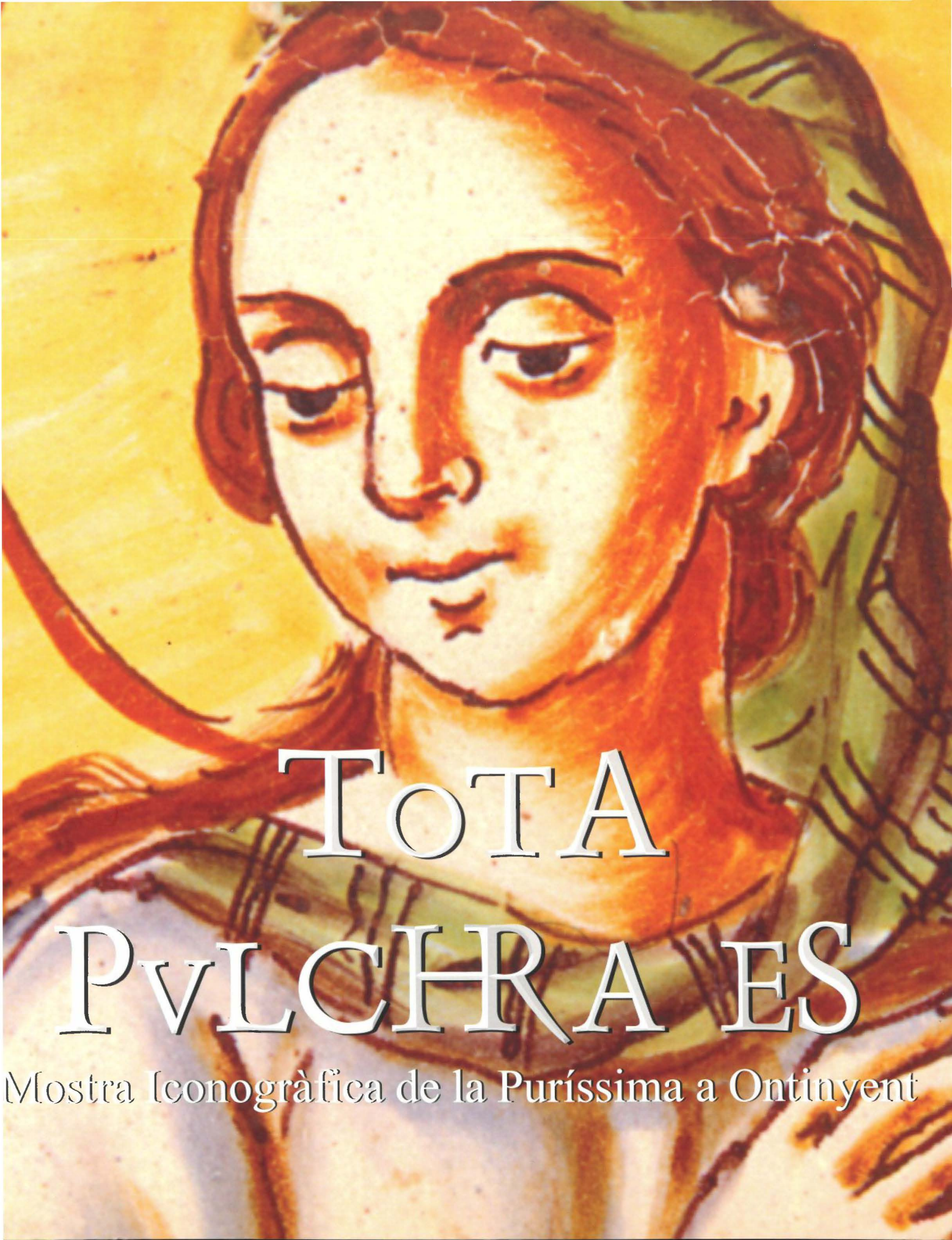


TOTA PVLCHRA ES

Mostra Iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent

TOTA PVLCHRA ES

Mostra Iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent

EXPOSICIÓ

Comissari:
Ignasi Gironés i Sarrió

Coordinació:
Jaime Bernabeu Galbis
José Luis García Vidal
Francisco Galiana Gisbert
Manuel Requena Collado
Ramon Mora Galbis

Assessorament històric:
Rafael Garcia Mahiques

Hi organitza:
COMISIÓN 50 ANIVERSARIO DE LA CORONACIÓN
LA NOSTRA TERRA
MAOVA

Hi patrocina:
SOCIETAT DE FESTES DE LA PURÍSSIMA

Hi col.labora:
AJUNTAMENT D'ONTINYENT

Disseny:
Gonzalo Gironés
Tudi Soriano

Reproduccions fotogràfiques:
Xavier Mollà i Revert

Impressió gran format:
ENCARTE

Treballs de fusteria:
Ontefusta, S.L.

CATÀLEG

Textos:
Juan Manuel Belda Sanchis [J.M.B.S.]
Pablo Cisneros Álvarez [P.C.A.]
Rafael Garcia Mahiques [R.G.M.]
Ignasi Gironés i Sarrió [I.G.S.]
Segi Gomez i Soler [S.G.S.]
Carles Gomis Corell [C.G.C.]
Vicent Guerola Blay [V.G.B.]
Xavier Mollà i Revert [X.M.R.]
Ramon Mora Galbis [R.M.G.]
Vicent Terol i Reig [V.T.R.]

Coordinació:
Ignasi Gironés i Sarrió
Manuel Requena Collado
Ramon Mora Galbis
Jaime Bernabeu
José Luis García

Reproduccions fotogràfiques:
Xavier Mollà i Revert

Traduccions i correcció de textos:
Manuel Requena

Edició a cura de:
Ramon Mora

Hi Patrocina:
GRÁFICAS BORMAC S.L.
INEL
MANTEROL

Imprimeix:
Gráficas Bormac S.L.

ISBN: 84-609-1147-0
DL: V-2287-2004

La Comissió Organitzadora d'aquesta exposició i catàleg vol expressar el seu agraïment a aquelles persones que han ajudat de manera desinterassada en la realització d'aquesta efemèride:

Joan Barberà, Rafa Ferrero Terol, Vicent Ferrero Valls, Francisco Galiana Gisbert, Rafael Gandía, Ricardo García, José Luis García, Gonzalo Gironés Mora, Salvador Muñoz Viñas, Antonio Navarro, María Penadés Micó, Sergi Pomar, Esther Simó, Vicent Simó, Mª Carmen Sanchis, Roberto Soriano i Fernando Tormo.

EXPOSICIÓ

Comissari:
Ignasi Gironés i Sarrió

Coordinació:
Jaime Bernabeu Galbis
José Luis García Vidal
Francisco Galiana Gisbert
Manuel Requena Collado
Ramon Mora Galbis

Assessorament històric:
Rafael Garcia Mahiques

Hi organitza:
COMISIÓN 50 ANIVERSARIO DE LA CORONACIÓN
LA NOSTRA TERRA
MAOVA

Hi patrocina:
SOCIETAT DE FESTES DE LA PURÍSSIMA

Hi col.labora:
AJUNTAMENT D'ONTINYENT

Disseny:
Gonzalo Gironés
Tudi Soriano

Reproduccions fotogràfiques:
Xavier Mollà i Revert

Impressió gran format:
ENCARTE

Treballs de fusteria:
Ontefusta, S.L.

CATÀLEG

Textos:
Juan Manuel Belda Sanchis [J.M.B.S.]
Pablo Cisneros Álvarez [P.C.A.]
Rafael Garcia Mahiques [R.G.M.]
Ignasi Gironés i Sarrió [I.G.S.]
Segi Gomez i Soler [S.G.S.]
Carles Gomis Corell [C.G.C.]
Vicent Guerola Blay [V.G.B.]
Xavier Mollà i Revert [X.M.R.]
Ramon Mora Galbis [R.M.G.]
Vicent Terol i Reig [V.T.R.]

Coordinació:
Ignasi Gironés i Sarrió
Manuel Requena Collado
Ramon Mora Galbis
Jaime Bernabeu
José Luis García

Reproduccions fotogràfiques:
Xavier Mollà i Revert

Traduccions i correcció de textos:
Manuel Requena

Edició a cura de:
Ramon Mora

Hi Patrocina:
GRÁFICAS BORMAC S.L.
INEL
MANTEROL

Imprimeix:
Gráficas Bormac S.L.

ISBN: 84-609-1147-0
DL: V-2287-2004

La Comissió Organitzadora d'aquesta exposició i catàleg vol expressar el seu agraïment a aquelles persones que han ajudat de manera desinterassada en la realització d'aquesta efemèride:

Joan Barberà, Rafa Ferrero Terol, Vicent Ferrero Valls, Francisco Galiana Gisbert, Rafael Gandía, Ricardo García, José Luis García, Gonzalo Gironés Mora, Salvador Muñoz Viñas, Antonio Navarro, María Penadés Micó, Sergi Pomar, Esther Simó, Vicent Simó, Mª Carmen Sanchis, Roberto Soriano i Fernando Tormo.

TOTA PVLCHRA ES

Mostra Iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent

Museu Arqueològic d'Ontinyent i de la Vall d'Albaida

del 14 de Maig al 13 de Juny de 2004

PORTADA:

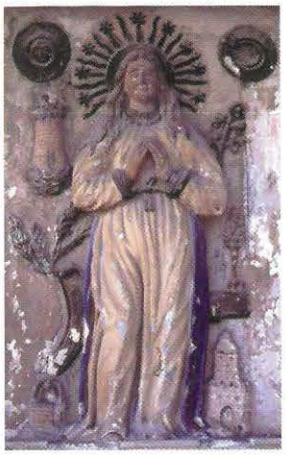
La Puríssima, Sant Josep i Sant Albert de Sicília (detall), vers 1780-1790
Pintura ceràmica, 63 x 105 cms.
Ontinyent, col·lecció Juan Barberà Martínez

FE D'ERRADES:

Les inicials B.D. corresponen als cognoms Barberà Donat,
i F.B.D. corresponen als Fons Barberà Donat.

aida

OVA
IC D ONTINYENT
D'ALBAIDA



Des del Museu Arqueològic d'Ontinyent i la Vall d'Albaida (MAOVA), de l'Ajuntament d'Ontinyent, ens plau especialment l'haver pogut participar activament en la preparació d'aquesta exposició dedicada a la patrona d'Ontinyent, i ara, d'acollir-la a la nostra modesta sala d'exposicions canviants.

Aquesta mostra naix de la convergència de diferents entitats i iniciatives. En el nostre cas concret, feia temps que preteníem fer una mostra semblant, però no d'una forma tan ambiciosa com la que ha esdevingut. En realitat la nostra idea naixia de la necessitat de mostrar una imatge concreta de la Puríssima, la vulgarment dita Mare de Déu del Porxet, després d'un difícil procés de restauració dut a cap pel Llicenciat en Belles Arts i restaurador Ignasi Gironés Sarrió, persona que ha acabat sent ànima i motor fonamental de l'exposició.

En aquella idea preteníem solament mostrar la peça restaurada i el procés de restauració, acompanyada, això sí, d'una xicoteta mostra iconogràfica, però sempre centrada en aquella imatge. Passat el temps i vista la coincidència amb el 50 aniversari de la Coronació de la Puríssima, han vingut a convergir els nostres esforços amb els de la "Comissió del Cinquantenari de la Coronació de la Puríssima", i amb els de l'associació cultural "La Nostra Terra", per a poder fer realitat aquesta mostra.

Un altre aspecte que no volem passar per alt és el de l'ocasió que tenim de mostrar, junt a tantes altres peces amablement cedides per particulars, algunes de les peces que formen part del Llegat Barberà-Donat, adquirit als seus antics propietaris per l'Ajuntament d'Ontinyent. El valor afegit d'algunes d'eixes peces ofertades excepcionalment a l'Ajuntament, rau, a banda del seu valor intrínsec, en que han format part de l'àmbit local d'Ontinyent, d'on provenen, durant molts anys. Una de tantes raons per les què l'any 2000 aconselliarem la seua adquisició, davant la possibilitat que se n'anaren fóra i/ o es dispersaren, com tantes vegades ha passat al patrimoni de les col·leccions d'Ontinyent; i tan sols posarem com a exemple el cas de l'Ereta, o més pròxim encara: l'escassíssim fons patrimonial de Belles Arts, de titularitat pública, conservat a Ontinyent.

Comptat i debatut, però, pel que fa a la Puríssima, encara hi ha un altre lligam, aquest de caire anem a dir arquitectònic, o del mateix espai físic del Museu, ja que compartim fonaments amb el seu casal principal.

Fou precisament l'objectiu d'alçar la Capella de la Puríssima al costat de Santa Maria, el motor que va fer, per les necessitats de la peculiar topografia ontinyentina, que naixera, durant la segona meitat del segle XVII l'espai que ara ocupa la part occidental del Museu; talment com havia passat, un segle abans, amb motiu d'edificar una nova sagristia, a la part de llevant.

L'església disposà del nou espai a pis pla, de la Capella de la Puríssima, i al seu davall, l'Ajuntament disposà d'altres dependències públiques, que han sigut almodí, jutjats... i ara museu arqueològic.

Són motius tots els esmentats, més que suficients per a acollir de grat aquesta exposició *Tota Pulchra es*, que esperem siga un esdeveniment apreciat per tots els ontinyentins.

Agustí Ribera
Arqueòleg - Director del MAOVA

L'associació cultural "**La Nostra Terra**" es va constituir, fa enguany vint anys, amb l'objectiu fonamental de defendre el patrimoni històric i artístic, cooperar de manera activa en la divulgació i en el coneixement dels valors culturals, i informar i publicar continguts històrics, artístics i culturals d'Ontinyent i de la Vall d'Albaida. És per això que des del moment, ara fa més de dos anys, en què la Junta de Festes de la Puríssima es va posar en contacte amb nosaltres per tal d'organitzar actes per al Cinquantenari de la Coronació de la nostra patrona, vam pensar en una exposició d'iconografia al voltant de la Puríssima, entre d'altres actes, alguns dels quals també es realitzaran al llarg del mes de maig.

Després ha sigut la coincidència amb altres entitats i particulars la que ha fet realitat la mostra iconogràfica ***Tota Pulcra es*** que ara els presentem. Una exposició que pretén arreplegar una selecció de les representacions que ha tingut el dogma de la Puríssima Concepció en la nostra ciutat i al llarg del temps una mostra que pretén oferir les peces més significatives, a més d'afegir-ne un sentit didàctic que servisca perquè puguem conéixer un poc millor aspectes que per quotidians ens passen desapercebuts.

Desitgem que puguen gaudir de totes les manifestacions artístiques que poden contemplar ara reunides, i esperem que per molts anys més "**La Nostra Terra**" puga estar al servei de la cultura de la nostra Ciutat d'Ontinyent i de la Vall d'Albaida.

Manuel Requena Collado

President de "La Nostra Terra"

La Comisión del 50º Aniversario de la Coronación de la Purísima de Ontinyent, ha recibido desde el primer momento, una inestimable colaboración por parte de todos. Esta colaboración ha permitido, entre otras muchas cosas, realizar ideas enmarcadas en actos culturales y religiosos que se habían programado. Se podrá asistir a servicios religiosos, podremos ver diversas exposiciones, escuchar conciertos, leer la Revista conmemorativa de la efeméride, etc.

Dentro de estas manifestaciones, la Sociedad Cultural "La Nostra Terra", ha organizado una exposición con el bello nombre de ***Tota Pulchra es***. Una exposición en la que podremos ver reunidas y sabiamente clasificadas, cerámicas, fotografías, grabados, cuadros, etc. que nos dan a conocer el acervo cultural y mariano de Ontinyent, acervo que hemos recibido y conservado de nuestros padres, de nuestros abuelos y de los padres de nuestros abuelos. Y que ahora tenemos ocasión de admirar.

En ella, se recopilan piezas de iconografía mariana que están diseminadas en colecciones particulares y públicas. Tal vez algunas de ellas ya las hemos visto en otras ocasiones, pero otras muchas las podemos contemplar por primera vez

Esta exposición con el conjunto de los actos citados, darán el realce merecido a las Bodas de Oro que estamos conmemorando.

La Comisión del 50º Aniversario de la Coronación de la Puríssima

Les exposicions temporals són esdeveniments efímers en el quals l'espectador sols pot gaudir d'elles per un temps limitat. Per tant, la pretensió d'elaborar un catàleg sempre és la de deixar constància d'aquesta intervenció momentànea.

L'exposició és un recorregut visual per les diferents formes de representació que, a la ciutat d'Ontinyent, poden trobar-se de la Puríssima Concepció, des de les primeres expressions fins aquelles contemporànies, i que han passat a formar part del patrimoni històrico-artístic.

L'existència del patrimoni cultural d'un poble és l'empremta tangible dels diferents moviments socials, econòmics i artístics produïts per la pròpia societat. Els béns culturals es produeixen com a resposta del reconeixement dels valors identificatius que té el passat d'un poble, de manera que preservar, mostrar i difondre aquest patrimoni és prioritat de cada col·lectiu per tal de mantindre viva la seua pròpia cultura, reconéixer les seues arrels i donar constància de la seua existència com a societat.

La dualitat que sorgeix a la ciutat d'Ontinyent entre el poble i la devoció a la Puríssima Concepció queda palesa en molts àmbits de la cultura ontinyentina. La religió i, sobretot, la religiositat han deixat i deixen petjades de diversa naturalesa, com ara en el cas del patrimoni cultural. Pintura, escultura i gravat s'han entés i s'han usat bàsicament com a vehicles divulgadors de creences i principis que són la font d'inspiració i mecenatge de tot un repertori visual al voltant d'un dels exponents més marcats d'aquesta societat. Per tant, l'espectador pot contemplar el conjunt de les peces que millor representen el referit ideal.

Per a la present exposició i catàleg, dins d'un gran ventall de peces i tenint clara la impossibilitat d'abastar-ne unes altres també mereixedores de ser exposades, se n'ha fet una selecció de les més representatives, expressives i de major valor històrico-artístic. La selecció realitzada deixa palés quin ha estat el fil conductor de l'exposició: mostrar les obres que, de manera més clara, han deixat una empremta en el patrimoni històrico-artístic de la ciutat d'Ontinyent.

A l'exposició, pot veure's una selecció de les obres artístico-culturals més importants sobre la Puríssima que existeixen a Ontinyent i, alhora, mitjançant referències directes i plafons explicatius, s'aprofita l'art com a vehicle didàctic per a mostrar l'evolució iconogràfica de la Puríssima Concepció. Finalment, s'evidencia com, pel canvi i transformació dels criteris culturals de la societat en què vivim, aquelles icones, creades amb valor i finalitat devocionals, han esdevingut quasi únicament objectes artístics.

Ignasi Gironés i Sarrió
Comissari de l'exposició

La Iconografia De La Immaculada Concepció

La Iconografia de la Immaculada Concepció

Rafael Garcia Mahiques
Universitat de València

La idea de la Immaculada Concepció de la Mare de Déu començà a ser insinuada i a obrir-se pas en la litúrgia al voltant de 1128, quan els canonges de la catedral de Lió (França) van decidir santificar la data del 8 de desembre, dia de la concepció per Santa Anna.

Sant Bernat de Claravall havia ja justificat la celebració del 8 de desembre a través de la doctrina de la santificació de Maria en el ventre de Santa Anna després d'haver-se produït la concepció en el seu úter. Va trobar però, seriosos inconvenients teològics a la formulació immaculista dels canonges de Lió, als qui dirigí una severa carta de reprovació. Com Sant Bernat, la totalitat dels teòlegs escolàstics es van oposar també a la definició. Així, Sant Tomàs va afirmar expressament que la gràcia de la santificació en Maria significa que fou preservada del pecat original després de la concepció i abans del seu naixement, mai però en el moment de ser concebuda.

No obstant això, l'immaculisme anava arrelant-se cada volta amb més força. Els teòlegs es van veure forçats a debatre la qüestió, cosa que va originar moltes controvèrsies que es perllongarien en el temps fins la proclamació definitiva del dogma el 1854. En essència, l'argument de la Immaculada Concepció és aquest: la Mare de Déu fou concebuda sense pecat original en el ventre de sa mare, Santa Anna o, el que vindria a ser el mateix, en el pensament de Déu en preservar-la del pecat. Maria havia estat elegida abans de la creació, abans fins i tot que fos creada Eva, per a ser el vehicle de l'Encarnació de Crist, cosa que l'eximí del pecat original. Com que Eva havia existit abans del pecat original, i per tant la seua concepció havia estat immaculada, no es podia concebre que la co-redemptora de la humanitat, la Nova Eva, no estigués així mateix lliure de tota màcula. No podia ser que la dona per la qual s'introduí el mal en el món tingués una concepció immaculada i no així la Mare de Déu. Al capdavall, la doctrina de la Immaculada Concepció ha estat tinguda com la suma dels privilegis de Maria, tot i identificant-se pràcticament la virginitat d'aquesta i la seua concepció immaculada com les dues cares d'una mateixa incorruptibilitat.

No cap dubte que la concreció iconogràfica d'un argument tan abstracte com aquest no era fàcil. Però la retòrica de la imatge ho va aconseguir a través de diferents temptatives que al final es van sintetitzar. Pot comprendre's que la història de la configuració de la imatge de la Immaculada Concepció és molt complexa, però anem a tractar d'aproximar-nos a ella d'una manera resumida. Amb aquest objectiu fi anem a centrar-nos en els referents seus més importants d'aquesta, que en realitat suposen també diferents tipus iconogràfics de la formulació de la Immaculada Concepció. Aquests tipus o fites són les següents: l'Abraçada de Sant Joaquim i Santa Anna en la

Porta Daurada, l'Esposa del *"Càntic dels Càntics"*, o *"Tota Pulchra"*, la Dona de l'Apocalipsi o *"Amicta Sole"*, i la Dona del Gènesi o Nova Eva. Tancarem amb un breu anàlisi iconogràfic de la imatge de la Puríssima d'Ontinyent. Anem a considerar aquestos punts per parts[1].

L'Abraçada de St. Joaquim i Sta. Anna

El culte a Santa Anna, tot i ser un personatge pertanyent a l'univers dels apòcrifs ha sigut sempre molt important. Abans fins i tot que el 8 de desembre se santificara en el calendari com el dia de la Immaculada Concepció, era el dia de la Concepció de Santa Anna. La figura de Santa Anna, per tant, era una figura ineludible en els inicis de la representació de la doctrina de la Concepció Immaculada de Maria. En concret, la concepció de Maria, en el ventre de Santa Anna, en virtut d'una casta abraçades dels seus pares, i no per la via sexual normal, es va convertir en vehicle –per cert, no massa adequat– per traduir en imatges la Concepció Immaculada de la Mare de Déu.

El *Protoevangeli de Sant Jaume*, un dels apòcrifs més antics, conta que després de trenta anys de matrimoni, Anna i Joaquim no van tindre fills, i l'esterilitat era considerada entre els jueus com un càstig o maledicció divina. És per això que no li va ser acceptada a Joaquim una ofrena en el temple. Afligit a causa d'aquesta humiliació, Joaquim es va retirar a la solitud entre els pastors i heus ací que se li apareix l'arcàngel Gabriel assegurant-li pròxima descendència. Anna, que aleshores era a Jerusalem, també va rebre la visita de l'arcàngel. Els ancians, després, es van reunir davant de la porta del temple de Jerusalem on es van abraçar amb gran alegria[2].

1 En el present treball ens recolzem en estudis molt puntuals sobre aquesta matèria. Heus ací els principals. En primer lloc, STRATTON, S., *"La Inmaculada Concepción en el Arte Español"*, Madrid, tirada a parte de *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tr. de José L. Checa Cremades, 1988 (Poseeix edició anglesa: *"The Immaculate Conception in Spanish art"*, Cambridge, 1994). També és important l'estudi de LEVI D'ANCONA, *"The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance"*, The College Art Association of America, conjuntament amb *The Art Bulletin*, 1957. També un estudi meu publicat en dos articles: GARCÍA MAHÍQUES, R., "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*", en *"Ars Longa"*, 6, 1996, pp. 187-197; així mateix : "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio at ante saecula creata sum*", en *"Ars Longa"*, 7-8, 1996-1997, pp. 177-184.

2 El *Protoevangeli de Sant Jaume* s'inicia amb la història de la Nativitat de la Mare de Déu. L'abraçada de Joaquim i Anna es troba al cap. IV.

Ja en el segle IV es va proposar la idea de què la Mare de Déu fou concebuda amb la besada que van intercanviar els seus pares en aquest encontre: *"Anna concepit per osculum Joachimi"*. Tot i que va estar condemnada més tard com un error, a partir del segle XV l'argument torna a ser suggerit i molt sovint es pren com una expressió de la Immaculada Concepció. De fet a l'art hispànic es tenen com a immaculistes les representacions de l'abraçada de Sant Joaquim i Santa Anna, gràcies sobretot a què els franciscans introdueixen connotacions immaculistes en aquest episodi. A Espanya aquestes representacions són freqüents durant el segle XV i part del segle XVI, i un exemple el tenim en una taula de Fernando Yáñez de les portes del retaule major de la Catedral de València **(fig. 1)**. No obstant no s'ha de prendre aquesta escena

Fig. 1.- *Abraçada de Sant Joaquim i Santa Anna a la porta daurada*. Fernando Yáñez, Catedral de València.

com una clara representació de la doctrina. Cal tenir present que no es tracta d'un tipus iconogràfic expressament declaratori de la Immaculada Concepció. Al cap i a la fi, aquesta doctrina era molt controvertida en aquells moments i no oblidem que no era gens ortodoxa la creença de la concepció de Maria a través de la besada. La freqüència, per tant, d'aquesta imatge en esta època a l'art hispànic, si bé no la podem considerar com una clara representació de la doctrina immaculista sí almenys la podem entendre com a propaganda seua, ja que més o menys la suggereix. És evident que quan comencen a divulgar-se models com ara el de la "*Tota Pulchra*", cau en desús l'escena de l'abraçada de Joaquim i Anna a la Porta Daurada. Una prova de la transició d'aquestes dues fórmules immaculistes, la tenim en la Immaculada de Joan de Joanes a Sot de Ferrer **(fig. 2)**. Ací vegem a la "*Tota Pulchra*" envoltada dels atributs tradicionals i, no de forma casual, la contemplen agenollats Sant Joaquim i Santa Anna. En altres casos l'abraçada de Sant Joaquim i Santa Anna no és simplement una suggerència, sinó una manifestació expressa, com ho manifesta el retaule de la Concepció de la catedral de Burgo de Osma, obra anònima de 1555 **(fig. 3)**. No obstant, el tema de l'abraçada està destinat a desaparéixer de l'imaginari immaculista.

Un altra iconografia primitiva de la doctrina és l'arbre genealògic de Jesucrit, conegut com ***l'arbre de Jessé***. Tot i ser un tema molt medieval, en el segle XV i bona part del XVI es converteix també en un recurs concepcionista. Suzanne Stratton assenyala que de vegades l'arbre de Jessé es simplifica fins al punt de reduir els avantpassats de Crist als pares de la mare de Déu, convertint-se l'arbre d'aquesta manera en un altre símbol de la Immaculada Concepció[3].

Fig. 2.- "*Tota Pulchra*". Joan de Joanes. Església de Sot de Ferrer (Alt Palància).

Fig. 3.- ***Abraçada de Sant Joaquim i Santa Anna a la porta daurada***. Anònim del segle XVI. Catedral de El Burgo de Osma (Soria).

3 STRATTON, S., op. cit., p. 17.

Fig. 4.- "*Tota Pulchra*". Joan de Joanes, Església de la Companyia de Jesús, València.

Però en el segle XVI, en l'ambient de la Contra-reforma, cauen en desprestigi els texts apòcrifs cosa que incideix decisivament en la iconografia de la Immaculada Concepció. És en aquest ambient com s'aplica a la Concepció aquest passatge de l'***Eclesiàstic*** que diu: "Abans que el temps començara, em va crear, i mai més no deixaré d'existir". Aquesta nova referència indica un canvi substancial en l'argument immaculista, que deixa de costat la concepció de la Mare de Déu en el ventre de Santa Anna, per fixar l'atenció en la concepció de Maria en el pensament del Pare abans que fos creat el món. Serà això realment el que farà que s'abandonen les fórmules iconogràfiques del segle XV, i s'òbriguen pas altres fórmules, entre elles la "***Tota Pulchra***", creació genuïna de l'art hispànic.

L'Esposa del "Càntic dels Càntics": Tota Pulchra

La formulació teològica de la Immaculada Concepció no aplega a madurar fins al Concili de Trento. És ací, i en l'ambient de la Contra-reforma quan la teologia es disposa definitivament a sostenir el fet de la concepció "***sine macula***" de la Mare de Déu, la qual havia tingut lloc, com acaben de dir, en un moment concret de la Creació pel Pare Etern: "***Ab initio et ante saecula creata sum***"[4]. Molanus, el tractadista romà de les imatges amb més autoritat, en recomanar la fixació o codificació del tipus iconogràfic, ho concreta en la "***Tota Pulchra***", un dels més egregis representants en el sol peninsular era la coneguda imatge de Joan de Joanes per a l'Església de la Companyia de Jesús de València **(fig. 4)**. Aquesta té també un precedent immediat en una ***Immaculada*** del seu pare Vicent Macip, hui en la Col.lecció Santander-Central-Hispano. Fou també

4 ***Eclesiàstic*** 24, 9: "Abans que el temps començara, em va crear, i mai més no deixaré d'existir." Aquest text, com ha estat assenyalat per M. Levi d'Ancona, fou ja aplicat en el segle IX a la Mare de Déu per Haymon de Halberstadt, ***Homilia V in Solemnitate Perpetuae Virginis Mariae*** (P.L. CXVIII, 765), i apareix com invocació mariana en un manuscrit del monestir benedictí de New Minster, Winchester, el mateix on aquesta autora ha tractat de veure la mes antiga representació figurativa de la Immaculada Concepció. Cfr. LEVI D'ANCONA, M., ***op. cit.***, pp. 20 y ss. És aquest també el recolzament bíblic del que es va servir Petrus Thomae, en Barcelona cap a 1320, per definir la Immaculada Concepció. Els escrits d'aquest franciscà seran presos en 1378 per Jean Vitalis en la seua "***Defensiorum Beatae Virginis***", que així mateix constitueixen la base per a la defensa immaculista en el Concilio de Basilea de 1437.

la "*Tota Pulchra*" el recurs predominant al llarg del segle XVI per expressar el concepte de la Immaculada Concepció, no oblidant-se tampoc la fórmula en el segle següent, sobretot en l'àmbit hispànic: la península i Iberoamèrica. Ho poden demostrar, entre d'altres exemples, la ***Immaculada de D. Miguel del Cid*** (1619) de Francisco Pacheco, a la Catedral de Sevilla **(fig. 5)**, o bé la ***Immaculada*** de Baltasar de Echave Ibía, conservada actualment al Museo Nacional de Arte de Mèxic, una obra de la primera meitat del segle XVII **(fig. 6)**. Molanus, no cap dubte, prendria aquesta fórmula, molt arrelada en els dominis hispànics, per a fixar la imatge de la Immaculada Concepció. Ell mateix aconsellà que aquesta fos envoltada de símbols de la seua puresa presos del

Fig. 5.- ***Immaculada de D. Miguel del Cid ("Tota Pulchra")***. Francisco Pacheco, Catedral de Sevilla.

Fig. 6.- "***Tota Pulchra***". Baltasar de Echave Ibía, actualment al Museo Nacional de Arte de Mèxic.

Fig. 7.- *Puríssima del "porxet" ("Tota Pulchra")*. Anònim, Ontinyent.

"Càntic dels Càntics", amb les respectives inscripcions: "***Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te; Electa ut sol; Pulchra ut luna; Stella maris; Porta coeli; Sucut lilium inter spinas", etc.***

Però l'esquema iconogràfic de la "***Tota Pulchra***" ve de més lluny i en el seu origen no estava relacionat amb el concepte de la Immaculada Concepció. Aquesta complexa imatge es troba ja en un gravat alemany de mitjan segle XV, i d'ací passaria a l'àmbit francés, segons estigué ja assenyalat per E. Mâle,[5] en un llibre d'Hores imprés a París per Antoine Verard en 1503. Dos anys més tard Thielman Kerver reproduirà la imatge en "***Heures de la Vierge à l'usage de Rome***" (París, 1505). El tipus ens presenta la Mare de Déu dempeus, les mans juntes en oració i amb el cabell solt, envoltada dels símbols bíblics que procedeixen d'alguna lletania mariana, de les moltes que van circular al llarg del segle XV, o bé d'una sel.lecció a partir de més lletanies. Stratton adverteix encertadament que la lluna creixent sobre la qual reposa els seus peus la "***Tota Pulchra***" no es refereixen a la lluna de la Dona de l'"***Apocalipsi***", com veurem ara a continuació; la inscripció a la filactèria així ho posa de manifest: "***Pulchra ut luna***", expressió provinent del "***Càntic dels Càntics***", no així de l'"***Apocalipsi***". Des del punt de vista literari, ja Sant Bernat va aplicar a la Mare de Déu aquells versos dels Càntics que elogien a l'Esposa: "***Tota pulchra es, amica mea, et macula non es in te***", però serà Abelardo, en el segle XII, qui posarà en relació aquest passatge amb la Immaculada Concepció.

Al tipus de "***Tota Pulchra***" pertanyen els plafons del "porxet" **(fig. 7)** i de la façana de l'ermiteta de Sant Antoni **(fig. 8)**, ambdós

5 MÂLE, E., ***L'art religieux de la fin du moyen Âge en France***, ed. cit. París, 1908 (París, Armand Colin, 1949). p. 214.

d'Ontinyent. És evident que els dos s'adscriuen al model valencià elaborat per V. Macip i el seu fill Joan de Joanes. La Mare de Déu va envoltada pels símbols característics, en la seua major part provinents del "*Càntic dels Càntics*", cadascun dels quals és portador d'un atribut marià. Cal fer notar que en el seu origen, els símbols no tenen cap relació amb la Immaculada. Es tracta de símbols de tradició medieval, que a principis del segle XVI es reuneixen en torn de la Mare de Déu per formar la iconografia de la "*Tota Pulchra*". Els principals d'aquests símbols són els següents:

- **El sol i la lluna**. La Mare de Déu és "*electa ut sol* i *pulchra ut luna*", versos del "*Càntic dels Càntics*", (VI, 10): "Qui és aquesta que aguaita com l'aurora, bella com la lluna, resplendent com el sol, impressionant com un exèrcit amb les banderes alçades?". Com el sol, la Immaculada és única i privilegiada font de llum per engendrar a Crist, la llum del món. La lluna, per la seua blancor i evidencia puresa de la Mare de Déu.

- **L'estrella**. El símbol està pres de l'"*Ave maris stella*", himne litúrgic medieval en honor a la Mare de Déu, cantat a les vespres i existent ja a finals del segle IX. La "*stella maris*" al.ludeix a l'orientació. L'estrella és un punt en l'obscuritat, il.lumina en la nit igual que Maria, mediadora entre Déu i el homes, orienta la humanitat.

- **La Torre de David**. La "*Turris Davidica*" està extreta també del "*Càntic dels Càntics*", (IV, 4): "El teu coll és com la torre de David, que s'alça sobre els cims...". Fa referència a la Mare de Déu com desposada de Crist. També fa referència a la virginitat: un lloc tancat i inexpugnable.

Fig. 8.- "*Tota Pulchra*". Anònim, Ermiteta de Sant Antoni, Ontinyent.

- **L'hort tancat, la font segellada i el pou d'aigua viva**. L'"*Hortus conclusus*", i la "*fons signatus*" provenen del "*Càntic dels Càntics*" (IV, 12): "Ets com un jardí tancat, germana meua, esposa: un jardí tancat, una font segellada". D'altra banda, la "*fons hortorum*", així com el "*puteus aquarum viventium*" estàn en IV, 15: "Ets font de jardins, pou d'aigües vives, que brollen del Líban". Es tracta de símbols de la virginitat.

- **El lliri**. El "*lirium inter spinas*" o el "*lilium convalium*" provenen també del "*Càntic dels Càntics*" (II, 1-2): "Jo sóc un narcís de la plana de Saron, un lliri de les valls. Com un lliri entre els cards és la meua estimada entre les donzelles". És un símbol molt associat a Maria amb molta tradició, i no falta en l'escena de l'Anunciació. Per la seua blancor i el seu perfum es converteix en emblema de la virtut de la Mare de Déu. Per altra banda, les punxes dels cards vénen a posar de relleu el seu privilegiat per haver mantingut la puresa, una de les referències més clares a la seua Concepció Immaculada.

- **La palmera**, el roser, l'olivera, el cedre, el xiprer. La seua font literària és l'"*Eclesiàstic*" (XXIV, 14): "M'hi he fet gran com la palmera d'Enguedí, com el roser que brota a Jericó, com la bella olivera de la plana; com un plàtan hi he crescut". Així mateix, l'"*Eclesiastés*", XXIV, 13: "Hi he crescut com un cedre del Líban, com un xiprer de les muntanyes de l'Hermon". Es tracta en tots aquests casos de símbols vegetals per indicar la magnificència de Maria.

- **L'espill**. L'"*speculum sine macula*" és el símbol que d'una manera més evident al.ludeix a la Concepció Immaculada.

- **La ciutat de Déu**. La *civitas Dei* està inspirada en el "*Salm*", LXXXVI, 3: "Ell diu de tu, ciutat de Déu, oracles gloriosos...", i al.ludeix a l'Encarnació de Crist al si de Maria. Per ser un recinte tancat dins de muralles, posa de relleu novament la virginitat inalterable de la Mare de Déu en el moment de la concepció de Crist que també fou preservada de pecat.

- **La porta del cel**. La "*Porta Coeli*" té el seu origen en el passatge del somni de Jabob, relatat al "*Gènesi*" (XXVIII, 17): "I ple de temor va exclamar: -Què venerable és aquest lloc! És la casa de Déu i la porta del cel". Indica el caràcter co-redemptor de la Mare de Déu, en paral.lel a aquest mateix símbol que és també aplicat a Jesucrist.

Convé també posar de relleu un aspecte fonamental: la presència del Pare Etern. En principi aquesta presència és un indicador de la glorificació de la Mare de Déu en el cel. A partir de 1400 això es representa mitjançant la coronació per la Trinitat, aspecte que s'incorpora també a la "*Tota Pulchra*" en el segle XVI, com ara en la de Joan de Joanes de la Companyia **(fig. 4)**. No obstant, la presència de Déu Pare sobre la llegenda: "***Tota pulchra es amica mea et macula no est in te*** es converteix", en una clara definició icònica de la creació de Maria en el pensament diví abans de la creació del món, un aspecte que és també essencial en la definició de la doctrina immaculista.

Pel que fa al mantell de color blau i la túnica blanca, es tracta d'una constant molt típicament hispànica que té el seu origen en la creença d'una visió de Beatriz de Silva, fundadora de l'orde de les Concepcionistes, confirmada pel papa Juli II el 1511, de manera que es converteixen també en els colors de l'hàbit d'aquestes monges.

La Dona de l'Apocalipsi: "Amicta Sole"

La confluència de la Mare de Déu amb el simbolisme de la Dona de l'"*Apocalipsi*" té arrels molt antigues, ja què arranca de les fonts patrístiques. Pel que respecta a les imatges, aquesta confluència gaudeix de plena vigència al llarg de l'Edat Mitjana, en especial al final d'aquesta, adequant-se a diferents advocacions marianes. Les més importants són les següents: Reina del Cel, Mare de Déu de la Humilitat i l'Assumpció. En general, podem també dir que els atributs de la Dona de l'"*Apocalipsi*": l'aurèola de 12 estrelles, l'embolcall de raigs de llum i la lluna sota els peus, passen a ser comuns a les figuracions de la Mare de Déu. Finalment, acabaran concentrant-se de manera primordial en la Immaculada Concepció[6].

És cap a la fi del segle XV quan en la formulació icònica de la Immaculada es fa evident la imatge de Maria com "***amicta sole***", és a dir, envolta de llum. En aquests anys, sobretot a Alemanya, circulen gravats que presenten a Maria amb els atributs de l'apocalíptica sota diferents advocacions, entre elles la Immaculada Concepció, ja què algunes estampes van acompanyades d'una oració clarament immaculista. És també en aquest ambient on també es configurarà amb els símbols de la Dona de l'Apocalipsi la ***Mare de Déu del Roser***, la rival dominica de la Puríssima, i que pren també la forma d'una "***Mulier amicta sole***" amb el Xiquet. Coneguda és l'aversió dominica cap a Immaculada Concepció.

No és fàcil d'explicar com ha pogut ocórrer tot el procés de confluència de la "***Mulier amicta sole***" amb la Immaculada, que tan fecunda ha estat en l'art hispànic. No cap dubte, però, que

6 De tot açò ja em vaig ocupar en els dos articles esmentats abans (*vid.* nota 1). En el primer (1996), m'ocupe de les formulacions marianes anteriors a la Immaculada Concepció, i així mateix de les fonts patrístiques que justifiquen la identificació simbòlica de la Dona de l'Apocalipsi amb Maria. En el segon article (1996-1997), de la confluència d'aquesta simbòlica amb la Immaculada Concepció, aspectes que a continuació passe a sintetitzar.

descansa sobre l'argument bíblic més adient a la formulació de la doctrina, l'esmentat versicle de l'"*Eclesiàstic*": "Abans que el temps començara, em va crear, i mai més no deixaré d'existir"; és a dir, que Maria fou creada abans que el món i preservada intacta també en la seua concepció terrenal per a ser mare del Salvador. A partir d'ací es va considerar oportú referir la creació de la Immaculada com obra del Pare Etern abans de tots els temps. Això serà exactament el que es farà, per exemple, a l'església franciscana del "Ara Coeli", al cim del turó del Capitoli, a Roma. Ací, uns frescs de mitjan segle XVI, obra de Niccolò da Pesaro, la Immaculada, vestida de blanc, envoltada de la llum del sol, amb la lluna sota els peus i coronada de dotze estrelles, acaba de ser creada pel Pare. Està present Sant Miquel i alguns àngels que triomfen sobre la Bèstia, la qual acaba d'arrossegar una part de les estrelles del cel[7]. El context és exactament el propi de l'"*Apocalipsi*" en el qual apareix la dona, protegida per Déu davant la Bèstia, la qual així mateix és sotmesa per Sant Miquel:

> «Llavors aparegué al cel un gran senyal prodigiós: una dona que tenia el sol per vestit, amb la lluna davall dels peus, i duia al cap una corona de dotze estrelles. Esperava un fill i cridava afligida pels dolors del part. També aparegué al cel un altre senyal prodigiós: un gran dragó roig (...) es va aturar davant de la dona per devorar-li el fill quan nasquera. (...) El fill de la dona va ser endut cap a Déu i cap al seu tron i ella va fugir al desert (...). Aleshores va esclatar una batalla al cel: Miquel i els seus àngels combatien contra el dragó. El gran dragó, la serp antiga, l'anomenat diable i Satanàs, el qui enganya el món

7 Cfr. NIBBY, Antonio, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII descritta da (...) Parte Prima Moderna*, Roma, 1839, p. 355: *"Ultima cappella di questa nave è quella della Conzecione, concessa da Paolo III alla famiglia Serlupi, che la riedificò. Essa fu tutta dipinta da Nicolò da Pesaro."* La cronología de los frescos, por tanto, debe ser próxima al pontificado de Paulo III: 1534-1549.

sencer, va ser llançat a terra (...). Quan el dragó es veié llançat a la terra, va perseguir la dona que havia infantat el xiquet; però la dona va rebre les dues ales de la gran àguila perquè volara fins al desert, al lloc que Déu li havia preparat (...)» "*Apocalipsi*" 12, 1-14.

L'originalitat del fresc de Roma està en el fet de la clara identificació d'aquesta dona, que té el sol per vestit, amb la Mare de Déu, concretament com a Immaculada Concepció, quan és creada i protegida per Déu. Semblen ací també correspondre's tipològicament el versicle de l'"*Eclesiàstic*" i la visió de Sant Joan en Patmos.

Ara bé, aquesta representació romana no és del tot original. No és nova, ja què existeixen precedents, o referències més o menys explícites a la Immaculada, creada abans del món, mentre la Bèstia és sotmesa. Entre d'altres caldria fer menció d'un dibuix d'un manuscrit del monestir benedictí de New Minster (Anglaterra), en el qual es perfila allò que Levi d'Ancona vol que siga la primera representació figurativa de la Immaculada Concepció[8].

No obstant aquests precedents, crida també l'atenció que al final del segle XVI, una autoritat eclesiàstica tan reconeguda com Molanus, no recomana els símbols de l'apocalíptica per associar-los a la Immaculada. Aquest tractadista jesuïta prefereix definir la Immaculada Concepció amb els models que es troben ja implantats en Espanya, en concret la "*Tota Pulchra*", mentre que la "*Mulier amicta sole*" és resservada com a model més apropiat per a l'Assumpció, cosa de la qual hi havia també una tradició. A l'àmbit italià, no obstant, sembla que es va aprofundir en

8 British Mus., Cotton MS Titus DXXVII, fol 75v. LEVI D'ANCONA, M., *op. cit.*, pp. 21-22.

arguments iconogràfics tals com el de Niccolò da Pesaro en el "*Ara Coeli*". En realitat, la representació de la Immaculada a la Itàlia del S. XVI encara no s'ha definit i presenta perfils iconogràfics molt subtils[9], sent un dels més clars exponents de l'immaculisme aquell que presenta a la Mare de Déu sent objecte de les disputes sobre la Immaculada Concepció[10]. En la línia de la representació de l'"Ara Coeli" tenim una altre exemple en Tintoretto, en un llenç conservat actualment a Dresde. En aquesta versió, la Mare de Déu duu al braç el Xiquet i el seu gest no manifesta temor cap a la Bèstia, ja què el Pare Etern estén cap a ella els seus braços, mentre Sant Miquel i altres àngels sotmeten el monstre. Ara bé, no sabem si aquest quadre és una clara formulació de la Immaculada, ja què podria haver format part d'una sèrie sobre l'"*Apocalipsi*"[11].

Malgrat la gran influència que suposa l'art italià a tot el conjunt de la producció europea, l'evolució del tipus iconogràfic de la Immaculada, pel que respecta a Espanya, es fa pràcticament d'espatlles a Europa i segons un criteri propi. En aquest sentit, en l'art hispànic ens trobem davant d'una clara confluència de la simbologia de la Dona de l'Apocalipsi amb la Immaculada, fins al punt que aplega a crear-se una Immaculada Concepció amb ales, d'acord amb allò de què "la dona va rebre les dos ales de la gran àguila perquè volara fins al desert, al lloc que Déu li havia preparat". Aquest model alat, tot i què és creat per Rubens[12], fa millor fortuna a Iberoamèrica. Rubens crea una Immaculada alada, portant el xiquet al braç, incloent la bèstia dels set caps en la seua batalla amb Sant Miquel, segons l'"*Apocalipsi*". Ens pot servir com exemple d'aquest model rubenià en terres americanes l'oli de Miguel Cabrera conservat a la Pinacoteca de San Diego, a

9 Sobre aquesta qüestió, vid. MAARSCHALKERWEERD, Pancrazio, "Inconsuete raffigurazioni dell'Immacolata", ***Fede et Arte***, vol. 6, 1958, p. 86-87.

10 La iconografia sobre aquestes disputes és encara un capítol interessant que està per estudiar en profunditat. Vid. pel moment, la consideració de COSTANTINI, C., "L'Immacolata nell'arte", ***Fede e Arte***, vol. 2, pp. 365-396.

11 Llenç pintat cap a 1592. Dresde, Gemäldegalerie. Cfr. DE VECCHI, Pierluigi, ***La obra pictórica completa de Tintoretto***, (Barcelona, Noguer, 1974), nº 291.

12 Col.lecció privada, Zurich; exposada en Rotterdam, 1953-54, nº 47. Cfr. ***Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, part VII, The life of christ after the Passion***, Amberes, cat. nº 49, p. 204.

Mèxic **(fig. 9)**. La figura de la Mare de Déu se'ns mostra com una Immaculada d'estil espanyol, amb túnica blanca i mantell blau, alçant-se molt etèria damunt d'una esfèrica lluna sobre la qual a penes posa el peu, i amb el què xafa al monstre, el qual es també sotmés per Sant Miquel. Ella alça el xiquet cap al Pare Etern. Es tracta d'un tipus iconogràfic bastant comú a Mèxic, i no manquen Puríssimes alades a altres indrets americans, com ara Equador i Colòmbia. És molt rar aquest model en terres peninsulars.

Però la dona de l'Apocalipsi està present de forma molt evident en l'imaginari de la Immaculada en la península. Proposaré ací un parell d'exemples on s'aprecia això, encara que en diferent grau. Un primer **(fig. 10)** el conforma el llenç d'Antonio de Frías i Escalante,

Fig. 9.- ***Immaculada Concepció / Dona de l'Apocalipsi.*** Miguel Cabrera actualment en la Pinacoteca de San Diego, Mèxic.

Fig. 10.- ***Immaculada Concepció.*** Antonio de Frías i Escalante, Església del ***Colegio de San José*** de Villafranca de los Barros (Badajoz).

datat el 1666 i localitzat a l'Església del *Colegio de San José* de Villafranca de los Barros (Badajoz). Envoltada d'àngels portadors de diversos símbols de la Puríssima, aquesta se'ns mostra amb tots el atributs apocalíptics: el sol darrere, les dotze estrelles, la lluna sota els peus, el Pare Etern que la beneeix i, en un cantó al fons, la Bèstia. L'altre exemple **(fig. 11)** ens el proporciona una talla policromada del convent de les clarises de Monforte de Lemos (Lugo), obra de Gregorio Fernández i datada cap al 1631-1636. La Mare de Déu se'ns mostra ací en un posat més convencional, però tenen preeminència els atributs essencials de l'apocalíptica: aurèola de raigs al voltant del mantell, corona de dotze estrelles, la mitja lluna al peus i davall la Bèstia sotmesa.

La Dona del Gènesi: Nova Eva

Aquest darrer exemple de Gregorio Fernández potser estiga ja en la línia de la síntesi final. La imatge de la Puríssima en terres hispàniques està ja creada, però sols li faltarà un detall per acabar de tancar la definició: la identificació de María com la Nova Eva. Cal que recordem ací un dels arguments essencials de l'immaculisme que, inevitablement, passa per la consideració del paral.lelisme tipològic entre Maria i Eva: Maria havia estat elegida abans de la creació, abans fins i tot que fos creada Eva, per a ser el vehicle de l'Encarnació de Crist, cosa que l'eximí del pecat original. Com que Eva havia existit abans del pecat original, i per tant la seua concepció havia estat immaculada, no es podia concebre que la co-redemptora de la humanitat, la Nova Eva, no estigués així mateix lliure de l'estigma del pecat. No podia ser que la dona per la qual s'introduí el mal en el món tingués una concepció immaculada i no així la Mare de Déu.

Fig. 11.- *Immaculada Concepció.* Gregorio Fernández , Convent de clarises de Monforte de Lemos (Lugo).

En realitat, la relació de la Nova Eva amb la Immaculada Concepció és un tema que ja està present a mitjan segle XV en una de les primeres formulacions icòniques de la Immaculada. Així, en un capitell del claustre de la catedral de Barcelona, Adam i Eva són expulsats del paradís, representat aquest com una ciutat emmurallada, mentre un àngel dóna la benvinguda a una donzella a l'entrada. En un cantó del capitell, Crist gesticula cap a ella al temps que es dirigeix al Pare. Stratton ha assenyalat també la imatge d'un missal de Borgonya de 1513-15, en el qual l'emperador Frederic III i el seu fill Maximilià es mostren davant d'Eva i de la Mare de Déu en el Paradís Terrenal. És evident el sentit immaculista de la figuració, ja que es tracta, en definitiva, d'assenyalar la similitud d'ambdues concepcions. Des del punt de vista literari, el tema de Maria com a Nova Eva està present al llarg de tota l'Edat Mitjana, com ara a les "*Cantigas de Santa María*" d'Alfons el Savi.

En qualsevol cas, la identificació de Maria com la Nova Eva, passa per la interpretació en clau messiànica del conegut passatge del "*Gènesi*" en què, en el moment que Déu maleeix la serp, refereix la promesa de salvació. Així va dir Déu a la serp:

> «Ja que has fet això, seràs la més maleïda de totes les bèsties i de tots els animals feréstecs. T'arrossegaràs damunt del ventre i menjaràs pols tota la vida. Posaré enemistat entre tu i la dona, entre el teu llinatge i el seu. Ell t'atacarà al cap i tu l'atacaràs al taló». "*Gènesi*" 3, 14-15.

En la tradició catòlica aquest passatge ha tingut una interpretació messiànica, en el sentit que el llinatge referit indicaria el Messies, nascut de la dona. És també evident la relació d'aquest passatge amb el de la Dona de l'Apocalipsi que hem esmentat abans. Recordem que la Bèstia perseguia a la dona, la qual acabava d'infantar el xiquet, però que Déu els salvà donant-li a la dona ales d'àguila amb la qual cosa va poder fugir. La Bèstia, aleshores, plena de ràbia contra la dona "se n'anà a combatre contra la resta dels seus descendents" (*Ap*. 12, 17). Aquesta dona, la mateixa tant en el "*Gènesi*" com en l'"*Apocalipsi*", no podia ser altra que la Mare de Déu.

Des del punt de vista de la definició icònica, el detall que permet incorporar a la imatge de la Immaculada Concepció el concepte de la Nova Eva, està precisament en la identificació de la serp del "*Gènesi*" amb la Bèstia de l'"*Apocalipsi*". En ambdós casos es tracta al cap i a la fi de la mateixa cosa: Satanàs. Caldrà sols substituir el monstre sobre el que triomfa la Dona per una serp que portarà a la boca la fruita prohibida, mòbil del pecat, per definir perfectament tot el concepte. No obstant aquest concepte de Maria triomfant sobre el pecat original està implícit encara què sols es tracte de la figuració del drac apocalíptic i no necessàriament la serp. Francisco Pacheco, per exemple, recomana en el seu tractat de pintura, que es represente el drac "***a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original***"[13]. És evident que en el drac de Pacheco està ja present la síntesi entre la Dona del Gènesi i la de l'Apocalipsi. Però icònicament no es manifesta el concepte de forma expressa fins que el drac pren la forma de serp i porta a la boca la fruita. Es tracta d'un detall que es generalitza sobretot a partir del segle XVIII, tot i què hi ha exemples en el segle XVII. En

13 PACHECO, Francisco, "*El arte de la pintura*" (ed. de B. Bassegoda y Hugas, Madrid, Cátedra, 1990), p. 577.

això hem d'assenyalar l'impacte que produí la Immaculada que va pintar Rubens per a Diego de Mexia, marqués de Leganés, realitzada a en una estada que feu el pintor a Madrid. Aquesta Puríssima va ser molt admirada en el seu temps i ens mostra ja la serp amb la fruita.

En el segle XVIII, no obstant, es generalitza el tema de la serp portant en la boca la fruita del pecat. Ho podem bé exemplificar en els models de Palomino, com també pot ser advertit en la Immaculada que pintà Giovanni Battista Tiépolo **(fig. 12)**, conservada al Museu del Prado. En l'àmbit valencià, és important assenyalar que la serp amb la fruita està present també en el model creat per J. Esteve Bonet per a la catedral de València i que ha estat

Fig. 12.- ***Immaculada Concepció.*** Giovanni Battista Tiépolo, Museu del Prado, Madrid.

molt repetit en el pobles valencians **(fig. 13)**. El tema està destinat a triomfar definitivament en tot l'àmbit espanyol. En realitat no hi ha massa diferència conceptual entre la Immaculada d'Esteve Bonet i la realitzada per Ramon Álvarez en 1883 per a l'església de San Julián a Toro (Zamora) **(fig. 14)**.

Per acabar, un detall molt interessant rau en el fet que en tots aquests darrers casos la Mare de Déu s'alça damunt de l'esfera del món, no sobre la lluna com era general en el segle anterior. La lluna sota els peus, així com la serp son uns elements que van "afegits" damunt de l'esfera del món. Amb això s'està expressant el triomf de Maria sobre la serp, la qual així mateix és la senyora del món. La Immaculada Concepció, amb aquest detall, a simple vista intrascendent, es converteix en una gran apoteosi, convertint-se així en l'advocació mariana per excel.lència del món catòlic.

Fig. 13.- ***Immaculada Concepció.*** Francisco Teruel segons el model de J. Esteve Bonet, Església de Llocnou de Sant Jeroni (La Safor).

La Puríssima d'Ontinyent

La imatge de la Puríssima de la Vila d'Ontinyent és un perfecte exemple d'una tipologia general que ha anat projectant-se en el temps d'una manera autònoma encara que amb uns canvis mínims, donant com a resultat una imatge amb un fort caràcter local. Cal també preguntar-se en quin lloc de la iconografia de la Immaculada Concepció cap situar la imatge de la Puríssima d'Ontinyent. Quin és el seu esquema icònic? La present exposició ens ofereix una ocasió per tractar d'abordar aquesta qüestió.

Fig. 14.- ***Immaculada Concepció.*** Ramon Álvarez , Església de San Julián, Toro (Zamora).

Les manifestacions més antigues sobre la Puríssima en Ontinyent les tenim en els dos plafons escultòrics de l'ermiteta de Sant Antoni i del Porxet que ja hem esmentat **(figs. 7 i 8)**. Es tracta de peces

datables a les darreries del segle XVI o bé ja avançat el segle XVII. Els dos són molt semblants quant a la seua tipologia: la "*Tota Pulchra*". Com ja he dit abans, repeteixen el model valencià introduït per Vicent Massip i el seu fill Joan de Joanes, encara que d'una manera popular, tosca si es vol. En el plafó de l'ermiteta, la Mare de Déu, coronada, porta túnica blanca i un mantell blau que cau des dels muscles sense creuar per davant cap de plec; posa els peus damunt de la lluna, la qual descansa sobre el cap d'un angelet. Dalt, el Pare Etern, amb l'esfera del món a la mà, la beneeix. Al seu voltant es despleguen els tradicionals símbols bíblics; en concret: el sol, la lluna, l'"*stela maris*", l'"*hortus conclusus*", la "*turris davidica*", la "*civitas Dei*", el "*puteus aquarum viventium*", i la "*fons signatus*".

Fig. 15.- *Immaculada Concepció.* Vera efigies de la patrona d'Ontinyent. Gravat de la primera meitat del segle XVIII.

Fig. 16.- *Immaculada Concepció.* Vera efigies de la patrona d'Ontinyent. Gravat de Tomás de Rocafort de 1817.

D'ací hem de fer un salt per considerar els diversos gravats del segle XVIII i XIX que ens presenten l'efígie de la imatge venerada en la parròquia de la vila. El primer **(fig. 15)**, que no està datat, però que podria situar-se en la primera meitat d'aquest segle[14], prenent com a referencia a l'arquebisbe Larreatequi, té especial interés, ja que es tracta de la "***vera efigies***", segons la inscripció. Si fa honor realment a aquesta inscripció, es tracta de la imatge tal i com era venerada en la seua capella, reproduint tots els detalls. Podem advertir que es tracta ja d'una imatge molt bella i rica. No obstant, en la seua configuració formal s'aparta del model que vegem reproduït a l'ermiteta i al porxet: porta el característic mantell que recull en el seu braç esquerre, deixant lliure el dret, i en quant als atributs propis de la Puríssima sols conserva la lluna sota els peus i l'aurèola de raigs com a "***amicta sole***", que estilísticament sembla més bé de tradició castellana que valenciana. Aquest model apareixerà invariable d'ara endavant en totes les reproduccions, bé siguen en gravat, bé en ceràmica.

Fig. 17.- *Immaculada Concepció*. Plafó ceràmic, segle XIX.

El segon dels gravats més antic **(fig. 16)** està perfectament datat en la seua inscripció: 1817. Curiosament, tot i ser també una "***vera efigies***", empobreix substancialment el seu embolcall. Ja no reprodueix ni la capella, ni la rica peanya del gravat anterior. En canvi, recupera dos dels símbols de la "***Tota Pulchra***": la "***fons hortorum***" i el "***puteus aquarum viventium***". Curiosament es tracta dels dos símbols que apareixen en la part inferior del plafó de l'ermiteta. Aquesta estampa servirà de model d'un plafó ceràmic **(fig. 17)** datable a finals del segle XVIII o potser ja del segle XIX.

14 El pontificat de l'arquebisbe de València Andrés de Orbe Larreategui, esmentat en el peu del gravat com a concessor d'indulgències, correspon a 1725-1737.

Fig. 18.- *Immaculada Concepció.* Gravat de 1822.

Fig. 19.- *Immaculada Concepció.* Plafó ceràmic, 1875.

Fig. 20.- *Immaculada Concepció.* Gravat de finals del S. XIX o dels inicis del segle XX.

El gravat de 1822 **(fig. 18)** sembla apartar-se substancialment del concepte de la "*vera efigies*". El gravador es limita a reproduir la imatge, segurament copiant el model anterior, però inventant-se una peanya més "moderna" però molt més pobra –evidentment no l'autèntica–. Aquest gravat també ha donat el model per a un altre plafó ceràmic **(fig. 19)**: el que celebra la benedicció de l'oratori el 1875.

Un altra estampa amb interès és aquella que incorpora altres símbols de la "*Tota Pulchra*" i que podria datar de finals del segle XIX **(fig. 20)**. Aquest té l'interès de reproduir la peanya amb gran fidelitat, la qual conté la filactèria en la què es llig "*tu honorificentia populi nostri*"[15], una inscripció que posa l'accent en el patronatge

15 *Judit* 15, 19: "Tu ets l'honor del nostre poble".

Fig. 21.- *Immaculada Concepció.* Plafó ceràmic de finals del S. XIX o dels inicis del segle XX.

de la Puríssima sobre la vila. Aquesta estampa també té la seua versió ceràmica **(fig. 21)**.

No podem acabar aquesta relació sense fer menció de la bellíssima imatge de pedra **(fig. 22)** que presideix la portada exterior de la capella de la Puríssima. És un bell model barroc que iconogràficament no s'adscriu a una tipologia definida, ja què no disposa pràcticament d'atributs.

Fig. 22.- *Immaculada Concepció.* Façana de la Capella de Puríssima, Església de la Vila, Ontinyent.

En definitiva, podem concloure que la Puríssima a Ontinyent sembla tenir com a model iconogràfic principal la "***Tota Pulchra*** valenciana". No obstant, la imatge principal venerada en la vila adquireix un perfil propi, incorporant també els raigs de l'"***amicta sole***", si bé l'origen del model formal ens és desconegut. A manera de suggerència, i per acabar el present estudi, en la meua opinió cap alguna relació entre la imatge tradicional de la Puríssima i la imatge de la Mare de Déu que presideix la portada renaixentista de l'església de la vila **(fig. 23)**. Tot i que aquesta imatge no té res a veure amb la Puríssima, ja que porta el Xiquet en el braç esquerre i en la mà dreta ostenta l'assutzena, la manera de disposar-se el mantell és molt semblant al de la Puríssima de les estampes. Deixem oberta aquesta suggerència, ja que podria donar una mica de llum i obrir una porta a ulteriors investigacions sobre l'origen del patronatge de la Puríssima a Ontinyent.

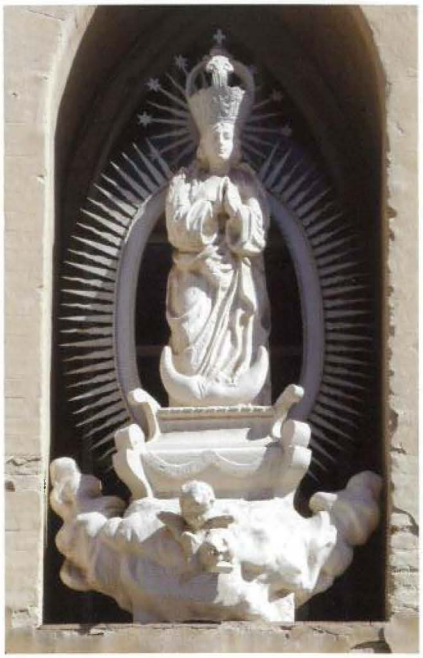


Fig. 24.- Imatge de la Puríssima en la frontera de la fàbrica de ***"Harinas La Concepción"***.

Fig. 23.- ***Santa Maria***. Façana principal renaixentista de l'Església de la Vila, Ontinyent.

CATÀLEG

1. *La Puríssima del Porxet*

Autor desconegut
Segle XVII-XVIII
Morters policromats 97'5 x 65 cm
MAOVA

Fig. 1.- Imatge de la Puríssima abans de la restauració.

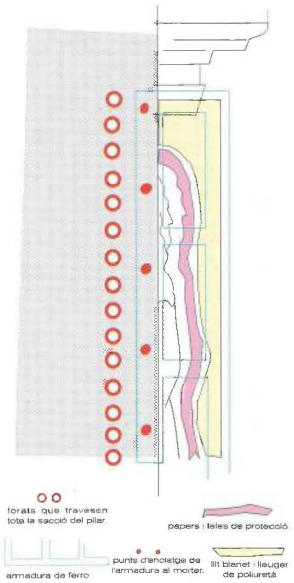


Fig. 3.- Esquema gràfic del sistema emprat per a l'extracció del relleu de la Puríssima.

1 Sobre aquesta qüestió, vid. GIRONÉS SARRIÓ, Ignasi, "El significat iconogràfic de la Puríssima de la Plaça Major", ***Almaig***, vol. XIV, 1998, pp.13-18.

Aquesta peça de la Puríssima coneguda com la Puríssima del Porxet en referància al lloc on estava allotjada representa l'obra (fig. 1), a priori més emblemàtica de la mostra. Fou la que donà pas a la iniciació d'aquesta exposició després d'efectuar una laboriosa i no menys particular restauració, la qual vaig a intentar condensar en la mesura del que puga en aquesta fitxa.

L'obra col·locada en un dels pilars del porxo que formen unes cases de la plaça major d'Ontinyent consisteix en un relleu amb la representació d'una Puríssima que respon al tipus "Tota Pulchra". La image de la Verge centra la composició, la qual està envoltada per diverses al·legories característiques d'aquest tipus iconogràfic: el pou, la torre de David, el sol, la lluna, la rosa, el xiprer, la rama d'olivera i la porta del Cel[1].

Les condicions en les què aquesta peça es trobava en el moment en que vam començar aquesta aventura allà cap al 1998, era deplorable com es va demostrar en l'estudi efectuat (fig. 2). La intempèrie i la fàcil accessibilitat que tenia a l'abast de la gent la feia ràpidament vulnerable i amb molts deterioraments difícils de corregir amb una restauració "in situ". Contenia nombroses pèrdues de pel.lícula pictòrica, havia perdut parts volumètriques en zones figuratives i denotava l'aplicació de repintades superposades que havien modificat el cromatisme original. Aleshores es va convindre la necessitat de traslladar l'obra d'aquesta ubicació per a controlar millor les seues condions i poder grantir la perdurabilitat d'una obra que forma part del patrimoni d'una ciutat.

Les tasques destinades a l'extracció, no exemptes del corresponent debat de les entitats i tècnics responsables, s'efectuaren mitjançant la tècnica del "Stacco a Massello", la qual cosa equival a efectuar l'extracció de la pel·lícula pictòrica juntament amb el suport mural. L'execució de l'arranc seguí unes pautes marcades per a no danyar l'obra amb una estratificació de materials protectors com es pot veure al diagrama (fig. 3).

Una vegada la peça fou extreta es realitza una completa restauració destinada sobretot a analitzar quines eren les condicions cromàtiques de l'obra original, ja que l'estudi estratigràfic que es va realitzar demostrava que la decoració policroma de la peça en aquell moment era completament diversa a l'original, havia sigut modificada en successives intervencions.

S'entén que una neteja o en aquest cas la retirada d'estrats pictòrics no originals implica la desaparició d'aquestos. Però amb la informació extreta de l'analítica i les cates efectuades es considerava apropiat, idoni i necessària aventurar cap a aquesta decisió en benefici de conéixer en més profunditat què posseïa l'obra darrere de totes aquestes capes de

Fig. 2.- Microfotografia d'una estratigrafia de la pel·lícula pictòrica del vestit de la Puríssima.

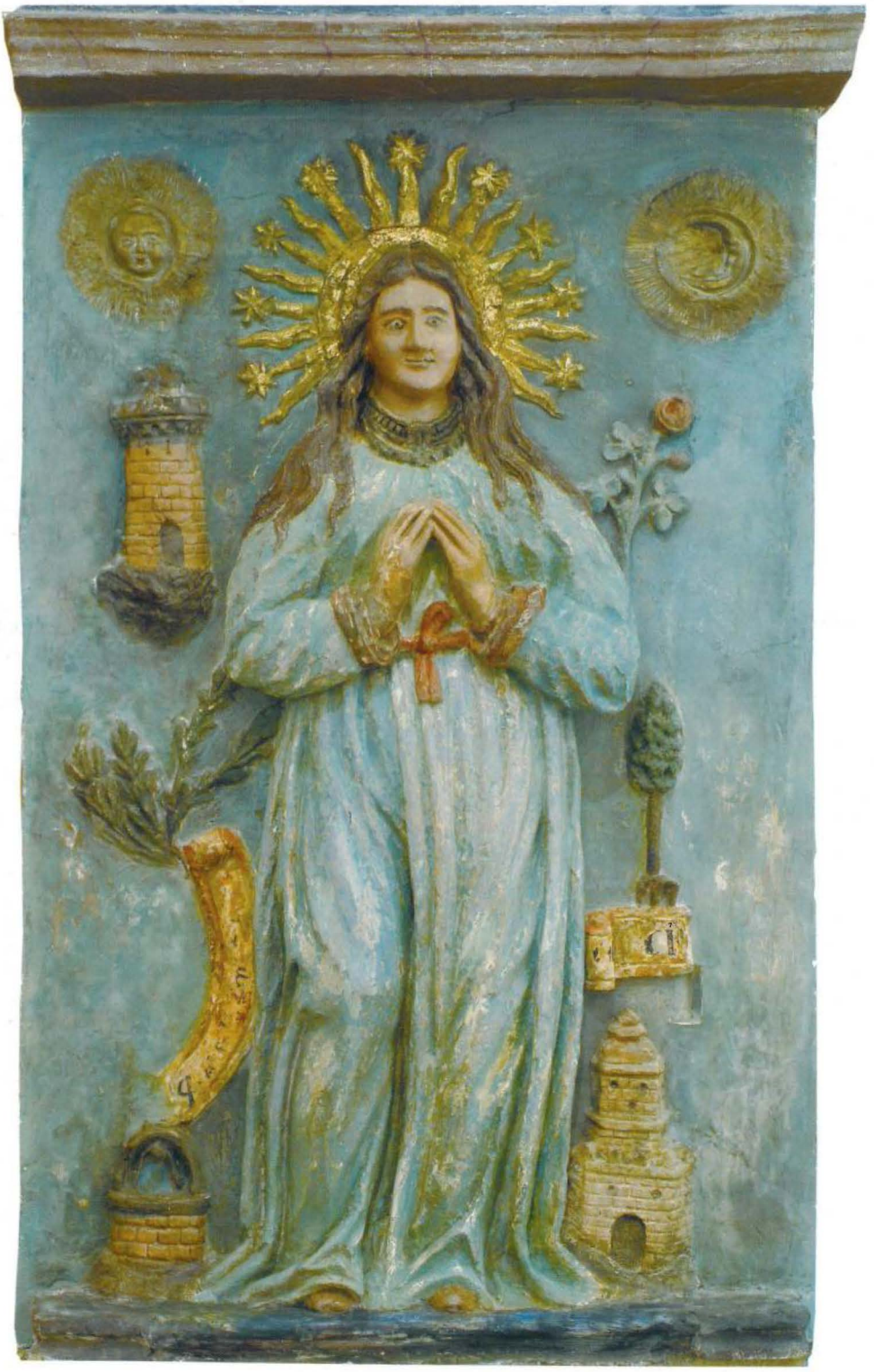


Fig. 4.- Diagrama dels diferents morters que conformen la placa.

Fig. 5.- Detall de la policromia del fons en la placa original.

Fig. 6.- Zona dels peus després de la neteja i despres de la reintegració.

pintura. El resultat no ha pogut ser més satisfactori, ja que la imformació que s'ha desvelat sota les capes de pintura ens aporta una sèrie de dades que poden desvelar alguns aspectes que fins el moment eren completament desconegudes. En primer lloc, s'ha comprovat que a més de tindre diversos repints també havia tingut diverses modificacions volumètriques sobretot per la varietat en els tipus de morters que la composen. El fet més important ha sigut descobrir que el relleu tenia originàriament unes dimensions diferents (fig. 4). Consistia en una placa central fabricada en morter de calç amb la imatge de la Puríssima i algunes al·legories, amb el fons blau (fig. 5). Aquesta placa principal i a priori la zona més antiga tenia els extrems arrodonits i també policromats, la qual cosa fa pensar que aquesta placa fou construïda i col·locada originàriament en altre lloc, d'on posteriorment es recol·loca en el pilar de la plaça major, per a la qual cosa la placa és ampliada per la part superior i els dos laterals, amb altres materials diferents. Concretament amb algeps, deixant d'utilitzar el morter de calç principal constituient de les zones originals. A més també apareixen reconstruïdes algunes al·legories com el pou, la porta del cel, la torre de David, el sol i la lluna. Es desconeix amb seguretat, però es pot especular que aquestes podrien estar en la placa original, en un estat degradat o trencades i serien reconstruïdes també amb algeps. El que sí es pot confirmar és que el format de la placa original va ser modificat en el moment de col·locar-lo en el pilar ja que la corona de la Verge apareix completament amputada i posteriorment refeta.

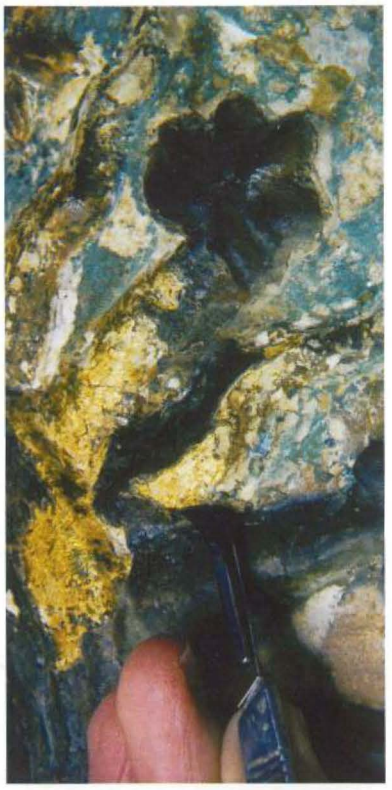
Aquest fet distorsiona els referents que es tenien respecte a la cronologia de l'obra els quals responien a la construcció de la casa de la plaça major on estava col·loca al voltant del segle XVIII. Aquesta interpretació no corresponia amb la cronologia de les representacions iconogràfiques del tipus "Tota Pulcra" més comuns al segle XVI o XVII com el relleu de l'Ermiteta molt semblant a aquest.

En definitiva, la restauració ha consistit de fer una laboriosa llavor d'anar eliminant mecànicament tots els estrats, que sistemàticament anaven superposant-se al llarg del temps. La dificultat estriba a més de la minuciositat i la delicadesa del tractament de trobar el refent correcte i comú de cada zona. Aquest fet resulta pràcticament impossible vista la quantitat de vegades que ha sigut repintada i l'estat en que la policromia original es troba. No existeix un estrat uniform en tota l'obra ja que segons la zona es pot aplegar fins a un nivell o un altre. A aquest fet s'afix per a complicar més les coses, les alteracions que la peça va sofrir suposadament en el període bèl.lic del 36 ja que part de les mans i la totalitat del cap van ser substretes, i posteriorment recontruïts amb ciment. Per tant en aquestes zones no hi ha cap original, en canvi en les zones de la placa de calç hi ha apargut dades molt importants. Per exemple, el mant de la Puríssima en completament monocrom, amb un sol blau claret, la corona estava daurada amb or fi a la "sisa" i en les filactèries han aparegut restes de la primitiva inscripció que hi havia.

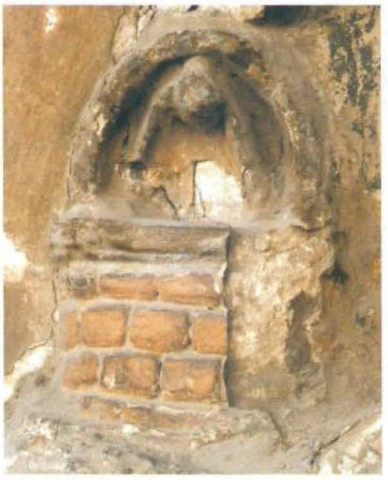
Una vegada l'eliminació dels estrats superposats el resultat, tot s'ha de dir, era del tot distorsionant i confús per no tindre en totes les zones el mateix referent. Per tant la decisió que s'ha pres a l'hora d'efectuar un reintegració cromàtica ha anat encaminada a poder obtindre una contemplació el més correcta de cada zona segons el referent de cada part. (fig. 6)

I.G.S.

A l'esquerra es pot veure la restauració de la Torre amb la reconstrucció de la part baixa. La imatge de la dreta mostra una seqüència del procés de neteja mecànica en què eren eliminats els estrats que cobrien l'or original de la corona. En aquesta foto també podem veure restes del blau original de l'antiga placa de calç.



El pou també era una zona amb una forta pèrdua volumètrica que com es pot veure a continuació va ser reconstruïda sota un criteri il·lusionista. Per a la reintegració cromàtica, en canvi, s'ha emprat una base mimètica a base de punts per a potenciar un cert nivell de discernibilitat.



A l'esquerra es pot apreciar una cata de neteja del mantell ocre de la Verge davall del qual quedaven restes de la policromia original. Fins i tot, sota el filacteri del xiprer, a la dreta, han aparegut perfectament identificades diverses lletres però sense la suficient informació per a poder reconstruir el missatge.

Fotos Ignasi Gironés

2. *Puríssima amb Sant Jaume*

Autor desconegut
Segle XVIII.
Pintura ceràmica, 120 x 83 cm, 6 x 3 taulells de 20'5 x 20'5 cm i 6 x 2 taulells de 20'5 x 11 cm
MAOVA, Fons BD / núm. 200.005.001

Despesa de 30 taulells, formant tres columnes de sis peces cadascuna. Als dos costats més llargs hi ha sengles columnes amb els dotze taulellets més menuts (sis a cada costat). Aquesta disposició respondria a la necessitat de centrar la imatge principal, la Puríssima Concepció.
Composició de taulells ceràmics realitzats a motlle, amb diverses coccions, les imatges es marquen mitjançant la tècnica de l'estergit, amb pols de carbó o òxid de manganés, sobre el vernissat estannífer encara cru i després s'aplicaven els colors[1].
La composició és triangular i ocupa la totalitat dels taulells amb l'excepció del camp pictòric més extern, recorregut per unes bandes grogues-ataronjades a mode de marc motllurat, molt del gust del segle XVIII[2].
Tot el conjunt resulta molt coherent, amb una realització acurada, poc habitual per a un plafó devocional de carrer, l'artesà que el feu mostra una gran destresa tant pel que fa al dibuix, que seria com normalment ocorre en aquestos casos, una còpia d'algun gravat o pintura anterior. El que diem s'aprecia clarament si es veu la forma de tractar les ombres i la gradació dels colors. S'utilitzen el groc-taronja, el blau, verd i manganés-negre, també utilitzat per a contornejar les figures.
Pel que fa a les tres representacions, la central és la que ocupa la meitat superior de l'obra, representa la imatge de la Puríssima, amb els peus nus sobre núvols, sobre una lluna, xafant la serp, les mans juntes en actitud orant, el cap amb els cabells solts però amb toca i rodejat per deu estrelles de sis puntes (serien 12 en total si fem cas del que diu el ***Llibre de l'Apocalipsi***). D'aquesta font es varen extraure els atributs iconogràfics dels núvols, la lluna i les estrelles; en canvi, la serp representaria el fet que la Puríssima Concepció ha sigut elegida per llavar el pecat que cometé Eva[3]. Els ulls miren suaument cap a terra, actitud habitual en la interpretació de la Puríssima, per tal de diferenciar-la de la Verge en l'Ascensió.
Dos xiquets-àngels representats amb la totalitat del cos i que sostenen cadascun un atribut o al·legoria a la Mare de Déu, una palma i una rosa, (els elements vegetals són recurrents per tal de referir-se a la Puríssima), es troben obrint el mantell de la Verge, blau com tradicionalment se l'ha vingut representant, com si volgués donar protecció a les escenes inferiors, que no són altres que dues representacions de Sant Jaume, en la seua vessant guerrera. Representat a la batalla de Clavijo amb alguns atributs de peregrí, munta un cavall blanc, es troba carregant en l'aire, i brandint una espasa, és a dir en plena acció bèl·lica per tal de protegir la cristiandat mentre els seus enemics jauen al terra derrotats. Aprofitant aquesta escena es pot veure una representació paisatgística. Al costat apareix el mateix Sant Jaume, però amb la seua vessant de peregrí, amb tots els atributs esmentats, però sense el capell que es substituït per una aurèola, descalç (cosa que no és comuna), agenollat i amb la carabasseta i el bordó. L'Apòstol apareix en actitud reverent front la Verge a qui mira[4].
El tema elegit no és casual, ja que com hem dit el plafó estaria en el carrer, algunes fonts orals el situen en l'antic núm. 42 del carrer Sant Jaume, en la façana de l'antiga casa dels Srs. Calatayud Enríquez de Navarra, i Mayans. Segons les mateixes fonts, s'extragué abans de la desaparició de l'immoble. Seria un encàrrec per tal de reverenciar el sant titular del carrer assimilat a la Puríssima, per tal de potenciar el seu efecte.
Aquesta obra, com tantes altres d'aquestes característiques ha estat en perill en diverses ocasions, sembla que fins i tot va ser tapiada per tal de ser preservada de la violència que comportaren els primers moments de la Guerra Civil. Fets com aquest o d'altres més o menys casuals han fet que ens arriben alguns plafons devocionals que d'altra manera s'hagueren perdut per sempre[5].

J.M.B.S.

1 VIZCAINO MARTÍ, Mª Eugenia: Azulejería barroca en Valencia. València. Federico Doménech S.A. 1999. (pp.: 32-34).

2 PÉREZ GUILLÉN, Inocencio, V: La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII: barroco, rococó y academicismo clasicista. València. Edicions Alfons el Magnànim. Institució valenciana d'estudis i investigació. 1991. (pp.: 98-111).

3 REAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. T.1/v.2. Barcelona. Serbal ed. 1996. (pp.: 81-90).

4 REAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. T.2/v.5. Barcelona. Serbal ed. 1998. (pp.: 169-182).

5 BELDA SANCHIS, Juan Manuel: L'antic plafó ceràmic de la Trinitat. Ontinyent. 2001. Almaig (Estudis i documents). XVII. (pp.: 29-33).

3. *La Puríssima, Sant Josep i Sant Albert de Sicília*

Autor desconegut
Vers 1780-1790
Pintura ceràmica, 63 x 105 cm, 3 x 5 taulells de 21 x 21 cm
Procedent de la casa de Cardona a la partida de Siscar
i hui fragmentat en tres localitzacions:
Casa-Museu Segrelles d'Albaida, col·lecció particular i MAOVA

Probablement procedeix de la factoria de Marcos Antonio Disdier de València, d'on eixiren els exemplars més importants i bells de la producció ceràmica al període de les darreries del rococó i precursora de les "***Reales Fábricas de Azulejos***". A aquest obrador es van realitzar gran nombre de plafons amb caràcters abreujats, com és el cas del que ens ocupa, destinats a una clientela de menys poder adquisitiu o simplement per a atendre una forta demanda devocional. L'escenificació està presentada davall la utilització d'una línia d'horitzó molt baixa configurada per un terreny molt pla sense accidents, acolorat amb groc, verd òxid, marró i perfilat amb manganés. També els rostres de la Mare de Déu, el xiquet de sant Josep i sant Albert estan realitzats amb una cadència de clarobscur que remarca una ombra des de la galta fins al mentó, una de les característiques tècniques definidores de la producció de la factoria.
El plafó deu respondre a una devoció particular i per tant està allunyat de les formules emprades per a les concòrdies de carrer basades en representacions individualitzades de sants i tractades, quasi sempre, amb un format i especejament amb domini vertical. En aquest cas la inclusió d'un sant carmelità no massa corrent als repertoris iconogràfics ens parla d'una onomàstica particular, d'un encàrrec per tal d'atendre un culte privat, tot i el pes de la presència de l'orde del Carme a Ontinyent des de 1574. A nivell tècnic en l'obra s'observen tots els condicionats i codis establerts al moment i que afecten corporativament a la producció valenciana. Principalment el fet que l'especejament -la retícula de taulells-, no partisca els rostres de les figures, tot seguit d'un repertori cromàtic reduït pels condicionants de la cuïta amb la utilització de blau de cobalt, groc d'antimoni, verd òxid i el perfilat amb negre de manganés.
Al centre de la composició apareix la Mare de Déu com la Verge de l'Apocalipsi, la figura està dempeus damunt uns núvols sometent la serp del pecat que duu com atribut la poma del pecat primigeni. El llenguatge quirogramàtic de les mans és el simbòlic de l'oració i el replegament, un codi encetat a l'edat mitja i que proliferà com a signe de la Verge i els sants estretament vinculats amb visions místiques a través de la pregaria. Els colors emprats per a les vestidures de la Mare de Déu són els característics i estandarditzats, blanc per a la túnica i el blau per al mantell, mentre que el cap està cobert amb un teixit verd que mostra una estampació simplificada. A l'esquerra està la figura de Sant Josep, presentada de perfil amb el Xiquet en els braços i en actitud de caminant vers al centre. El patriarca duu una vara florida, el seu atribut iconogràfic referit als apòcrifs en els esposoris amb la Verge, el color de la túnica és el morat, otorgat al penediment i la contrició, en aquest cas per haver dubtat de Maria, mentre que el color groc del mantell és el de la fe, concedit per la revelació de l'àngel en anunciar-li la puresa de la seua esposa. A la dreta es situa la figura de Sant Albert de Sicília, vestit amb l'hàbit dels carmelites qui amb la mà dreta subjecta unes assutzenes com a símbol de la sua castedat i amb l'altra en l'aire un got amb aigua, pel miracle de la provisió de vivers a l'assetjada ciutat de Messina, pel seu peregrinar com a provincial sols proveït amb el bàcul, un poc de pa i una gerreta d'aigua i principalment perquè amb les seues relíquies es beneïa l'aigua dels malalts.

La Puríssima. Betxí, plaça de la Puríssima, al voltant de 1785.

V.G.B.

4. *Puríssima del Carrer Santa Llucia*

Autor desconegut
Segle XIX (basat en gravat de 1817 de Tomàs de Rocafort[1]).
Pintura ceràmica, 80 x 60 cm. 4 x 3 taulells de 20'5 x 20'5 cm.
Col·lecció particular.

Despesa de 12 taulells, 3 columnes de 4 peces cadascuna. La columna central és la que rep el pes de la figura central. La majoria dels taulells presenten fragmentacions i clevills, encara que la conservació és prou bona. Obra ceràmica composada per taulells realitzats a motlle amb un llarg i acurat procés d'elaboració, mesclat de fangs, la fixació del dibuix mitjançant l'estergit amb pols de carbó, o la cocció definitiva per tal de fixar els òxids de la coloració[2].

La composició es troba formada per una imatge central, l'advocació, rodejada per dos caps d'àngels alats (representacions, sovint en escorç, per transmetre moviment, encara que estèticament la solució no és molt satisfactòria)[3] als extrems superiors i per la representació d'una font de dos cossos i un pou als inferiors.

La composició es troba circumdada per unes bandes taronja-groguenques, formant un marc pictòric (solució molt emprada a partir del segle XVIII[4]) que sembla motllurat.

Els colors emprats són el groc, taronja, ocre, blau i morat-negre, que s'utilitza també per tal de perfilar el contorn de les figures. S'empra la gradació i l'ombrejat amb els colors.

Tot el conjunt recorda un gravat de Tomàs de Rocafort, d'aproximadament de 1817, encara que amb variacions degudes al procés de còpia. Cal recordar que els artesans que rebien un encàrrec, fabricaven aquestes peces en sèrie per tal d'abaratir costos. Copiaven de la millor manera possible una font més o menys culta o elaborada i feien les seues pròpies variacions. Com que aquest tipus d'obres eren demanades per tal de ser col·locades a una certa altura no calia reproduir al detall tot el que apareixia a la font primària, a més, unes imatges amb massa detall no es percebrien amb claredat.

Encara que hui veiem l'obra preparada per a ser exposada com un quadre (s'aprecia clarament com alguns dels taulells es troben un poc desplaçats respecte a la seua ubicació correcta), cal dir que la finalitat d'aquestes obres era la de mostrar-se als murs de les cases, al carrer o dintre d'algun pati, en el cas concret d'aquest plafó ceràmic sembla que estaria situat, dintre de la casa situada al carrer de Santa Llúcia núm. 17[5], per tant tindria un caràcter privat.

Aquesta representació de la Puríssima Concepció recull els atributs del ***Llibre de l'Apocalipsi***, la Dona vestida de sol, que en la representació que ens ocupa pren forma de raigs rectes i ondulants, que envolten per darrere la figura de la Verge amb una espècie de ***mandorla*** de llum. Aquesta, situada de peus sobre núvol, i amb la lluna als peus coberts, duu les mans juntes, en actitud d'oració, túnica blanca amb mantell blau arreplegat en el braç esquerre i les dotze estrelles al voltant del cap. La imatge es troba coronada i la seua mirada no és frontal sinó que la gira cap a la seua dreta, a més els cabells es presenten solts.

El fons del conjunt representaria el cel, que pren una gran lluminositat just al darrere de la imatge, per tal de reforçar d'aquesta manera l'efecte que la ***mandorla*** produeix.

Pel que fa als extrems inferiors, fan la seua aparició dos símbols que provenen, no de l'***Apocalipsi*** sinó del ***Càntic dels Càntics*** (aquesta mescla d'iconografies es pot trobar en moltes de les representacions de la Puríssima Concepció. En un esforç per engrandir aquesta advocació, s'han anat barrrejant distints tipus iconogràfics que pel temps han quallat en el poble[6]).

J.M.B.S.

1 GIRONÉS I SARRIÓ, Ignasi: El significat iconogràfic de la Puríssima de la Plaça Major. 1998. Ontinyent. Almaig (Estudis i documents). XIV. (pp.: 13-18).

2 VIZCAINO MARTÍ, Mª Eugenia: Azulejería barroca en Valencia. València. Federico Domenech S.A. 1999. (pp.: 32-34).

3 REAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. T.1/v.1. Barcelona. Serbal ed. 1996. (pp.:53-78).

4 PÉREZ GUILLÉN, Inocencio, V: La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII: barroco, rococó y academicismo clasicista. València. Edicions Alfons el Magnànim. Institució valenciana d'estudis i investigació. 1991. (pp.: 98-111).

5 GARCÍA, José Luís: Ceràmicas religiosas de Ontinyent. 1987. Ontinyent. Almaig (Estudis i documents). III. (pp.: 8-16).

6 REAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. T.1/v.2. Barcelona. Serbal ed. 1996. (pp.: 81-90).

5. *La Puríssima protectora d'Ontinyent*

Autor desconegut
Al voltant de 1875
Pintura ceràmica, 41x 31 cm.
Col·lecció particular

La producció de plaques ceràmiques no fou aliena a l'escola de pintura ceràmica valenciana i ja es troben exemples al període gòtic, si bé entesos com a suport devocional començaran a aparéixer a finals del segle XVIII, regularitzant-se el seu ús al llarg del segle XIX. Les plaques, donat el seu format, solien estar destinades a poderdants privats i generalment la seua ubicació solia respondre per a espais l'interior. Amb tot, la curta proliferació d'aquesta tipologia derivava de la complicació tècnica en el procés de cocció, donat que en molts casos la temperatura del forn acabava per esquerdar el gran taulell.

El cas que ens ocupa, pertany a la producció del tercer quart del segle XIX, notícia aportada a partir de la retolació inclosa al marge, es tracta d'una tipografia fortament estesa per un obrador que va produir una gran nombre de plafons i que es pot documentar per aquest indret, així com per tractar a les seves obres amb caràcters de menudisme pictòric així com per l'exquisitat dels detalls inclosos.

Ha estat utilitzat com a font el gravat de Tomàs de Rocafort de 1821 que al seu temps va gaudir d'una forta divulgació i que com en moltes altres devocions marianes impreses per ell, arribaren a convertir-se en icones de propagació de la devoció fora de la rodalia i de la influència geogràfica de culte de les imatges.

Al centre de la composició, tot i estar lleugerament desplaçada cap a l'esquerra, apareix la Verge amb els indrets que defineixen l'escultura de Puríssima d'Ontinyent amb doble mandorla o enratllat de ràfegues, l'un per al cap, l'altre per al cos, amb les mans plegades en oració, la túnica blanca i el mantell blau, els cabells solts i timbrada amb corona imperial, mentre als peus apareix l'emblema de la lluna. Amb dues, ràfegues i lluna, com "***amicta sole***", envoltada de sol pres de la Dona de l'Apocalipsi i "***pulchra ut luna***", procedent del ***Cantar dels Cantars***, VI, 10: "¿Qui es aquesta que surgeix com l'aurora, bella com la lluna, refulgent com el sol? Com el sol la Verge és única per haver engendrat a Jesucrist, la llum del món. La lluna, en canvi, per la seua blancura, evidencia la puresa de la Mare de Déu.

A la part de baix apareix la vista de la vila d'Ontinyent tal com al gravat de Rocafort, si bé, amb algunes abreviacions. Es pot distinguir amb claredat, a la dreta el campanar i la nau amb els contraforts de la parròquia de Santa Maria sobreeixint la cúpula de la capella de la Puríssima. Al centre està el pont vell amb els característics i diferenciadors ulls entre els estreps, per tallar el corrent de l'aigua, mentre que a la dreta es retallen les siluetes del campanar i la cúpula de Sant Miquel i una mica més allunyada la que possiblement fou la cúpula de Sant Doménech.

L'estat de conservació de la placa és bastant bo, malgrat unes esquerdes i pèrdues de esmalt que no arriben a afectar a la visió del conjunt, amb tot, algunes d'aquestes patologies han estat desafortunadament intervingudes amb una restauració intrusista que en futur degueren ser corregides.

Imagen de la Purísima Concepción, patrona de la Villa de Onteniente

V.G.B.

LA PURISIMA CONCEPCION.

6. *Puríssima amb la serp*

Autor desconegut
Segle XVIII.
Pintura ceràmica, 80 x 60 cm. 4 x 3 taulells de 20'5 x 20'5 cm.
Col·lecció particular.

Obra ceràmica (formada amb taulells realitzats a motlle), que per facilitar el llarg procés de realització, (ja que aquestos tipus de plafons, amb una producció seriada, duen al seu revers un símbol, igual per a tots els taulells, i un número, distint segons la peça. Així era possible esbrinar quins rajolets pertanyien a la mateixa obra i com s'havien de col·locar[1].
D'acord amb els cànons estètics dels plafons devocionals, respon a un estil poc acurat; pel que fa a la factura del dibuix, fruit de la còpia del discurs iconogràfic a partir d'un altre format (normalment d'un gravat o xilografia més cultes[2]). Es podria dir que les solucions pictòriques prenen força davant la menor destresa que mostren els dibuixos, que apareixen perfilats en manganés (S. XVIII[3]).
L'estructura de l'obra és simple, es tracta d'una composició vertical on la imatge de l'advocació es presenta damunt de diverses icones, que també segueixen aquesta disposició.
Per tota la vora exterior, tenim un marc pictòric, llis, dels què abunden a partir de 1780[4]; que amb la combinació del groc amb el taronja i també amb el morat li dóna una sensació de volum.
Els colors emprats són els típics d'aquell període, blau, groc i taronja, morat i verd.
La simplicitat de les formes a què fèiem referència, es deu també en part a la localització a la què els plafons eren destinats, (no tan sols a la major o menor perícia de l'artesà). Estaven preparats perquè es pogueren veure des del carrer amb certa facilitat, i com que estarien a una certa altura respecte de l'espectador, no calia representar una gran varietat de detalls.
Com tants altres plafons devocionals, aquest fou mogut del seu lloc originari, per convertir-se, amb l'addició d'un marc de fusta, en una obra d'interior, un quadre. La petjada de totes aquestes transformacions es deixen notar en l'obra, on alguns dels taulellets estan desplaçats respecte del conjunt.
La imatge de la Puríssima Concepció, al centre, ens mostra la iconografia a la que es refereix el ***Llibre de l'Apocalipsi***, la Dona vestida de sol; de peus (duu sandàlies), rodejada "de sol" (en este cas els raigs, tots molt junts, ixen d'una espècie de ***mandorla*** situada a l'esquena de la Mare de Déu, amb les mans juntes en actitud d'oració (desplaçades cap a la dreta de l'espectador), els cabells solts i el cap rodejat per deu estrelles (deurien ser dotze segons el relat de l'Apocalipsi, número recurrent en la iconografia de l'església catòlica[5]).
Observem que no acompanya el conjunt cap icona procedent del ***Càntic dels Càntics***; en aquest cas, junt al discurs iconogràfic provinent de l'Apocalipsi, troba acomodament la icona de la serp, que transmet el missatge de que la Mare de Déu, qui domina la terra (per això l'esfera) ho fa de la mateixa manera amb aquest animal. Així la Puríssima Concepció redimeix el pecat d'Eva[6].
Com a curiositat, la túnica apareix amb estampat de creus o estrelles esquemàtiques i la mirada està desviada cap a l'esquerra, sense mirar al cel, suficient per aclarir que no es tracta de la Mare de Déu en la seua Ascensió.

J.M.B.S.

1 PÉREZ GUILLÉN, Inocencio, V: La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII: barroco, rococó y academicismo clasicista. València. Edicions Alfons el Magnànim. Institució valenciana d'estudis i investigació. 1991. (pp.: 98-159).

2 Idem.

3 PÉREZ GUILLÉN, Inocencio, V: Un documento clave para la historia de la pintura cerámica valenciana del siglo XVIII : la apoteosis del sacramento para la pequeña fiesta del Arzobispo Virrey Beato. 1991. València. "Ars Longa", 2. (pp.: 103-111).

4 Idem a 1.

5 FAGIOLO, M.: Architectura Mariano-morfica : l'esemplo della capilla del Pocito a Guadalupe. 1994. València. "Ars longa", 5. (pp.: 61-72).

6 REAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. T.1/v.2. Barcelona. Serbal ed. 1996. (pp.: 81-90).

7. *Puríssima amb túnica d'estrelles*

Autor desconegut
Segle XIX (basada en gravat de 1817 de Tomàs de Rocafort)[1].
Pintura ceràmica, 80 x 60 cm., 4 x 3 taulells de 20'5 x 20'5 cm.
Col·lecció particular.

Als plafons ceràmics on els distints taulells es realitzaven amb processos d'elaboració llargs. Així, la mescla de diverses argiles per tal de donar-li la textura desitjada, les coccions, la decoració; eren llargs i es feien amb els taulells separats (la cocció, per exemple es feia amb les peces separades i plantades[2]). Així, a la part posterior d'aquestos es poden apreciar encara marques pintades, que en el cas dels taulellets seriats, es realitzaven amb un signe determinat, sovint amb la inicial de l'advocació representada a l'anvers i amb un número. El signe indicava que tots els taulells corresponien a la mateixa obra, mentre els números indicaven la disposició que cada peça tindria respecte del conjunt del plafó. Aquesta numeració consistia en un número correlatiu, col·locat normalment d'esquerra a dreta i de dalt a baix, encara que apareixen altres disposicions[3].
Els diversos elements es troben dividits en dues parts clarament diferenciades, per una banda, l'espai central de la composició on apareix la imatge principal (la Puríssima Concepció), rodejada per dos caps d'àngels alats, envoltats per núvols, als extrems superiors (segons la tradició que s'inicia en el Renaixement[4]). Als dos inferiors una representació d'una font de dos cossos i un pou. Per altra banda a la part externa del conjunt es representa un gran marc blau i groc-taronja, motllurat i acompanyat per una sèrie d'imitacions d'embellidors.
Els colors emprats són el groc, taronja, ocre, blau i morat amb distintes tonalitats, que també s'utilitza per tal de perfilar les figures, tal i com s'acostumava en aquella època.
Hui emmarcada per fusta, en un primer moment, aquesta imatge degué estar col·locada sobre un suport murari, bé a l'exterior d'un edifici, dedicada al culte popular, bé a l'interior d'alguna casa o finca. Aquest fet, comú a les representacions pintades sobre ceràmica, es fa palès d'una manera més evident perquè el plafó encara conserva un senyal a la superfície dels taulells que ens indica que, en algun moment, degueren formar part d'alguna fornícula o capelleta arquejada, el que faria que els dos àngels, així com tota la part superior del marc pictòric estigueren ocults. Així, que pressuposem diversos canvis en l'entorn de l'obra, un primer moment on apareixeria en tota la seua esplendor, i un altre, posterior, en el què se li afegiria l'esmentada capelleta. Ara és mostrada com si d'un quadre es tractara.
Pel que fa a la iconografia emprada, el conjunt ens recorda un gravat de Tomàs de Rocafort. La solució adoptada al passar-la al suport ceràmic ha estat realitzada amb una destresa i delicadesa notable, acostumats com estem en el món dels plafons devocionals, a que els artesans dominen perfectament la tècnica pictòrica, però on el dibuix de les peces sovint queda en un segon pla; es sofreix moltes vegades una simplificació en realitzar la còpia de l'original (que sol ser una visió més culta).
La imatge de la Puríssima es troba sobre un núvol prou esquemàtic, descalça sobre la lluna. El mantell blau arreplegat sobre el seu braç esquerre i la túnica decorada amb estels daurats esquematitzats. Les mans juntes, en actitud d'oració, la mirada desplaçada cap a la seua dreta, però prou frontal; i el cap, amb els cabells llargs i solts, rodejat per huit estrelles i coronat. Al fons apareix una espècie de ***mandorla*** amb raigs de sol (uns rectes i altres ondulants), emfatitzats per l'aplicació del color groc en tota la zona. Bona part d'aquestos atributs (com poden ser les estrelles, la lluna, la posició de la figura i els raigs) tindrien la seua base argumental en la Dona a la qual es fa referència al ***Llibre de l'Apocalipsi***. El pou i la font, vindrien d'altra tradició iconogràfica referida a la Puríssima Concepció provinent del ***Càntic dels Càntics***[5].

J.M.B.S

1 GIRONÉS I SARRIÓ, Ignasi: El significat iconogràfic de la Puríssima de la Plaça Major. 1998. Ontinyent. Almaig (Estudis i documents). XIV. (pp.: 13-18).

2 VIZCAINO MARTÍ, Mª Eugenia: Azulejería barroca en Valencia. València. Federico Domenech S.A. 1999. (pp.: 32-34).

3 PÉREZ GUILLÉN, Inocencio, V: La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII: barroco, rococó y academicismo clasicista. València. Edicions Alfons el Magnànim. Institució valenciana d'estudis i investigació. 1991. (pp.: 98)

4 REAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. T.1/v.1. Barcelona. Serbal ed. 1996. (pp.: 53-78).

5 REAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. T.1/v.2. Barcelona. Serbal ed. 1996. (pp.: 81-90).

8. *La Puríssima amb Sant Ferran i Sant Vicent Ferrer*

Atribuït a Francesc Dasí
Segle XIX
Pintura ceràmica, 80 x 60, 4 x 3 taulells de 20 x 20 cm
Col·lecció particular

Peça d'excepcional factura i fabricació ubicada cronològicament a les acaballes del segle XIX, és hereva de la tradició dels plafons devocionals més arrelats a terres valencianes al segle XVIII i principis del XIX. Reflexa una modernitat patent en l'execució del dibuix, la proporció i l'equilibri de la composició que no es pot contemplar en altres peces de la mateixa naturalesa que podem contemplar a aquest catàleg. L'acurat dibuix i les formes perfilades de les figures de la Verge i dels Sants denoten la mestria que hi ha en les mans executores, pròpies d'una de les figures més importants d'aquest gènere.
El plafó té la despesa comuna de dotze taulells, compost per tres horitzontals per quatre verticals. Com a imatge principal en la part central de la representació es troba la figura de la Puríssima Concepció. Aquesta apareix sota la típica representativitat de la imatge d'Ontinyent, sobre un núbol dut per ángels amb l'adoració de Sant Ferran i Sant Vicent Màrtir. Aquesta composició dels Sants i el paisatge del fons intenta integrar i donar un cert realisme a l'escena com si es tractés d'una aparició de la Verge a aquestos Sants.
Aquestes dades evidencien la qualitat en la realització de l'obra, la qual cosa fa pensar que l'autoria deu atribuir-se a un dels artesans o tallers més qualificats del moment. Sobre aquest sentit apareix una particularitat que ens pot conduir a l'especulació al voltant del seu executor. La gamma cromàtica emprada en aquest plafó defereix una mica de les pigmentacions comunes a les tradicionals en la ceràmica valenciana. Sobretot pel que fa a la coloració de la capa de Sant Ferran. Ací s'ha emprat un pigment roig violaci el qual va ser introduït pel ceramista valencià Francesc Dasí a la segona meitat del segle XIX al qual podríem atribuir amb relativa certesa l'autoria d'aquesta peça.

I.G.S.

PURISIMA CONCPN PATRONA DE LA VILLA DE ONTINIENTE
S. FERNANDO.
S. VICENTE Fre

9. *Puríssima amb Esperit Sant*

Autor desconegut
Segle XIX
Pintura ceràmica, 36 x 28 cm.
Col·lecció particular.

Plafó ceràmic d'una sola peça realitzat a motlle, sotmés a diversos processos de cocció, per tal de preparar la base i perquè els diferents òxids que formen la policromia es fixen i vitrifiquen (per a aconseguir açò la temperatura del forn deu superar els 900ºC).
En consonància amb la datació expressada a la fitxa tècnica; els colors, pel que fa a les seues tonalitats, fan que l'aparença de l'obra siga prou més suau del que estem acostumats en els plafons més antics, que tenien una coloració més viva. Els perfils de les figures, fets amb manganés, es troben un tant difuminats, no formen una línia nítida.
Altre detall que podem fer servir per adscriure cronològicament aquesta obra, el tenim en el fet que s'utilitza el color rosa, en un dels atributs iconogràfics que acompanya la figura central, cosa que no comença a fer-se a la nostra zona fins ben entrat el segle XIX. Altres colors emprats són el blau, groc-taronja i morat-negre i verd; a més s'utilitza l'ombrejat i la gradació dels colors.
La figura de la Puríssima Concepció, que ocupa el centre de la placa ceràmica, centra l'atenció de l'obra. A sobre es situa l'Esperit Sant qui pren forma de colom[1], del qual ixen una sèrie de raigs que il·luminen la imatge de la Verge, qui es troba flanquejada als dos costats del cap pel sol a la seua dreta i la lluna a l'esquerra (tots dos caracteritzats amb un rostre humanitzat). Al voltant de la imatge central, trobem huit dels símbols que apareixen al ***Càntic dels Càntics***, i a d'altres passatges de la Bíblia i que s'han associat a la iconografia de la Puríssima com a "***Tota Pulchra***" (quatre a cada costat, tots amb una filactèria amb indicació, en llatí i alguna paraula castellana ("fuente"), del que cada icona representa. El fons del plafó es troba composat per una sèrie de núvols que envolten tot el conjunt i que es fan més abundants a sota del peus de la imatge central, així com als extrems superiors.
A la part baixa del plafó s'ha reservat un espai rectangular on s'ha inclòs la llegenda "La Purísima Concepción" fent referència a l'advocació a la qual està dedicat. Aquesta zona és interrompuda per part dels núvols situats sota els peus de la imatge principal, per tant, es produeix una separació en la frase. A més, tot el conjunt es troba circumdat per un marc pictòric (verd, morat i blanc). Actualment el plafó es troba inserit dintre d'un marc de fusta.
L'obra degué ser un encàrrec, es trobaria instal·lada en alguna edificació (ja que conserva restes a la seua part posterior que ens ho confirmen), creguem que no estaria a una altura gran, donat que la preocupació pels detalls que mostra, indicaria que és ideal per tal de col·locar-la a l'interior d'una casa, destinada a un culte més íntim. Els plafons devocionals de carrer, normalment, eren de més grans dimensions, amb menys detalls, el que més importava era que des d'una certa distància el conjunt fora vistós, l'efectisme, per tal que l'efecte propagandístic que envoltava aquest tipus de representació fora efectiu.
La part central del plafó ens presenta la imatge d'una dona amb una túnica blanca, amb mantell blau, amb els cabells solts, les mans juntes en actitud d'oració amb la mirada no frontal, (mira cap a terra). Que la figura de la Verge aparega sobre la lluna, de peus, amb el cap rodejat per estrelles, entre els núvols i envoltada per raigs de sol, és una tradició iconogràfica que es crea a partir del ***Llibre de l'Apocalipsi***. Cal indicar que segons aquesta tradició les estrelles que rodegen el cap deurien ser dotze i no nou com és el cas.
A més s'ha optat per l'addició d'elements provinents del ***Càntic dels Càntics***, com poden ser: el sol, la lluna, la porta del cel, la font, diversos element vegetals, la torre de David, l'espill i el pou. Aquesta suma d'iconografies provinents de diverses fonts es fa habitual, en part per la necessitat que s'ha tingut al llarg de la història d'explicar el més didàcticament possible aquesta advocació[2].

J.M.B.S.

1 REAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. T.1/v.1. Barcelona. Serbal ed. 1996. (pp.: 25-35).

2 REAU, Louis: Iconografía del arte cristiano. T.1/v.2. Barcelona. Serbal ed. 1996. (pp.: 81-90).

TURRIS D
SPECUM
FUENTE
SEDES
PALMA
ROSA M
LA PURISIMA CONCEPCION.

10. *Repertori de les Al.legories de la Puríssima*

Autor desconegut, possiblement de la Fabrica de Navarro
Segle XVIII i XX
Pintura ceràmica de 43 x 43 cm, 2 x 2 taulells de 21'5 x 21'5 cm
Col·lecció particular

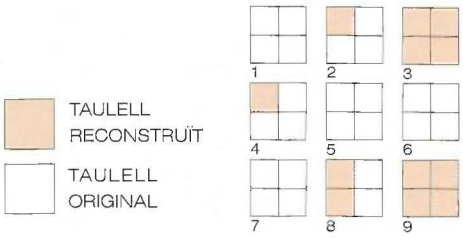
Aquest conjunt tracta d'una sèrie de plafons formats per quatre taulells cadascun on trobem pintades diverses al.legories de la Puríssima. En cada plafó hi ha al centre una alegoria envoltada per una enmarcació formada per una ornamentació del tipus rocalla simètrica. En cada peça hi ha unes formes o altres predominant la rocalla amb groc, taronja i manganés juntament amd remats vegetals ja siguen higes amb fullestes, o acants estilitzats de color blau. Exceptuant les peces del sol i de la torre on hi ha trets asimètrics tots els altres conjunts són perfectament simètrics, tret que pot marcar la cronologia d'aquestes peces al voltant de la meitat del segle XVIII[1].

Les al.legories de la Puríssima responen a una sèrie d'atributs relacionats amb la Mare de Déu amb els que sempre se l'ha representada. Aquestos atributs són molts i diversos, els que ací apareixen són els més utilitzats i els que en major nombre de voltes trobem junt a les representacions de la Puríssima. Aquestos tenen un origen divers[2], la ***Letania Loretana*** o el ***Càntic dels Càntics*** per exemple són els textos principals que servisen de fonts per extraure els atributs amb els que complementar les representacions. Més concretament els elements que ací ens trobem són:

1 - El sol: "electa ut sol", frase del ***Càntic dels Càntics***.
2 - La lluna: "pulchra ut luna", frase del ***Càntic dels Càntics***.
3 - L'estel: "stella maris", himne litúrgic.
4 - El xiprer: "xipres de les muntanyes de l'Hermon", frase de l'***Eclesiàstés*** (XXIV, 13).
5 - La palmera: "palmera d'Enguedí", frase de l'***Eclesiàstic*** (XXIV, 14).
6 - La torre: "turris David cum propugnaculis", frase del ***Càntic dels Càntics***.
7 - El pou: "puteus aquarum viventium", frase del ***Càntic dels Càntics***.
8 - La font: "fons signatus", frase del ***Càntic dels Càntics***.
9 - La porta: "porta coeli", prové del somni de Jacob en el Gènesis IX.

Per últim cal descriure que la relació d'al.legories de la Puríssima ací reunides, són una selecció d'un conjunt que suma 12 peces en total. Aquesta col·lecció compta amb la reconstrucció d'un gran nombre de taulells. Aquestes reconstruccions foren efectuades amb una afinitat quasi de l'època pels ceramistes de la fàbrica "La cerámica valenciana" de José Gimeno Martínez de Manises que interpretà les parts faltants amb molt mimetisme.

I.G.S.



1 PÉREZ GUILLEM, I., La cerámica valenciana del s. XVIII. Edicions Alfons el Magnànim. Arxius i Documents. València. 1991

2 STRATTON, S., La Inmaculada Concepción en el Arte Español, Madrid, Fundación Universitaria española, 1989

11. *Sant Antoni de Pàdua*

Autor desconegut
Al voltant de 1825
Pintura ceràmica, 84 x 63 cm, 4 x 3 taulells de 21 x 21 cm
Col·lecció particular

Sant Antoni de Pàdua, gravat xilogràfic, del repertori de la impremta de Laborda de València

Sant Antoni de Pàdua, gravat xilogràfic, Barcelona Museu de la ciutat.

El plafó pertany a la producció de la darrera etapa pictoricista i es realitzà a la fi del primer quart del segle XIX. El caràcter pictòric general de l'obra s'apropa a la pintura de cavallet, s'hi usen tocs molt menuts de pinzell, amb contrasts i subtilesa en el cromatisme, sense estridències de coloració i amb un perfilat pràcticament difús. S'aconsegueix la modulació dels volums mitjançant el color i la valoració tonal, exemple que es pot contrastar al tractament de l'hàbit del sant. Això no obstant, al plafó són evidents les restriccions de recursos plàstics en un pintor autodidacta, fora dels ensenyaments acadèmics en una pintura ceràmica de forta ingenuïtat i sabor popular. Deixant a part el tractament anatòmic de les figures, cal insistir en la formula emprada per a simular el teixit de l'hàbit aconseguit a través de xicotets tocs de pinzell que van modulant les inclinacions i el plecs de la vestidura, certament ben tractada pel que es refereix al seu adreçament i clarobscur.

El centre de la composició l'ocupa Sant Antoni qui apareix amb el constant aspecte jovenívol, barbamec i seràfic, vestit amb l'hàbit dels franciscans, però blau, condició gens aliena a la representació del sant, atesa l'especial devoció de l'orde al misteri de la Immaculada Concepció, motiu pel qual en algunes ocasions els pintors assignen la coloració simbòlica de la Verge als seus prosèlits. En el braç dret duu un llibre damunt del qual apareix el xiquet Jesús, mentre amb la mà l'esquerra sosté unes assutzenes, un dels seus atributs, que fa referència a la virtut de la puresa. La figura apareix dempeus damunt; un planell de contorns lobulats i retallada formant una illeta amb arbusts i un arbre esquerdat a la part dreta. Aquestes solucions del repertori del taller ceràmic es repetiran de forma estandarditzada i en diversos formulismes a partir de mitjan segle XVIII fins ben entrat el XIX. El fons paisatgístic està matisat per núvols ascendents al marge superior on es situen sengles querubins als vèrtexs.

El disseny del plafó deriva d'una font impresa, pot ser de varies, d'on s'ha fet interpretar la disposició del sant, molt divulgada a València a partir del repertoris xilogràfics de la prolífica impremta de Laborda, si bé els angelets i el planell són reinterpretacions aplicades al plafó aprofitant estergits del taller.

La devoció a sant Antoni de Pàdua a Ontinyent ens parla de la presència dels franciscans arran de 1573, si bé és aclamat com a patró i protector en moltes activitats, especialment pels obrers, arriers, atzemblers i traginers, protecció dels cavalls, contra la fam materialitzat en el conegut com -el pa de sant Antoni-, intercessió per trobar objectes perduts, patró dels pobres, a més va estar molt estesa la seua veneració entre els joves especialment en atorgar-li la funció de buscar parella.

L'obra es troba en excel·lent estat de conservació, si bé cal apuntar que el segon taulell de la tercera filera presenta una forta decol·loració produïda per un defecte en el procés de la cuïta, a bé per tractar-se d'un taulell afegit com a resultat de la pèrdua del primigeni.

V.G.B.

12. *Cartell del programa de les festes de 1662*[1]

Jeroni Vilagrasa
1662
Imprés tipogràfic, 475 x 321 mm.
AMO Fons iconogràfic, I-3.

La vila d'Ontinyent va organitzar unes grandioses festes en honor de la seua patrona, la Puríssima Concepció, en setembre del 1662, per tal de celebrar la declaració pel papa Alexandre VII, mitjançant breu de 10 de desembre del 1661 (imprés que es conserva també a l'AMO) a favor del misteri de la Concepció Immaculada de la Verge Maria[2]. Per tal de donar publicitat i difusió als events solemnes es van encarregar els treballs tipogràfics a l'impressor i gravador oficial de la ciutat de València, qui havia. L'objectiu era donar rellevància i difusió a les celebracions programades, en la vila i, sobretot, fora. Així mateix es pretenia afavorir l'acolliment popular, atesa la popularització de les estampes com a manifestació del devocionari popular.

La realització dels diversos exemplars va ser encarregada a Jeroni Vilagrasa, mestre impressor de la ciutat de València i impressor de la ciutat, és a dir, encarregat d'estampar les comandes públiques municipals. Tot i això, només en un dels casos (*ET IN CAPITE EIUS CORONA STELLARUM DUODECIM*) s'explicita el peu d'impremta. Tanmateix, aquest impressor utilitza uns tipus molt específic per tal d'orlar les seues estampes que permet atribuir-li les altres tres restants. Vilagrasa va ser impressor i també gravador, per la qual cosa és molt probable que fora l'autor dels diversos gravats que adornen el conjunt de quatre impresos. Va tindre una activitat molt fecunda durant la seua activitat tipogràfica a València, almenys des de 1651 fins la seua mort en 1665, durant la qual va servir encàrrecs de Sogorb i de l'Orde de Montesa[3].

El cartell presenta un text seguit estructurat segons un títol a mena de proclama: "Que qualsevol que senta el teu auxili celebre solemnement la teua santa Concepció".

A continuació, apareix una imatge calcogràfica (imatge de la Immaculada) a burí sobre planxa de coure i amb dos xilografies (escuts heràldics de la vila). La representació de la Immaculada té unes dimensions de 236 x 192 mm. No és agosarat llançar la hipòtesi aquesta imatge potser s'inspirara (si és que no la reprodueix fidelment) en un quadre a l'oli de la Immaculada (perduda a hores d'ara) amb unes dimensions de 5 palms d'amplària (1,14 m) per 7 de llargària (1,60 m) que caldria situar cronològicament entorn a la declaració del patronatge sobre la vila (29 de maig del 1642[4]). Aquest quadre formava part del mobiliari de la ***Sala dels Jurats*** a la Casa del Consell de la vila, segons ho explicita l'inventari de 1662: ***Primer, en lo retret de la dita Sala y a hon se acostuma el despaig de aquella, fonch atrobat lo següent: (...) Íttem, un quadro pintat a l'oli, de cinch y set palms de grandaria, ab la imatge de la Inmaculada Concepció de Nostra Señora***[5]. És a dir que presidia, junt a la bandera quatribarrada (emblema i símbol del rei i del regne dels valencians)[6], les reunions solemnes del Consell ontinyentí.

Flanquegen aquesta imatge la representació de la doble representació heràldica de la vila d'Ontinyent. S'ha de remarcar que aquesta doble representació manté encara el motiu tradicional monumental, documentat des del segle XV (dreta) i el que el substituirà i servirà de model per a l'actual (esquerre). Tot seguit s'indica el text dispositiu de l'anunci[7]: ***La sempre insigne, pia y real vila de [Onti]nyent, fent deguda demostració del íntim goig e entrañable alegria***[8].

V.T.R.

1 Reproduït, tot i que amb retocs en la imatge original, i ressenyat per BERNABEU GALBIS, Alfredo. "La festa dels Angelets" dins la carpeta realitzada per Agrupació Fotogràfica d'Ontinyent (AFO) "Els Angelets de la Puríssima", Ontinyent, 1996.

2 Tot i la recurrent cita i glossa de les celebracions de 1662, trobe que el treball més complet, tot i que centrat sobretot en el certamen literari convocat llavors, és: MORA GALBIS, Ramon. "Festa i literatura immaculista a Ontinyent en el segle XVII: les celebracions de setembre de 1662", en ***Festa i literatura. Actes de les IV Jornades Culturals (Algemesí, 15, 16 i 17 de novembre de 2000)***, València: editorial Saó pàg. 219-232.

3 SERRANO Y MORALES, José Enrique. ***Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores,*** Valencia: Paris-Valencia, 1987, reprod. facs. de l'ed. de València: Imp. de F. Doménech, 1898-1899, pàg. 581-585. Tanmateix, els treballs per a Ontinyent que descrivim no s'hi esmenten.

4 LLORA TORTOSA, Antonio. ***Ontinyent y su historia.*** Ontinyent: el autor, 1992, pàg. 350-353.

5 AMO, ***Inventari dels privilegis, actes y demés papers de la vila de Ontinyent*** (1662), f. 3v.

6 Ibídem: ***Íttem, una bandera molt esgarrada ab sa asta***. Segons ha documentat Alfredo Bernabeu es tracta de l'ensenya quatribarrada: BERNABEU GALBIS, Alfredo. ***El nom d'Ontinyent. Títols honorífics, la bandera i l'escut***, Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent, 1994, pàg. 37, anotació d'un acord per adquirir "una altra bandera de camp ab les barres d'Aragó, ço és grog e bermell".

7 Ja va ser traduït, en llengua espanyola, tot i que amb algunes errades d'interpretació dels fragments amb fractures o pèrdues, per LLORA TORTOSA, Antonio. ***Ontinyent y su historia,*** pàg. 352-353.

8 El text ha estat transcrit escrupulosament per Ramon MORA GALBIS: "Festa i literatura immaculista...", pàg. 223-224.

9 El seguiment detallat dels avatars en Ramon MORA GALBIS: "Festa i literatura immaculista...", LLORA TORTOSA, Antonio. ***Ontinyent y su historia,*** pàg. 350-353: el cartell Sentiant omnes..., és reproduït en la pàg. 373. També, entre diversos articles dedicats al tema BERNABEU GALBIS, Alfredo: "Las fiestas extraordinarias de la Purísima del año 1662", dins Programa de Festes de la Puríssima, Ontinyent, 1977.

SENTIANT OMNES TVVM IVVAMEN QVICVMQVE CELEBRANT TVAM SANCTAM CONCEPTIONEM.

LA sempre Insigne, [illegible] è Real Vila de [illegible] demostracio del intim goig, è entrañable alegria que ha tengut per la nova Constituciò è decret del Nostre SS.P. Alexandre Papa Sete de est nō en favor de la Immaculada Cōcepcio de la Purissima Verge Maria, en est titol Patrona antiga sua, è a favor del cult a ella donat en la Santa Esglesia Romana, segons lo dit Sanct Pare en lo Breu expremeix, dient la celebrè lo[illegible] fels preservada immun[illegible] primer instant de la creaciò, è infusio de la sua Sanctissima anima en lo seu precios cos: è per altres favors en la Apostolica Bula expressats. Per tant ha determinat celebrar solemnes festes en honra del sanct misteri, è en accio de gracies per tan grans, y desitjats favors, è les mana dispondre en la forma seguent.

Primerament, la Esglesia major de S. Maria estarà adornada de riquès tapiceries, geroglifichs, è pintures, que causen admiraciò, è devocio al Poble fel, los Altars de flums, flors de mans, è altres adorns competents a tanta alegria. Se avalentse pera que en ella se celebren los Divins Oficis ab solemnitat tres dies. Diumenge, Dilluns, è Dimats, que seràn 10. 11. 12. de Setembre. Lo Diumenge per lo mati aurà solemne Missa ab musica exquisita de sonores veus, è instruments. Predicarà lo M.R.P. Fr. Cyrillo de Alacant Guardia del Convent dels Capuchins de Valencia, è Calificador del Sanct Ofici, apres en la vesprada es representarà vn Acte Sacramental del mateix misteri, e a la nit aurà fochs, llumenaries, mixquares, è vna encamisada de molt lluiment, è alegria.

Lo Dilluns per lo mati es proseguirà la mateixa solemnitat de Missa, musica, è Sermo; predicarà el M.R.P. Fr. Ioan Gandia Religios Descals del Orde del Serafich P.S. Frances. Per la vesprada aurà vna famosa Iusta Poetica, ab los assumpts, Iutges, musica, premis, è lluiment que promet lo cartell en que va estampada. En la nit aurà llumenaries, è fochs, desparant eixides de coets, de les tres torres: go es, de la Esglesia major, Espital, è Mirador, è altres puestos de la Plaça, que en resplandor, è multitut faran competencia a les estelas; y rematarà la festa vna ingeniosa invencio de fochs, efecte de la fervorosa devocio, que los fadrins de dita Vila professen al sanct Misteri.

Lo tercer dia es continuarà per lo mati la Missa, musica, è Sermo; predicarà lo senyor Doctor Gaspar Blay Arbuxech Prevere de la Congregacio de S. Felip Neri en Valencia, y fill de Ontinent; apres mig-jorn aurà solemnes Vespres, è Processo per la bolta dita del Corpus, portant en ella a mes de vn rich Guiò altra Sāta Imatge de la Concepcio Purissima, que per ser ella, è les andes de plata finissima se estimen en mes de mil ducats, ab adorn de moltes flors de seda, ahō lo primor del art, y la materia la daràn a la admiraciò. Aurà varies dances, instruments, è adorns de places, carrers, è cases per hon ha de passar la Processo, è molts Altars ab tramoyes, lluiment de pintures, flors, è geroglifichs. Oferint a totes estes coses premis competents a arbitre dels Elets. En la nit aurà grans eixides de fochs de les tres dites torres, è de altres 4. puestos de la Plaça, è vltimament vn castell de gasto de 250. lliures. Item senyala altres dos dies, que seràn Dimecres, è Dijous pera festes seglars, en los quals se correran Toros de la Serra de Alcaraz, oferint premi a la destrea dels torejadors, a arbitre dels Elets.

Estes son les festes, que la molt Ilustre Vila de Ontinent dedica a la sua Patrona la Immaculada Concepcio de MARIA Sanctissima preservada en lo primer instant de son ser de tot pecat, y en accio de gracies de la desitjada, è nunca bastantment estimada Bulla de sa Santetat a favor de dit sanct Misteri, è cult: les quals mana publicar pera alegria de los fills, è noticia de tots los que volran acudir a dites Festes.

13. *Et in capite eius corona stellarum duodecim*

Jeroni Vilagrasa
1662
Imprés tipogràfic, paper, bifoli, in quarto 287 x 384 mm (desplegat).
AMO, Fons iconogràfic, I-6.

Aquest és l'únic dels quatre impresos que duu peu d'impremta. Aquesta circumstància ajuda a entendre l'atribució dels altres tres impresos. Les raons són diverses: idèntica procedència (un dels volum de la sèrie *Manuals de Consells* —actes municipals—, tot i que alguns volums —tres— foren reagrupats en dos en el segle XVIII i al remat, s'integrarien en un volum que té com a dates límit 1634 i 1662; en dates relativament recents, aproximadament en els anys setanta, se'ls hi va extraure); els mateixos caràcters tipogràfics, la repetició de la iconografia de la Puríssima (cas de la imatge del cartell del *CERTAMEN POÉTICO,* idèntica a la d'aquest), la repetició dels emblemes heràldics de la vila (encara duals en aquest moment, en el *VILLANCICO* i en el *SENTIANT OMNES...* i en el cartell del *CERTAMEN POÉTICO*) i la veritable ***marca de la casa*** de Vilagrasa, una orla conformada per una mena de garlandes de xicotets elements vegetals entrecreuats coronats en l'exterior pel tipus o caràcter de la coma (d'un mòdul molt major, similar o igual al de la segona línia del cartell del *Certamen Poético*) que és emprat repetidament com a element decoratiu. Curiosament, aquest imprés no els incorpora.
L'estructura del text disposa el títol de manera semblant al *VILLANCICO:* centrat, en majúscules de mòdul decreixent disposades en tres línies. Tot seguit apareix la imatge de la Puríssima flanquejada per dos elements decoratius repetits, dos jarrons barrocs coronats de pomells vegetals. A continuació es disposa el text centrat, la primera línia en majúscules de mòdul major que la resta, totes en minúscules. S'ha de remarcar l'ús de capletres, com és habitual a l'època, encara que la de la primera diferència destaca de la resta per la seua elaborada ornamentació, quasi idèntica a la capletra del *CERTAMEN POETICO*...
Aquest text té caràcter teològic, doctrinari si es vol, que s'entén en el context i en la tradició mariològica valenciana. El títol n'és revelador i simbòlic alhora: la traducció del qual seria: "I en el seu cap una corona de dotze estels". El subtítol completa l'enunciat: *DOZE NUEVAS ESTRELLAS CON QUE LA / Santidad del N. Beatisimo Padre Alexandro Septimo esmalta la / corona de la Inmaculada Concepcion (...)*. Així les coses, es tracta de l'exposició comentada de les dotze *diferencias* o avantatges que servirien de justificació teològica i fonament per a la declaració favorable, formalitzada mitjançant butla pel Pontífex, a favor del misteri de la Concepció Immaculada de la Verge Maria.

V.T.R.

ET IN CAPITE EIVS CORONA STELLARVM DVODECIM.

Apocalypsis c.12.

DOZE NVEVAS ESTRELLAS CON QVE LA Santidad de N. Beatissimo Padre Alexandro Septimo esmalta la Corona de la Inmaculada Concepcion de Maria Santissima; en doze diferencias, y ventajas, que expressa en su Bulla; a favor de la sentencia pia, a mas de las que le dàn los Summos Pontifices sus Antecessores.

DIFERENCIA I.

DEVE ponderarse en primer lugar, que en ninguna constitucion Pontificia, assi de Sixto IV. como de Paulo V. y de Gregorio XV. habla el Pontifice con terminos formales, escolasticos, protestativos, y como caracteristicos de la sentencia pia, q̃ afirma la Concepcion en gracia; y que en esta constitucion de Alexandro VII. habla en terminos propios de la question, y quitando toda duda, expressa todo el sentir de la sentencia pia. En la narrativa en la clausula, *sanè vetus est Christi fidelium, &c.* En donde refiere que el sentir de los fieles, desde antes de Sixto IV. ha sido, que la alma de la Virgen Santissima, *in primo instanti creationis, atque infusionis in corpus, fuisse speciali Dei gratia, & privilegio intuitu meritorum Iesu Christi eius filij, humani generis Redemptoris à macula peccati originalis preservatam immunem.* Lo mismo dize el Papa quando habla declarando, pues dize: *In sui creatione, & in corpus infusione, Spiritus Sancti gratia donatam, & à peccato originali preservatam fuisse.* Y clausulas semejantes, ninguna, ni aun leve vestigio de ellas, se halla en los decretos de sus Predecessores; y bien se dexa en tenẽ

14. *Certamen poètic de les festes de 1662*

Jeroni Vilagrasa
1662
Imprés tipogràfic, 471 x 311 mm
AMO, Fons iconogràfic, I-4.

Una de les fites festives i literàries més importants de la història Moderna en la vila d'Ontinyent són les festes immaculistes de setembre de 1662[1], celebrades a la capital de la Vall d'Albaida en commemoració del breu pontifici que va expedir el papa Alexandre VII en favor de la Concepció Immaculada de Maria[2]. El cartell que ara ens ocupa correspon al certamen poètic programat per al segon dia d'aquestes celebracions. Malauradament, dels poetes, de les poesies presentades i dels guanyadors, no en tenim cap notícia.

La proliferació de literatura de certamen en el Barroc valencià fou important, la societat valenciana s'amarà dels dispendis i de les manifestacions que els oferia la dogmàtica barroca[3]. Festivitats i exaltacions afectades, commemoracions diverses, aniversaris, etc. es vehicularen a través d'expressions multitudinàries, com per exemple, a través d'aquesta tradicional i arrelada convocatòria literària.

La tipografia del cartell presenta un títol justificat al centre de l'estampa, amb un caràcter de lletra descendent, a mode de piràmide invertida, molt de l'ús dels colofons de les impremtes de l'època. Les caplletres no presenten un tamany homogeni i la primera està ornamentada i invertida, blanc sobre negre, respecte a les altres. La caixa d'escriptura és a dues columnes, tot i adequant-se al fris decoratiu que delimita els marges, i als motius geogràfics que ocupen els espais. Intercalat al títol, els dos escuts de la ciutat flanquegen la imatge de la Puríssima, una iconografia també present a la resta de gravats que treballà Jeroni Vilagrasa per a la ciutat, i que Vicent Terol i Reig ja ha comentat minuciosament i encertada en aquest catàleg.

Seguint el professor Antoni Ferrando, autor del treball més complet i més extens que s'ha publicat sobre els certàmens poètics valencians des de l'Edat Mitjana fins al decret de Nova Planta[4], no podem deixar d'apuntar un fet, llargament comentat pels especialistes que han estudiat l'època, que ens demostra la utilització, per part de les autoritats religioses i civils, d'aquests tipus de celebracions, per tal de vehicular tot un programa dogmàtic adient a les idees aleshores dominants. Ferrando assegura que la major part dels certàmens poètics del Barroc estan dedicats als sants predilectes de la Contrareforma[5]. A canvi d'aquest interés, les autoritats sufragaven les despeses de la justa poètica i ocupaven el jurat, habitualment reservat per a eclesiàstics, per tal de rebutjar o condecorar l'efusió i la fidelitat dels participants. El nostre certamen no s'escaparà d'aquest zel. Finalment, s'ha d'assenyalar que, tot i el gust poliglota del Barroc, el cartell està redactat únicament en castellà. D'acord amb el professor Ferrando, tots els cartells impresos d'aquesta època que ens han pervingut estan escrits en aquesta llengua[6]. Ara bé, la llengua de producció del darrer assumpte o tema que entrava en concurs, precisament el del motiu satíric, podia ser elaborat i presentat en la llengua autòctona. Les connotacions d'aquest apunt darrer tenen un interés sociolingüístic evident que ara no és el cas de comentar.

R.M.G.

1 Vegeu un paper meu, MORA GALBIS, R.: «Festa i literatura immaculista a Ontinyent en el segle XVII: les celebracions de setembre de 1662», en ***Festa i literatura. Actes de les IV Jornades Culturals (Algemesí, 15, 16 i 17 de novembre de 2000)***, València, ***Saó***, pàg. 219-232. Al final de l'article trobareu una referència bibliogràfica àmplia d'unes festes que han estat estudiades prolíficament i profitosa pels erudits ontinyentins.

2 Si voleu consultar el breu pontifici el trobareu transcrit i traduït a PEDRAZA, P.: ***Barroco efímero en Valencia***, València, 1982, pp. 361-369.

3 Vegeu PEDRAZA, P.: ***op. cit.*** pp. 26-32. On trobareu un complet inventari de les celebracions sis-centistes a la ciutat de València.

4 FERRANDO, A.: ***Els certàmens poètics valencians***, València, Institució Alfons el Magnànim, 1983.

5 FERRANDO, A.: ***op. cit.*** p. 883.

6 FERRANDO, A.: ***op. cit.*** p. 877.

CERTAMEN POETICO.

QVE LA NOBLE, Y REAL VILLA DE ONTI ÑENTE PVBLICA A HONOR, Y GLORIA DE MARIA SANTISSIMA LIBRE DE LA CVLPA ORIGINAL DESDE SV PRIMER INSTANTE.

CON encontrada correspondencia, y vniforme contraposicion alternan sus memorias las edades. Heredò en las passadas Alexandro la gloria de Philippo, y adquiere en la presente Philippo la gracia de Alexandro. Aquel Philippo fue padre de Alexandro, y este Alexandro es padre de Philippo. Aquel primer Alexandro conquistò vn mundo con los impulsos de su aliento, y este Quarto Philippo alcança vn Cielo con los alientos de su piedad, que no es otro la nueva flamante Bula, cuyas clausulas son astros, que le coronan su oriente al esplendor; y assi como en el celeste folio dà el Sol cõceptuosa luz a los rayos de sus estrellas, assi en la sacra Bulla dan luz al conocimiento del Sol las estrellas de sus rayas. Sea testamento en signo feliz el sellado pergamino, por ser explicacion de la Pontificia voluntad, Philippo el heredero, y Alexandro el que mandar se entierre cadaver el opacho sentir en el sepulcro del silencio àzia el marmol de la eternidad; y que la piadosa devocion renazca Fenix àzia las luzes de Maria en la de su Concepcion triunfante de cuya [illegible] cido trofeo de gloria en la primera [illegible] de gracia, [illegible] es el objecto de la fiesta, y festa es la fiesta del objecto, que ingeniosa aplaude, y devota venera la Noble, y Real Villa de Ontiñente, cuyas armas explican ser glorioso enigma deste soberano misterio. Sea el fuerte Castillo la invencible casta, el ceñido de tres torres, y ella coronada de tres atributos, nos en el alto grado de su primer hora hizo el poder quãto pudo, la Sabiduria quãto alcança, y el Amor quãto quiso. Las dos fuentes, q̃ sirven de fosso a la fortaleza, icã las dos madres, que son espejo de la fortaleza, y de la fragilidad vna origen del turbulento Cocito inundador de las gentes. Otra oriente del fecundo Nilo restaurador de la tierra, y juntas entrambas imitacion de aquellas otras dos fuentes de Boccia celebradas de los siglos en la memoria, la vna porque la arrebata, y la otra porque la acrecienta; pues assi el manchado cristal de Eva, al que le embeve en las atenciones de su principio, le acrecienta la memoria de la primer culpa, como si en Maria no huviera gracia: y el nunca precipitado raudal de Maria al que le apura en efenciones de su origen, le arrebata de manera el acuerdo del error, como si en Eva no huviesse delito: Conceptuosa pues esta Noble Villa quiere, que en este famoso assunto de Maria celebrada sin torcido rasgo en su primer punto, tire al blanco de sus armas el acierto de las letras, en Ingenios que convoca para Poetico certamen, que mezclados entre los Cisnes de su claro Clariano canten, no a la hora del amanecer la muerte, sino al instante del concebirse su vida, en la que lo es de todos. Corran al fin en los versos, los numeros a la suma de virtudes sin numero, las medidas a la superior sin medida, y los pies a la veloz sin tropieço. Celebren las consonancias a la dulce armonia del Empyreo, las voces al favorable brazo del hombre, los papeles a la generosa mano de Dios, las flocas al centro de la gloria, y las plumas al Avo llena de gracia. Discurriendo por los assuntos siguientes.

ASSVNTO PRIMERO. OCTAVAS.

ENcombre la fama al Beatissimo Alexandro sobre las estrellas de sus montes, pues con nuevo favor nos propone triunfante la pureza en la altura de la que fue monte sin veneno, y estrella sin ocaso. Eternizele la vida de Philippo tan dilatada en edades, como el orbe de su corona en provincias, pues en el ya no son rugidos los del Leon, sino suaves concentos en solicitados aplausos al coronado assunto de sus glorias. Viva el docto Embaxador, pino introduzido en la nave de la Iglesia para llevarle la palma de la gracia. Dente pues en quatro octavas gracias a Alexandro, noraboenas a Philippo, estimaciones al Embaxador, y aplausos a la Villa de Ontiñente por ser su afecto tan grande en fiestas a la Immaculada Virgen, que los que le ofrece presentes abundantes de afectos dulces no caben en todas sus fuentes.

Al primero se promete vna sortija de oro con ricas piedras.
Al segundo, vna taça de plata de buen peso, porque no le pese de aver compuesto.
Al tercero, vn corte de damasco, donde vea retratadas las flores de sus versos.

ASSVNTO SEGVNDO. ROMANCE.

ES Maria Eva al seves por ser Ave al justo, Sara, que rie no en la tarde de su vejez, sino en la Aurora de su Concepcion: Rebeca con la fecundidad de dos naturalezas en vn Parto: Lia sin la fea legaña de la culpa, Raquel con la hermosura de la gracia. Abigail, que tiene a raya los enojos de David. Ruth que recogio en sus entrañas la espiga, Debora invencible, Iael animosa, Iudith triunfante, Esther no comprehendida en la general ley, Raab efecta en el comun estrago. Pidese vn Romance, que no passe de quinze coplas, donde se haga memoria destas famosas mugeres, y el Sol del lagueluo esparciendose por el reloj de estas doze, señale sin sombra a la vna, que es Maria.

Primero vna hermosa salvilla de plata;
Segundo, vna valiente pintura de la Concepcion purissima.
Tercero, dos pares de guantes de finissimo ambar.

ASSVNTO TERCERO. GLOSSA.

FVe Maria tan parecida a la Imagen de Dios, que en ella fueron las luzes colores, y las sombras lejos, y por esso copia de Amaltea en la abundancia de flor, y fruto, y tan capaz, que cupieron en ella todas las flores del Paraiso sin la marchitez del primer arbol, y el fruto, cuya grandeza no comprehendieron los espacios de el Cielo en el Cielo de su espacio. Con el pie de este fundamento [illegible] esta copia:

Que no ha de ser claro esta?
Quien es de la Gracia copia
Del pecado original.

Primero, vna taça de plata enriquezida con capa de oro.
Segundo, otra bellissima Imagen de Maria purissima.
Tercero, tres pares de guantes de ambar.

ASSVNTO QVARTO: SONETO.

DE que Eva rompio el precepto a Dios ay tantos testigos, como hombres en su linage: De que Maria rompio la cabeça a Lucifer ay tantas certificaciones, como estrellas en su cabeça. Formò Dios a Eva de su mano en el feliz estado de la Gracia: pues si Eva salio limpia para ser vencida, no avia Maria de concebirse intacta para ser vencedora? Sea este el assunto de vn Soneto, y libre sin consonantes forçados, porque en el oglos de Maria en este misterio no ha de aver memorias de esclavitud.

Al primero, dos pares de cucharetas de plata.
Al segundo, vn corte de jubon de raseta.
Al tercero, vna fuente de dulces.

ASSVNTO BVRLESCO.

ROmpiò la paloma la cabeça a la sierpe, pero como pudo ser esto, si en querer escapar la sierpe con la paloma no tuvo cabeça? Sease como se fuere ella se empeño, y por esso quedò arrastrada. No lo pensò bien, tuvo mal parecer, que mucho si tiene mala cara. Por esso es bien que los otros animales den celebra a la sierpe, mas le el gato el Buero de aver quedado fria, roale el raton el privilegio de su ràcla culpa, y la Zorra ponga cola a los vitores, burlese de la bestia con gentil desahogo, el toro frente a frente, y la mona àzia tras, y profigase assi en adelante, siguiendo la charça de este assunto en el verso que quisieren, y en la lengua que les pareciere mas propia para los animales. Consulten los Poetas con Esopo, a estos se ofrecen ricos premios de guantes, y otros de regalados dulces, y curiosas Imagenes.

LEYES.

Que para quatro de Setiembre estèn los papeles en poder de los señores Iuezes.
Que no se permitira leer papel alguno a la devocion, que no estè visto por los señores Iuezes, y Secretario.

IVEZES.

SEran el señor Iulepe Navarro Presbitero, Doctor en Sagrados Canones, y Pleba: no de la Iglesia mayor de S. Maria en Ontiñente, y el señor Pedro Cubelles Ciudadano Iurado en cap de dicha Villa.

SECRETARIO.

EL florido Turia agradecido a la piedad con que las Ninfas del Clariano festejan la claridad de la original pureza de la fuente Maria, en su primer manantial, las favorece con vno de sus mas puros, y canoros Cisnes.

15.

Para la fiesta de la Concepción, en la Villa de Ontiñente. Villancico

Jeroni Vilagrasa
1662
Imprés tipogràfic, in quarto 310 x 225 mm.
AMO, Fons iconogràfic, I-5.

Entre els materials que van eixir de les premses de Vilagrasa, destaca aquesta nadala. L'estructura del text presenta el títol centrat, en majúscules i minúscules de mòdul decreixent: la primera línia en majúscules de mòdul major, la segona en mínuscules de menor mòdul, la tercera amb el subtítol (*VILLANCICO*) apareix també centrat i en un mòdul encara menor. A continuació apareix l'escut de la vila, segons el model que apareix a finals del segle XVI i que incorpora els grius i l'element pretesament parlant o simbòlic (l'aigua, les fonts, per allò de ***Fontinyent*** —***sic***—). Aquestes armes heràldiques suposen una evolució de la primigènia forma de disposició, que només trobem en segells de placa medieval i moderns (quatre torres) i en un escut heràldic esculpit en pedra del primer terç del segle XVI, dipositat recentment al MAOVA. Tot seguit s'estructura el text a dues columnes i en disposició de versos amb sagnia a la francesa, amb la primera línia sobresortint de l'alineació de les següents. Les columnes apareixen separades per un franja ornamentada amb elements vegetals mitjançant la repetició del mateix motiu. Tot el text està orlat amb el motiu repetit en les estampes de Jeroni Vilagrasa, que referirem més avall.

Llevat del cartell del progama de festejos (*SENTIANT OMNES...*) la llengua emprada en la resta va ser l'espanyol. No ens ha de resultat estranya aquesta ***deserció*** lingüística, fruit del procés de castellanització, molt evident ja en aquells moments[1]. A tall d'exemple, i entorn a 1662, es documenten uns pocs versos de caràcter amorós, realitzats en espanyol també, per un professional de l'escriptura, probablement Llorenç Llança: ***Tus graves melancolias / Que aian de quitarte / Presiço el entendimien-/ To, si es que tienes***[2].

L'historiador ontinyentí Antoni Llora analitza detalladament el contingut d'aquest Villancico[3]. La seua pròpia forma, a mena de fulla volant denota la intencionalitat de servir d'element de difusió. Si atenem als nivells d'instrucció de l'època, amb un índex d'analfabetisme molt significatiu i molt polaritzat socialment, entendrem el grau de castellanització que s'hi estava assolint a la vila d'Ontinyent.

Tanmateix, es faria notar la connexió espontània amb les capes populars menys o gens alfabetitzades. La forma del text, en vers, afavoriria l'aparició d'un fenomen menys sorprenent del que sovint pensem: l'oposició rígida entre oralitat i literabilitat sol revelar-se falaç quasi sempre i, ben al contrari, hem de contemplar-los des d'una perspectiva lògica i seqüencial, perquè són ben bé correlatius. Només cal llegir els quatre versos finals per constatar el que déiem: ***Dios al fin le dio la gracia, / que oy la Bula nos explica, / y así a quien Dios se la da / San Pedro se la bendiga.***

V.T.R.

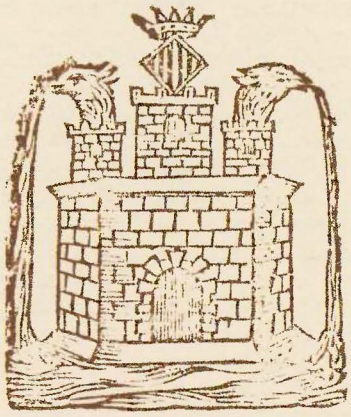
1 Voldríem remarcar entre una bibliografia relativament extensa, el treball i les reflexions al respecte d'Emili Casanova. "La comunicació administrativa castellà-valencià com a font de castellanismes al segle XVII", en ***Alba. Revista d'estudis comarcals d'Ontinyent i la Vall d'Albaida,*** 13/14, Ontinyent, 1999, pàg. 71-84.

2 Es tracta d'uns versos escrits per una mà diferent a la de l'escrivà que va redactar l'inventari. La caligrafia indica que no estaria massa allunyada en el temps, tanmateix. AMO, ***Inventari dels privilegis, actes y demés papers de la vila de Ontinyent*** (1662), contraportada. Podria tractar-se, fins i tot, del propi escrivà del Consell en 1662, el notari Llorenç Llança, natural de la ciutat de València, però aveïnat a la vila des de 1660: AMO, ***Manual de Consells***, sign. 7 (1662-1691), acta de 19-12-1660, "y per quant per haver-se'n vengut Lorens Llança, notari de València, (...) a exersir lo offici de escrivà de la Sala dels jurats y Consell de la present vila (...)". Anteriorment havia estat síndic de la vila a la ciutat. L'autor de l'inventari de l'arxiu i de la Sala va ser el notari Antoni Sanz: AMO, ***Claveria ordinària*** 1655-1666, s/f, data de 04-04-1661, 12 lliures per "Gasto dels inventaris" a Antoni Sanz, notari, "per via de agraïment per lo treball que aquell ha tengut en rebre y fer lo inventari de la Sala de la present vila, segons segons (***sic***) axí o deliberà lo Consell general celebrat en dos dels corrents".

3 Reproduït en ***Ontinyent y su historia,*** pàg. 373.

PARA LA FIESTA DE LA CONcepcion, en la Villa de Ontiñente.

VILLANCICO.



LA Real villa de Ontiñente
sirve en fiestas à Maria,
y mas que si fuera corte,
oy se illustra con ser villa
Sobre ondas està fundada:
Geroglifico à esta Niña,
tabla à naufragios lo pinte;
arca a diluvios lo diga.
Es clara Ana, su Clariano,
en cuya fecunda orilla
con la plenitud de gracia
salio de madre la hija.
Las dos fuentes de su armas
en Maria significan
fuente de gracia; y en Eva
mal lograda fuentezilla:
Los montes la China acuerdan
que a la gran sombra derriba,
y esto es verdad por la Virgen
aunque es hablar de la China.
Todo es fiesta por la Bula
que a Maria pura indica,
bula de Almas, pues las sube
a la gloria de aplaudirla.
En fuegos para su aplauso
estan con opuesta riña,
el Cielo creciendo estrellas
y el Infierno echando chispas:
Corrida de toros dize,
que en la Concepcion divina
es la gracia la alcançada,
y es la culpa la corrida.
La procession, de la intacta
Triunfo en pendones publica,
Ordenes es que la atiende
y Cruzes el que la admira.
Altares aclaman, que oy
es la gloria de la Mita
sin que la toque el lavabo,
que al introito fue limpia.
Danças dizen sin mudança
que es la gallarda, esta invicta,
y Luzbel es el villano
çapateado por la misma.
Esta es la fiesta, y quisiera,
que fuera quien la dedica
como sus ondas perene,
como sus montes crecida.
Es Eva en ondas y montes
fatigada navecilla,
y Maria sobre todo
es aquel Laurel que pisa:
Dios al fin le dio la gracia,
que oy la Bula nos explica,
y assi à quien Dios se la dà,
San Pedro se la bendiga.

16. *"Verdadera imagen de la Concepción venerada en la Real Villa de Onteniente"*

Autor desconegut
Segle XVIII, entre 1725 i 1737
Gravat a l'aiguafort, 297 x 211 mm. [Tècnica] [Tipus de paper] [Dimesions]
AMO, Fons BD / 298

El gravat representa, al seu cambril, la imatge escultòrica de la Puríssima d'Ontinyent, fabricada en plata l'any 1625. La Mare de Déu, de peu, amb el cap lleugerament girat i les mans juntes a l'altura del pit en actitud orant, està voltada pels atributs iconogràfics apocalíptics (Ap 12 1)[1]: "***amicta sole, luna sub pedibus, in capite corona stellarum duodecim***" (voltada pel sol, amb la lluna davall els seus peus i, sobre el cap, una corona de dotze estreles). Això no obstant, al gravat la corona només té sis estreles. Dalt de tot, dins la fornícula, l'Esperit Sant entre raigs de llum celestial. La imatge està sobre una peanya entre núvols i sostinguda per dos àngels, al centre de la qual està l'emblema de Maria, format per l'A i la M (***Ave Maria,*** Lc 1 28) entrellaçades. A la part inferior, just davall la peanya, en una tarja, la següent inscripció: «Ver[dader]a Imagen de la Concepción venerada en la Real Villa de Onteniente / y El Yll[ustrísi]mo y Ex[celentísi]mo / S[eño]r D[o]n Andrés de Orbe y Lar / reategui Arçobispo de Val[enci]a concede / 40 días Yndulgencia rezando una / Salve».
La incricpició ofereix la referència per tal de datar el gravat, el qual es faria per proclamar les indulgències concedides per l'arquebisbe Larreategui. En conseqüència la data del gravat deu situar-se entre el 1725 i el 1737[2] que fou el periode vigent d'aquest arquebisbe.
Ens trobem davant una estampa clarament devocional. L'arquebisbe Andrés de Orbe havia concedit quaranta dies d'indulgència pregant una ***Salve*** davant la imatge de la Puríssima d'Ontinyent. El gravat, després de reproduir aquella imatge, se'n convertia en el substitut, de manera que les indulgències es feien així extensives a un major nombre de fidels, els quals podien pregar contemplant la reproducció: les gràcies espirituals obtingudes eren les mateixes que si es pregava davant la imatge vertadera.[3] La creença popular conferia l'efectivitat intercesora i propiciadora a les imatges particulars i no pas a les invocacions generals,[4] de manera que s'imposà, com ocorregué també en la pintura, la necessitat de reproduir puntualment dites imatges, cosa que, després de donar poc de marge als artífexs per tal de lluir llurs aptituds compositives, provocà l'estereotipació de les representacions, circumstància clarament notòria en les estampes de la Puríssima d'Ontinyent.

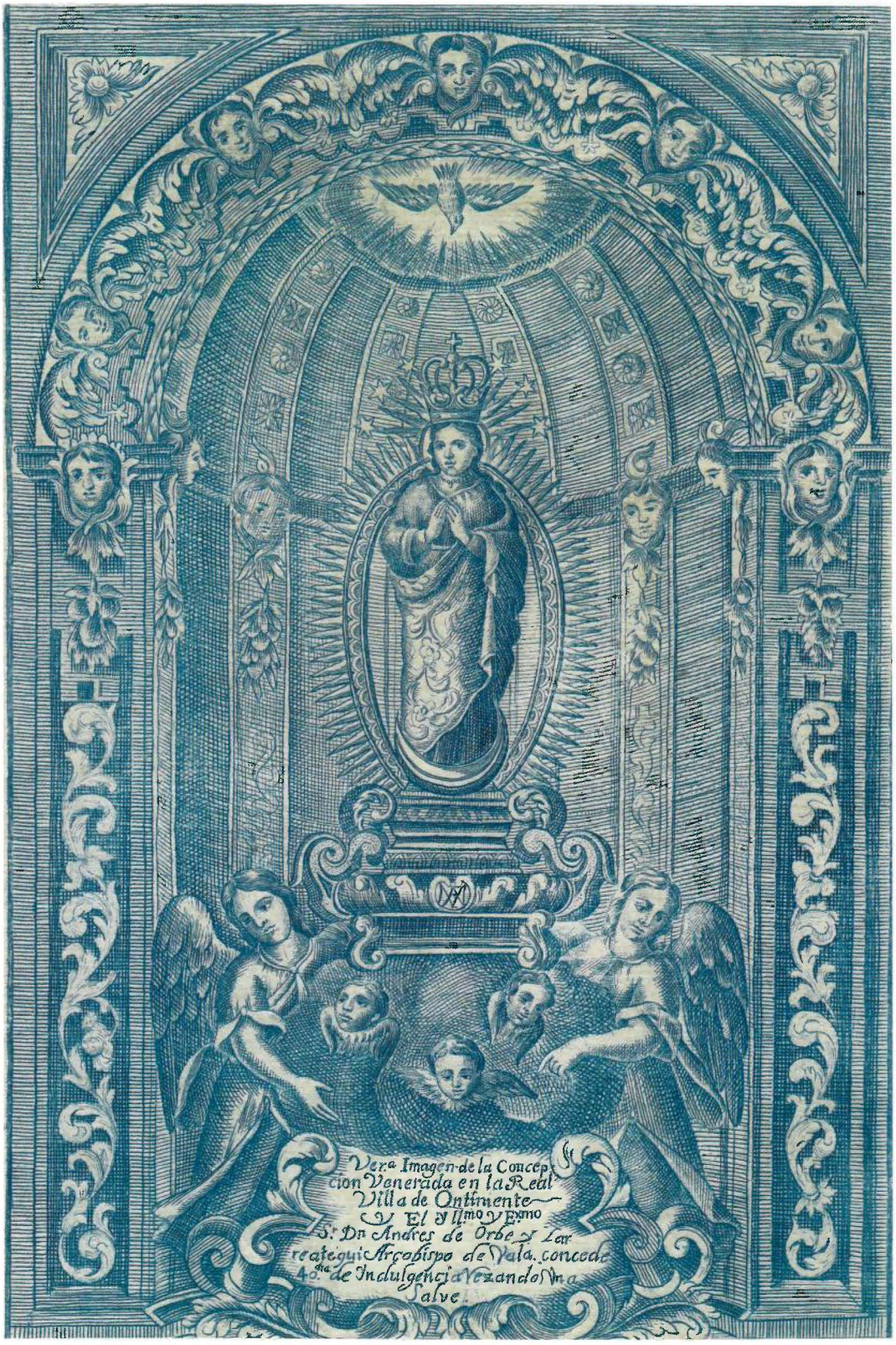
J.C.G.C. / P.C.A.

1 Per a citar els diversos passatges dels llibres bíblics seguim les abreviatures i sigles de la ***Bíblia de Jersalem***. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975, pàgs. XIV-XV.

2 [SEMPER EMBIZ, Vicente]: "Obispos y arzobispos de Valencia", ***La Luz de las imágenes, II. Áreas expositivas y análisis de obras (2)***. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, pàg. 414.

3 Sobre l'ús i valor de les estampes religioses ***vid***. PORTÚS, Javier / VEGA, Jesusa: ***La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen***. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pàgs. 213-261.

4 FREEDBERG, David: ***El poder de las imágenes***. Madrid, Cátedra, 1992.


Ver.a Imagen de la Concep
cion Venerada en la Real
Villa de Ontiuente
Y El Y Ill.mo Y Ex.mo
S.r Dn Andres de Orbe y Lar
reategui Arcobispo de Vala. concede
4.a de Indulgencia rezando la
Salve.

17. *"Verdadera Imagen de la Purísima Concepción de la Villa de Onteniente"*

Tomás de Rocafort
1817
Gravat a l'aiguafort, 169 x 122 mm.
AMO, Fons BD / 295

La concepció "***sine macula***" de la Mare de Déu ha estat representada de diverses maneres al llarg del temps. Primerament, es va simbolitzar mitjançant l'Abraç de Santa Anna i Sant Joaquim davant la Porta Daurada; més tard, en la forma de la Sulamita del ***Càntic dels Càntics*** o de la dona apocalíptica voltada pel sol, amb la lluna als seus peus i coronada per dotze estreles, com apareix al present gravat que copia la imatge escultòrica devocional d'Ontinyent.

La prepresentació s'emmarca dins una orla rectangular amb elements decoratius de caràcter geomètrico-vegetal, davall el qual hi ha una tarja amb la següent inscripció: «Verdadera Ymagen de la Puríssima Concep[ció]n de la Real Villa de Ontinie/nte. 1730». A l'angle inferior dret, la data i nom de l'autor: «1817, Rocafort».

La imatge està voltada per núvols, amb dos àngels als angles superiors. Als inferiors hi ha dos dels atributs iconogràfics que defineixen la Puríssima Concepció: el pou d'aigües vives ("***Puteus aquarum viventium***") i la font intacta ("***Fons signatus***"). Que apareguen en l'estampa només aquestos dos elements tenen un caràcter protector més que iconogràfic. L'ús de les estampes devocionals com a mitjà individual i també comunitari –ja que el gravat en permetia amples tirades– per a invocar els poders sobrenaturals de la Mare de Déu i dels diversos Sants com a protectors celestials davant desastres naturals, malalties o qualsevol altre tipus de contrarietat ha estat pràctica constants de la religiositat[1]. Joseph Townsend, viatger anglés, deixà testimoni d'aquelles creences quan, el 1787, visità València:

> "És una gran tranquil.litat per a aquesta gent tindre una altra font d'esperança davant les moltes malalties que afecten el cos humà, a més de l'habilitat dels metges; una font d'esperança que mai no els falla en els moments d'aflicció. Així, per exemple, Sant Antoni abad protegeix els seus devots del foc; Sant Antoni de Pàdua els lliura de l'aigua; Santa Bàrbera és refugi dels poregossos en moments de tempesta o de guerra; [...] Sant Roc és invocat davant la por a les plagues. En totes les malalties, i sota qualsevol pressió o aflicció, sempre hi ha un sant accessible a l'oració perquè alleugerisca el dolor"[2].

Sent així, és molt probable que l'al·lusió en aquesta estampa al pou i a la font tingués la intenció de procurar la intercessió de la Mare de Déu per mantenir el cabdal del riu Clarià, les quals possibilitaven el conreu de 10800 fanecades d'horta, "***recinto privilegiado del término [... que] da cosechas sin descanso***" com escrigué Cavanilles el 1797[3]. A més dels usos agrícoles, Ontinyent necessitava l'aigua com a força motriu dels diversos batans de la indústria tèxtil i dels molins paperers que hi estaven funcionant des del segle XV[4]. També, sens dubte, invocava la protecció sobre els pous d'aigües de pluja, principals proveïdors per al consum domèstic, perquè no foren insalubres. L'efectivitat, segons les creences populars, es produïa per la proximitat física de la imatge, per això la necessitat de reproduir-la a través del gravat.

J.C.G.C. / P.C.A.

1 Sobre valor protector de les estampes religioses *vid*. PORTÚS, Javier / VEGA, Jesusa: ***La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen***, pàgs. 228-238.

2 TOWNSEND, Joseph: ***Viaje a través de España entre los años 1786 y 1787, con particular atención a la agricultura, industria, comercio, población, impuestos y rentas de este país***, en ***Viajeros británicos por la Valencia de la Ilustración (siglo XVIII)***. Valencia, Ajuntament de València, 1996, pàg. 223.

3 CAVANILLES, Antonio Josef: ***Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia***. Madrid, Imprenta Real, 1797 [Castellón, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, 1990], tomo II, pàgs. 120, 121-122.

4 MADOZ, Pascual: ***Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España***. Madrid, 1802 [***Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Alicante, Castellón y Valencia***. València, Edicions Alfons el Magnànim / Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987, tomo I, pág. 279; tomo II, pàg. 77].

Verdadera Imagen dela Purissima
Concep.n dela Real Villa de Ontinie
nte. 1730
1817. Rocafort

18. *"Imagen de la Purísima Concepción, patrona de la Villa de Onteniente"*

Tomás de Rocafort
1821
Gravat a burí, 193 x 150 mm.
AMO, Fons BM / 297

La composició està tota emmarcada per una orla oval, rematada per l'anagrama de Maria cenyit amb corona imperial i aureolat amb raigs lumínics. A la part inferior, una inscripció ornamentada amb una garlanda de flors: "IMAGEN DE LA PURÍSSIMA CONCEP[CIÓ]N / patrona de la Villa de Onteniente". Al centre de la inscripció, l'escut de la vila i, baix de tot, l'autor, la ciutat i la data de realització: "Dib[ujad]o y grabado por Tomás Rocafort Val[enci]a 1821".

La imatge, al centre de la composició, està il·luminada pels raigs provinents de l'emblema marià superior, connectant així els espais exterior i interior de l'òval. Reprodueix fidelment l'original escultòrica amb els símbols apocalíptics. Fins i tot, en aquesta ocasió Rocafort copia l'ornamentació del mantell, aspecte que havia descurat al gravat precedent. La imatge està sobre núvols i voltada d'àngels, dels quals, el de la part inferior esquerra, duu a la mà un ramell d'assutzenes, símbol de la virginitat i puresa. També la lluna, que es mostra en forma de quart creixent en tots els tipus iconogràfics de la Puríssima –a diferència de la Crucifixió, que es representa plena–, és símbol de virginitat. Prové, adaptada a la simbologia cristiana, de la mitja lluna que porta Diana, antiga deessa romana dels boscs i protectora de les dones. Diana va ser identificada amb Àrtemis, deessa grega de la caça i del tir amb arc i, paradoxalment, defensora dels animals salvatges, els xiquets i els éssers dèbils. En la literatura clàssica grega Àrtemis es caracteritzava per la virginitat, que havia escollit voluntàriament i que preservava enèrgicament. Demanava, a més, que tots els seus servents foren verges i castigava aquells que violaven dit estat[1].

Als peus de la Mare de Déu està representada la vila d'Ontinyent. Abraham Ortelius, juntament amb uns altres cartògrafs del segle XVI, emprava el terme ***typus*** per a designar els mapes que eren parcialment exactes[2]. Dit concepte ha estat aplicat a la iconografia urbana i és el que cal considerar ací[3]. ***Typus*** es diferencia d'***icones*** pel fet que el primer és reconeixible sense la necessitat incloure-hi targes ni inscripcions que l'identifiquen. Per tant, estem davant la representació d'un ***typus*** de la vila d'Ontinyent, reconeixible pel campanar, finalitzat el 1745[4], les teulades i la cúpula de l'església de Santa Maria –on es venera la imatge de la Puríssima–, el campanar i l'església de Sant Miquel, i el Pont Vell –construït en el segle XVI–. El ***typus*** no té cap vàlua com a document topogràfic, però tramet una idea de com seria el perfil d'Ontinyent a començaments de la dinovena centúria.

La inclusió de la imatge urbana d'Ontinyent a l'estampa té com a finalitat demanar la protecció per a la vila de la seua patrona. Generalment, aquestes estampacions estaven preconitzades pels ajuntaments i eren regalades als ciutadans com a prova de la devoció i interesos religiosos de les institucions municipals laiques.

J.C.G.C. / P.C.A.

1 *Cf.* REAU, Louis: ***Iconografía del arte cirstiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento***, Tomo 5, vol. II. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pàgs. 81-89.

2 ORTELIUS, Abraham: ***Teatrum Orbis Terrarum***. Amberes, 1585. Sobre typus e icones urbanos vid. KAGAN, Richard L.: ***Imágenes urbanas del mundo hispànico. 1493-1780***. Madrid, El Viso, 1998, pàgs. 17-43.

3 Per a un estudi de les imatges urbanes *vid*. MARÍAS, Fernando: "Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana", en ***Atlas del Rey Planeta***. España, Editorial Nerea, 2002, 99-116. Sobre les intencions dels coròg rafs *vid*. BÉRCHEZ, Joaquín / GÓMEZ-FERRER, Mercedes: "Mirar y pintar la ciudad. Notas sobre la Valencia ***al viu*** en el siglo XVII", en ***Historia de la Ciudad, III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia***. Valencia, Ajuntament de València, 2004, pàgs. 101-117.

4 BÉRCHEZ, Joaquín / JARQUE, Francesc: ***Arquitectura barroca valenciana***. València, Bancaixa, 1993, pàg. 156.

IMAGEN DE LA PU RISSIMA CONCEP.N
patrona de la Pl lla de Ontiniente?
Dib.o y grabado por Ts mas Rosafort Val.a 1821

19.

"Imagen de la Purísima Concepción, patrona de la Villa de Onteniente"

Tomás de Rocafort
1822
Gravat a l'aiguafort, 185 x 128 mm.
AMO, Fons BD / 296

Representa, com les anteriors, la imatge escultòria de la Puríssima, amb els seus atributs apocalíptics, sobre la peanya amb l'anagrama de la Mare de Déu, elevada sobre núvols, sostinguda per àngels i voltada per raigs lumínics i núvols.
A la part inferior, un filacteri duu la següent inscripció: "IMAGEN DE LA PURÍSSIMA CONCEP[CIÓ]N / patrona de la Villa de Onteniente". Baix, el nom de l'autor i la ciutat i data d'estampació: "G[rabad]o por T[omás] de Rocafort Val[enci]a 1822.
El gravador Tomás de Rocafort y López, natural de Ciutat de València, va ser deixeble, segons informa el Baró d'Alcahalí, de José Piquer, acadèmic de mèrit de la ***Real Academia de San Fernando de Madrid***[1], i del gravador Peleguer, tot i que no especifica si de Manuel Peleguer o de Vicente Peleguer[2]. Dominava tant la tècnica del burí com el gravat en dolç i entre la seua obra cal destacar, a més de dels retrats, sobretot les seues innumerables estampes devocionals. El 1798 va ser nomenat soci de Mèrit de ***Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*** i, amb posterioritat, va ser catedràtic de gravat de dita institució. Va ser, per tant, un artista de gran prestigi en la seua època i a ell se li encarregaren moltes de les estampes que coneixem de la Puríssima d'Ontinyent, circumstància que, sens dubte, demostra el profund arrelament en esta vila de la devoció a la seua patrona.

J.C.G.C. / P.C.A.

1 DE ORELLANA, Marcos Antonio: ***Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos***. Madrid, 1930 [Valencia, París-Valencia, 1995], pág. 578.

2 BARÓN DE ALCAHALI: ***Diccionario biográfico de artistas valencianos***. Valencia, Federico Doménech, 1897 [Valencia, París-Valencia, 1989], pàg. 236. Cf. BOIX, Vicente: ***Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX***. Valencia, Manuel Alufre, 1877 [Valencia, París-Valencia, 1987], págs. 53, 56.

IMAGEN DE LA PURISSIMA CONCEP.N
patrona de la Villa de Ontiniente

20.

"La Purísima Concepción, patrona de la Villa de Onteniente"

Carles Tortosa
Segle XIX, segona mitat
Gravat a l'aiguafort, 213 x 155 mm.
Col.lecció particular

Novament es tracta d'una representació de la imatge escultòrica de la Puríssima d'Ontinyent. Dalt de tot està, voltat per núvols, l'Esperit Sant que irradia la llum celestial sobre la imatge, que està sobre la peanya, damunt de núvols. Davall de la peanya, a dues columnes, la següent inscripció: "Bendita sea tu pureza / Y eternamente lo sea / Pues todo un Dios se recrea / En tan graciosa belleza / A ti celestial princesa // Virgen sagrada María / Te ofrezco desde este día / Alma, vida y corazón / Mirame con compasión / No me olvides madre mía". Al marge inferior: "LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN, / patrona de la Villa de Onteniente."

En aquesta estampa, la Mare de Déu, a més dels atributs apocalíptics, duu, escrit en un filacteri a la peanya, el versicle del ***Càntic dels Càntics*** "***Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te***" (Ct **4** 7) i està voltada per símbols de les invocacions marianes. Aquestes invocacions, procedents fonamentalment de l'***Antic Testament***, formen part de les ***Lletanies Lauretanes***, compostes vers el 1500 inspirant-se en similars invocacions de Sant Bernat de Claraval i prenent com a exemple les ***Lletanies Majors*** de Sant Gregori Magne. Al gravat no apareixen totes. Formant un rectangle que emmarca la imatge de la Puríssima, hi ha: a la part superior esquerra, el sol (***electa ut sol***, Ct **6** 9); segueix la palmera (***ut palma***, Quo **24** 18), a la soca de la qual hi ha uns lliris entre un esbarzer (***sicut lilium inter spinas***, Ct **2** 2), la font (***Fons ortorum***, Ct **4** 15) i la porta (***porta coeli***, Gn **28** 17); a continuació, l'espill (***Speculum sine macula***, Sap **7** 26) i la torre de David (***Turris Davis cum propugnaculis***, Ct 4 4); dalt de la torre, el pou (***Puteus aquarum viventium***, Ct 4 15), el roser (***plantatio rosae***, Si **14** 18), el cedre (***Cedrus exaltata***, Si **14** 17) i l'estrela (***Stella maris***, himne litúrgic).

Aquesta iconografia aparegué per primera vegada a França il·lustrant les ***Heures a l'usatge de Reouen***, impreses a París el 1503. A València es representà la Puríssima amb dita iconografia per primera vegada a començaments del segle XVI, al gravat que encapçala l'estampació de ***Los Goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció, los quals se cantan en la sglésia de la Encarnació***[1], composts per Pere Vilaspinosa. Publicats novament el 1525, comencen dient: "***Ab eterno preeleta / mare del verb divinal / tos temps fos pura y neta / de peccat original***".

En la pintura va ser Vicent Masip qui primer usà la nova iconografia immaculista vers el 1532-1535[2]. Però va ser el quadre de la Puríssima que, seguint el model de son pare, pintà Joan de Joanes per als jesuïtes[3] el que consolidà a València la nova iconografia, per tal com aquella imatge es tingué per ***vera efigies*** de la Mare de Déu a partir d'una llegenda piadosa que recollí el Pare E. Nieremberg[4] i popularitzà Palomino[5]. Contava la llegenda que la Mare de Déu s'aparegué sobre un taronger al jesuïta Martín Alberro, profés del Col·legi de Sant Pau de València, i li demanà que fera una imatge de la seua Puríssima Concepció en la forma en què se li havia presentat en aquella visió. El pare Alberro, confessor de Joan de Joanes, encarregà la imatge mariana al pintor, el qual, després de fer diversos dibuixos seguint les descripcions del seu confessor, aconseguí la imatge desitjada.

J.C.G.C. / P.C.A.

1 GENOVÉS Y OLMOS, E.: ***Catàlech descriptiu de les obres impreses en llengua valenciana, I. Desde 1474 fins 1700***. València, Imprempta de Manuel Pau, 1911 [Valencia, París-València, 1993], pàgs. 93-94. ALMARCHE VÁZQUEZ, F.: ***Goigs valencians. Sigles XV al XIX***. Valencia, 1917, pàgs. 80-82. RIBELLES COMÍN, José: ***Bibliografía de la lengua valenciana***. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920 [València, Diputación de Valencia, 2001], [I], pàgs. 599-600. ***Cf.*** PASTOR FUSTER, Justo: ***Biblioteca de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno***. Valencia, José Ximeno, 1827 [Valencia, Librerías París-Valencia, 1980], Tomo primero, pàg. 66. ***Cf.*** **Los goigs de la gloriosa mare / de Déu de la Concepció: los quals se cantan / en la Encarnació** [***1 fulla, en quart. Gravat que representa la Mare de Déu de peu, amb les mans juntes en actitud d'oració, voltada pels símbols de les Lletanies Lauretanes; Déu Pare a la part superior; text a dues columnes, lletra gòtica***] [s. ll., s. i., s. a.]. Universitat de València, Biblioteca General i Històrica, C-F 4.

2 BENITO DOMÉNECH, Fernando / GALDÓN, José Luis: ***Vicente Masip (h. 1475-1550)***. Valencia, Generalitat Valenciana, 1977, pàgs. 128-131.

3 BENITO DONÉNECH, Fernando: ***Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra***. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000, págs. 130-131.

4 NIEREMBERG, P. J. Eusebio: ***Firmamento religioso de lucidos astros en algunos claros varones ilustres de la Compañía***, Madrid, 1664, II, pàg. 557. ***Vid.*** DE ORELLANA, Marcos Antonio: ***Valencia antigua y moderna***, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923 [Valencia, París-Valencia, 1985], tomo I, pàg. 439.

5 PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio: ***Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso Pintoresco Laureado***. Madrid, 1715-1724 [Madrid, Aguilar, 1947], pàgs. 810-811. ***Cf.*** DE ORELLANA, M. A.: ***Biografía pictórica valentina***, pàgs. 49-50; ———: ***Valencia antigua y moderna***, tomo II, pàg. 452; VILANOVA Y PIZCUETA, F. de P.: ***Biografía de Juan de Juanes. Su vida, sus discípulos e influencias***. Valencia, Pascual Aguilar, 1884 [Valencia, París-Valencia, 2002, pàgs. 43-44.

LA PURISIMA CONCEPCION,

Patrona de la Villa de Ontiniente.

21. *La Puríssima Concepció d'Ontinyent*

Autor desconegut
Mitjan segle XIX
Oli sobre llenç, 56 x 46'5 cm
Col.lecció particular

Es tracta d'una representació de la imatge escultòrica de la Puríssima d'Ontinyent, amb una gran fidelitat a l'original i un puntual detallisme tant en l'ornamentació floral del mantell com, fins i tot, en les joies que l'engalonen. A més, el major verisme i el clar valor de còpia de la imatge vertadera queda evidenciat, davant de les anteriors estampes fetes amb procediments calcogràfics, pel cromatisme que permet la tècnica a l'oli. Així, es distingeixen les parts i elements platejats dels daurats i es tracten amb naturalisme els cabells i les carnacions del rostre i mans de la Mare de Déu. Tot açò, com ja ha estat dit, indica que la devoció és, més que a la invocació, a la imatge que la minifesta.

La imatge, amb els seus atributs apocalíptics, està dins una fornícula, voltada per una garlanda de flors formada per roses, lliris, tulipes, clavells, margarides i violetes. Entre dites flors, dues són símbols d'invocacions marianes: els lliris (***sicut lilium inter spinas***, Ct 2 2) i les roses (***plantatio rosae***, Si 14 18). Tot i això, i sense deixar d'esmentar que el llenguatge de les flors està ple de significats al·legòrics[1], la garlanda del present quadre sembla tindre, més que un valor iconogràfic, un sentit ornamental i d'ofrena floral a la imatge de la Puríssima. Aquesta ofrena floral potser farà al·lusió a l'oferiment que Sant Francesc, gran defensor de la Immaculada Concepció, va fer a la Mare de Déu i el Jesuset a l'església de la Porciúncula de les roses en què es convertí la sang que brollà de les seues ferides quan, per dominar la temptació, es llançà despullat a un esbarzer. El tema no és alié a la pintura valenciana: ja a mitjan segle XV Jacomart l'havia tractat en una taula d'un retaule dedicat l'*Últim Sopar*[2].

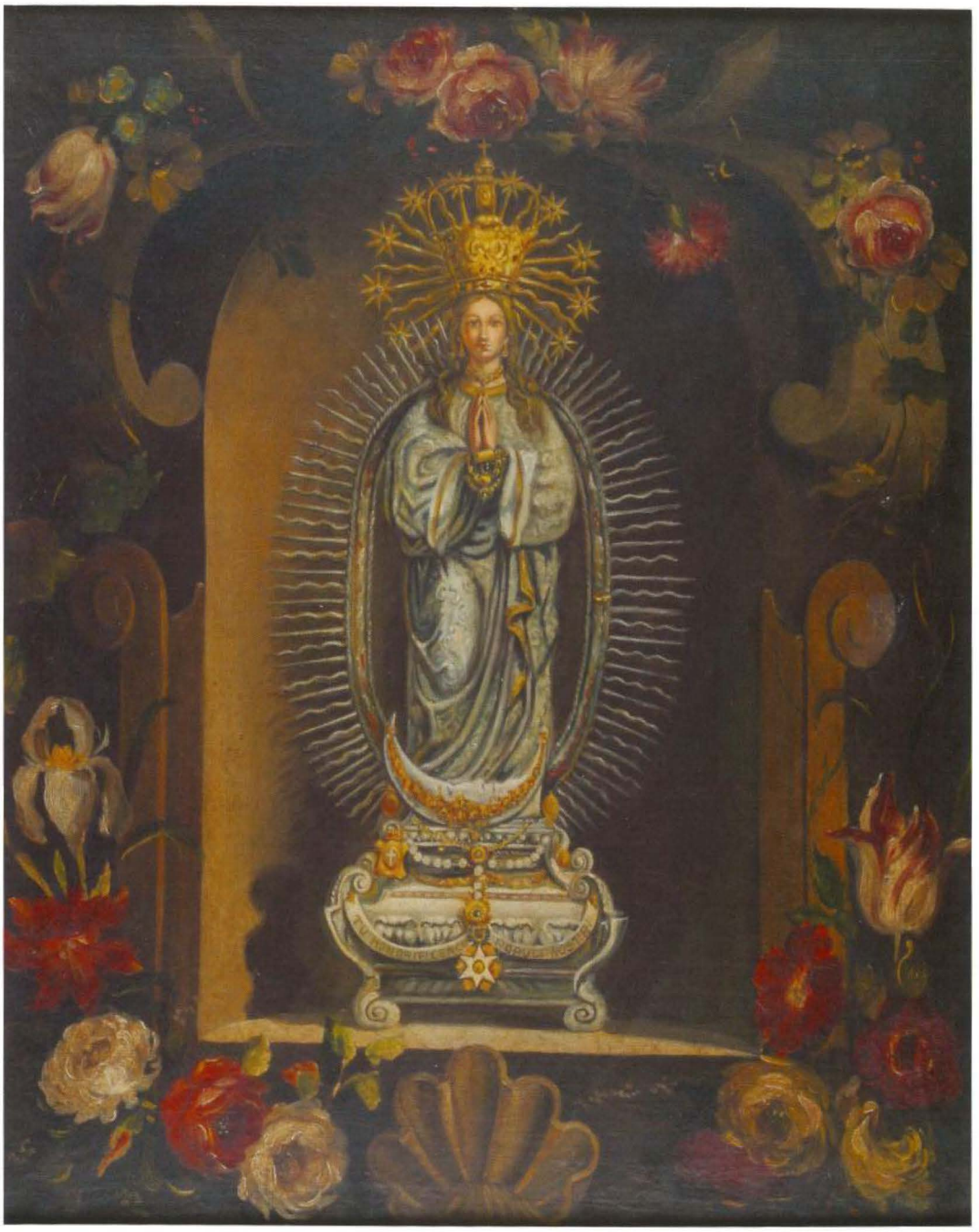
El quadre incideix en la temàtica floral, de notable importància en la pintura valenciana, sobretot a patir de la fundació el 1778 –amb l'objectiu de formar dissenyadors tèxtils capaços de crear models originals i procurar així la independència de les sederies valencianes respecte de les lioneses– de la "***Sala de Flores, Ornatos y otros diseños adecuados para Tejidos***" de la Reial Acadèmia de Sant Carles de València, i la seua transformació, sis anys després, en l'***Escuela de Flores y Ornatos*** davall la direcció de Benet Espinós[3]. De conseqüent, les primeres obres florals valencianes van començar, responent a les preferències de la indústria de la seda, recreant models plens de refinaments decoratius. La centúria següent s'inicià amb la continuïtat d'aquells models, però el romanticisme acabà imposant un major naturalisme i rescatà els efectes del tenebrisme siscentista per destacar els volums i la intensitat dels colors. És aquest el caràcter que transmet el quadre, amb la intensa il·luminació de la part esquerra de la composició que deixa en penombra la zona de la dreta. Aquesta llum, a més dels valors plàstics, també matisa una atmosfera sobrenatural que s'avé amb el caràcter religiós i contemplatiu de la representació

J.C.G.C. / P.A.C.

1 Sobre el llenguatge al·legòric de les flors *vid.* VV. AA.: ***Symbolique et botanique. Le sens caché des fleurs dans la peinture au XVII*ème *siècle*** (cat. d'exposició). Caen, Musé de Beaux Arts, 1987.

2 BENITO, Daniel / BLAYA, Nuria: "La Mare de Déu en el Arte Valenciano. Evolución estilística e iconográfica", en ***Madonas y Vírgenes, s. XIV-XVI*** (cat. d'exposició). València, Museo San Pío V / Conselleria de Cultura, Educació i Ciència / Fundación Caja del Mediterráneo, 1995, pàgs. 58-60; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón (comisario): ***Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*** (cat. d'exposició). Valencia, Generalitat Valenciana / Fundación Caja Segorbe, 1990, pàgs. 58-59.

3 Per a un coneixement de l'Escola Valenciana de Flors, la seua importància en la història de la pintura valenciana i la seua evolució *vid.* ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: ***Pintores valencianos de flores (1766-1866)***. Valencia, 1970; LÓPEZ TERRADA, María José: ***Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)***. València, Ajuntament de València, 2001.



22.

"La Purísima Concepción, patrona de la villa de Onteniente"

Autor desconegut
Segle XIX
Oli sobre llenç, 88'7 x 61 cm
Col.lecció particular

La representació és un trasllat al llenç del gravat titulat ***La Purísima Concepción, patrona de la Villa de Onteniente*** (cat. núm. 5). En el trets fonamentals, la composcició n'és la mateixa: la imatge de la Mare de Déu, amb els atributs apocalíptics, al centre, voltada de núvols, entre el quals hi ha, a la part superior, dos àngels a cada costat. Dalt, l'Esperit Sant que vessa la llum celestial sobre ella. Canvia la peanya, transformada ara en un pedestal floral al centre del qual està l'escult de la Vila d'Ontinyent. Un filacteri enredat entre les flors duu la següent inscripció: "LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN PATRONA DE LA VILLA DE ONTENIENTE".
Com al gravat d'on pren model, també apareixen emmarcant la imatge mariana alguns dels símbols de les invocacions de les lletanies: dalt de tot, a l'esquerra, el sol (***electa ut sol***, Ct **6** 9); immediatament davall, la palmera (***ut palma***, Quo **24** 18), a la soca de la qual estan els lliris (***sicut lilium inter spinas***, Ct **2** 2); segueix la font (***Fons ortorum***, Ct **4** 15) i baix, la porta (***porta coeli***, Gn **28** 17), la qual, imitant el gravat, manté el disseny d'una arquitectura gòtica –de front les portes d'arc de punt redó, de tradició clàssico-renaixentista de les represetacions joanesques–; a continuació, ja a la dreta, a la part inferior, la torre de David (***Turris Davis cum propugnaculis***, Ct **4** 4); dalt de la torre, el pou (***Puteus aquarum viventium***, Ct **4** 15) i el cedre (***Cedrus exaltata***, Si **14** 17); segueixen l'espill (***Speculum sine macula***, Sap **7** 26) i el roser (***plantatio rosae***, Si **14** 18); ja dalt de tot, està l'estrela (***Stella maris***, himne litúrgic).
El canvi més substancial respecte del gravat és el cromatisme que possibilita la tènica a l'oli, el qual permet donar a la representació un sentit naturalista quan interpreta la imatge de la Mare de Déu com a una dona i no com a una escultura feta de plata.

J.C.G.C. / P.C.A.

LA PURISIMA
CONCEPCION
PATRONA DE LA VILLA DE ONTENIENTE

23. *Esbós per a una font amb una Puríssima*

R. Roca
Segle XIX
Aquarel·la, 50'5 x 39'5
AMO

Es tracta d'una peça particular integrada en el conjunt de l'exposició perquè evidencia clarament la utilització del tema de la Puríssima alhora de realitzar creacions artístiques a la ciutat. Concretament aquesta aquarel·la és un esbós per a una font projectada en Ontinyent. Amb la informació que disposem fins el moment la ubicació original de la font o els requisits de l'encàrrec suposadament municipal. El que és evident és el recurs del tema de la mateixa font: una Puríssima.
Segons la visió representada en l'aquarel·la s'observa que l'autor no utilitza com a referent la imatge de la patrona, sinó que realitza una recreació amb trets diferents. Es veu una imatge esvelta sobre una peanya que potencia aquest ritme vertical sense utilitzar els additaments característics de la imatge d'Ontinyent. La figura femenina es col·loca sobre una semi-esfera , amb la lluna entre els peus. En la peanya es pot llegir una inscripció que diu "CUAL MIS A?" y sembla estar integrada en una paratge amb grans arbres que a priori podria semblar, sense cap altre referent, el parc de la Glorieta.
Respecte a l'autor i la data d'aquest dibuix prenem com a referència la signatura que apareix en l'extrem inferior dret: "R. Roca". La documentació que s'ha pogut obtindre fins ara ens condueix a pensar que puga tractar-se de l'escultor Roberto Roca, del qual se sap que és actiu a la primera meitat del segle XX, per exemple tal i com constata Pérez Rojas[1] en 1925, i durant els anys seixanta.
D'aquest autor es coneix bàsicament que era ceramista i estava relacionat amb la fàbrica de Lladró. Com a obra més coneguda trobem l'escultura de "Palas Atenea" situada actualment i des de 1966 en l'avinguda Blasco Ibañez de València en homenatge de Manuel González Martí com a fill predilecte de la ciutat. Aquesta, que pertanyia al Museu Nacional de Ceràmica González Martí, fou realitzada per Roberto Roca essent una escultura de la qual es poden veure alguns paral·lelismes formals amb el dibuix ací present.

I.G.S.

1 PÉREZ ROJAS, Javier, *Art déco en España*, Cuadernos Arte, Cátedra, Madrid, 1925, p.501

24.

Imatge Patronal en la Campana de la Puríssima Concepció

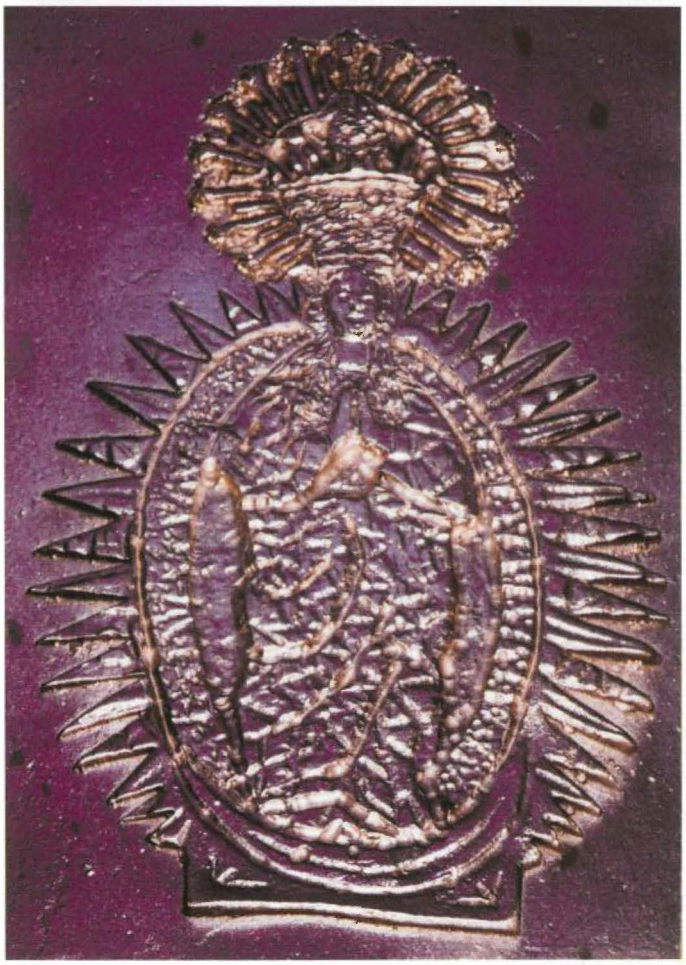
Tallers dels fonedors Rivera (Montehermoso-Cáceres)
i Electro-recamp s.l. (Albaida).
2000.
Relleu en bronze.
Campanar de la Vila. Ontinyent.

Aquesta imatge està feta a semblança de l'actual escultura de la Puríssima d'Ontinyent, exempta i sense l'acompanyament habitual d'àngels, i es troba sobre la campana dita de la ***Puríssima Concepció***, un bronze de vora 770 quilograms i una boca de 110 cm. que es troba a la torre de l'església de l'Assumpció d'Ontinyent. És la novena campana de les onze existents, i només és superada en gràndària per les campanes de ***Foc*** (no voltejadora i de 1563) i ***Petra*** (1881). Es troba situada a la banda de Gregal de la torre, sobre el Cantalar de la Bola, en l'arcada dreta tot i mirant des de l'interior de la Sala de Campanes. A la seua esquerra s'hi troba la campana ***Petra***, i a la dreta, i ja en la façana de Xaloc, hi ha la campana de ***Santa Àgata*** o dels ***Combregars*** (1941).
Va ser fosa l'any 2000, tot i aprofitant el bronze de l'anterior campana del mateix nom, datada de 1941, després que aquesta es partira al poc que, accidentalment, caigués al terra de la Sala de Campanes mentre hom procedia a una renovació del sistema de volteig mecànic i de la truja metàl·lica, uns elements inconvenients que li foren afegits el 1972.
Un dels fets més interessants del procés de construcció de la nova campana fou la decisió d'incorporar un seguit de dades i motius artístics dins una nova epigrafia, tot i seguint les tendències actuals en el món de la foneria campanera. Hi havia una doble intenció, la d'aconseguir una peça valuosa des d'un punt de vista artístic i informatiu, i el provar d'explicar gràficament l'estreta relació devocional i social entre la Puríssima Concepció i la Vila Reial i Ciutat d'Ontinyent. Una aposta sense precedent, atenent a que l'anterior campana no mostrava més aspectes físics destacables que el nom del bronze, el propietari i qui va ser qui la va sufragar, i que no hi ha notícia epigràfica de les anteriors campanes del mateix nom (hi ha documentació de bastiment de bronzes nou els anys 1694, 1746 i 1896). Així, hui trobem escrit amb bronze, en la part superior, la simbòlica primera estrofa del cant de ***l'Anunci Angèlic*** (1662?) que entonen els Angelets per tal d'obrir anualment la festa patronal ontinyentina: "HUI DEL CEL, NOVA HA APLEGAT. QUE ONTINYENT, AMB DEVOCIÓ, FESTEJA LA CONCEPCIÓ DE MARIA, SENSE PECAT". A sota, hi ha una garlanda vegetal amb signes religiosos que tenia ja la campana anterior. Al Mig de la campana, i com hom acostuma a fer en tots els bronzes, hi ha el relleu d'una creu en la banda que dóna al carrer. A la vessant contrària, cap a l'interior de la Sala de Campanes, hi ha el relleu de la Puríssima, d'un eixem d'alçada, i les inscripcions: "PURÍSSIMA CONCEPCIÓ/ PARRÒQUIA DE L'ASSUMPCIÓ/ DE Ntra. Sra., SANTA MARIA/ ONTINYENT".
A la seua esquerra hi ha un nou relleu que representa el tradicional signe marià de la M coronada i sobre una mitja lluna, i a la dreta, hi ha l'escut oficial d'Ontinyent. La Corporació aprovà per unanimitat concedir el permís escaient per tal d'afegir-lo a la campana en sessió celebrada el 26 d'octubre de 2000.
Al Mig-peu del bronze, a l'esquerra de la imatge de la Puríssima, hi ha el logotip de l'Any Jubilar Cristià en què fou fosa, amb la inscripció: "FOSA EL 1941 REFOSA EL 2000/ ANY DEL GRAN JUBILEU". I a la dreta, hi ha la marca del fonedor: "RIVERA/ ME FECIT/ MONTEHERMOSO (CÁCERES)/ ESPAÑA"[1].
L'epigrafia es completa amb la frase que recull el Peu, l'himne ***Cantem Germans, Cantem*** que el mestre J.M. Úbeda Montés composà el 1904 per commemorar el 50 anys de la definició dogmàtica concepcionista: "CANTEM GERMANS, CANTEM. A MARIA, NOSTRA MARE, SENSE TREVA FESTEGEM. DEMANEM-LI SEMPRE EMPAR PER A ESTE POBLE D'ONTINYENT"[2].

S.G.S.

1 Val a dir que el resultat final de l'obra feta a Extremadura va ser considerat com a "barroer" i inadequat. Es va aconseguir "imitar" el so de la campana anterior, però el valor tècnic i artístic no és gens reeixit. Les imatges, amb un curiós aspecte "naïf" diferien tant de les sol·licitades en el projecte original, voluntàriament realistes, que els responsables de l'Empresa Electro-recamp les modificaren hores abans de la seua pujada a la torre, especialment pel que fa al relleu de la Puríssima Concepció i a l'escut ontinyentí, tot i millorant ostensiblement l'estètica final.

2 Actualment, la campana de la Puríssima Concepció acompleix un paper singular en la vida quotidiana d'Ontinyent, car és l'encarregada de fer sonar els ben habituals tocs de ***Rogativa per Malalts***. També feia sonar els ara més extranys ***Rogativa per Dolors de Part*** i ***Rogativa contra les Tronades***, havent protagonitzat les diverses campanes dites "Puríssima" nombroses anècdotes per aquests motius. Volteja sola en els primers avisos a missa de Sabatina, cada dissabte, i de Descobrir cada 8 de desembre (el seu "empinament" era un acte més de les festes patronals fins els darrers anys 70), i té un paper important en tots els vols de la diada patronal.



Fotos Sergi Gómez

25. *Orfebreria de la Puríssima*

Autors desconeguts
Segle XX
Metalls i nàcar
Col·leccions particulars

En una relació d'obres en les que s'utilitza com a fil conductor la Puríssima no podria faltar una referència a l'orfebreria. Aquesta, com a producció de qualsevol tipus de joia, és molt abundant per la facilitat en la seua reproducció i la importancia que adquireix per al propietari.
No podem fer un seguiment complet de tota aquesta producció per la magnitud que pot abastar i per la poca rellevància artística que moltes d'elles tenen. La producció en massa sol anar sempre en contra de la qualitat.
Ací ens hem llimitat a mostrar algunes de les peces que considerem més significatives, que juntament amb les que es presenten en l'exposició poden fer justícia d'aquest tema. Per exemple, destaca el relleu d'una Puríssima realitzat sobre una conxa de nàcar, peça molt singular per la seua excepcionalitat. També podem veure un relleu metàl·lic amb una imatge de l'escultura del segle XVII. I per últim, una medalla, en la que també s'observa una antiga imatge de la Patrona per una cara i per l'altra una empremta de l'escut de la ciutat.

I.G.S.

Placa de la Puríssima
Finals XIX, inicis XX *
Metall, 115 x 61 mm.
Col.lecció particular

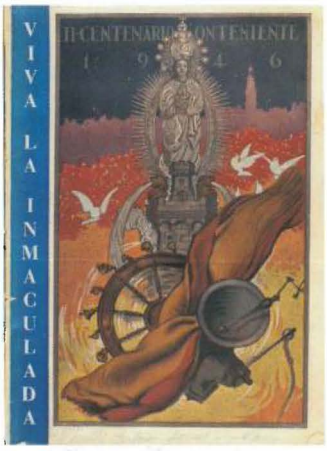
Medalla amb la Puríssima i escut d'Ontinyent
Segle XX
Plata, 43 x 29 mm.
Col.lecció particular

Nàcar amb relleu de la Puríssima
Segle XX
Nàcar, 157 x 145 mm.
Col.lecció particular

26. *El segle XX, l'art i la ignorància de les noves tecnologies*

Dins de l'edició gràfica en la iconografia religiosa i costumista més recent, (S. XVIII i XIX) podem observar una recerca pels artistes gravadors per tal de trobar aquell que més ofici tingués i més bé representara l'encàrrec del client. És el cas de Tomàs de Rocafort i López, gravador a burí de mitjans del XIX conegut per les seues imatges on representava l'agricultura i la indústria de l'època, i també la iconografia religiosa com són la major part de gravats que encara es conserven sobre la Puríssima d'Ontinyent. Tanmateix ha passat amb la pintura, la preocupació d'aconseguir reproduccions, el més fidels possibles aquelles imatges marianes que s'havíem fet, imaginàriament, com a model de bellesa de l'època.
Naix la fotografia pràcticament al mateix temps que Rocafort feia els seus gravats i molts artistes decideixen passar-se'n a aquest nou art on molt ràpidament comencen a aparéixer tècniques de reproducció amb una qualitat sorprenent per aquella tècnica tan nova. És el cas de l'heligravat, la tricomia, estereotípia, etc. A finals del XVIII, ja s'havia inventat la litografia amb pedra que, junt la tècnica fotogràfica, donava un camp molt abundant.
Amb el començament del S. XX, aquestes novetats tecnològiques estaven més que perfeccionades i n'hi havia indústria gràfica i artistes gràfics que empraven aquestos procediments. És en aquest moment quan la iconografia impresa a Ontinyent, i altres ciutats de caire agrícola, cau en el més absurd oblit i passa d'aquells magnífics gravats a la punta seca a unes reproduccions tipogràfiques de nula qualitat, sent així que la primera trentena del S. XX es caracteritza per l'abundat producció de cartells anunciadors, realitzats la majoria d'ella amb litografia d'un perfeccionisme lluny d'algunes de les impressions actuals en offset.
On estava la gent que els hi agradava tant l'Art Decò i el Modernisme, bressol del ***cartellisme publicitari***?.
Lluny de continuar fent encàrrecs a il·lustres gravadors, vam creure que la "nova impremta" substituiria a l'antic gravat, pot ser per allò que ho fera una màquina i la incipient revolució industrial que negava als nous artistes i condemnava també als clàssics. El cas és que no vam ser capaços de crear imatges amb aquestes tècniques, hui, joies del col·leccionisme gràfic com puguen ser els gravats calcogràfics. Ens queden tan sols, les portades dels programes impresos amb un fotogravat de plom o, en el millor dels casos de zinc, amb la trama semblant a un bon plat d'arròs, i es què dona la impressió o, la ***mala impressió,*** que estiguen barallades les noves tecnologies amb les comunitats que conserven les tradicions culturals. Pot ser també la insistència d'ignorar qualsevol procediment desconegut precisament pel fet de ser-ho.

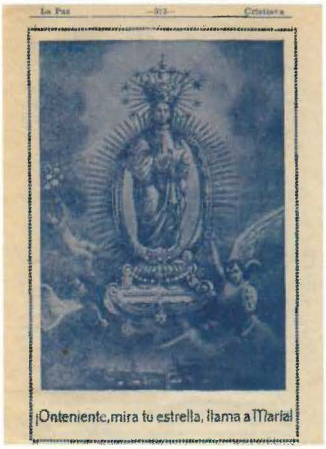
X.M.R.



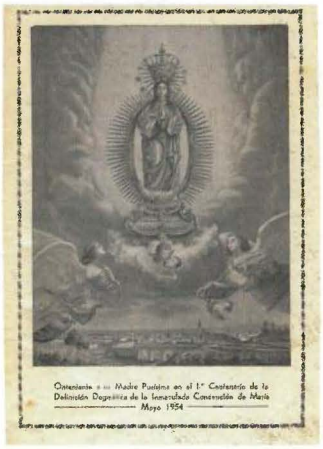
Viva la Inmaculada – II Centenario Onteniente 1946 Portada, Portada de: 172x243 mm, 1946, Litografia sobre planxa fotogravada de zinc amb selecció manual de tricomia més negre, amb trama de roseta de quatricomia i imprés sobre paper satinat.

Programa de las tradicionales fiestas en hohor de Nuestra Patrona La Purísima Concepción Pàgina interior. Imatge de: 31x59 mm., 1952, Reproducció d'una fotografia sobre planxa fotogravada de plom o zinc amb trama regular monocroma i imprés a una tinta (blava)sobre paper mate.

La Paz Cristiana., Núm. 228 del 07-12-1924 Setmanari Catòlic – Social. Portada, Imatge de: 52x91 mm. 1924, Impressió a dos tintes. Una com a fondejat en blanc mitjançant una estampació serigràfica. L'altra és una reproducció d'una fotografia sobre planxa fotogravada de plom o zinc amb trama regular monocroma i imprés a una tinta (blava) sobre el fondejat blanc serigràfic.



La Paz Cristiana. Núm. 228 del 07-12-1924 Setmanari Catòlic – Social. Pàgina interior núm 573. Imatge de: 109x161 mm. 1924, Reproducció d'una pintura sobre planxa fotogravada de plom o zinc amb trama regular monocroma i imprés a una tinta (blava) sobre paper mate.



Onteniente a su Madre Purísima en el Iº Centenario de la Definición Dogmática de la Inmaculada Concepción de María Pàgina interior de la revista "Mater Purissima, Revista de la coronación de Onteniente", imatge de: 113x150 mm., 1954, Reproducció d'una pintura sobre planxa foto-gravada de plom o zinc amb trama regular monocroma i imprés a una tinta (negra) sobre paper satinat.

La Paz Cristiana. Núm. 280 del 07-12-1925 Extraordinario en honor de la Purísima. Setmanari Catòlic – Social. Portada de la revista, Portada de: 155x255 mm. 1925, Impressió de la imatge a dos tintes. La primera com a fondejat en blau clar mitjançant una estampació serigràfica. L'altra és una reproducció d'una composició d'una pintura i una fotografia sobre planxa fotogravada de plom o zinc amb trama regular monocroma i imprés a una tinta (blava)sobre el fondejat blau clar serigràfic.

Foto de l'Aguinaldo, Paper imprés de 215x294 mm. 1930-1940 Reproducció d'una fotografia sobre planxa fotogravada de plom o zinc amb trama regular monocroma i imprès a una tinta (negra)sobre paper mate. El fons està reservat sense tramar per tal de que quede un fons compacte de color. La imatge té una orla que l'envolta imprés a una tinta (groga) per estampació serigràfica.

La Purísima Concepción. Patrona Canònica de Onteniente. Estampa per a penjar a les cases. 1930-1940 Reproducció d'una fotografia sobre planxa fotogravada de plom o zinc amb trama regular monocroma i imprés a una tinta (blava) sobre paper mate.
Ei fons està reservat sense tramar per tal de que quede un fons compacte de color. La imatge té una orla que l'envolta imprés a una tinta (taronja) per estampació serigràfica.

"La Purisimeta" Patrona de Onteniente Imatge de sobre taula amb peu incorporat. 70x90 mm, 1900-1907. Paper fotogràfic compost de gelatina i albúmina amb emulsió de nitrat de plata. Imprés posteriorment a una tinta per posar el títol.

27. *Replica de la Puríssima Concepció*

Atribuït a Carles Tormo
1939
Fusta policromada i platejada, 115 x 65 x 49 cm.
Llar del Jubilat de Sant Rafel

Com a cloenda de l'exposició i de la relació d'obres del catàleg s'ha escollit aquesta imatge en representació de l'escultura original de la Puríssima Concepció, la qual es troba actualment al seu cambril de la Capella. Per raons òbvies, les pretensions de l'exposició no eren presentar en la mostra la peça original, però sí el seu valor iconogràfic.
De totes les rèpliques que es poden trobar hui en dia de l'obra original, i de la qual gira tot aquest "catàleg", aquesta presenta una qualitat considerable. Fou realitzada amb materials diferents dels quals està feta l'actual imatge de la Puríssima, però està feta amb molta cura i mimetisme. Realitzada amb fusta conserva unes proporcions molt ajustades amb l'original. La decoració ha sigut resolta molt bé, d'una banda les carnacions han sigut policromades, i d'una altra la imitació de les zones platejades, aquelles que el mite reconeix com de plata massissa, han sigut decorades amb plata fina brunyida amb zones corlades.
De l'autoria sols se sap, a través d'algun testimoni, que va ser feta per Carlos Tormo. Aquesta imatge fou la primera que va suplir la desapareguda imatge original després de la guerra civil fins que en 1942 fa ser instal·lada l'actual imatge, la qual va ser beneïda el 7 de desembre del 1942 i és obra de l'escultor Devesa de València.
Segons la intenció i pretensió de l'exposició d'anar més enllà de la imatge devocional no podem evitar fer algun comentari referent al tipus de representació que la imatge titular de la Puríssima, de la qual ací es presenta una rèplica. Com bé comenta Garcia Mahiques en aquest mateix catàleg, la representació de la Puríssima Concepció d'Ontinyent no respon exclusivament a un tipus iconogràfic exclusiu. Podem dir que es tracta d'una tipologia particularment pròpia composta a partir de diversos referents com són trets de la ***Tota Pulchra*** o les fuges de l'***amicta sole***.
De totes maneres cal advertir que estem davant de la rèplica més immediata a l'escultura original de la Puríssima realitzada en el segle XVII. La qual segons Llora[1], encara que sense aportar cap documentació, va ser realitzada en 1615. Però de la mateixa manera que no podem confirmar aquesta informació tampoc poden afirmar que tota la simbologia iconogràfica que d'aquesta imatge ens ha aplegat siga originària d'aquell moment. S'ha de tindre en compte que el pas del temps, les modes i diversos canvis històrics poden haver fet modificacions en la imatge primitiva i actualment estigam intentant buscar una explicació a una cosa que no respon a un model exclusiu.

I.G.S.

1 LLORA TORTOSA, A. *Ontinyent y su historia,* p. 350

Texto En Castellano

La Iconografía de la Inmaculada Concepción

Rafael Garcia Mahiques

Universitat de València

La idea de la Inmaculada Concepción de la Virgen María empezó a ser insinuada y abrirse paso en la liturgia alrededor de 1128, cuando los canónigos de la catedral de Lyon (Francia) decidieron santificar la fecha del 8 de diciembre, día de la concepción por Santa Ana.

San Bernardo de Claraval había ya justificado la celebración del 8 de diciembre mediante la doctrina de la santificación de María en el vientre de Santa Ana después de haberse producido la concepción en el útero de ésta. Pero encontró serios inconvenientes teológicos a la formulación inmaculista de los canónigos de Lyon, a quienes dirigió una severa carta de reprobación. Como San Bernardo, la totalidad de los teólogos escolásticos se opusieron también a la definición. Así, Santo Tomás afirmó expresamente que la gracia de la santificación en María significa que fue preservada del pecado original tras la concepción y antes de su nacimiento, nunca en el momento de ser concebida.

Sin embargo, el inmaculismo iba arraigándose cada vez con más fuerza. Los teólogos se vieron forzados a debatir la cuestión, cosa que originó muchas controversias que se prolongarían en el tiempo hasta la proclamación definitiva del dogma el 1854. En esencia, el argumento de la Inmaculada Concepción es éste: la Virgen María fue concebida sin pecado original en el vientre de su madre, Santa Ana o, lo que vendría a ser lo mismo, en el pensamiento de Dios al preservarla del pecado. María había sido elegida antes de la creación, antes incluso que fuera creada Eva, para ser el vehículo de la Encarnación de Cristo, cosa que la eximió del pecado original. Como Eva había existido antes del pecado original, y por lo tanto su concepción había sido inmaculada, no se podía admitir que la corredentora de la humanidad, la Nueva Eva, no estuviera asimismo libre de toda mácula. No podía ser

que la mujer por la cual se introdujo el mal en el mundo tuviera una concepción inmaculada y no así la Virgen María. Por eso, la doctrina de la Inmaculada Concepción ha sido tenida como la suma de los privilegios de María, identificándose prácticamente la virginidad de ésta y su concepción inmaculada como las dos caras de una misma incorruptibilidad.

No hay ninguna duda de que la concreción iconográfica de un argumento tan abstracto como éste no era fácil. Pero la retórica de la imagen lo consiguió mediante diferentes tentativas que al final se sintetizaron. Puede comprenderse que la historia de la configuración de la imagen de la Inmaculada Concepción es muy compleja, pero vamos a tratar de aproximarnos a ella de una manera resumida. Para este fin vamos a centrarnos en los referentes más importantes de esta, que en realidad suponen también diferentes tipos iconográficos de la formulación de la Inmaculada Concepción. Estos tipos o hitos son las siguientes: el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada, la Esposa del Cantar de los Cantares, o ***Tota Pulchra***, la Mujer del Apocalipsis o ***Amicta Sole***, y la Mujer del Génesis o Nueva Eva. Cerraremos con un breve análisis iconográfico de la imagen de la Purísima de Ontinyent. Vamos a considerar estas cosas por partes[1].

El Abrazo de S. Joaquín y Sta. Ana

El culto a Santa Ana, a pesar de ser un personaje perteneciente al universo de los apócrifos, ha sido siempre muy importante. Antes incluso de que el 8 de diciembre se santificara en el calendario como el día de la Inmaculada Concepción, era el día de la Concepción de Santa Ana. La figura de Santa Ana, por lo tanto, era una figura ineludible en los inicios de la representación de la doctrina de la Concepción Inmaculada de María. En concreto, la concepción de María, en el vientre de Santa Ana, en virtud de un casto abrazo de sus padres, y no por la vía sexual normal, se convirtió en vehículo –por cierto, no demasiado adecuado– para traducir en imágenes la Concepción Inmaculada de la Virgen María.

El ***Protoevangelio de Santiago***, uno de los apócrifos más antiguos, cuenta que, tras treinta años de matrimonio, Ana y Joaquín no tuvieron hijos, y la esterilidad era considerada entre los judíos como un castigo o maldición divina. Es por eso que no le fue aceptada a Joaquín una ofrenda en el templo. Afligido a causa de esta humillación, Joaquín se retiró a la soledad entre los pastores y he aquí que se le aparece el arcángel Gabriel asegurándole próxima descendencia. Ana, que entonces estaba en Jerusalén, también recibió la visita del arcángel. Los ancianos, después, se reunieron delante de la puerta del templo de Jerusalén donde se abrazaron con gran alegría[2].

Ya en el siglo IV se propuso la idea de que la Virgen María fue concebida con el beso que intercambiaron sus padres en este encuentro: ***Anna concepit per osculum Joachimi***. Aun cuando estuvo condenado más tarde como un error, a partir del siglo XV el argumento

vuelve a ser sugerido y muy a menudo se toma como una expresión de la Inmaculada Concepción. De hecho en el arte hispánico se tienen como inmaculistas las representaciones del abrazo de San Joaquín y Santa Ana, gracias sobre todo a que los franciscanos introducen connotaciones inmaculistas en este episodio. En España estas representaciones son frecuentes durante el siglo XV y parte del siglo XVI, y un ejemplo lo tenemos en una tabla de Fernando Yáñez de las puertas del retablo mayor de la Catedral de Valencia **(fig. 1)**. No obstante no se tiene que tomar esta escena como una clara representación de la doctrina. Debe observarse que no se trata de un tipo iconográfico expresamente declaratorio de la Inmaculada Concepción. Al fin y al cabo esta doctrina era muy controvertida en aquellos momentos y no olvidemos que no era en absoluto ortodoxa la creencia de la concepción de María por medio del beso. La frecuencia, por lo tanto, de esta imagen en esta época en el arte hispánico, si bien no la podemos considerar como una clara representación de la doctrina inmaculista, sí al menos, la podemos entender como propaganda de ésta, ya que más o menos la sugiere. Es evidente que cuando empiezan a divulgarse modelos como por ejemplo el de la ***Tota Pulchra***, cae en desuso la escena del abrazo de Joaquín y Ana en la Puerta Dorada. Una prueba de la transición de estas dos fórmulas inmaculistas, la tenemos en la Inmaculada de Joan de Joanes en Sot de Ferrer **(fig. 2)**. Aquí veamos a la ***Tota Pulchra*** rodeada de los atributos tradicionales y, no de forma casual, la contemplan arrodillados San Joaquín y Santa Ana. En otros casos el abrazo de San Joaquín y Santa Ana no es simplemente una sugerencia, sino una manifestación expresa, como lo manifiesta el retablo de la Concepción de la catedral de Burgo de Osma, obra anónima de 1555 **(fig. 3)**. No obstante, el tema del abrazo está destinado a desaparecer del imaginario inmaculista.

Otra iconografía primitiva de la doctrina es el árbol genealógico de Jesucristo, conocido como el árbol de Jessé. Aunque es un tema muy medieval, en el siglo XV y buena parte del XVI se convierte también en un recurso concepcionista. Suzanne Stratton señala que a veces el árbol de Jessé se simplifica hasta el punto de reducir los antepasados de Cristo a los padres de la Virgen, convirtiéndose de este modo el árbol en otro símbolo de la Inmaculada Concepción[3].

Pero en el siglo XVI, en el ambiente de la Contrarreforma, caen en desprestigio los textos apócrifos, lo que incide decisivamente en la iconografía de la Inmaculada Concepción. Es en este ambiente como se aplica a la Concepción este pasaje del Eclesiástico que dice: "Antes de los siglos, desde el principio, me creó, y por los siglos subsistiré". Esta nueva referencia indica un cambio substancial en el argumento inmaculista, que deja de lado la concepción de la Virgen María en el vientre de Santa Ana, por fijar la atención en la concepción de María en el pensamiento del Padre antes de ser creado el mundo. Será esto realmente lo que hará que se abandonen las fórmulas iconográficas del siglo XV, y se abran paso otras fórmulas, entre ellas la ***Tota Pulchra***, creación genuina del arte hispánico.

La Esposa del Cantar de los Cantares: Tota Pulchra

La formulación teológica de la Inmaculada Concepción no llega a madurar hasta el Concilio de Trento. Es aquí, y en el ambiente de la Contrarreforma cuando la teología se dispone definitivamente a sostener el hecho de la concepción ***sine macula*** de la Virgen María, la cual se había producido, como acaban de decir, en un momento concreto de la Creación por el Padre Eterno***: Ab initio te ante saecula creata sum***[4]. Molanus, el tratadista romano de las imágenes con más autoridad, al recomendar la fijación o codificación del tipo iconográfico, lo concreta en la ***Tota Pulchra***, uno de cuyos más egregios representantes en el sol peninsular era la conocida imagen de Joan de Joanes para la Iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia **(fig. 4)**. Ésta tiene también un precedente inmediato en una Inmaculada de su padre Vicent Macip, hoy en la Colección Santander-Central-Hispano. Fue también la ***Tota Pulchra*** el recurso predominante a lo largo del siglo XVI para expresar el concepto de la Inmaculada Concepción, no olvidándose tampoco la fórmula en el siglo siguiente, sobre todo en el ámbito hispánico: la península e Iberoamérica. Lo pueden demostrar, entre otros ejemplos, la ***Inmaculada de D. Miguel del Cid*** (1619) de Francisco Pacheco, en la Catedral de Sevilla **(fig. 5)**, o bien la ***Inmaculada*** de Baltasar de Echave Ibía, conservada actualmente en el Museo Nacional de Arte de México, una obra de la primera mitad del siglo XVII **(fig. 6)**. Molanus, no cabe duda, tomaría esta fórmula, muy arraigada en los dominios hispánicos, para fijar la imagen de la Inmaculada Concepción. Él mismo aconsejó que fuera rodeada de símbolos de su pureza tomados del Cantar de los Cantares, con las respectivas inscripciones: ***Tota pulchra es amica mea, et macula non es in te; Electa ut sol; Pulchra ut luna; Stella maris; Porta coeli; Sucut lilium inter spinas***, etc.

Pero el esquema iconográfico de la ***Tota Pulchra*** viene de más lejos y en su origen no estaba relacionado con el concepto de la Inmaculada Concepción. Esta compleja imagen se encuentra ya en un grabado alemán de mitad del siglo XV, y de aquí pasaría al ámbito francés, según había ya señalado E. Mâle[5], en un libro de Horas impreso en París por Antoine Verard en 1503. Dos años más tarde Thielman Kerver reproducirá a la imagen en ***Heures de la Vierge à l'usage de Rome*** (París, 1505). El tipo nos presenta la Virgen María de pie, las manos juntas en oración y con el cabello suelto, rodeada de los símbolos bíblicos que proceden de alguna letanía mariana, de las muchas que circularon a lo largo del siglo XV, o bien de una selección a partir de más letanías. Stratton advierte acertadamente que la luna creciente sobre la cual reposa sus pies la ***Tota Pulchra*** no se refieren a la luna de la Mujer del Apocalipsis, como veremos ahora a continuación; la inscripción en la filacteria así lo pone de manifiesto: ***Pulchra ut luna***, expresión que proviene del Cantar de los Cantares, no así del Apocalipsis. Desde el punto de vista literario, ya San Bernardo aplicó a la Virgen María aquellos versos de los Cantares que

elogian a la Esposa: ***Tota pulchra es, amica mea, et macula non es in te***, pero será Abelardo, en el siglo XII, quien pondrá en relación este pasaje con la Inmaculada Concepción.

Al tipo de ***Tota Pulchra*** pertenecen los paneles del ***"porxet"*** **(fig. 7)** y de la fachada de ***l'ermiteta de Sant Antoni*** **(fig. 8)**, ambos de Ontinyent. Es evidente que los dos se adscriben al modelo valenciano elaborado por V. Macip y su hijo Joan de Joanes. La Virgen María va rodeada por los característicos símbolos, en su mayor parte provenientes del Cantar de los Cantares, cada uno de los cuales es portador de un atributo mariano. Hace falta destacar que en su origen, los símbolos no tienen ninguna relación con la Inmaculada. Se trata de símbolos de tradición medieval, que a principios del siglo XVI se reúnen en torno a la Virgen María para formar la iconografía de la ***Tota Pulchra***. Los principales de estos símbolos son los siguientes:

- **El sol y la luna**. La Virgen María es ***electa ut sol*** y ***pulchra ut luna***, versos del Cantar de los Cantares, VI, 10: "¿Quién es ésta que surge cual la aurora, bella como la luna, refulgente como el sol, imponente como batallones?" Como el sol, la Inmaculada es única y privilegiada fuente de luz por haber engendrado a Cristo, la luz del mundo. La luna, por su blancura evidencia la pureza de la Virgen María.

- **La estrella**. El símbolo está tomado del ***Ave maris stella***, himno litúrgico medieval en honor a la Virgen María, cantado en las vísperas y que existía ya a finales del siglo IX. La ***stella maris*** alude a la orientación. La estrella es un punto en la obscuridad, ilumina en la noche igual que María, mediadora entre Dios y el hombres, orienta a la humanidad.

- **La Torre de David**. La ***Turris Davidica*** está extraída también del Cantar de los Cantares IV, 4: "Tu cuello, la torre de David, erigida para trofeos: mil escudos penden de ella, todos paveses de valientes." Hace referencia a la Virgen María como desposada de Cristo. También alude a la virginidad: un lugar cerrado e inexpugnable.

- **El huerto cerrado, la fuente sellada y el pozo de agua viva**. El ***Hortus conclusus***, y la ***fons signatus*** provienen del Cantar de los Cantares IV, 12: "Huerto eres cerrado, hermana mía, novia, huerto cerrado, fuente sellada". Por otro lado, la ***fons hortorum***, así como el ***puteus aquarum viventium*** estan en IV, 15: "¡Fuente de los huertos, pozo de aguas vivas, corrientes que del Líbano fluyen!". Se trata de símbolos de la virginidad.

- **El lirio**. El ***lirium inter spinas*** o el ***lilium convalium*** provienen también del Cantar de los Cantares II, 1-2: "Yo soy el narciso de Sarón, el lirio de los valles. Como el lirio entre los cardos, así mi amada entre las mozas." Es un símbolo mucho asociado a Maria con mucha tradición, y no falta en la escena de la Anunciación. Por su blancura y su perfume se convierte en emblema de la virtud de la Virgen María. Por otra parte, las espinas de los cardos vienen a poner de relieve su privilegio por haber

mantenido la pureza, una de las referencias más claras a su Concepción Inmaculada.

- **La palmera, el rosal, l'olivo, el cedro, el ciprés**. Su fuente literaria es el Eclesiástico XXIV, 14: "Como palmera me he elevado en Engadí, como plantel de rosas en Jericó, como gallardo olivo en la llanura, como plátano me he elevado." Así mismo, en el Eclesiástico, XXIV, 13: "Como cedro me he elevado en el Líbano, como ciprés en el monte del Hermón." Se trata en todos estos casos de símbolos vegetales para indicar la magnificencia de Maria.

- **El espejo**. El ***speculum sine macula*** es el símbolo que de una manera más evidente alude a la Concepción Inmaculada.

- **La ciudad de Dios**. La ***civitas Dei*** está inspirada en el Salmo LXXXVI, 3: "Glorias se dicen de ti, ciudad de Dios..." y alude a la Encarnación de Cristo en el seno de Maria. Por ser un recinto cerrado dentro de murallas, pone de relieve nuevamente la virginidad inalterable de la Virgen María en el momento de la concepción de Cristo que también fue preservada de pecado.

- **La puerta del cielo**. La **Porta Coeli** tiene su origen en el pasaje del sueño de Jacob, relatado en el Génesis XXVIII, 17: "Y asustado dijo: «¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del cielo!»" Indica el carácter corredentor de la Virgen María, este mismo símbolo es también aplicado a Jesucristo.

Conviene también poner de relieve un aspecto fundamental: la presencia del Padre Eterno. En principio esta presencia es un indicador de la glorificación de la Virgen María en el cielo. A partir de 1400 esto se representa mediante la coronación por la Trinidad, aspecto que se incorpora también a la ***Tota Pulchra*** en el siglo XVI, como por ejemplo en la de Joan de Joanes de la Compañía **(fig. 4)**. No obstante, la presencia de Dios Padre sobre la leyenda: ***Tota pulchra es amica mea et macula no es in te*** se convierte en una clara definición icónica de la creación de Maria en el pensamiento divino antes de la creación del mundo, un aspecto que es también esencial en la definición de la doctrina inmaculista.

Con respecto al manto de color azul y la túnica blanca, se trata de una constante típicamente hispánica que tiene su origen en la creencia de una visión de Beatriz de Silva, fundadora de l'orden de las Concepcionistas, confirmada por el papa Julio II el 1511, de manera que se convierten también en los colores del hábito de estas monjas.

La Mujer de l'Apocalipsis: *Amicta Sole*

La confluencia de la Virgen María con el simbolismo de la Mujer del Apocalipsis tiene raíces muy antiguas, ya que arranca de las fuentes patrísticas. Respecto a las imágenes, esta confluencia disfruta de

mucha vigencia a lo largo de la Edad Media, en especial al final de ésta, adecuándose a diferentes advocaciones marianas. Las más importantes son las siguientes: Reina del Cielo, Virgen María de la Humildad y la Asunción. Por lo general, podemos también decir que los atributos de la Mujer del Apocalipsis: la aureola de 12 estrellas, el resplandor o aura de rayos de luz y la luna bajo los pies, pasan a ser comunes en las figuraciones de la Virgen María. Finalmente, acabarán concentrándose de manera primordial en la Inmaculada Concepción[6].

Es hacia finales del siglo XV cuando en la formulación icónica de la Inmaculada se hace evidente la imagen de Maria como ***amicta sole***, es decir envuelta de luz. En estos años, sobre todo en Alemania, circulan grabados que presentan a Maria con los atributos de la apocalíptica bajo diferentes advocaciones, entre ellas la Inmaculada Concepción, ya que algunas estampas van acompañadas de una oración claramente inmaculista. Es también en este ambiente donde se configurará con los símbolos de la Mujer del Apocalipsis la Virgen María del Rosario, la rival dominica de la Puríssima, y que toma también la forma de una ***Mulier amicta sole*** con el Niño. Conocida es la aversión dominica hacia la Inmaculada Concepción.

No es fácil explicar cómo ha podido ocurrir todo el proceso de confluencia de la ***Mulier amicta sole*** con la Inmaculada, que tan fecunda ha sido en el arte hispánico. Pero no cabe duda que descansa sobre el argumento bíblico más adecuado a la formulación de la doctrina, el mencionado versículo del Eclesiástico: "Antes de los siglos, desde el principio, me creó, y por los siglos subsistiré", es decir que Maria fue creada antes que el mundo y preservada intacta también en su concepción terrenal para ser madre del Salvador. A partir de aquí se consideró oportuno referir la creación de la Inmaculada como obra del Padre Eterno antes de todos los tiempos. Esto será exactamente lo que se hará, por ejemplo, en la iglesia franciscana del ***Ara Coeli***, en la cumbre de la colina del Capitolio, en Roma. Aquí, unos frescos de mitad del siglo XVI, obra de Niccolò da Pesaro, la Inmaculada, vestida de blanco, rodeada de la luz del sol, con la luna bajo los pies y coronada de doce estrellas, acaba de ser creada por el Padre. Está presente San Miguel y algunos ángeles que triunfan sobre la Bestia, la cual acaba de arrastrar una parte de las estrellas del cielo[7]. El contexto es exactamente el propio del Apocalipsis en el cual aparece la mujer, protegida por Dios ante la Bestia, la cual asimismo es sometida por San Miguel:

Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida del sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz. Y apareció otra señal en el cielo: un gran Dragón rojo (...) se detuvo delante de la Mujer que iba a dar a luz, para devorar a su Hijo en cuanto lo diera a luz. (...) y su hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono. Y la mujer huyó al desierto (...) Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con el Dragón.

También el Dragón y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra (...) Cuando el Dragón vio que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón, (...) Apocalipsis 12, 1-14.

La originalidad del fresco de Roma está en el hecho de la clara identificación de esta mujer, que tiene el sol por vestido, con la Virgen María, concretamente como Inmaculada Concepción, cuando es creada y protegida por Dios. Parecen aquí también corresponderse tipológicamente el versículo del Eclesiástico y la visión de San Juan en Patmos.

Ahora bien, esta representación romana no es del todo original. No es nueva, ya que existen precedentes, o referencias más o menos explícitas a la Inmaculada, creada antes del mundo, mientras la Bestia es sometida. Entre otros habría que hacer mención de un dibujo de un manuscrito del monasterio benedictino de New Minster (Inglaterra), en el cual se perfila aquello que Levi d'Ancona quiere que sea la primera representación figurativa de la Inmaculada Concepción[8].

A pesar de estos precedentes, llama también la atención que al final del siglo XVI, una autoridad eclesiástica tan reconocida como Molanus, no recomienda los símbolos de la apocalíptica para asociarlos a la Inmaculada. Este tratadista jesuita prefiere definir la Inmaculada Concepción con los modelos que se encuentran ya implantados en España, en concreto la ***Tota Pulchra***, mientras que la ***Mulier amicta sole*** es reservada como modelo más apropiado para la Asunción, de lo cual había también una tradición. En el ámbito italiano, no obstante, parece que se profundizó en argumentos iconográficos tales como el de Niccolò da Pesaro en el ***Ara Coeli***. En realidad, la representación de la Inmaculada en la Italia del S. XVI todavía no se ha definido y presenta perfiles iconográficos muy sutiles, siendo uno de los más claros exponentes del inmaculismo aquél que presenta a la Virgen María siendo objeto de las disputas sobre la Inmaculada Concepción[10]. En la línea de la representación del ***Ara Coeli*** tenemos otro ejemplo en Tintoretto, en un lienzo conservado actualmente en Dresde. En esta versión, la Virgen María lleva en brazos al Niño y su gesto no manifiesta temor hacia la Bestia, ya que el Padre Eterno extiende hacia ella sus brazos, mientras San Miguel y otros ángeles someten al monstruo. Ahora bien, no sabemos si este cuadro es una clara formulación de la Inmaculada, ya que podría haber formado parte de una serie sobre el Apocalipsis[11].

Pese a la gran influencia que supone el arte italiano en todo el conjunto de la producción europea, la evolución del tipo iconográfico de la Inmaculada, por lo que respecta en España, se hace prácticamente de espaldas a Europa y según un criterio propio. En este sentido, en el arte

hispánico nos encontramos ante una clara confluencia de la simbología de la Mujer del Apocalipsis con la Inmaculada, hasta el punto que llega a crearse una Inmaculada Concepción con alas, según aquello de que "se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón". Este modelo alado, aunque es creado por Rubens[12], hace mejor fortuna en Iberoamérica. Rubens crea una Inmaculada alada, llevando al niño en brazos, incluyendo la bestia de las siete cabezas en su batalla con San Miguel, según el Apocalipsis. Nos puede servir como ejemplo de este modelo rubeniano en tierras americanas el óleo de Miguel Cabrera conservado en la Pinacoteca de San Diego, en México **(fig. 9)**. La figura de la Virgen María se nos muestra como una Inmaculada de estilo español, con túnica blanca y manto azul, alzándose muy etérea encima de una esférica luna sobre la cual apenas pone el pie, y con el que pisa al monstruo, el que también es sometido por San Miguel. Ella alza al niño hacia el Padre Eterno. Se trata de un tipo iconográfico bastante común en México, y no faltan Purísimas aladas en otros lugares americanos, como por ejemplo Ecuador y Colombia. Es muy raro este modelo en tierras peninsulares.

Pero la Mujer del Apocalipsis está presente de forma muy evidente en el imaginario de la Inmaculada en la península. Propondré aquí un par de ejemplos donde se aprecia esto, aunque en diferente grado. El primero **(fig. 10)** lo conforma el lienzo de Antonio de Frías y Escalante, datado el 1666 y localizado en la Iglesia del Colegio de San José de Villafranca de los Barros (Badajoz). Rodeada de ángeles portadores de varios símbolos de la Puríssima, ésta se nos muestra con todos el atributos apocalípticos: el sol detrás, las doce estrellas, la luna debajo de los pies, el Padre Eterno que la bendice y, en una esquina al fondo, la Bestia. El otro ejemplo **(fig. 11)** nos lo proporciona una talla policromada del convento de las clarisas de Monforte de Lemos (Lugo), obra de Gregorio Fernández y datada entre los años 1631-1636. La Virgen María se nos muestra aquí en un ademán más convencional, pero tienen preeminencia los atributos esenciales de la apocalíptica: aureola de rayos alrededor del manto, corona de doce estrellas, la media luna a los pies y debajo la Bestia sometida.

La Mujer del Génesis: Nueva Eva

Este último ejemplo de Gregorio Fernández quizás esté ya en la línea de la síntesis final. La imagen de la Puríssima en tierras hispánicas está ya creada, pero sólo le faltará un detalle para acabar de cerrar la definición: la identificación de María como la Nueva Eva. Hace falta que recordemos aquí uno de los argumentos esenciales del inmaculismo que, inevitablemente pasa por la consideración del paralelismo tipológico entre Maria y Eva: Maria había sido elegida antes de la creación, antes incluso que fuera creada Eva, para ser el vehículo de la Encarnación de Cristo, cosa que la eximió del pecado original. Como Eva había existido antes del pecado original, y por lo tanto su concepción había sido inmaculada, no se podía concebir que la

corredentora de la humanidad, la Nueva Eva, no estuviera también libre del estigma del pecado. No podía ser que la mujer por la cual se introdujo el mal en el mundo tuviera una concepción inmaculada y no así la Virgen María.

En realidad, la relación de la Nueva Eva con la Inmaculada Concepción es un tema que ya está presente a mediados de siglo XV en una de las primeras formulaciones icónicas de la Inmaculada. Así, en un capitel del claustro de la catedral de Barcelona, Adán y Eva son expulsados del paraíso, representado éste como una ciudad amurallada, mientras un ángel da la bienvenida a una doncella en la entrada. En una esquina del capitel, Cristo gesticula hacia ella al tiempo que se dirige al Padre. Stratton ha señalado también la imagen de un misal de Borgoña de 1513-15, en el cual el emperador Federico III y su hijo Maximiliano se muestran ante Eva y la Virgen María en el Paraíso Terrenal. Es evidente el sentido inmaculista de la figuración, puesto que se trata, en definitiva, de señalar la similitud entre ambas concepciones. Desde el punto de vista literario, el tema de Maria como Nueva Eva está presente a lo largo de toda la Edad Media, como por ejemplo a las ***Cantigas de Santa María*** de Alfonso X el Sabio.

En cualquier caso, la identificación de María como la Nueva Eva, pasa por la interpretación en clave mesiánica del conocido pasaje del Génesis en que, en el momento en que Dios maldice a la serpiente, refiere la promesa de salvación. Así dijo Dios a la serpiente:

Entonces Yahveh Dios dijo a la serpiente: «Por haber hecho esto, maldita seas entre todas las bestias y entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar.»" Génesis 3, 14-15.

En la tradición católica este pasaje ha tenido una interpretación mesiánica, en el sentido de que el linaje referido indicaría el Mesías, nacido de la mujer. Es también evidente la relación de este pasaje con el de la Mujer del Apocalipsis que hemos mencionado antes. Recordamos que la Bestia perseguía a la mujer, que acababa de tener al niño, pero que Dios los salvó dándole a la mujer alas de águila con lo cual pudo huir. La Bestia, entonces, llena de rabia contra la mujer "se fue a hacer la guerra al resto de sus hijos" (Ap. 12, 17). Esta mujer, la misma en el Génesis que en el Apocalipsis, no podía ser otra que la Virgen María.

Desde el punto de vista de la definición icónica, el detalle que permite incorporar a la imagen de la Inmaculada Concepción el concepto de la Nueva Eva, está precisamente en la identificación de la serpiente del Génesis con la Bestia del Apocalipsis. En ambos casos se trata, al fin y al cabo, de la misma cosa: Satanás. Bastará sólo sustituir el monstruo sobre el que triunfa la Mujer por una serpiente que traerá en la boca la

fruta prohibida, móvil del pecado, para definir perfectamente todo el concepto. No obstante este concepto de María triunfante sobre el pecado original está implícito aunque sólo se trate de la figuración del dragón apocalíptico y no necesariamente de la serpiente. Francisco Pacheco, por ejemplo, recomienda en su tratado de pintura, que se represente al dragón "***a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original***"[13]. Es evidente que en el dragón de Pacheco está ya presente la síntesis entre la Mujer del Génesis y la del Apocalipsis. Pero icónicamente no se manifiesta el concepto de forma expresa hasta que el dragón toma la forma de serpiente y lleva en la boca la fruta. Se trata de un detalle que se generaliza sobre todo a partir del siglo XVIII, aunque hay ejemplos en el siglo XVII. Aquí hemos de señalar le impacto que produjo la Inmaculada que pintó Rubens para Diego de Mexía, marqués de Leganés, realizada durante una estancia que hizo el pintor en Madrid. Esta Purísima fue muy admirada en su tiempo y nos muestra ya la serpiente con la fruta.

En el siglo XVIII, no obstante, se generaliza el tema de la serpiente que lleva en la boca la fruta del pecado. Lo podemos ejemplificar bien en los modelos de Palomino, como también puede ser advertida en la Inmaculada que pintó Giovanni Battista Tiépolo **(fig. 12)**, conservada en el Museo del Prado. En el ámbito valenciano, es importante señalar que la serpiente con la fruta está presente también en el modelo creado por J. Esteve Bonet para la catedral de Valencia y que ha sido muy repetido en los pueblos valencianos **(fig. 13)**. El tema está destinado a triunfar definitivamente en todo el ámbito español. En realidad no hay demasiada diferencia conceptual entre la Inmaculada de Esteve Bonet y la realizada por Ramon Álvarez en 1883 para la iglesia de San Julián a Toro (Zamora) **(fig. 14)**.

Para acabar, un detalle muy interesante radica en el hecho que en todos estos últimos casos la Virgen María se alza encima de la esfera del mundo, no sobre la luna como era general en el siglo anterior. La luna bajo los pies, así como la serpiente son unos elementos que van "añadidos" encima de la esfera del mundo. Con esto se está expresando el triunfo de María sobre la serpiente, y además es la señora del mundo. La Inmaculada Concepción, con este detalle, a simple vista intrascendente, se convierte en una gran apoteosis, en la advocación mariana por excelencia del mundo católico.

La Purísima de Ontinyent

La imagen de la Purísima de la Villa de Ontinyent es un perfecto ejemplo de una tipología general que ha ido proyectándose en el tiempo de una manera autónoma aunque con unos cambios mínimos, dando como resultado una imagen con un fuerte carácter local. Hace falta también preguntarse en qué lugar de la iconografía de la Inmaculada Concepción cabe situar la imagen de la Puríssima d'Ontinyent. ¿Cuál es el esquema icónico de ésta? La presente exposición nos brinda una ocasión para tratar de abordar esta cuestión.

Las manifestaciones más antiguas sobre la Puríssima en Ontinyent las tenemos en los dos paneles escultóricos de la ***Ermiteta de Sant Antoni*** y del "***Porxet***" que ya hemos mencionado **(figs. 7 y 8)**. Se trata de piezas datadas a finales del siglo XVI o bien del siglo XVII. Las dos son muy parecidas en cuanto a su tipología: la ***Tota Pulchra***. Como ya he dicho antes, repiten el modelo valenciano introducido por Vicent Macip y su hijo Joan de Joanes, aunque de una manera popular, tosca si se quiere. En el panel de la ***Ermiteta***, la Virgen María, coronada, lleva túnica blanca y un manto azul que cae desde los hombros sin cruzar por delante ningún pliegue; pone los pies encima de la luna, que descansa sobre la cabeza de un angelito. Arriba, el Padre Eterno, con la esfera del mundo en la mano, la bendice. A su alrededor se despliegan los tradicionales símbolos bíblicos; en concreto: el sol, la luna, la ***stela maris***, el ***hortus conclusus***, la ***turris davidica***, la ***civitas Dei***, el ***puteus aquarum viventium***, y la ***fons signatus***.

Desde aquí tenemos que hacer un salto para considerar los distintos grabados, que nos presentan la efigie de la imagen venerada en la parroquia de Santa María "***la Vila***". El primero **(fig. 15)**, que no está datado, pero que podría situarse en la primera mitad de este siglo[14], tomando como referencia al arzobispo Larreatequi, tiene especial interés, puesto que se trata de la ***vera efigies***, según la inscripción. Si hace honor realmente a esta inscripción, se trata de la imagen tal y como era venerada en su capilla, reproduciendo todos los detalles. Podemos advertir que se trata ya de una imagen muy bella y rica. No obstante, en su configuración formal se aparta del modelo que vemos reproducido en la ***Ermiteta*** y en el ***Porxet***: lleva el característico manto que recoge en su brazo izquierdo, dejando libre el derecho, y en cuanto a los atributos propios de la Purísima sólo conserva la luna debajo de los pies y la aureola de rayos como ***amicta sole***, que estilísticamente parece más bien de tradición castellana que valenciana. Este modelo aparecerá invariable de ahora en adelante en todas las reproducciones, bien sean en grabado, bien en cerámica.

El segundo de los grabados **(fig. 16)** está perfectamente datado al pie: (1817). Curiosamente, aunque es también una ***vera efigies***, empobrece substancialmente su envoltorio. Ya no reproduce ni la capilla, ni la rica peana del grabado anterior. En cambio, recupera dos de los símbolos de la ***Tota Pulchra***: la ***fons hortorum*** y el ***puteus aquarum viventium***. Curiosamente se trata de los dos símbolos que aparecen en la parte inferior del panel de la ***Ermiteta***. Esta estampa servirá de modelo a un panel cerámico **(fig. 17)** del siglo XIX.

El grabado de 1822 **(fig. 18)** parece apartarse substancialmente del concepto de la ***vera efigies***. El grabador se limita a reproducir la imagen, seguramente copiando el modelo anterior, pero inventándose una peana más "moderna" pero mucho más pobre –evidentemente no la auténtica–. Este grabado también ha dado el modelo para otro panel cerámico **(fig. 19)**: el que celebra la bendición del hermitorio el 1875.

Otra estampa con interés es aquella que incorpora otros símbolos de la *Tota Pulchra* y que podría datar de finales del siglo XIX **(fig. 20)**. Esta tiene el interés de reproducir la peana con gran fidelidad, y contiene la filacteria en la que se lee ***tu honorificentia populi nostri***[15], una inscripción que pone el acento en el patronazgo de la Purísima sobre la villa. Esta estampa también tiene su versión cerámica **(fig. 21)**.

No podamos acabar esta relación sin hacer mención de la bellísima imagen de piedra **(fig. 22)** que preside la portada exterior de la capilla de la Purísima. Es un bello modelo barroco que iconográficamente no se adscribe a una tipología definida, ya que no dispone prácticamente de atributos.

En definitiva, podamos concluir que la Purísima en Ontinyent parece tener como modelo iconográfico principal la*Tota Pulchra* valenciana. No obstante, la imagen principal venerada en ***La Vila*** adquiere un perfil propio, incorporando también los rayos de la ***amicta sole***, si bien el origen del modelo formal nos es desconocido. A manera de sugerencia, y para acabar el presente estudio, en mi opinión cabe alguna relación entre la imagen tradicional de la Purísima y la imagen de la Virgen María que preside la portada renacentista de la iglesia de ***La Vila*** y que lleva su nombre: Santa María **(fig. 23)**. Aun cuando esta imagen no tiene nada que ver con la Purísima, puesto que lleva al Niño en el brazo izquierdo y en la mano derecha ostenta la azucena, la manera de disponerse el manto es muy parecida a la de la Purísima de las estampas. Dejamos abierta esta sugerencia, puesto que podría dar algo de luz y abrir una puerta a ulteriores investigaciones sobre el origen del patronazgo de la Purísima en Ontinyent.

NOTAS

1.- En el presente trabajo nos apoyamos en estudios muy puntuales sobre esta materia. He aquí los principales. En primer lugar STRATTON, S., ***La Inmaculada Concepción en el Arte Español***, Madrid, tirada aparte de ***Cuadernos de Arte e Iconografía***, tr. de José L. Checa Cremades, 1988 (Posee edición inglesa: ***The Immaculate Conception in Spanish art***, Cambridge, 1994). También es importante el estudio de LEVI D'ANCONA, M., ***The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance***, The College Art Association of America, conjuntamente con ***The Art Bulletin***, 1957. También un estudio mío publicado en dos artículos: GARCÍA MAHÍQUES, R., "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): ***Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius***", en ***Ars Longa***, 6, 1996, pp. 187-197; así mismo : "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): ***Ab initio et ante saecula creata sum***", en ***Ars Longa***, 7-8, 1996-1997, pp. 177-184 .
2.- El ***Protoevangelio de Santiago*** se inicia con la historia de la Natividad de la Virgen María. El abrazo de Joaquín y Ana se encuentra a el cap. IV.
3.- STRATTON, S., op. cit., p. 17 .

4.- Eclesiástico 24, 9: "Antes de los siglos, desde el principio, me creó, y por los siglos subsistiré." Este texto, como ha sido señalado por M. Levi d'Ancona, fue ya aplicado en el siglo IX a la Virgen María por Haymon de Halberstadt, ***Homilía V in Solemnitate Perpetuae Virginis Mariae*** (P.L. CXVIII, 765), y aparece como invocación mariana en un manuscrito del monasterio benedictino de New Minster, Winchester, el mismo donde esta autora ha tratado de ver la más antigua representación figurativa de la Inmaculada Concepción. Cfr. LEVI D'ANCONA, M., op. cit., pp. 20 y ss. Es éste también el apoyo bíblico del que se sirvió Petrus Thomae, en Barcelona hacia 1320, para definir la Inmaculada Concepción. Los escritos de este franciscano serán tomados en 1378 por Jean Vitalis en su ***Defensiorum Beatae Virginis***, que así mismo constituyen la base para la defensa inmaculista en el Concilio de Basilea de 1437.

5.- MÂLE, E., ***L'art religieux de la fin du moyen Âge en France***, ed. cit. París, 1908 (París, Armand Cuelen, 1949). p. 214 .

6.- De todo esto ya me ocupé en los dos artículos mencionados antes (vid. nota 1). En el primero (1996), me ocupo de las formulaciones marianas anteriores a la Inmaculada Concepción, y así mismo de las fuentes patrísticas que justifican la identificación simbólica de la Mujer del Apocalipsis con María. En el segundo artículo (1996-1997), de la confluencia de esta simbólica con la Inmaculada Concepción, aspectos que a continuación paso a sintetizar.

7.- Cfr. NIBBY, Antonio, ***Roma nell'anno MDCCCXXXVIII descritta da (...) Parte Prima Moderna***, Roma, 1839, p. 355: "***Ultima cappella di questa nave è quella della Conzecione, concessa da Paolo III alla famiglia Serlupi, che la riedificò. Ese fu tutta dipinta da Nicolò da Pesaro.***" La cronología de los frescos, por tanto, debe ser próxima al pontificado de Paulo III: 1534-1549 .

8.- British Mus., Cotton MS Titus DXXVII, fol 75v. LEVI D'ANCONA, M., op. cit., pp. 21-22 .

9.- Sobre esta cuestión, vid. MAARSCHALKERWEERD, Pancrazio, "Inconsuete raffigurazioni dell'Immacolata", ***Fede te Arte***, v. 6, 1958, p. 86-87 .

10.- La iconografía sobre estas disputas es todavía un capítulo interesante que está por estudiar en profundidad. Vid. por el momento, la consideración de COSTANTINI, C., "L'Immacolata nell'arte", ***Fede e Arte***, v. 2, pp. 365-396 .

11.- Lienzo pintado hacia 1592. Dresde, Gemäldegalerie. Cfr. DE VECCHI, Pierluigi, ***La obra pictórica completa de Tintoretto***, (Barcelona, Noguer, 1974), nº 291 .

12.- Colección privada, Zurich; expuesta en Rotterdam, 1953-54, nº 47. Cfr. ***Corpus Rubenianum Ludwig Burchard***, parte VII, ***The life of Christ after the Passion***, Amberes, cat. nº 49, p. 204 .

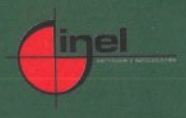
13.- PACHECO, Francisco, ***El arte de la pintura*** (ed. de B. Bassegoda y Hugas, Madrid, Cátedra, 1990), p. 577 .

14.- El pontificado del arzobispo de Valencia Andrés de Orbe Larreategui, mencionado en el pie del grabado como concesor de indulgencias, corresponde a 1725-1737.

15.- Judit 15, 19: "Tú eres el honor de nuestro pueblo."

Aquest llibre es va acabar d'imprimir als tallers de Gráficas BORMAC S.L.
el dia 12 de maig del 2004, festivitat de Sant Pancraç

Hi patrocina:



Hi col.labora: