pontificio. En la parte izquierda, un cartucho con dos banderas, una morada y otra blanca con

<sup>38</sup> Consta de 17 x 12 azulejos de 20'5 x 20'5 cm. Faltan 12 azulejos en el centro, desaparecidos al abrir la ventana actual en ese lugar.

<sup>39</sup> "En dicho año 1356 el / Ilustrísimo Don Hugo de Fenollet / Obispo de Valencia aprobó esta / Real Fundación que tiene Co / fadres [sic], como se ve, Santos, Bea / tos, Venerables, Pontifices, Carde / nales, Arzobispos, Obispos y un / sin número de famosos eclesiásticos".

el escudo de España, dos coronas (una cubierta y otra abierta) y un cetro, símbolos claros de la monarquía. En la ristra de escudos, los de la propia ciudad de Valencia y luego, tal como se aclara en la leyenda, los de los países a los que pertenecieron algunos ilustres cofrades reales: Castilla, León, Navarra y Portugal<sup>40</sup>.

El centro del panel está ocupado por el árbol que crece umbroso y cuyos frutos son los excelsos cofrades que se muestran organizados por estratos con un criterio de equilibrio simétrico: papas a derecha e izquierda; santos -Tomás de Villanueva, San Luis Beltrán- de igual modo dispuestos; también figuran los elementos civiles "ciudadanos", caballeros e hidalgos, arropados por clérigos y venerables<sup>41</sup>. Pedro IV y Hugo Fenollet, flanqueando el árbol en sus lados respectivos, se dirigen al espectador dando cuenta de sus responsabilidades respectivas en la fundación: "Ego plantavi", dice el rey; "Hugo rigavit" asevera el obispo refiriéndose a sí mismo. Al fondo, el río Turia que fecunda la Vega de Valencia -y el propio árbol- con un paisaje sembrado de alquerías con "torretas" y palmeras.

Sobre todo ello, el lema relacionado con la Virgen «Incrementum dedit» ("Dio crecimiento") como causa última de la óptima cosecha. Cabe preguntar aún por qué se detiene el árbol en Carlos II, el último Austria, causa de las erróneas apreciaciones cronológicas sobre la supuesta realización a finales del siglo XVII de la pintura; debe existir una razón que sólo el conocimiento de la historia de la cofradía puede desvelar y que quizá tiene que ver con la actitud de la casa de Borbón al respecto.

*Panel de la Junta de Consejeros*<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> "Año 1356 se comenzó y en / el de 1394 se completó esta Real / Casa Hospital y Cofadria [sic] con Re / ales Decretos del Rey Don Pedro IV de Aragón y a su exemplo / se alistaron Cofrades los Reyes de Castilla, León, Navarra, Portugal, y otros, los Príncipes, Duques, Grandes y Nobles".

<sup>41</sup> Figuran expresamente citados, de arriba abajo y de izquierda a derecha: (ramas de la izquierda) "Grandes de España. Carlos II y la Reyna / Ciudadanos y Caballeros. Canónigos generosos. Santo Tomás de Villanueva. Venerable Agnesio. / Calixto III. Reyes de Aragón y Navarra". (Ramas de la derecha) "Venerable Anglesola y Ridaura. Venerables Sarraí [Sarrió?] y Climent / Beatos Bono, Factor, San Luis Beltrán y Venerables Ribera y Agullona. Idalgos / Cardenales. Alexandro VI. Obispos".

<sup>42</sup> Consta de 17 x 12 azulejos de 20'5 x 20'5 cm.

Este panel (fig. 9) muestra una sesión de la junta de consejeros de la Real Cofradía de la Virgen de la Seo. Hay en su concepción compositiva -un paralelepípedo (la sala) continente, que encierra otro similar (la mesa)- una extrema sencillez y a la vez una voluntad de verosimilitud espacial sin precedentes en la pintura cerámica valenciana; la excepcionalidad concierne también a la propia representación, posiblemente un caso raro junto a los *Milagros de San Vicente Ferrer* en los zócalos de su casa natalicia de historicismo y quizá de retrato. Naturalmente nada tiene que ver con una supuesta contemporaneidad del tipo de retrato colectivo flamenco como quiere Cirici, ni su sobriedad es producto de una conciencia estilística a lo Philippe de Champaigne. Es simplemente el producto de un encargo preciso, que obligó incluso a su específica plasmación del espacio. La simplicidad es la inherente a la mayor parte de la pintura de azulejos valenciana que, antes que nada, economiza medios y evita siempre cualquier complicación dibujística: objetos escorzados, juegos perspectivos, verosimilitudes arquitectónicas o coordinaciones anatómicas. Buscando los orígenes iconográficos inmediatos puede relacionarse la pintura con un dibujo de Juan Bautista Suñer (fig. 9a) sobre la proclamación de la Inmaculada<sup>43</sup> que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, grabado en 1792 por Vicente Capilla. El dibujo ofrece una idea espacial idéntica (mesa de clavarios, mesa de escribano, pavimento en fuga, alas laterales), con personajes gesticulantes tras la mesa, incluso las dos figuras del *Árbol de Cofrades*, realizado sin embargo en 1791, es por lo tanto posterior a la pintura cerámica en una década. Quizá el mismo Suñer, discípulo de Ignacio Vergara, hizo bocetos previos que se utilizarían aquí. Aunque existan ejemplos en el medio pictórico valenciano (no por supuesto en el cerámico) que debieron ser tenidos en cuenta: los diferentes brazos con los que Vicente Requena El Joven y Sariñena habían decorado, a finales del siglo XVI, el Salón de Cortes del palacio de la Generalidad Valenciana en los que clérigos y caballeros aparecen alineados rígidamente en su escaños con vestimentas civiles muy próximas a las del panel de azulejos de la junta. Su origen concreto, en fin, sería un encargo que precisó dónde y cómo debían situarse cada uno de los personajes y cómo debía ser el severo mobiliario y la estancia en la que se desarrollaría la escena; en efecto, en las *Constituciones de la Real Cofradía* editada en Valencia por Joseph García en 1757<sup>44</sup> hay un

<sup>43</sup> Adela ESPINOS, *op. cit.*, tomo I, p. 170, nº 458.

<sup>44</sup> Cfr. nota 10. El croquis se halla en la p. 20 de las *Constituciones*.

croquis (fig. 9b) de la sala que debe ocupar la junta, con la mesa presidencial al fondo, otra pequeña para el escribano frente a la puerta de acceso y números -del 1 al 40- en el lugar que debe ocupar cada cofrade. Sabemos así pues que los cinco personajes tras la mesa son: el prior (nº 1), un clavario (nº 2), el mayordomo militar (nº 3), el mayordomo real (nº 4) y un compañero de Clavario (nº 5), el escribano de la izquierda (el ceramista ha invertido como es frecuente el estarcido) tiene el número 23. Han sido eliminados de la representación y ni siquiera aparecen sus dos sillas, el racional (nº 6) y el archivero (nº 7), a pesar de que es preceptiva su asistencia tanto a las juntas de consejeros como a las juntas particulares. La pintura persigue un verismo que no sólo afecta al esquema disposicional: las mesas de lira barrocas, cubiertas, la campanilla incluso, son las del Hospital que conocemos por el croquis. En suma, quizá por única vez en Valencia nos hallamos ante una creación pictórica cerámica que parece haber tenido modelos reales y no ser una mera trasposición de una estampa.

Este panel plantea además algunos interrogantes de tipo cronológico que deben tener relación con la significación precisa de lo representado. Cirici, como dijimos, lo vio como un retrato colectivo que seguía una moda tipológica vigente a finales del siglo XVII que sería el momento de su supuesta realización; pero nadie vestía así en ese momento, quizá el caballero hospitalario de la Orden de Malta (el segundo entre los sentados desde la derecha, que luce cruz correspondiente) apareciera "uniformado" pero no el escribano con calzón corto y abotagado, hombreras hinchadas, golilla y "cape à l'espagnole", con ropa según la moda estricta de mediados del siglo XVI, a lo Carlos X (1560-1574). En definitiva estos personajes no sólo resultarían anacrónicos en 1780 cuando se pinta el cuadro, sino también a finales del siglo XVII en los que se supone erróneamente pintado.

¿Cuál es la razón de este historicismo prematuro? Hay aún un elemento a considerar que no hemos mencionado: el caballero<sup>45</sup> con vestimenta blanca, hospitalario de Montesa, que llega al recinto con un billete cuyo contenido anunciado parece alborozar y sorprender a los asistentes que gesticulan o meditan mientras el escribano toma nota puntual. Esta escena parece aludir a un hecho determinado, a una junta memorable, ¿cuál? Hay dos coincidencias cronológicas en relación con la cofradía que conviene recordar ahora y en las que basamos nuestra

---

<sup>45</sup> Miguel Ángel CATALA, *op. cit.*, p. 241. Ve en este personaje a una sirvienta que accede a la estancia.

hipótesis: a mediados del siglo XVI, casualmente el año en que se celebra el segundo centenario de la fundación de la cofradía acontece, la víspera de la fiesta de la Asunción, el milagro -el Milagro por antonomasia- que va a popularizar y difundir en Valencia la devoción a la Virgen de la Seo, desde entonces Virgen del Milagro. En 1756, año en que se celebra el cuarto centenario de la institución, y el segundo del hecho prodigioso se promulgan precisamente las nuevas Constituciones, las que se utilizan como modelo para la estructuración plástica del cuadro cerámico. La escena representada sería pues precisamente la de la junta que conoció y sancionó el Milagro en 1556, cuyo bicentenario se conmemora ahora, junta representada con las características "reales" vestimentales del momento en que acaeció el portento y según las pautas de las nuevas Constituciones.

El lema que corona el anagrama central superior (como todos los de la casa sobre una incorrecta luna de cuernos alzados) es «Nobilitate sapientia pietateque magna» ("Con nobleza, sabiduría y piedad grandes") y debe aludir a las condiciones deseables para el funcionamiento de la digna institución pía.

#### *Paneles quinto y sexto*<sup>46</sup>

Aún quedan, para completar este programa, dos cuadros que insisten en los propósitos generales a los que venimos refiriéndonos. Se trata de un gran panel con un enorme anagrama de María, relacionable como los otros con el frontispicio de la puerta principal de la catedral de Valencia pero con una acentuación de las analogías formales posibilitadas por el tamaño de la pintura y otro pequeño con un copón. Hay que decir que si bien la semejanza es notoria, no se cumple en cambio respecto a los dibujos de los proyectos de Ignacio Vergara conservados en la Academia de San Carlos. El lema de la filacteria sobre la gran corona cubierta «Interveni pro clero» ("Intercede por el clero") evidencia la intencionalidad de protección y mediación respecto a los ocupantes del hospital; la serie de objetos litúrgicos y el copón mismo del pequeño panel anexo resultan aquí casi redundantes.

---

<sup>46</sup> Panel con el anagrama: 9 x 6 azulejos de 21'5 x 21'5 cm. Panel del Copón: 3 x 2 azulejos de 21'5 x 21'5 cm. Véase Inocencio V. PÉREZ GUILLEN, La pintura cerámica..., p. 259, nº 95.

### Las azulejerías de la capilla<sup>47</sup>

El zócalo de azulejos de la capilla del hospital (y a la vez de la Comunión de la iglesia del Milagro) contiene un programa autónomo de raíz esencialmente emblemática, hay en él un orden topológico de lectura a partir del ingreso desde la iglesia, de la que es en realidad una prolongación con idénticas características dimensionales y estructurales; el orden viene determinado, claro está, por la intención significativa global que damos tras el análisis.

La concepción espacial que determina el dibujo de los cartuchos ornamentales parietales es resultado de la aplicación de una perspectiva rigurosa resuelta precisamente desde el punto de vista del espectador situado a los pies del recinto; esta concepción verosímil del espacio resulta muy rara en la pintura cerámica valenciana, por lo general ingenuista y tosca en ese sentido, y denota un afán academicista, culto que el mentor consideraría deseable para este recinto. Estas cartelas suponen además uno de los primeros intentos de liquidación del rococó ornamental en la azulejería valenciana; hay una vuelta al repertorio "clásico": pilastras, volutas, acantos, vasos, etcétera, pero tratado con libertad y movimiento en absoluto neoclásicos. Vasos, floreros y pilastras se complementan por tramos -cada uno con el de la pared opuesta- y no por cartuchos con lo que se refuerza el sentido itinerante del espacio. Los floreros aparecen alternando con píxides que en el último espacio, flanqueando el altar, se transforman en dos grandes ánforas vacías cuyo sentido simbólico cabría considerar.

Los ramos, en cambio, de rosas granadas y tulipanes, y a pesar de la riqueza simbólica de ambas flores (el alma privada de la gracia de Dios es el tulipán lánguido, la propia eucaristía es la rosa, etcétera) deben responder a la estructura de un tipo de zócalo para capillas laterales constante en la azulejería valenciana en la segunda mitad del siglo XVIII, que los coloca en las bases de las pilastras que flanquean la entrada a dichos recintos. Estos cartuchos de la capilla hospitalaria eran novedosos en Valencia en 1780 pero se ven ya por

---

<sup>47</sup> Las cartelas ornamentales encierran paneles de 8 x 9, 8 x 20, 8 x 6, 4 x 2 y 1/2 azulejos, según se trate respectivamente de cartuchos simples, dobles, del fondo junto al altar mayor o cartelas con textos piadosos; son piezas de 20'5 x 20'5 cm en todos los casos.

ejemplo en estampas editadas por Martin Engelbrecht<sup>48</sup> sobre 1755 tras el abandono de las delirantes cartelas rococó que ofrecía aún a mediados de siglo.

Respecto a los jeroglíficos enmarcados por estos cartuchos, la fuente utilizada de forma casi exclusiva ha sido el libro de Antonio Ginther, *Speculum amoris et doloris in Sacratissimo... Cor de Jesu incarnati, eucharistici et crucifixi*; editado por Joannis Jacobi Lotteri en Augsburg en 1706 y luego reimpresso en varias ocasiones. Hay analogías formales evidentes entre los emblemas de este libro y los azulejos pero también relaciones conceptuales más allá de la mera copia de las figuras. Sabemos que la obra estaba en Valencia en los años en que se realizó el programa del Hospital de Sacerdotes, en el desaparecido Convento Capuchino de la Sangre fundado en 1596, e incluso conocemos el nombre de su poseedor, fray Gerónimo de Almansa<sup>49</sup>. Ginther la dedicó al obispo-príncipe de Augsburg Alejandro Segismundo de Austria y pudo llegar a Valencia antes de 1707 en el periodo de afección austracista del reino antes de la derrota borbónica.

El mentor realizó en cualquier caso una severa selección de asuntos y figuras; reordenó y dio un sentido unitario y distinto al nuevo conjunto y lo adecuó al ámbito eucarístico de forma perfecta, por lo que la dependencia de la obra de Ginther es en conjunto muy parcial. Formalmente los cartuchos ovales que ciñen las figuras grabadas del libro desaparecen aquí y éstas quedan libres en un espacio excesivo que el pintor rellena después con elementos de taller ajenos al juego simbólico: floreros, árboles laterales, conchas o el repetido angelote tenente; las filacterias sin embargo sí están en Ginther coronando sus cartelas emblemáticas. El orden de lectura que proponemos se cumple como

---

<sup>48</sup> Por ejemplo en la estampa *Gallus*, de una serie dedicada a las naciones europeas, grabadas por Johan Georg Pinz (Valencia, Colección Municipal), contiene un marco plano y rectilíneo entre junquillos como los de los paneles hospitalarios, combinado con un paramento lateral, asimétrico, con acantos y vasos muy similares a los que se ven en el zócalo de la capilla que estudiamos.

<sup>49</sup> Se trata de la edición de 1731 de Augsburg, y en la anteportada figura manuscrita con tinta y grafía de la época la frase con los datos mencionados. Tras la desamortización los fondos de este convento pasaron a la Biblioteca de la Universidad de Valencia, es posible que otro ejemplar figurara en la biblioteca del Seminario, reformada por el propio Fabián y Fuero. La portada interior está firmada: "J. Casp. Gustwein Sc. Ags.". Hay una traducción castellana: Juan BALLESTER y CLARAMUNT, El Sagrado Corazón de Jesús espejo de amor y de dolor en su vida mortal y eucarística, versión castellana del libro que escribió en latín el Rdo. Doctor D. Antonio Ginther, Pbro., Barcelona, 1901. Seguimos esta edición.

anunciamos de izquierda a derecha, desde los pies de la capilla hasta el altar<sup>50</sup>.

*Jeroglífico primero* (fig. 10)

Representa una mano surgiendo de una roca sustentando un corazón llagado, sangrante, hacia el que se dirige volando un ave de difícil identificación zoológica. Es un paisaje abierto, con un camino que serpentea hacia el fondo, hay un árbol a la izquierda y un tronco serrado en el primer plano<sup>51</sup>. Arriba un ángel -que se repetirá en los otros cartuchos- que lleva una filacteria en la que puede leerse «Redite praevaricatores ad cor». Isaías XLVI.8 ("Prevaricadores, pecadores, regresad al corazón").

Se trata claramente de un jeroglífico cuyo lema es una cita bíblica explícita, en contra del calculado hermetismo de los lemas habituales en la emblemática; el jeroglífico no es original por supuesto y tampoco su asociación a las palabras de Isaías. El origen hay que buscarlo quizá en un emblema que Boschio (fig. 10a) atribuye a Aresio<sup>52</sup> y que ilustra, según este autor, más que la duda de Santo Tomás Apóstol el arrepentimiento y vuelta a la gracia posteriores, cuando al tacto del costado de Cristo herido se confirmó la fe: un ave regresa volando allí al corazón que se le muestra bajo el lema «Redivit ad domino» ("Regresará al Señor") en clara alusión al suceso evangélico.

Pero en la pintura pueden detectarse pequeñas diferencias con respecto al grabado de Boschio (la manga abrochada con el plisado

<sup>50</sup> El orden, no la numeración, que propone Asunción Alejos Morán (*op. cit.*), es correcto y con él coincidimos sustancialmente aunque la autora no menciona fuente emblemática alguna.

<sup>51</sup> El tronco del ciprés serrado, que nunca vuelve a crecer, es símbolo de la Penitencia; F. PICINELLI, *Mondo Simbolico*, Milán, 1603; seguimos la ed. de 1669, L. IX, *Cipresso*, C. 10, nº 98, p. 418. Como Ginther cita expresamente a Picinelli, hay que tener en cuenta las precisiones significativas del autor italiano para una correcta lectura del programa valenciano. No creemos sin embargo que en este caso exista una intención simbólica expresa porque los árboles cortados son elementos de taller constantes, junto a otros, en cartuchos ornamentales de la pintura cerámica valenciana del último tercio del siglo XVIII. Véase al respecto, Inocencio V. PÉREZ GUILLÉN, *La pintura cerámica...*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>52</sup> Jacobo BOSCHIO, *op. cit.*, Cl. I, nº DCCXCV, p. 55 y XXXIV. Grabados de J. Nüller sobre dibujo de J.C. Schalk. El repertorio de Boschio, editado en la misma ciudad y en fecha muy próxima a la obra de Ginther, parece bastante utilizado como fuente por el dibujante que ilustró el *Speculum*.



radial y el corazón sin herida) que cabría atribuir al taller, aunque ello hace pensar en la existencia de otra fuente utilizada como modelo directo, se trata precisamente del jeroglífico XLI del *Speculum...* de Ginther (fig. 10b). Las diferencias, respecto a Boschio, de la pintura quedan casi completamente subsanadas aquí: el dibujo de la manga, del dedo pulgar, la herida en el corazón, el ave con patas y el mismo tipo de cola o las montañas del fondo resultan idénticos a los que se ven en los azulejos, pero, ¿qué significan?, Ginther en éste como en otros emblemas no describe ni explica apenas las imágenes y únicamente justifica el lema, brevemente, en alguna parte de su larguísimo discurso; lo que sí hace es repetir machaconamente la misma idea con innumerables ejemplos que a veces guardan escasa relación con la figura. Respecto a la mano que sostiene un corazón explica que, según los naturalistas, tanto al águila como al halcón les satisface sobre todo el corazón de sus víctimas. La primera no bebe agua -se dice- y tan sólo sangre, y así calma a la vez la sed y el hambre; el segundo va directamente al corazón de sus presas, desdeñando el resto, volviendo a su nido con la víscera, completamente satisfecho y -concluye Ginther incomprensiblemente- de ahí el lema «Redibit ad dominum», terminando con un obvio "imitemos al águila y al halcón en el amor del corazón de Cristo". Hay que continuar su extenso discurso para descubrir algunas otras ideas que están en el origen de este emblema. En primer lugar la más clara: el ave dibujada debe ser un halcón y no un águila: Picinelli, en el que insistiremos pues es la fuente utilizada y citada expresamente en alguna ocasión por Ginther, dice que el halcón<sup>53</sup> regresa siempre a su dueño y no quiere la libertad que lo hace infeliz. El regreso, la vuelta al redil, es aquí precisamente la idea clave, es la idea que Boschio toma de Aresio ejemplificándola como la reconciliación con la gracia divina. Ginther que parece inspirado en el repertorio boschiano menciona también el episodio del Evangelio referente a Santo Tomás Apóstol, pero no se detiene ahí pues sigue con Santa Ludgarda, a quien Cristo en persona prohibió las delicias del amor mundano a cambio del goce exclusivo de su corazón, que mostró a la santa desabrochando levemente su túnica; con el sacerdote Antonio Martini a quien Jesús Niño se apareció provisto de arco y carcaj disparando una certera flecha que lo hirió de forma similar al propio Cristo; o con el sacerdote mínimo Ángel de Paz, cuya herida ventricular (que disfrutó por una gracia especial de Jesús) pudo comprobarse en su

---

<sup>53</sup> F. PICINELLI, *op. cit.*, L.IV, Ucelli, C. 29, *Falcone*, nº 289, p. 176. Juan de BORJA, *Mondo Simbolico, op. cit.*, p. 139, presenta al halcón bajo el lema «Libertas perniciosa», como símbolo de los peligros de la libertad, ya que cuando el ave escapa, aun con la lonja, se ahorca frecuente e involuntariamente.

autopsia en 1596, y otros muchos. Todos amaron excepcionalmente al Corazón de Jesús y en su nombre se nos invita a regresar, a todos: ricos, pobres, campesinos, pecadores..., concluyendo: «Redite praevaricadores ad cor». Este lema de invitación universal al retorno, a la reconciliación, fue seleccionado precisa y muy acertadamente en el hospital valenciano por su adecuación lógica y topográfica, como inicio del programa. Veamos que, además, en la pintura hay un elemento intencionalmente añadido que no figura en el grabado: el camino que serpentea hacia el horizonte, que complementa esta intencionalidad e invita a recorrer la capilla y a cumplir sus propuestas.

*Jeroglífico segundo (fig. 11)*

La utilización del libro de Ginther, el *Speculum...*, como fuente continua en el jeroglífico segundo: el heliotropo que gira arqueándose hacia el Sol poniente (en la 3ª edición de 1731 la plancha está invertida, con lo que el simbolismo se ve esencialmente afectado) viene a coincidir también, con exactitud, con su XXXII *Consideración* (fig. 11a). Desde Valeriano esta imagen ha gozado de un inmenso y justificado éxito como símbolo de la correspondencia, del seguimiento fiel, entre los seres terrestres y Dios. Interesa aquí por ello el sentido específico que tiene en el programa hospitalario este jeroglífico: Ginther cuenta al respecto cómo el girasol, como rey de las flores, sigue siempre al rey de los astros y no sólo en los días serenos, sino incluso -añade para acentuar el significado moral- en los tempestuosos y nublados, y, lo que resulta más sorprendente, durante la noche, cuando el Sol está bajo nosotros en el otro hemisferio: entonces la flor permanece cabizbaja vuelta a la tierra en la dirección que en esos momentos ocupa el astro. Simboliza como consecuencia el acatamiento sin reservas de la voluntad divina y su seguimiento hasta el fin, hasta la muerte, hasta el ocaso. La forma de arropar con ejemplos esta idea resulta, sin embargo, confusa: habla del rey David desesperado por la muerte con que es amenazado por Absalón y de su oración en un huerto de olivos, claro paralelo del huerto de Getsemaní. En fin, en Valencia ha sido sustituido el lema «Hasta el ocaso» por las palabras de Cristo contenidas en el Evangelio de San Juan: "Quien me sigue no camina en tinieblas", nítida sugerencia a proseguir un recorrido espiritual bifronte: en la capilla y en la propia vida del sacerdote probo de recta conducta, invitación ya iniciada de forma genérica en el jeroglífico anterior.

En torno al girasol (Picinelli, *Mondo...*, L.XI,C.XIII) giran conceptos simbólicos que enriquecen de forma ejemplar este emblema:

así, el del amor único y perseverante, el amor constante que la Magdalena profesó a Cristo, la gratitud, la correspondencia, la imitación de los mayores, la contemplación (cuyo origen es la *Emblemata Amorum* de Otto Vaenius) y también pasajes muy adecuados al ámbito en que nos movemos: el seguimiento de San Pedro a Cristo abandonando los aparejos de pesca, etcétera, resulta una cantera inagotable que Ginther explota y en la que como siempre -tengámoslo en cuenta- propone ejemplos agustinianos. Se incluyen además conmovedoras historias como prueba del cumplimiento de los supuestos místicos más allá de los ámbitos escriturales. Así, la de los contumaces San Epicteto y San Astión que repiten, a sus verdugos, inasequibles al desaliento, una y otra vez "Somos cristianos, cúmplase en nosotros la voluntad de Dios", hasta el punto de que los esbirros creyendo que se trata de una especie de sortilegio protector acaban diciéndolo ellos mismos; esta historia obsesiva en el texto tiene mucha más fuerza sermonaria que la melancólica estampa del Sol en el ocaso y la flor lánguida. Pero eso es lo que interesa realmente al emblemista y lo que ha eliminado precisamente el autor del programa en Valencia.

#### *Jeroglífico tercero (fig. 12)*

El jeroglífico tercero muestra a un cisne en un lago, nadando junto a una fuente. El ave arquea su cuello flexible para beber del chorro precipitado de una alta taza gallonada de la que brota un surtidor; al fondo cinco cipreses alineados se recortan en el horizonte, arriba la filacteria con el lema «Lava a malitia cor tuum». Jeremías IV.14 ("Lava tu corazón de toda malicia").

La figura ha sido copiada de forma minuciosa en los detalles (no en la escala y proporciones) de la XXV *Consideración* de Ginther (fig. 12a) e incluso el lema procede de allí. Es la cita bíblica que el autor incluye siempre bajo sus cartuchos figurados y que ha sido en la azulejería elevada hasta la filacteria para sustituir al mote originario «Antequam comedam».

Una vez más, Ginther no explica en su obra completamente la imagen en el larguísimo sermón que la acompaña, lo que hace sospechar una apropiación de estampas de alguna obra estrictamente emblemática en la que cada uno de los elementos tendrían una función significativa. Pero eso sí, sintetiza claramente en el texto de cabecera sus propósitos: "El Corazón de Jesús exige de nosotros un corazón puro en la *administración* [hay que tener en cuenta que se dirige siempre y ante

todo a sacerdotes, como nuestro programa] y recepción de la Eucaristía".

Respecto a la figura hay sólo un amago de justificación: "Aresio, obispo tortonense, quiso que se le pintase en el escudo un cisne lavándose en las cristalinas aguas de una cascada con el lema tomado del Evangelio en el pasaje del Lavatorio «Mondus totus». El autor más que explicar y aclarar confunde; a partir de ahí (nadie de quienes escucharan sus sermones vería la imagen) insiste en el valor de la contricción según palabras de San Agustín para lanzar a continuación la cascada de sus abundantísimos ejemplos que acaban aturdiendo quizá de forma consciente: desde Esther que necesitó nada menos que un año para adornarse -purificarse-, con aceite de mirra y otros perfumes, para el rey Asuero; el centurión indigno; o el padre jesuita Juan Cardim que levitaba y que en 1615 acabó siendo abrazado -como San Francisco de Asís o San Bernardo- por un crucifijo, de madera en esa ocasión según relata Juan Weyer, ejemplo cuya relación directa con el emblema es más bien escasa.

Sin embargo, cada uno de los elementos que ofrece el grabado (el cisne, la fuente y los cipreses) son susceptibles de ostentar significaciones simbólicas complementarias y sobre todo muy adecuadas al recinto eucarístico que estudiamos, aunque no sabemos si el mentor sería consciente de las mismas y si ellas fueron precisamente las que lo llevaron a la selección de la figura entre las cincuenta incluidas en el libro. Ginther debió utilizar como otras veces a Picinelli, de quien tomó el lema «Antequam»<sup>54</sup> (éste a su vez lo atribuye a Giovio), pero lo vio sólo de forma parcial, ignorando el contenido emblemático que diluye en sus encendidas peroratas latinas. El cisne, según Giovio, antes de comer suele lavarse en el agua. Ésa es la raíz del emblema. Cada cual, antes de dirigirse al altar sagrado, debe obtener el máximo de pureza bañándose en sus propias lágrimas, dice recordando a San Gregorio; el cisne pasa así a ser símbolo del sacramento de la Penitencia, que purifica. Picinelli ofrece además dos lemas luego recogidos por Boschio y relativos al cisne: «Abluor non obruor» ("Me purifico pero no me hundo") y «Candor illaeus» ("Pureza intacta") que alude a la virginidad y procede del *Imago Primi Saeculi Societatis Jesus*<sup>55</sup>, formal y conceptualmente equiparables a la imagen que comentamos.

<sup>54</sup> F. PICINELLI, *op. cit.*, L. IV, C. XVIII, nº 208, p. 166. "Antequam comedam suspiro, et tamquam inundantes aquae, sic rugitus meus", Job, III, 24.

<sup>55</sup> Jacobo BOSCHIO, *op. cit.*, Cl. III, nº CXXII y Cl. I, nº DCCCLXIX.

La fuente tiene una muy variada simbología. Bohorus dice que una fuente con surtidor (y cuatro caños como ésta) lanza su chorro tanto más arriba cuanto más alto está el manantial que la alimenta, estableciendo un símil con el alma que confía en Dios; el agua que mana puede ser la Beneficencia de Dios, la misericordia divina, la fecundidad o incluso la liberalidad del príncipe<sup>56</sup>. Pero según San Agustín, omnipresente en la obra de Ginther, el agua son las lágrimas del arrepentido y este significado penitencial es precisamente el que parece más adecuado a la interpretación de este emblema.

El último elemento son los cipreses del fondo alineados en el horizonte. El ciprés suele asociarse tanto a la idea de eternidad como a la de muerte. Fue una de las maderas elegidas para la fabricación de la cruz, según la tradición cristiana. San Ambrosio lo considera imagen de la perseverancia porque se mantiene verde en las cuatro estaciones. Pero interesa recordar ahora una serie de usos simbólicos de connotaciones negativas: Arcangelo Conter en sus *Empresas* dice que es figura del pecador y de la herejía, Alciato<sup>57</sup> lo tiene como símbolo de la hipocresía y de la esterilidad, es muy verde pero sus frutos son completamente inútiles. Boschio presenta un emblema con una serie de laureles en hilera con el lema «Ornant sed impediunt» ("Adornan pero protegen"<sup>58</sup>, libran del ardiente sol a las vides); Plinio cuenta que los cipreses se plantaban en hileras entre las viñas para delimitar las propiedades, así que no sólo resultaban bellos sino también útiles. En definitiva, la idea de utilidad/inutilidad, del bello estéril, viene asociada al ciprés con la disposición de nuestro emblema, pero tengamos en cuenta también su número, cinco, el contexto de purificación en que se hallan y que el pecado en la moral cristiana se comete con cada uno de los sentidos. Ésta debe ser pues la simbología de los cinco cipreses que se ven en la lejanía abandonados ya por el cisne que bebe tranquilo de la fuente purificadora.

#### *Jeroglífico cuarto* (fig. 13)

El jeroglífico cuarto es de una extrema sencillez formal: se ve en él un pozo con un brocal pétreo cilíndrico sobre una plataforma

<sup>56</sup> F. PICINELLI, *op. cit.*, L. II, C. XXV, p. 103.

<sup>57</sup> Emblema CXCVIII, *Cupressus*. Vid. edición de S. SEBASTIÁN, *Emblemas*, Madrid, 1985, p. 242.

<sup>58</sup> Jacobo BOSCHIO, *op. cit.*, Cl. I, nº CDLX.

circular, con la polea que pende de un garfio único y el pequeño acetre atado a la sogá para sacar agua. Sobre el pozo, el angelote con la filacteria que dice «Omnes sitientes venite at aquas». Isaías LV., 1 ("Todos los sedientos venid a las aguas").

El pozo es también un emblema en la obra de Ginther, la XVIII *Consideración* (fig. 13a), y aunque su simbolismo es acorde con el cerámico, resulta evidente que el pintor de azulejos no utilizó como referencia la figura; el mentor tampoco seleccionó ninguno de los lemas contenidos en el libro en este capítulo.

Ginther dice en síntesis que el pozo es el Corazón de Jesús en cuyas aguas vivas el alma pecadora halla la gracia y la salvación. Utilizando como ejemplos complementarios los pasajes de Rebeca y Eliecer, Jacob y Fotina, Jesús y la Samaritana, la sed de Cristo en la hora sexta, etcétera. Hay una coincidencia formal del pozo que se ve en los azulejos con el emblema que Jacobus Typotius dedica al cardenal Guido Ferrari<sup>59</sup> y seguramente su origen mediato será emblemático, pero la similitud se da también con los pozos que tradicionalmente ilustran los símbolos bíblicos de la Virgen en Valencia, como la *Purísima* de Vicente Macip y sobre todo la de Juanes en la iglesia de la Compañía (1576-1577), aunque sin garfio ni pozal. Resulta más próximo aún a los que se ven en pinturas del siglo XVII en España como la *Inmaculada* de la capilla de la Quinta Angustia en la iglesia de la Magdalena de Sevilla de Valdés Leal (1659-1660). En suma pozos con características formales constantes y similares abundan asociados a la imagen de la *Purísima* en la segunda mitad del siglo XVI y en el XVII y sobre todo en el XVIII, cuando éste y el resto de figuras bíblicas copan de hecho la simbología mariana. La Virgen es, como Cristo, pozo de agua viva, con el mismo tipo de repercusiones piadosas. Los jeroglíficos con esta intención abundan. Citemos como ejemplo el que el cartujo burgalés fray Nicolás de la Iglesia nos ofrece en su obra *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas*, editada en Burgos en 1659 (jeroglífico XXVI, p. 87), con el lema «Puteus aquarum inveniunt» sobre el asunto "María pozo de aguas vivas".

No sabemos pues si el pozo de la azulejería se suma a los cuatro siguientes jeroglíficos parietales que van a aludir a la Virgen en este programa hospitalario o bien como nos inclinamos a creer ha de

---

<sup>59</sup> Jacobus TYPOTIUS, *Symbola divina et humana*, Praga, 1601-1603; ed. de 1972, p. 54.

emparejarse con el jeroglífico del cisne, situado enfrente, como símbolo del alimento, del agua de vida, fuente de gracia necesaria tras la purificación para proseguir el camino cuyos hitos detallarán los emblemas siguientes.

*Jeroglífico quinto* (fig. 14)

Inicia la serie de cuatro contiguos que de forma directa aluden a la Virgen María.

En el primero de ellos, el quinto en el orden de lectura de la capilla, se ve una nave con tres palos, con las velas henchidas y gallardetes rojos al viento, surcando un mar tranquilo. El navío tiene todos los elementos de seguridad: una escala, una barquichuela en previsión del naufragio, el ancla que pueda sujetarla, cañones en los flancos y grandes faroles en popa, se trata de un tipo de navío en suma plenamente vigente en el momento de la realización del programa. Lleva además una gran bandera blanca con el anagrama de María coronado sobre la media luna. En la filacteria superior se lee: «Quasi navis institoris de longe portans panem suum». Provm. XXI, v. 14 ("Como nave de mercader que trae de lejos su pan").

Aunque Ginther tiene en otra de sus obras, *Mater amoris et doloris...*, editada en Augsburgo en 1726 (seguimos la edición de Amberes de 1752), al menos tres emblemas con barcos que aluden a la Virgen, pensamos que ésta no ha sido la fuente utilizada, ni como origen del lema ni de las imágenes, entre otras razones porque las de Ginther son barcazas someramente esbozadas. Para el conjunto de los cuatro jeroglíficos marianos en los azulejos, se empleó otra obra, menos conocida, de intención devota y sermonaria similar a las de Ginther pero más plegada a la estructura de los genuinos libros de emblemas: indicación del asunto, lema, figura, versos aclaratorios, aunque luego abunde también en ejemplos, citas evangélicas y bíblicas, patristicas, etcétera. Se trata de los *Jeroglíficos varios, sacros y divinos epitectos... de Maria Santísima*, del mínimo fray Luis de Solís y Villaluz, editados por Juan de Ariztia en Madrid en 1734. Solís es un excelente didacta frente al insoportable Ginther, estructura sus capítulos con cuidado: tras un inicio sorpresivo y plástico tomado de la historia antigua generalmente y cuya relación con el jeroglífico no se adivina, hace enseguida una reconducción hacia el asunto que le interesa por medio precisamente de la figura que luego justifica con ejemplos de las Sagradas Escrituras y "demuestra" con hechos del mundo natural; finalizando con un colofón

moral que repercutirá en la conducta del fiel.

El estudio de la iconografía marinera en relación con la Virgen es inabarcable ahora, recordemos sólo que el velamen hinchado y desplegado que aquí se ve es símbolo de cooperación (con el viento-Dios), plena identificación por razones obvias<sup>60</sup> y por supuesto no sólo en emblemática sino también en pintura, así sucede por ejemplo en la *Purísima* de Zurbarán (1630-1635) del Prado que tiene a sus pies un navío surcando el mar. Vamos a considerar únicamente la simbología que se desprende de la que proponemos como fuente directa, la contenida en los jeroglíficos XXXX, XII y XIII (figs. 14a, 15a y 16a) de Solís, aun advirtiendo que no hay estricta correspondencia formal, aunque sí conceptual, con ellos: nave, estrella y faro, los tres elementos diferenciadores de los tres emblemas van a aparecer en los azulejos y debieron ser tomados precisamente de estos tres jeroglíficos que comentamos.

La primera de las naves parece proceder del último de los incluidos en el libro de Solís en el capítulo Sancta Dei Genitrix, donde pondera a la Virgen como "Nave que traxo al mundo los beneficios del Verbo Encarnado" con el lema «Facta est quasi navis», que es el mismo de Valencia aunque con un importante matiz diferencial: el libro insiste en la naturaleza excepcional de María, cuyo mérito supremo es ser engendradora -nave continente- por lo que al lema valenciano antepone el «Facta est...», mientras que en el hospital se aprecia el contenido, la mercancía, por lo que no sólo arranca el lema con el «Quasi navis...» sino que se prolonga con el de «...longe portam panem suum», aludiendo evidentemente a Cristo en la Eucaristía<sup>61</sup>. De todas formas Solís cita el fragmento bíblico completo en las explicaciones con las que arroja el jeroglífico que además ilustra bellamente:

"Es María Nave Bella, y muy hermosa,  
En quien vino embarcado hasta acá al suelo,  
El Verbo Eterno Dios, pues fue gloriosa,  
Habitación para él, y claro Cielo [...]  
Fue Nave que nos traxo el beneficio".

<sup>60</sup> F. PICINELLI, *op. cit.*, L. XX, C. VIII, p. 730.

<sup>61</sup> Fray Nicolás de la IGLESIA, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados...*, Burgos, 1659, Jeroglífico XLIV, p. 153, recoge también este versículo.



Luego insiste:

"Fue María en la Encarnación,  
La Nave en quien el pan vino,  
Tan Celestial y Divino,  
Como del cielo baxado,  
Pero en su vientre amassado,  
Para el hombre peregrino".

El hombre peregrino que ha de alimentarse con pan amasado en el vientre de María es la idea que debió considerarse aquí, pues el programa y los jeroglíficos siguientes aluden precisamente a esta trayectoria vital que el cristiano ha de superar. Esta nave es, en suma, el vientre de María preñada, el sagrario que guarda el futuro pan eucarístico.

*Jeroglífico sexto* (fig. 15)

En un mar borrascoso, con fuerte oleaje (frente al apacible anterior), aparece un navío con las velas desplegadas e hinchadas por el viento, con gallardetes rojos y verdes, un ancla y cañones en los flancos y en la popa. Lleva una gran bandera blanca con un reloj de arena alado, a la izquierda una pequeña galera con las velas recogidas y una enorme bandera azul con una esfera, que parece zozobrar, y en el horizonte otro velero con bandera roja y de nuevo una esfera. En el cielo luce una gran estrella con el anagrama de María, coronado, sobre la Luna. La filacteria dice: «Ipsam sequens non devias». S. Buenaventura. Homil. 2. sup. Aressus ("Quienes la siguen -a la estrella- no se desvían").

La relación simbólica estrella/Virgen María (María significa precisamente "Estrella del Mar") es constante en la plástica católica e hispana, al menos desde el siglo XV, la Stella Maris es uno de los símbolos bíblicos asociados de forma constante a la imagen de la Tota Pulchra<sup>62</sup>. En los azulejos se ha explicitado, quizá redundantemente, esta simbología superponiendo a la estrella el anagrama y seleccionando un mote que insiste en el papel de guía y ayuda para el camino; lema, claro, conciso y muy adecuado al carácter itinerante del programa.

La fuente gráfica debió ser el jeroglífico XII de Solís

---

<sup>62</sup> Manuel TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, p. 153 y ss.

"María del Mar Estrella"; aunque no hay analogías formales de detalle, sí se da coincidencia estructural (incluso elementos de la nave: cañones en popa, ancla, gran farol central). La autonomía del pintor puede explicarse tanto por la complejidad para la traducción cerámica de la figura del libro, como por la existencia en el taller de prototipos de naves de cartones (aparecen en marinas para pavimentos con frecuencia en este momento). Esta actitud ante el modelo resultará evidente en el mismo zócalo cuando al representar la *Civitas Dei* el pintor recurra a una vista ingenuista de la propia ciudad de Valencia.

El hecho es que el lema de Solís, «*Illic navis pertransibunt*» ("Por aquí pasarán las naves"), aludiendo a los escollos y miserias de la vida, está reflejado en los azulejos, no sólo en la tempestuosidad del mar y su oleaje sino en la simbología existencial que las banderas explicitan. El lema de Valencia «*Ipsam sequens...*» aparece invertido en algunos emblemas en los que la estrella es la Iglesia: «*Qui me non aspicit errat*» ("Quien no me sigue se equivoca"), mientras que la nave sigue siendo la vida humana; otras veces aun con lemas distintos mantiene idéntica intencionalidad pero con mayor concisión y claridad como es el caso del *Monstrat iter*<sup>63</sup>. Solís explica así su figura y nos da la clave significativa: "En nuestro jeroglífico pintamos la brillante estrella María; al mar proceloso, y las Naves [...] para significar [...] que si entre los escollos, olas y tentaciones del *mar de este mundo* invocamos a la Estrella María, presente la tendremos para libertarnos de todo genero de peligros". ¿Y las naves pequeñas a la deriva?, Solís no las menciona - elude sistemáticamente la descripción de las figuras- pero hay que suponer que son los navegantes que no invocan a María, sus barcas frágiles son sinónimo de peligro y naufragio:

"Siendo María, como es, del Mar Estrella,  
Siendo como es el mar aqueste Mundo,  
Dexandose regir siempre por ella,  
No tema el navegante irse al profundo,  
Invoque siempre el nombre de la Bella".

Pero se empeña en demostrar además que la Estrella María es la que guió a los Magos de Oriente, ya que según San Bernardo, quienes siguen a María: a) no se desvían de los caminos, b) no yerran, c) no padecen fatigas, y d) llegan con felicidad a puerto. Así

---

<sup>63</sup> Jacobo BOSCHIO, *op. cit.*, Cl. I, nº CLII. Grabado de Schanck y Jacob Müller; y Cl. II, nº CMVII, grabado de I.C.S. y I.G.W., tomado de Typotius.

que con una lógica implacable concluye: si los Magos tardaron sólo 13 días en llegar desde Mesopotamia a Belén (Ammonio) e iban en camello (Philostrato) y recorrieron más de 520 millas, y no les acaeció nada malo, es necesario que la estrella que los guiaba fuera María. Ofrece una completa clasificación de las estrellas, con su número, tamaño y clase, tomada de Ptolomeo, cita en fin los peñascos de Scilla y Caribis que cantaron Ovidio y Virgilio. La interpretación anagógica del mar tempestuoso, según los *Proverbios*, sí resulta de interés: los peñascos son los vicios, las olas son las culpas, las espumas son los pecados. Hay además multitud de testimonios: San Bernardino de Siena, el Idiota, Beda el Venerable, Pedro Canisio, Gisilberto, y lo que es más interesante, Santo Tomás de Aquino, a quien acude con frecuencia en contra de Ginther la fuente principal del programa que no lo cita ni una sola vez, hecho que hay que tener en cuenta. En Valencia toda esa fronda retórica ha sido radicalmente eliminada y un sentido purista y ascético se ha impuesto sobre todo: un reloj de arena alado debe ser el símbolo del fugaz transcurso de la vida humana; un ejemplo emblemático sobrecogedor lo proporciona Wither<sup>64</sup> que añade una enorme calavera coronándolo. Los enterramientos de azulejos, procedentes de los mismos talleres valencianos que realizaron el programa hospitalario, incluyen casi siempre relojes de arena de este tipo, resultando por tanto no sólo un símbolo muy frecuente sino, formalmente, un elemento de taller más<sup>65</sup>. Picinelli dice que el reloj de arena es símbolo de la vida humana, pero admite otros significados más complejos como el que el abate Ferro atribuye a Santo Domingo: para él un reloj de arena expuesto al Sol simboliza el embarazo progresivo de María -grano a grano- con el paso del tiempo<sup>66</sup>, pero en la azulejería valenciana no figura el Sol y la existencia simultánea de la estrella haría redundante este significado. Hay que considerar también las otras dos banderas con sendos globos, en el propio hospital hay en otros dos paneles, como vimos (el pavimento de la celda de San Luis Beltrán y del ingreso), esferas azules simbolizando el mundo, o los dos mundos; aquí también tanto en el sentido geográfico, de habitáculo del hombre como allí de mundanidad que atenta al rumbo cierto que marca la estrella.

---

<sup>64</sup> George WITHER, *A collection of emblems*, Londres, 1635, nº XXVII, p. 235.

<sup>65</sup> Inocencio V. PÉREZ GUILLÉN, *La pintura cerámica...*, nº 646, p. 546. Tumba de Fabián Varea de Tuéjar, 1786.

<sup>66</sup> F. PICINELLI, *op. cit.*, L. XXI, C. IX, nº 135, p. 770 y nº 139, p. 771.

En suma, la interpretación parece muy clara, la nave que surca segura el mar guiada por la estrella es la vida que tiene como ejemplo a la Virgen a diferencia de las frágiles y peligrosas navecillas -las vidas disipadas- que enarbolan la bandera de lo mundano y se irán a pique.

*Jeroglífico séptimo (fig. 16)*

Sobre un mar tempestuoso avanzan dos navíos: una pequeña galera y una gran nave, la primera con dos velas hinchadas, dos mástiles y dos banderas, con una esfera y un reloj cada una, la segunda, que no lleva ancla, parece inclinarse y navegar con dificultad, tiene una gran enseña blanca y otro reloj de arena alado. Una maciza torre almenada en la orilla rocosa mantiene una descomunal bandera con el anagrama de María (como siempre coronado, sobre la media luna). Sobre el horizonte, entre nubes resplandecientes, una ciudad murada con numerosas puertas encima de la cual se ve un cordero. No hay sitio para el angelote habitual y la filacteria se sostiene en los acantos dorados del cartucho, contiene otro fragmento bíblico: «Et lucerna eius est agnus». *Apocalipsis*, XXI.v.23 ("Su luz es el Cordero").

Los navíos, el tiempo y el mundo, la vida humana en suma que debe sortear los peligros, son los mismos que hemos visto. Los peñascos son los vicios, las olas las culpas, etcétera.

El faro-torreón obviamente es la Virgen María, guía como estrella, refugio como faro que indica el puerto seguro. Así se ve por ejemplo en un emblema grabado por Tempesta en 1589<sup>67</sup>, con la explicitud del desastroso naufragio del navío que queda en alta mar. La ciudad sobre la que se ve el cordero debe ser la Jerusalén Celeste del *Apocalipsis*. Existe, sin embargo, una tradición según la cual María es "Cordera inmaculada" y así se refiere a la Virgen San Agustín según fray Nicolás de la Iglesia<sup>68</sup>. Pero aquí la Virgen tiene ya su símbolo inequívoco -el Faro-. La asociación con la Ciudad Celeste nos sitúa ante un Cordero apocalíptico símbolo del Cielo mismo que la Virgen coopera a alcanzar como guía estrella y como faro. Esta Turrís Davidica, Turrís Eburnea de la *Letania*, debe proceder de Solís, que la incluye e su XXX

---

<sup>67</sup> Julio ROSCÍO HORTINI, *Emblemata Sacra*, s.l., 1589, nº 11, grabados de Antonio Tempesta.

<sup>68</sup> Fray Nicolás de la IGLESIA, *op. cit.*, p. 157.

jeroglífico con un gran farol que advierte del peligro del acantilado, pero también en el jeroglífico XIII, *María Nave del Mar*, aunque en ninguno de los dos casos haya alusión alguna del texto a este elemento. Es clara la falta de interés jeroglífico del autor, aunque tanto en la estampa como en la azulejería sobran explicaciones porque la simbología es de una claridad meridiana.

*Jeroglífico octavo (fig. 17)*

El conjunto de los cuatro jeroglíficos relacionados con la Virgen se cierra con el que ostenta como lema «Civitas Dei». La figura se reduce a la representación del símbolo bíblico - constante en Valencia desde Macip o Juanes- de la Civitas, con el lema mencionado. Habría que subrayar si acaso la acentuación de las murallas con intención de otorgarle aspecto de fortaleza defensiva.

Esta ciudad interesa también por razones ajenas a su simbolismo: hace evidente por sus escorzos imposibles, el muestrario de arquitectura valenciana (torres octogonales, cúpulas de tejas, campanarios barrocos, logias superiores con arquillos, el mar del fondo incluso, etcétera) que es una creación del taller para resolver el concepto que propondría el mentor y que, en suma, no se copió de una estampa emblemática; ello refuerza la hipótesis de que los barcos, tal como señalamos, procedan igualmente del repertorio del taller y no de las estampas de Solís que sí proporcionarían en cambio idea, estructura y elementos simbólicos específicos.

¿Qué es la Civitas aquí? Debe ser la Virgen María. Fray Nicolás de la Iglesia compone tres jeroglíficos diferentes con la ciudad murada y los tres por supuesto son la Virgen: María ciudad de Refugio, María ciudad de nuestra fortaleza y María Ciudad de Dios<sup>69</sup>. En este último jeroglífico se ofrece una ciudad inexpugnable sobre un monte escarpado presidida por las palabras de David «Gloria dicta sunt civitas dei» ("Oh ciudad santa cosas gloriosísimas se han dicho de tí"). El autor se pregunta como nosotros ¿quién es la ciudad?, respondiendo con palabras del descubridor del enigma bíblico, San Bruno: "Es María". Su primer hecho glorioso es que en esta ciudad nació el Hijo de Dios, allí fue engendrado así que, en definitiva, es receptáculo igual que la nave. Pero se insiste en que la ciudad es inexpugnable, no sólo por sus muros

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 75, 77 y 80.

sino por sus fundamentos sobre un alto monte. ¿Y quién es el monte?, prosigue: los Apóstoles (San Agustín), los mismo cielos (fray Gerónimo de Florencia), ya que fundamento equivale a principio y ella -la Virgen- fue concebida en la Gloria. En cualquier caso en la ciudad se está a salvo del pecado y se puede mantener la gracia, el estado de pureza que propone en el segundo jeroglífico, simbolizado por el cisne. Pero por encima de todo la CIVITAS - VIRGEN es la carne de María de la que se formará la carne de Jesús según explicita la cartela adjunta que analizamos seguidamente.

### *Cartelas*

El programa sufre un corte aquí -una pausa figurativa- y aparecen dos cartelas con contenidos doctrinarios para los que no se hallarían quizá emblemas idóneos, o simplemente se prefirió la explicitud de la escritura: a la derecha «Caro enim Jesu, caro est Mariae». Inter Opera S. Agustín de ASSUMPTIONE B.ae. Mariae Virginis. Serm. I, Cap. V. ("La carne de Jesús es carne de María") y a la izquierda: «Caro enimea vere est cibus». Ex Evangelio S. Joann. Capite VI, versu 56 ("Mi carne es verdadero alimento").

La elección de la primera fuente no debió ser casual tanto por lo que se refiere al autor, San Agustín, como por la obra seleccionada, el *Sermón de la Asunción de la Virgen*, recordemos que nos hallamos en un recinto dedicado precisamente a la Virgen de la Asunción. Los dos textos tienen en común la referencia a la Eucaristía y la constatación de la relación directa de la Virgen con aquella -carne de su carne-, según anunciaba el jeroglífico de la nave/seno materno y de la Ciudad de Dios; las cartelas sirven pues de introducción y enlace con los seis jeroglíficos siguientes que en la zona del presbiterio, flanqueando el Sagrario, se dedicarán a la Eucaristía.

### *Jeroglífico noveno (fig. 18)*

Encima de un altar de tosca mampostería que se cubre con un tablero pétreo aparece un cordero sobre una hoguera, abajo a la derecha un gran cuchillo y un jarro ceremonial, arriba un ángel portando una cruz, lanza y caña con esponja, además una filacteria que dice: «Recedant veteram» ("Retírese lo viejo").

La fuente debe ser de nuevo el *Speculum* de Ginther (*Consideratio* XI, p. 71) (fig. 18a) aunque con adiciones de diverso origen.

La primera es el lema «Recedant...», apócrifo en esta ocasión y que no se corresponde ni al de Ginther «Deus non despicias» ni al de Boschio, «Mors pretiosa»<sup>70</sup>, cuya figura es de casi exacta coincidencia formal (fig. 18b). La falta de explicitud respecto al origen del lema es rara en este programa y quizá se debe precisamente a su origen emblemático y no bíblico; posiblemente fue tomado de Giovio quien en su Empresa XV<sup>71</sup> lo utiliza para referirse al perdón otorgado por el rey Federico de Nápoles, ejemplo de clemencia y benignidad del gobernante. En cualquier caso aquí aclara el sentido de toda la serie de prefiguraciones bíblicas que se avocinan y elimina además su posible identificación como símbolos de la Virgen puesto que son susceptibles de ostentar esa duplicidad de usos<sup>72</sup>.

El segundo elemento añadido son los símbolos de la Pasión de Cristo que lleva el ángel. Deben proceder también de Ginther, tanto la idea de asociarlos al cordero que se halla en su *Consideración XIII* (fig. 18c) como la forma, una mano que sujeta cruz, lanza y esponja a modo de ramillete y que se ve en la número VII (fig. 18d) como premonición de la Pasión de Jesús Niño.

La tercera adición, el vaso ritual y el cuchillo, no aparecen en Ginther pero pueden deducirse de sus ejemplos: entre otras figuras veterotestamentarias habla del mandato de Dios, recogido en el *Éxodo* a los Padres de la Ley Antigua según el cual debían realizar un doble sacrificio de corderos, el matutino y el vespertino (figuras respectivamente de la Presentación en el Templo y de la Crucifixión). En el sacrificio se extraían la sangre y los intestinos del cordero, degollado antes por el sacerdote, la sangre era conservada en la jarra -cáliz-, y el cuchillo se usaba para el degüello. El cordero guarda relación también, y sirve de enlace, con los emblemas precedentes y con la conducta y trayectoria vital que proponen, ya que es tanto símbolo de la crucifixión como de perdón según el *Ecce agnus Dei qui tolet peccata mundi* del Bautista que por supuesto incluye Ginther entre sus ejemplos. Una vez más el mentor ha

---

<sup>70</sup> Jacobo BOSCHIO, *op. cit.*, Cl. I, nº DCCLVII.

<sup>71</sup> Paulo GIOVIO, *Dialogo dell'Impresse militari et amorose*, Venecia, 1556. Vid. Santiago SEBASTIÁN, «Giovio y Palmireno: la influencia de la emblemática italiana», *Teruel*, 76, 1986, pp. 205-207. En la empresa se ve un libro de encuadernación lujosa, semiabierto, de cuyo interior surgen llamas, arriba la corona real y la filacteria con el mote.

<sup>72</sup> Fray Nicolás de la IGLESIA, *op. cit.* María es Urna de Maná (p. 112), Altar (p. 115), Panes de la Proposición (p. 118), Candelero de oro (p. 122) y Cordera (p. 157). Todos estos símbolos aparecen pintados sobre los azulejos en la capilla del hospital.

despreciado aquí las proposiciones pintorescas que seducían al cura de Biberach: asegura que según los tratadistas, si al cordero macho se le arrancan unos copos de lana, se ven cinco señales en su cuerpo que se corresponden a las cinco llagas del cuerpo de Cristo, aparte la corona huesuda del cráneo que remeda la corona de espinas.

Finalmente, aún hay que reseñar la sustitución del altar de piedra labrada de la estampa por el de mampostería ruda que no se ve en los emblemas, quizá queriendo aludir a la antigüedad, al primitivismo del sacrificio. La falta absoluta de corrección dibujística de esta basa evidencia una intromisión del taller ajena a la fuente impresa, que debe responder a una imposición significativa del mentor.

Este panel del Cordero complementa su contiguo con el Arca, rompiendo el orden de lectura alterno (aunque la pareja se corresponde con la de enfrente). Hay que hacer constar también la coincidencia de ciertos detalles -leños con llamas delanteras- con Typotius (fig. 18e)<sup>73</sup>. Casi resulta innecesario resumir el simbolismo porque el lema es muy claro: el sacrificio del Cordero ya no sirve, retírese y sea sustituido por el verdadero sacrificio de la Cruz.

#### *Jeroglífico décimo (fig. 19)*

Se ve en tierra el Arca de Dios rodeada de objetos litúrgicos judaicos: incensario, tablas, candelabro y mitra. Arriba un ángel lleva un racimo de uvas y un manojo de espigas, en la filacteria se lee: «Nova sit omnia» ("Sea todo nuevo").

El simbolismo es diáfano: espigas y racimos son la Eucaristía que sustituye y acaba con la liturgia precedente. Los objetos desparramados, caídos y el arca mismo figura del Sagrario ya no tiene razón de ser. Recordemos los objetos litúrgicos del gran panel del claustro hospitalario con el monograma de María: en ambos casos su razón de ser es el sujeto específico de la lectura, los pacientes enfermos, sacerdotes y religiosos que los utilizan por su estado.

Respecto a las fuentes gráficas, debió quizá utilizarse la XIX *Consideración* de Ginther (fig. 19a) formalmente como modelo del arca (idéntica por otra parte a las que se ven en las Biblias de Lyon a

---

<sup>73</sup> Jacobus TYPOTIUS, *op. cit.*, p. 169; dedicado a Francisco Malaspina con el lema «Intrepida fides».



mediados del siglo XVI) (figs. 19b y 19c)<sup>74</sup>.

Ginther incluye en su emblema unas amenazadoras nubes de las que surge un rayo fulminante para ilustrar los terribles castigos inflingidos por Dios a los impuros que se acercaban o simplemente miraban el arca y en la Nueva Ley a quienes comulguen en pecado. Un fragmento suyo resume, sin embargo, lo que parece más conveniente al programa valenciano: "Ya no se ofrece en el templo al Dios omnipotente la sangre de machos cabríos, toros, ovejas, carneros, cabras, o palomas; solamente se le consagra cada día por mano de los sacerdotes, como agradable sacrificio [la Eucaristía]".

*Jeroglíficos undécimo y duodécimo* (figs. 20 y 21)

Forman en realidad una viñeta única separada o partida por una fingida pilastra corintia con jaspes púrpura. A la derecha las tiendas de los israelitas, sin la sobriedad que verosímelmente cabría suponer, con lambrequines y gallardetes, en primer plano grandes vasijas rebosantes de maná, espesas nubes en el cielo de las que cae copiosamente el benéfico alimento y arriba un ángel lleva la cinta con el lema: «Umbram fugat veritas» ("La verdad ahuyenta a las sombras").

En el cuadro izquierdo una sencilla mesa con los siete panes de la Proposición y el ángel correspondiente portando el lema: «Dat panis caelicus figuris terminus» ("El pan celestial da fin a las figuras").

La fuente de ambos jeroglíficos es la XXIII *Consideración* de Ginther (fig. 20a)<sup>75</sup> cuya imagen ha sido dividida e interpretada por el taller, pero conservando la misma disposición y ostentando el mismo lema «Umbram fugat...», cuya procedencia no bíblica o escritural ha sido ocultada en la pintura cerámica, pues Ginther no es una autoridad.

El otro lema, «Dat panis...», es equivalente al «Recedant vetera» situado enfrente, el simbolismo del conjunto es idéntico. Ginther

---

<sup>74</sup> Antonio GINTHER, *op. cit.*, p. 92. Respecto a los grabados lioneses vid. el *Abraham y Melquisedec* o *El Maná* de Leonard Gaultier ya de 1602 con los mismos tipos (figs. 19 y 19c) coincidentes además con la iconografía de los jeroglíficos n<sup>os</sup> 20 y 21 del programa valenciano, cfr.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 155.

lo cuenta: maná y panes son sombras -de las que existen innumerables ejemplos en el Antiguo Testamento-, pero sombras sólo de la Eucaristía que las disipa al ser instituida.

El altar real de la capilla con el Sagrario en el retablo de Ignacio Vergara se corresponde con la Eucaristía en su ostensorio que se ve en el centro del emblema de Ginther, flanqueado como el retablo por las sombras de las figuras veterotestamentarias.

*Jeroglíficos decimotercero y decimocuarto (fig. 22)*

Situados a los lados del altar mayor pueden ser considerados como un solo jeroglífico, el dibujo es el mismo, resultado de una simple inversión del estarcido y contiene idénticos elementos: un cuarto de esfera (que se complementa con su oponente para formar un hemisferio), con aspecto de globo terráqueo de verosimilitud geográfica y cubierto por espesas nubes -tinieblas habría que decir- del que surge un corazón alado y llameante escudado por una blanca hostia que tiene levemente marcada una cruz; otro corazón similar ha remontado ya el vuelo. Del cielo surgen rayos luminosos que disipan las tinieblas terrestres. Los lemas «Caeleste viaticum» y «Pignus cloriae» ("Celeste viático" y "Garantía de la Gloria") son muy expresivos y no dejan de aludir a la muerte vecina de aquellos sacerdotes ancianos y enfermos acogidos en el hospital: deben estar tranquilos, con semejante provisión (viático) y aval infalible (la Eucaristía) conseguirán con seguridad el Cielo.

Los corazones alados que vuelan, como símbolo del amor, están asociados entre nosotros a Venus y a Cupido, que ciego les lanza sus dardos ya en las xilografías de la obra de Jerónimo Chaves de mediados del siglo XVI<sup>76</sup>. En Valencia los hallamos en jeroglíficos de justas poéticas en el siglo XVII como en la empresa que Francisco Escrivá lució en 1671 con motivo del torneo que tuvo lugar para celebrar la canonización de San Francisco de Borja (fig. 22a)<sup>77</sup> y con una significación análoga a la del programa del hospital: el corazón inflamado de

<sup>76</sup> Jerónimo CHAVES, *Cronographia o repertorio de los tiempos*, Sevilla, 1543, p. 92.

<sup>77</sup> Baltasar SAPENA PÉREZ ARNAL y ZARZUELA, *Obsequio elogio...a la felice canonización del glorioso San Francisco de Borja*, Valencia, 1671.

amor momentos antes de la unión mística. Para Wither<sup>78</sup>, el corazón alado y llameante simboliza el ánimo puro, en el sentido rusioniano, ansioso de sabiduría. Hay programas pictóricos valencianos en los que corazones alados deben simbolizar a Jesús y María, como los frescos cenitales del Santuario de la Virgen de l'Avellá en Catí. Un grabado anónimo también valenciano del siglo XVIII muestra un corazón ardiente que se eleva entre nubes y resplandores hacia el Espíritu Santo -que expande luz- surgiendo de un paisaje solitario que simboliza, como en la capilla del hospital, el mundo. Pero lo que interesa determinar ahora es la fuente emblemática precisa utilizada en las azulejías de Valencia, que es una vez más Ginther, algunos de cuyos emblemas contienen formas e ideas que parecen sintetizadas en la pintura cerámica. La última de sus *Consideraciones* nos muestra precisamente la imagen de un águila que remonta el vuelo hacia el Sol (fig. 22b)<sup>79</sup> con el lema «Tunc facie ad facie» ("Entonces cara a cara"), que alude a la contemplación eterna del alma bienaventurada, que tendrá lugar no entre sombras sino cara a cara con Dios. Es el premio de los devotos del Sagrado Corazón en el libro, y aquí se refiere a la trayectoria recta del buen sacerdote. La idea de cerrar así el programa debe proceder pues de este autor. En la XXI *Consideración* se ve precisamente un globo terrestre con un ave posada en el polo, mirando al cielo, que alza las alas par iniciar el vuelo (fig. 22c) con el lema «Non sufficit una» ("Con una no es suficiente"). Se explica así: el ave -la paloma- es el rey David que pidió a Dios "diese alas a su corazón", alas que tienen para los intérpretes sagrados una significación anagógica, Le Blanc dice que cada una de ellas simboliza una clase de amor, el de Dios y el del prójimo; San Bernardo insiste: el amor tiene dos alas, la derecha es el amor de Dios, la izquierda el amor del prójimo, de nada sirve el uno sin el otro, y de ahí el lema «Non sufficit...». Pero además, en la *Consideración* XLV (fig. 22d) hallamos los elementos formales que aparecen en estos dos últimos jeroglíficos cerámicos: el corazón llameante con alas, que asciende guiado por una luz celestial (corazón que en Ginther acabará siendo el emperador de Austria Leopoldo I), y también el corazón de Cristo crucificado y rodeado de los atributos de la Pasión que han sido eliminados quizá por razones a la vez

---

<sup>78</sup> George WITHER, *op. cit.*, L.II, p. 91. Juan de Borja hace sin embargo al corazón alado un símbolo de la Soberbia o de la peligrosa libertad de pensamiento que debe lastrarse con la humildad y el temor de Dios, por lo que le añade un ancla sujeta con una cinta (*op. cit.*, p. 415, lema «Timoris pondus»).

<sup>79</sup> Antonio GINTHER, *op. cit.*, *Consideración* L, p. 347. Era también uno de los diez jeroglíficos -el sexto- dedicado a San Luis Beltrán, contenidos en la obra de Tomás López de los Ríos que recoge las fiestas de su canonización en 1671. Cfr. nota 25.

estéticas -simetría- y significativas, ya que flanquean un retablo con crucifijo de bulto hacia el que se dirigen los corazones pintados. El lema de Ginther «Trhae me post te» ("Arrástrame tras de ti") procede del *Cantar de los Cantares* y es fruto del arrebatado amoroso de la Esposa. Cristo atrae como un imán, así lo afirma San Agustín, quien en la *Civitas Dei* lo compara con las potentísimas piedras magnéticas de las playas de la India que arrastran a todo barco con algún elemento de hierro; respecto al corazón el propio San Agustín da el sentido de su representación: si los romanos sacrificaban a Júpiter un carnero coronado, a Neptuno un gran toro adornado, a Apolo una cabra, a Baco un macho cabrío, a Priapo, custodio de los huertos, un asno, a Esculapio una gallina, a Diana una cierva y a Venus una paloma, hagamos caso omiso de estas fantasías torpes e inútiles y ofrezcamos en sacrificio al verdadero Dios, nuestro corazón. Aunque las palabras clave contenidas en el texto de Ginther en relación con el programa que analizamos son sobre todo las que él atribuye a San Bernardo: "[...] nuestro corazón no puede desear cosa más digna que ser restituido a aquel que lo formó". Es lo que se ve aquí precisamente.

#### *Lectura de conjunto*

La lectura del programa en su conjunto es clara: se inicia con una invitación universal al regreso del pecador (*halcón*) a Dios tras la cual debe plegarse enteramente a su voluntad (*girasol*), purificarse con el sacramento de la penitencia (*cisne*) e investirse con la gracia (*pozo*). En su nueva trayectoria contará con el apoyo de la Virgen, sobre todo porque de ella (*nave*) surgirá el Salvador, será guía (*estrella*), advertirá de los peligros (*faro*) y dará refugio seguro contra el pecado (*ciudad*). Como sustento en el camino, y acabadas ya las sombras de la ley antigua (*maná, panes, arca, cordero*), contamos con la Eucaristía (*uvas y espigas*) que es garantía y salvoconducto que el amor de Dios otorga para la otra vida (*corazones con hostias*), situados tras el altar (donde se halla el Sagrario en el que se almacenan las sagradas formas) después de la última comunión.

Es un programa de salvación, sencillo, de contenido moral y teológico en el que se dan las pautas esenciales que el buen cristiano y el buen sacerdote sobre todo deben observar para llegar al cielo. En primer lugar cabría preguntarse por qué se plasma en forma simbólica, ya que se trata de un caso prácticamente único, respecto a la utilización de fuentes emblemáticas, en toda la pintura cerámica valenciana desde el pavimento del palacio Borja, más de medio siglo anterior. Todo lo más

se había llegado a realizar en 1761, con propósitos anicónicos semejantes, un programa a base únicamente de citas sagradas en filacterias entre arquitecturas ficticias en la antigua capilla de San Jaime y San Vicente en el antiguo convento de Predicadores de Valencia. Una razón determinante en el hospital debió ser que se trata de un ámbito no público, sino destinado a sacerdotes con una cultura teológica básica, entre los que se contaron ilustres hombres de la iglesia valenciana; para ellos la lectura no resultaría problemática en absoluto.

También sería discutible la consideración de emblemáticas que hacemos para las fuentes. Tanto el *Speculum...* de Ginther, como los *Geroglíficos* de Solís no son obras emblemáticas en sentido estricto o al menos lo son de una forma peculiar. Ambas, con un asunto general muy concreto -sobre todo Ginther-, son más sermonarios que otra cosa y adolecen de una constante falta de correspondencia y de equilibrio entre el texto y las figuras, de forma que éstas llegan a ser irrelevantes muchas veces o contienen a menudo elementos que luego el texto no menciona. Así hay que pensar en una apropiación por parte de estos autores de imágenes ajenas que se incluyen luego casi como un mero adorno en sus obras. Sobre todo, insistimos, Ginther que lo hace con un texto exclusivamente latino, con un extenso índice de materias predicables que especifica las Dominicas en las que mejor cuadra cada asunto; todo ello evidencia en suma la concepción del libro como un repertorio para predicadores ante todo.

La selección, las manipulaciones a que fueron sometidos, el orden en que se ofrecen y la ausencia de texto explicativo en la pintura cerámica da, sin embargo, un giro copernicano a la cuestión y devuelve a la imagen un protagonismo casi total. La significación de cada figura depende ahora sobre todo de la relación con el conjunto careciendo de la autonomía capitular de que gozaban en los libros. En síntesis los jeroglíficos han sido estructurados según cinco secuencias:

- 1ª. Renacimiento a la gracia del pecador.
- 2ª. Devenir vital del hombre pío.
- 3ª. Ayuda de la Virgen.
- 4ª. Ayuda de la Eucaristía.
- 5ª. Fin de la existencia e inicio de la Vida Eterna.

Respecto al mentor, ya hemos dicho que la obra de reedificación del Hospital de Pobres Sacerdotes fue sufragada casi en su totalidad por el arzobispo de Valencia Francisco Fabián y Fuero, y que

tanto la cofradía encargada del mantenimiento de la institución como la capilla del Milagro, núcleo originario del edificio, dependían directamente de la catedral de Valencia. Por lo tanto la realización del programa, si no fue asunto directo del prelado, sí debió necesariamente ser supervisada por éste, porque tanto las circunstancias como el carácter del arzobispo no permitían otra cosa.

Francisco Fabián y Fuero era castellano, estudiante de Teología en la Universidad de Alcalá fue nombrado por Fernando VI canónigo de la catedral de Toledo, encargándose allí precisamente de la dirección del Hospital de la Ciudad, cuyo funcionamiento patrocinó con los beneficios de una fábrica de lana fundada por él a tal efecto. Carlos III lo propuso para el obispado de Puebla, en México, donde fue consagrado en 1756. Allí convirtió en pública la biblioteca del Seminario y la enriqueció con gran cantidad de nuevos libros además de llevar a cabo una contundente labor de reforma clerical. Ecos de su estancia americana en el programa del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia deben ser como hemos señalado las repetidas alusiones a los Dos Mundos.

Arzobispo de Valencia entre 1773 y 1794, vivió con extraordinaria austeridad personal siendo absolutamente incorruptible (dormía sobre tablas y ninguno de sus parientes se enriqueció). Activo y práctico organizador en cambio, realizó como se sabe trabajos de adecuación de plantas americanas en su jardín botánico de Puçol (se le considera introductor del cacahuete) y se preocupó por el funcionamiento y decoro de las instituciones benéficas valencianas, entre ellas el Hospital de Pobres Sacerdotes que estudiamos. Además invirtió grandes cantidades no sólo en la edificación de una nueva biblioteca para el Seminario, sino para sufragar una edición de lujo de las obras de Luis Vives preparadas por Gregorio Mayans. Su austeridad personal no fue incompatible con el fomento del esplendor del culto y del ceremonial litúrgico: orfebrería, mobiliario, rejerías, etcétera, fueron costeadas por él en numerosas iglesias de la diócesis. En suma se trataba de una persona culta, activa, práctica y austera aunque magnánimo patrocinador de obras eclesiásticas, pero sobre todo era autoritario y temible, y así lo dice el propio Mayans en más de una ocasión<sup>80</sup>. Fabián y Fuero era

---

<sup>80</sup> Véase Antonio MESTRE SANCHÍS, «Pugnas por el control de la Universidad después de la expulsión de los Jesuitas», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 8-9, 1988-1990, pp. 91-118. Incluye el informe redactado por Gregorio Mayans a petición de Francisco Fabián y Fuero. Seguimos a Mestre en nuestra exposición.

además, por lo que sabemos, tomista convencido y radical, y ello hay que tenerlo muy en cuenta porque en 1780, momento de la realización del programa hospitalario, en Valencia persisten los coletazos de la crisis que la expulsión de los jesuitas (1767) había producido en los países católicos. Son precisamente los tomistas quienes aspiran a llenar el vacío -sobre todo en la Universidad- y frente a ellos se agrupan todas las demás escuelas teológicas que son tildadas de antitomistas de forma genérica e inexacta, entre las que hallamos a los agustinianos. El hecho es que en esos años llega a producirse una violenta bipolarización en los medios intelectuales valencianos, pugna en la que el árbitro, parcial por supuesto, era el arzobispo y que Mayans trató, con los medios que tenía a su alcance, de evitar. Las tensiones gravísimas culminaron cuando los candidatos tomistas del prelado fueron eliminados en la oposición a una cátedra en la Universidad de Valencia, ganada por el antitomista Vicente Peris con 14 votos, más del doble que el de su oponente Manuel Miralles, apoyado directamente por Fabián, que no se resignó a aceptar el resultado e hizo lo imposible por impugnar el concurso. Pues bien, habría que desentrañar el sentido tomista de nuestro programa si es fruto del dictado de un autoritario y activo prelado convicto.

No creemos, sin embargo, en la existencia de símbolos crípticos: el águila que vuela hacia el Sol (los corazones que vuelan hacia la luz) es símbolo de Santo Tomás de Aquino y de la altura intelectual de su obra; el cisne, «Candidus et canorus» es también figura del Doctor Angélico<sup>81</sup>. Tomista parece la plasmación aquí del *Reditus* o retorno a Dios del que procedemos por emanación o *Exitus*, o la misma intelectualización del mensaje jeroglífico, el proceder por grados lógicos hasta alcanzar el fin, etcétera.

Sin embargo, el programa se inicia y concluye con sendos corazones y el corazón es símbolo, como sabemos, esencialmente agustiniano. La fuente principal, Ginther, cita una y otra vez al obispo de Hipona y participa plena y abundantemente de sus arrebatos afectivos integrándose plenamente en el orden del corazón; además no cita ni una sola vez a Santo Tomás de Aquino (como sí hace en cambio Solís). Pero por si ello fuera poco, el programa incluye de forma expresa un fragmento de los *Sermones* de San Agustín, cuyo nombre figura escrito de forma explícita para atestiguar la procedencia. Hay en suma señales claras de que el programa es sobre todo agustiniano y en el medio

---

<sup>81</sup> F. PICINELLI, *op. cit.*, L. IV, C. VII, nº 58 y L. IV, C. XVIII, nº 220.

valenciano del momento hubiera sido tachado con seguridad de antitomis-  
ta. Ello plantea una incógnita final sobre las intenciones del mentor y  
hace pensar quizá en una obra de reconciliación de escuelas tal como  
propugnaba firmemente Gregorio Mayans en aquellos años.



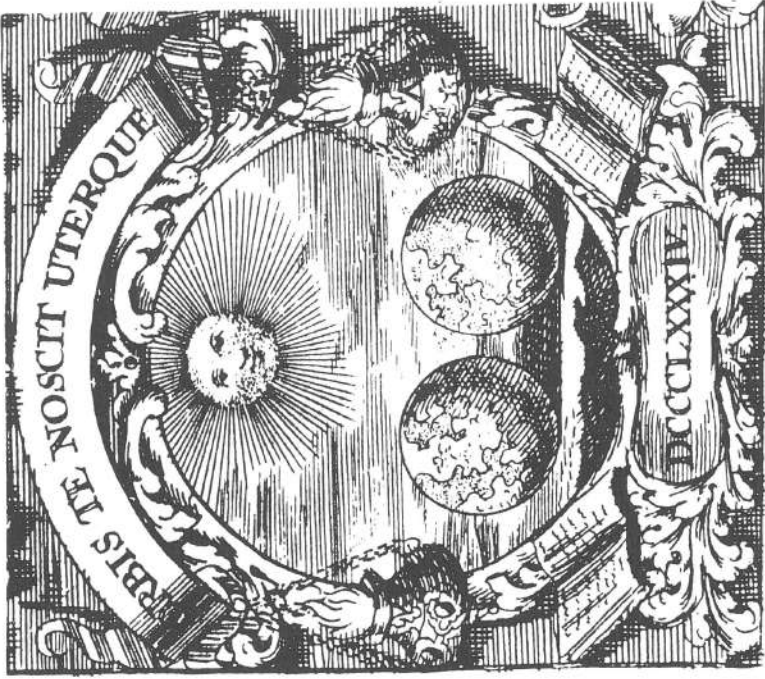


Fig. 1a.

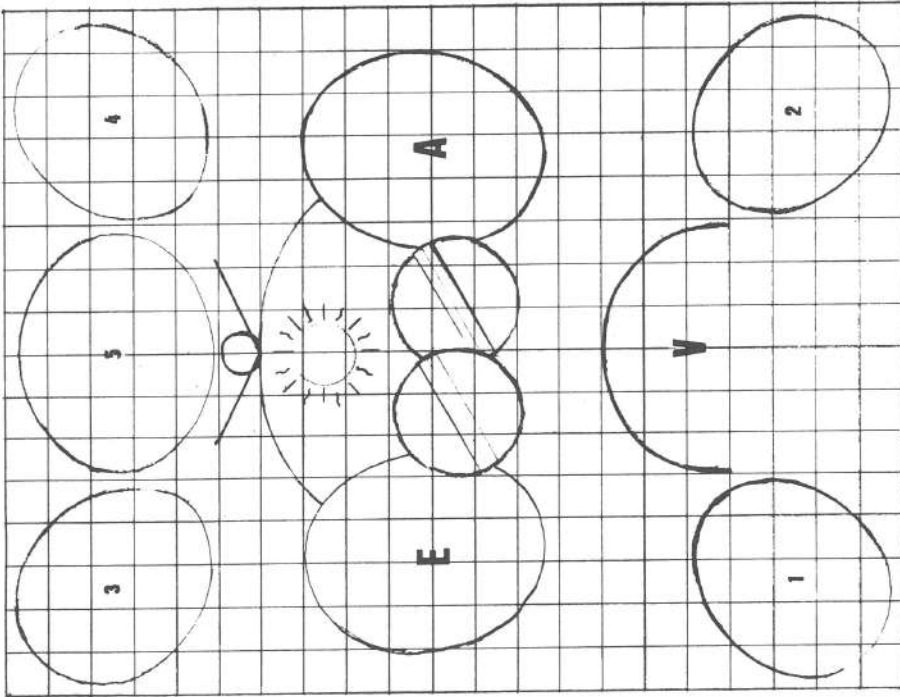


Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

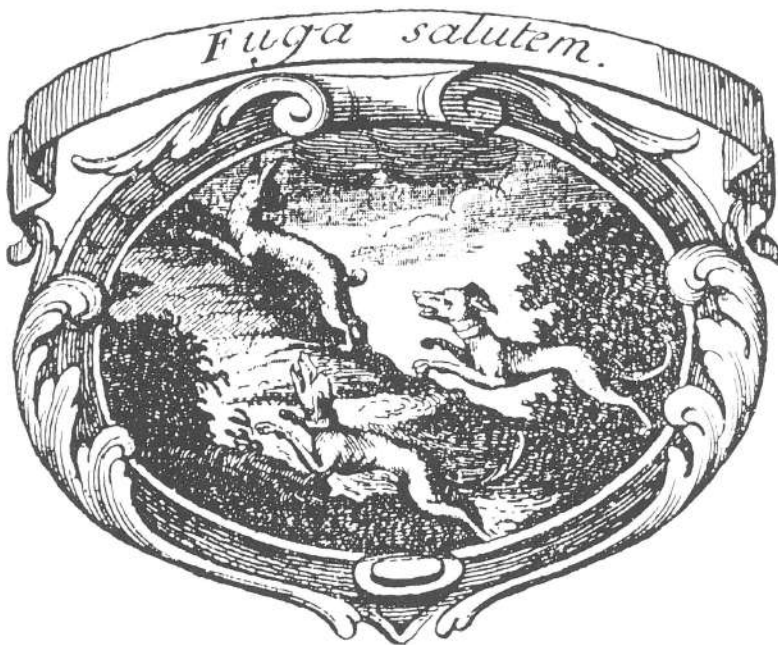


Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 6a.



Fig. 7.



**LA PURISIMA**  
 PROCLAMADA PATRONA  
*de España y sus Indias por su S. M. C.*  
*de la Real C. de Indias*



**CONCEPCION**  
 DE ESPAÑA Y SUS INDIAS;  
*Archiepiscopa establecida*  
*de la Real C. de Indias*

Fig. 7a.



ILLUSTRISS. MO AC REVER. MO DOMINO  
**D. ANDREÆ MAJORALI,**  
 Complutensis Ildephonfani Collegii primùm Convictori,  
 Complutensisque Academiae Philosophiæ Cathedralis, dein-  
 de in Legionensis Ecclesiæ, nec multò post in Metropolitanæ

Fig. 8.

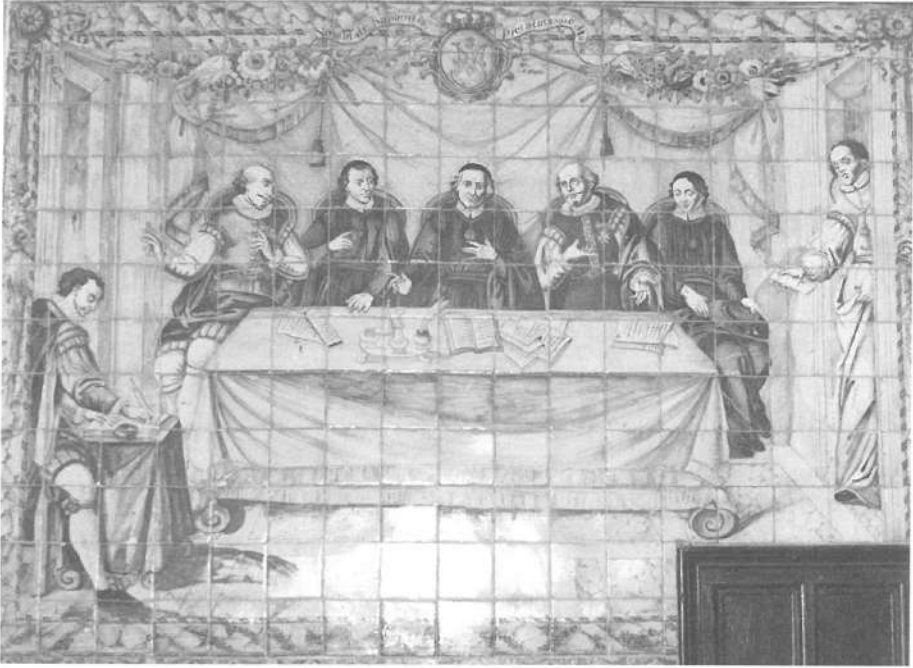
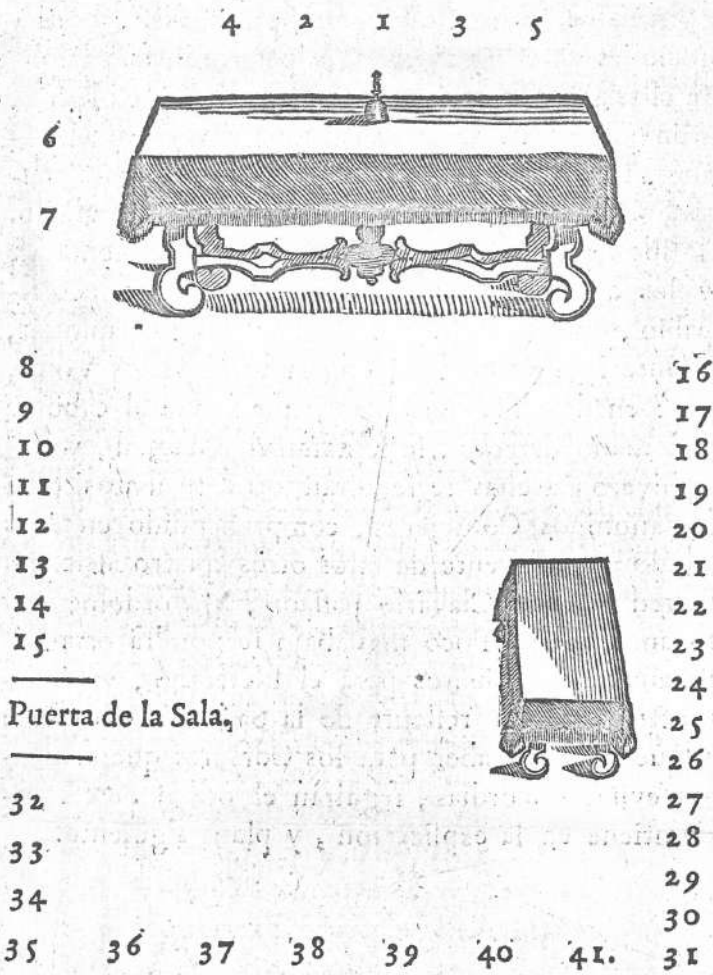


Fig. 9.



Fig. 9a.



**EXPLICACION DE LOS NUMEROS.**

1. Prior.	8. }	16. Clavario pasado.
2. Clavario.	9. } Confejeros Canog.	17. Mayordomo Militar
3. Mayordomo Militar.	10. }	pasado.
4. Mayordomo Real.	11. }	18. Mayordomo Real pã-
5. Compañero de Clava-	12. Sindico Eclesiastico.	fado.
rio.	13. }	19. Compañero de Clava-
6. Racional.	14. } Abogados.	rio pasado.
7. Archivero,	15. Sindico Eclesiastico	

Fig. 9b.





Fig. 10.



Fig. 10a.



Fig. 10b.

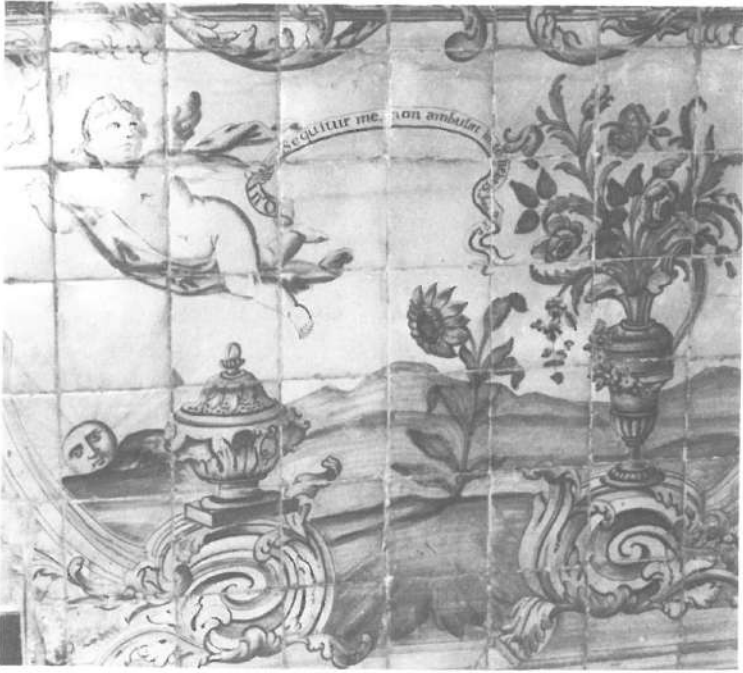


Fig. 11.



Fig. 11a.



Fig. 12.

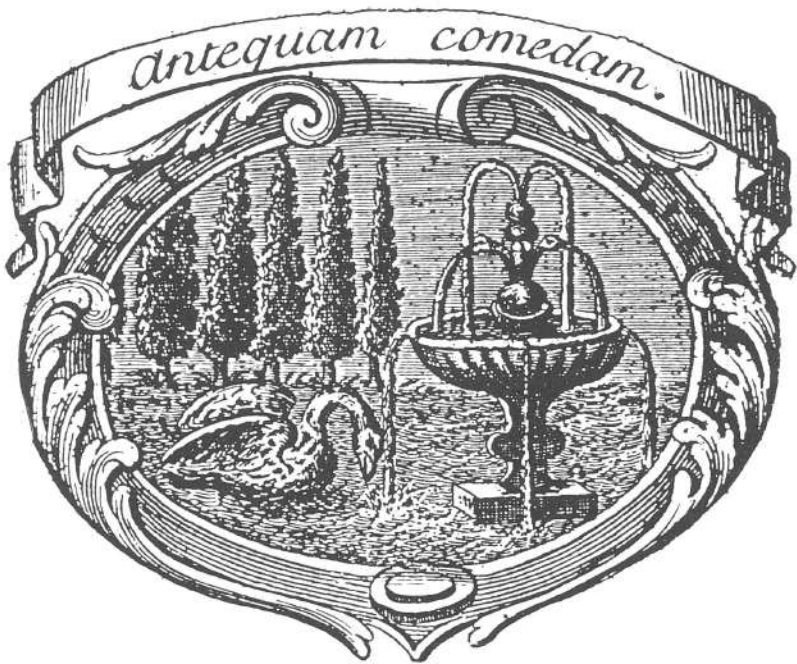


Fig. 12a.



Fig. 13.



Fig. 13a.

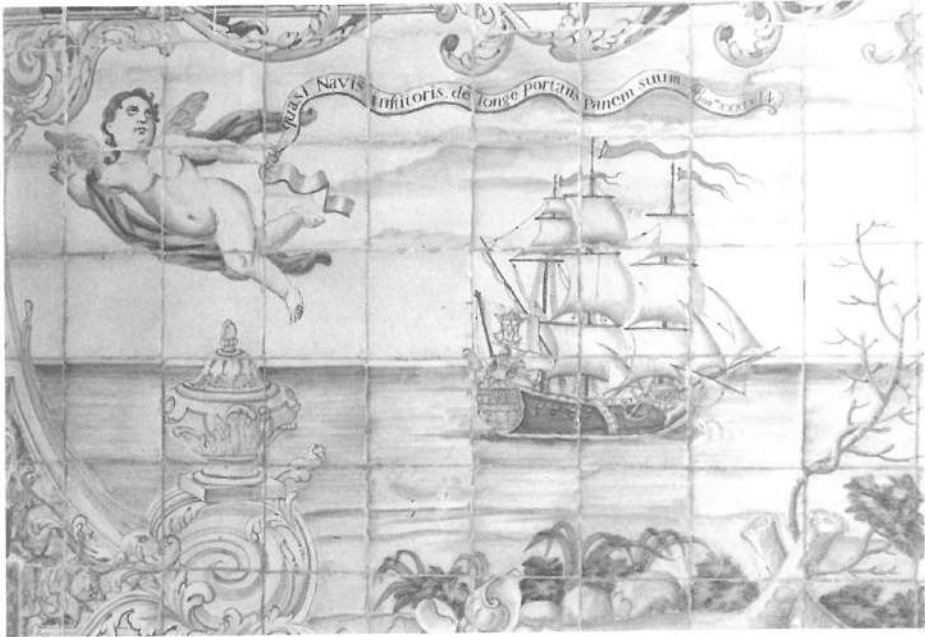


Fig. 14.

## MARIA, NAVE DEL MAR.

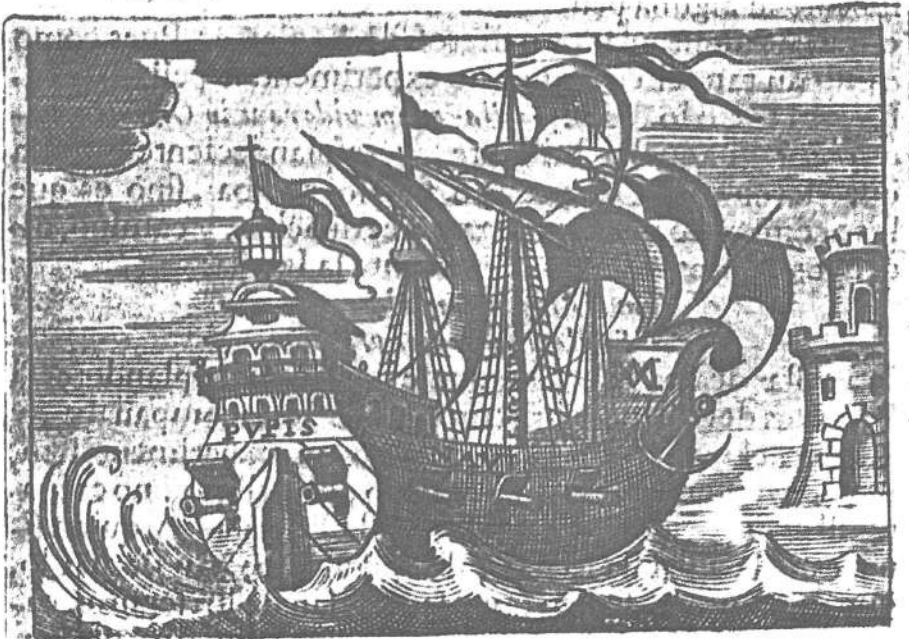


Fig. 14a.

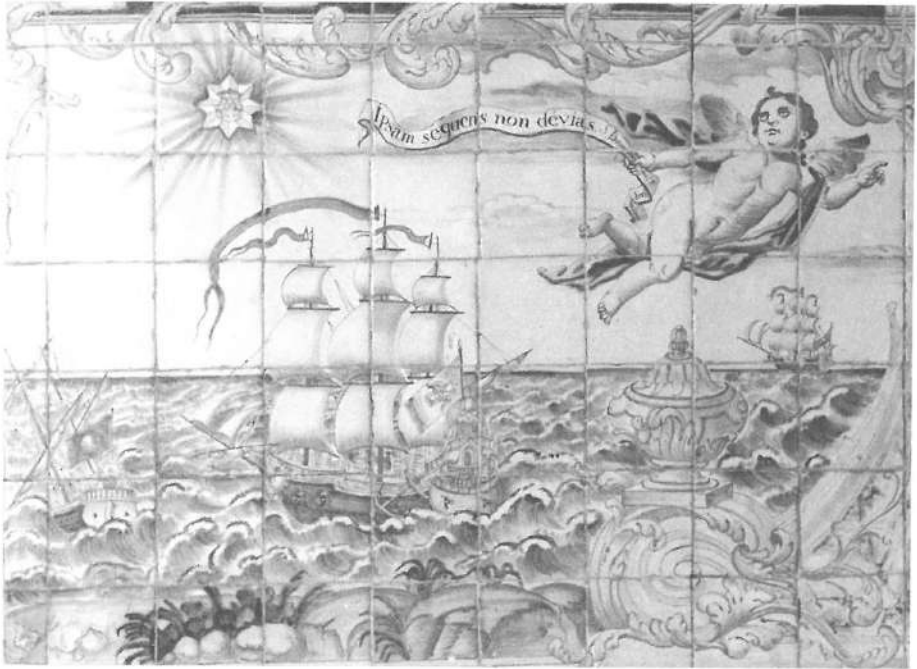


Fig. 15.



Fig. 15a.

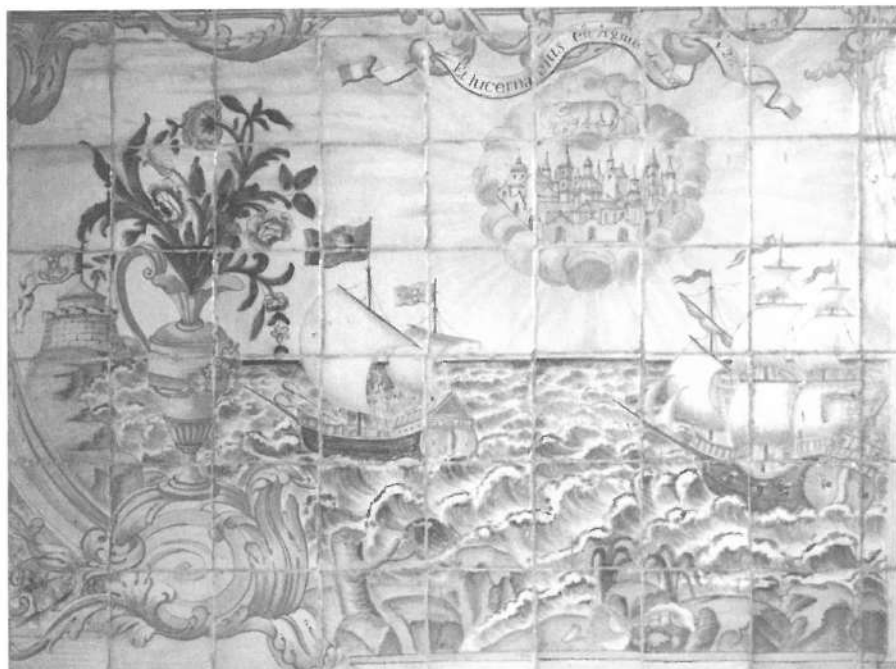


Fig. 16.

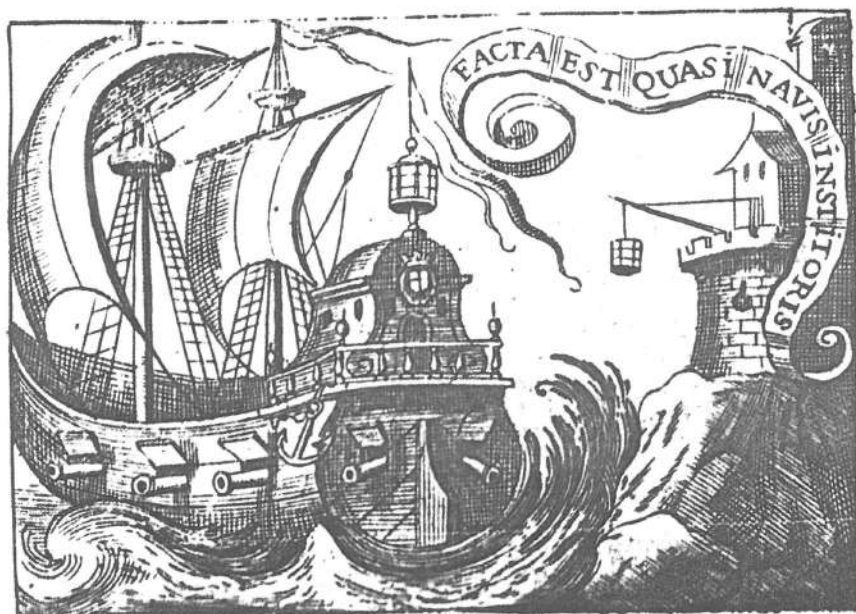


Fig. 16a.



Fig. 17.





Fig. 18.



Fig. 18a.

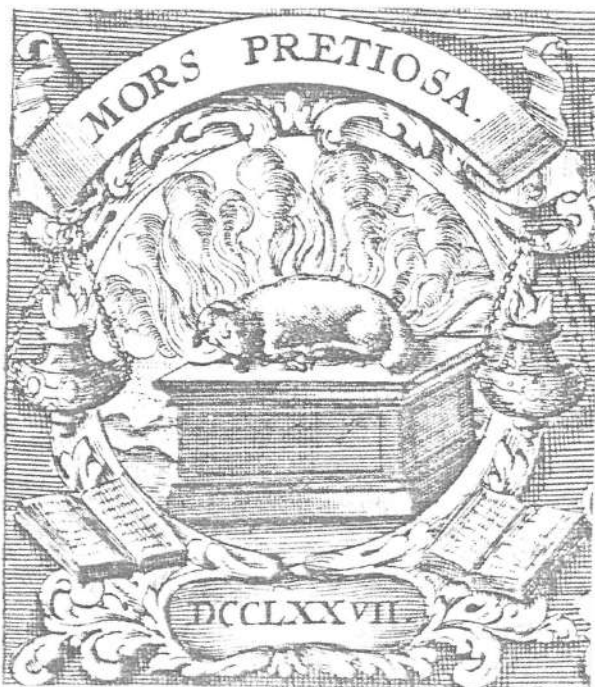


Fig. 18b.



Fig. 18c.



Fig. 18c.



Fig. 18d.



Fig. 19.

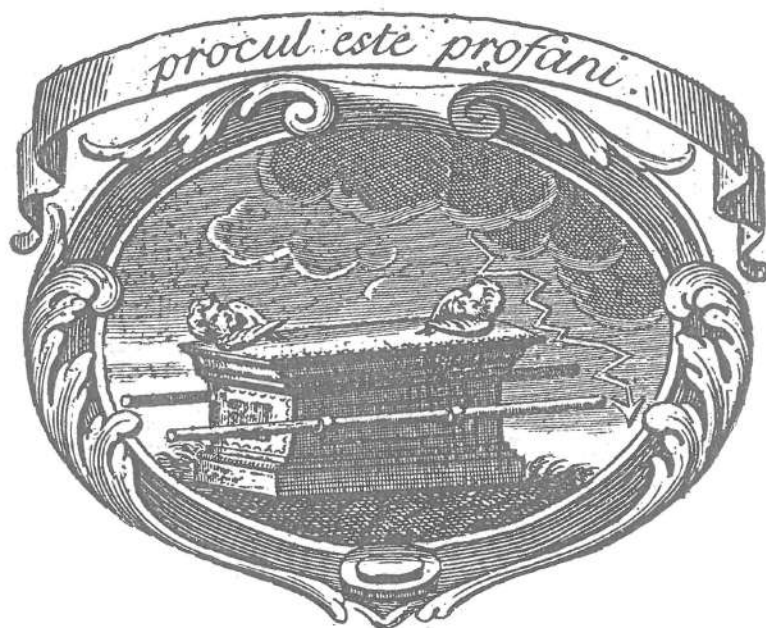


Fig. 19a.



Fig. 19b.



Fig. 19c.



Fig. 20.



Fig. 20a.

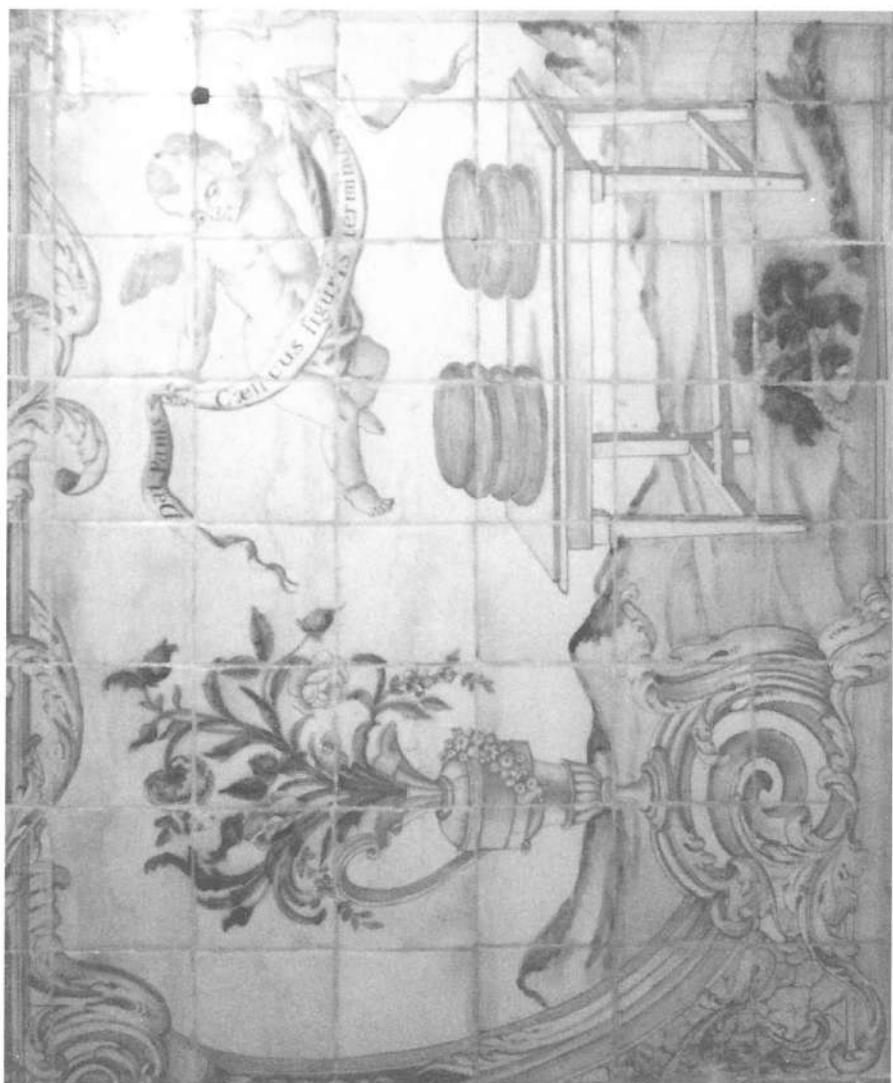


Fig. 21.



Fig. 22.





Fig. 22a.

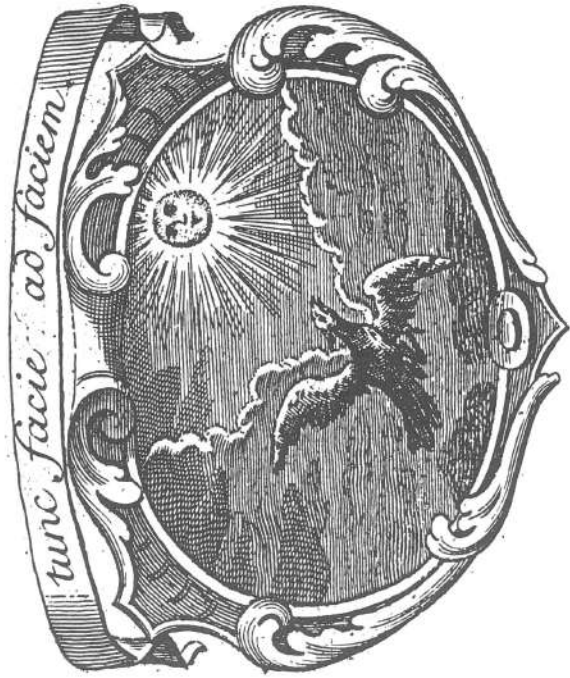


Fig. 22b.



Fig. 22c.



Fig. 22d.