

Les representacions marianes als plafons ceràmics devocionals d'Alaquàs

“Valencia Noble, y Lleal
esta Copia, Verge, os pinta
sens lo borrò universal;
per que sab de bona tinta
que nolte lo original”¹.

El III Concili Ecumènic celebrat a Éfeso, l'any 431, va proclamar la legitimització del culte a la Mare de Déu i la proclamació de la seua maternitat divina². Des d'aquest moment es desenvoluparen les més diverses devocions al voltant d'aquest personatge celestial, aspecte que va tindre la seua projecció a la música, la literatura i, per suposat, a l'art.

Les representacions marianes i, en general les imatges on han estat representats personatges o fets religiosos, presenten uns trets iconogràfics concrets que possibiliten la comprensió dels fidels d'allò que estan observant. Les diverses finalitats de l'ús d'aquests elements definitoris es poden resumir en tres que no són altres que educar de manera pedagògica a l'home, glorificar els éssers celestials i buscar un cert valor estètic en allò que s'està produint³. Des d'antic, quedaren marcats els trets estilístics de com s'havia de representar la Mare de Déu, sempre tenint en compte el considerat com *primer retrat* de Maria que fou elaborat per Sant Lluc. Concretament, la seua imatge devia assimilar els següents postulats:

¹ [Autor Desconegut]: *Publica Valencia, imprimint estampes de la Inmaculada Concepció en les roques, la festa a la expedició de la nova bulla*. [s.l., s. a.].

² Cf. CAROL, J. B. [Coord.]: *Mariologia*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964, pp.10-12; AA. DD.: *Historia de la Iglesia*. València, EDICEP, 1975, pp. 178-179.

³ Aquesta classificació ha estat establerta per GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: «Sentimiento y Simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla». En *Las Cofradías de Sevilla. Historia. Antropología y Arte*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla – Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, p. 120.

«[...] era de la estatura y forma con que la pinto S. Lucas [...] el cuerpo medianamente alçado, aunque hay quien dize que fue mas alta que de mediana estatura; tuvo el color como el del trigo maduro; el cabello ruvio, y que parecia tambien en el color al oro, o la miel, o a las aristas del trigo [...] los ojos agudos, cuyo color y el de las niñas tiravan a verdes; las cejas enarcadas, tirando su color a escuro, o negro; la nariz larga; los labios grosezuelos y colorados [...] la cara tenia no larga ni salida, sino de proporcion admirable; las manos y dedos largos [...]»⁴.

L'església catòlica a donat una gran importància al paper, la funció i la representativitat de la Mare de Déu arribant, fins i tot, a degradar i desestimar a la dona *mundana*⁵. Per aquesta raó, no és d'estranyar que la difusió de les diferents advocacions que s'han establert al voltant de la seua prefiguració al llarg dels segles hagen estat molt nombroses i s'haja perfilat un important culte litúrgic. Els pobles de l'actual Comunitat Valenciana no han sigut cap excepció en aquest sentit i en la major part d'ells -per no dir en tots- es veneren les més diverses *marededéus*⁶. Aquesta gran diversitat de advocacions marianes que s'ha consolidat en les nostres terres al llarg de la història ha tingut com a una de les seues principals conseqüències una forta projecció en l'àmbit artístic que ha abastat disciplines com ara l'escultura, la pintura o la ceràmica devocional.

LA MARE DE DÉU EN L'ART VALENCIÀ

Amb el naixement de la doctrina cristiana es va generar una gran estimació a Maria com a mare de Jesús, encara que els evangelis canònics no foren molt explícits en referències a la seua persona. No fou així als denominats com textos apòcrifs que relataven nombrosos esdeveniments de la seua vida; per aquesta raó, es convertiren en autèntiques fonts iconogràfiques, tant a orient com a occident, a l'hora d'atendre a la seua representació.

A l'edat mitjana, amb la indubtable intercessió de les escolàstiques dominica i franciscana, es va desenvolupar un culte clar cap a la Mare de Déu. A

⁴ PRADES, Jaime: *Historia de la Adoración y uso de las santas imágenes, y de la imagen de la fuente de la salud*. Valencia, Felipe Mey, 1596, pp. 65-66. [València, Generalitat Valenciana, 2005]

⁵ Un exemple molt rellevant en aquest sentit el constitueix la Cantiga 130 de las Cantigas a Santa María d'Alfons X on l'amant va declarant amb jocs de paraules, frases fetes i comparacions com aquell que substituïa l'amor a la Mare de Déu per un altre dirigit a una dona qualsevol caurà en un gran pecat.

Cf. FIDALGO, Elvira: «Lo que nos dice la Cantiga 130». En *Literatura y Cristiandad*. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 339-349.

⁶ Vid. FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *Iconografía Mariana Valentina*. Valencia, Biblioteca Gráfica Valenciana – 4, 1986, pp. 11-105.

Espanya foren personalitats com Gonzalo de Berceo o Alfonso X entre d'altres, les que propiciaren la difusió del fervor marià. Aquesta nova ideologia, com a conseqüència directa, va donar lloc a la multiplicació de imatges que afavoriren la devoció popular. No obstant això, van ser el renaixement, el barroc i la progressiva implantació de la impremta -que propicià l'estampació de temes religiosos- els encarregats d'il·lustrar l'exaltació mariana que sempre ha caracteritzat el territori espanyol⁷.

A València, des del mateix moment de la Reconquesta a mans de Jaume I, es va establir que totes i cadascuna de les mesquites conquerides, fóra transformada en església i que es dedicara a la figura de Santa Maria⁸. La necessitat de dotar els "nous" temples amb objectes litúrgics va propiciar l'arribada de nombroses figures de la Mare de Déu de procedència estrangera fins que, al segle XV, es desenvolupà un llenguatge artístic autòcton, propiciat per la gran devoció amb que la Mare de Déu fou considerada. La tradició medieval i l'incipient gust pels models que arribaven d'Itàlia i Flandes van caracteritzar la producció artística pròpiament mariològica d'aquell moment, encara que tenint cada volta més presents els costums, models i principis pròpiament valencians. Un trencament important en aquesta tendència va ser la arribada a València de Paolo de San Leocadio qui, amb una manera de pintar típicament renaixentista, va introduir nous plantejaments a l'hora de figurar a Maria; l'obra *Virgen del Caballero de Montesa* que se li atribueix resulta un exemple notable en aquest sentit. Totes aquestes propostes, junt a d'altres de gran importància, van sintetitzar-se amb Vicent Macip i el seu fill Joan de Joanes ja que, ambdós, van donar lloc a una de les personificacions més importants de la Mare de Déu: la seua imatge com a Immaculada Concepció en la versió coneguda com *Tota Pulchra*⁹.

Amb la celebració del Concili de Trento i l'aparició de nous temes i procediments artístics, es va donar lloc a un art pictòric realista proper i clar per als

⁷ Com a resum de l'evolució de la iconografia mariana vid. HERNÁNDEZ, José: «La iconografía mariana en la escultura hispánica de los siglos de oro». En *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*, vol. 9, Madrid, Fundación Universitaria, 1986, pp. 7-8.

Una bona informació al voltant de l'estampa religiosa, la seua impressió i la seua difusió a l'Espanya Moderna es pot trobar en PORTÚS, Javier - VEGA, Jesús: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

⁸ BURNS Robert, «La Conquesta de València. La Dimensió mariana». En *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1986, p. 71.

⁹ Aquesta síntesi de l'evolució de les representacions de la Mare de Déu a l'art valencià ha estat extreta de: AA. DD.: *Madonnas y Vírgenes*. S. XIV-XVI. [Catálogo de Exposición]. València, Museu Sant Pius V – Conselleria de Cultura, Educació i Ciència – Fundació Caixa del Mediterrani, 1995, pp. 49-66.

fidels fins que, amb la teatralitat i escenografia propiciades pels postulats barrocs es generaren unes arts visuals que buscaven reflectir els sentiments que estimularen al poble. Va ser en aquest període quan es realitzaren algunes de les representacions marianes valencianes més rellevants com ara l'exaltació pintada per Palomino a la cúpula de la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats¹⁰ i quan va proliferar la plasmació de personatges celestials a una de les disciplines més pròpiament valencianes: la ceràmica devocional.

EL CULTE MARIÀ A ALAQUÀS I LA SEUA PROJECCIÓ ARTÍSTICA

A Alaquàs, la troballa de la imatge de la Mare de Déu de l'Olivar al voltant de l'any 1300, va marcar l'inici del culte i fervor marians que, pel que fa a aquesta advocació en concret, s'ha mantingut fins a l'actualitat. L'erecció d'un primer ermitori, la posterior construcció d'un convent amb església o la plasmació de la imatge en gravats i estampes, propiciaren que, malgrat alguns esdeveniments, el seu culte s'haja mantingut invariable.

Progressivament -i a mesura que la religió catòlica adquiria una major presència- foren sorgint altres devocions marianes a Alaquàs. Una de les més arrelades ha estat la de la Mare de Déu del Roser que, des d'antic, es celebrava el primer diumenge del mes d'octubre; en el desenvolupament d'aquesta festivitat eren determinants una escultura on se la va representar -realitzada pel mestre Esteve- i quatre plafons ceràmics devocionals als quals la gent del poble pregava en les seues oracions.

Altres de les festes marianes que es van instituir al poble foren la de la Mare de Déu d'Agost, titular de l'església de l'Assumpció, la de la Mare de Déu dels Dolors o la de l'Ascensió de la Mare de Déu¹¹. Menció a banda mereix la celebració de la festivitat de la Immaculada que, des de l'aprovació del dogma a l'any 1854, tingué una gran representació. Aprofitant aquest fet en un període en què el paper de la dona era totalment secundari -finals del segle XIX i principis del segle XX- les dones d'Alaquàs assimilaren la funció d'educado-

¹⁰ GRACIA, Carmen: *Arte Valenciano*. Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1998, pp. 387-399.

¹¹ ESCRIVÀ FORT, Josep-Baltasar i GARCÍA BARBERÀ, Francesc: «Festes Populares d'Alaquàs». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1981, pp. 121-125; ESTEVE FORRIOL, José: «La vida religiosa en Alaquàs a principios de este siglo (II)». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1989, pp.106-107; ESTEVE FORRIOL, José: «La vida religiosa de Alaquàs a principios de este siglo (III)». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1990, pp.80-82;

res de les xiquetes joves baix la creació d'un grup religiós, "Congregación de las Hijas de María". Aquest organisme, no sols tingué un caràcter formatiu, sinó que es va encarregar de celebrar la festivitat de la Puríssima i de vetllar per la conservació i manteniment de les dues imatges de la Mare de Déu que es conservaven a l'església de l'Assumpció¹².

Tanmateix, hi ha constància documental de com, per commemorar el centenari de la troballa de la Mare de Déu de l'Olivar, les oblates realitzaren alguns condicionaments a l'església i col·locaren una imatge de «la Virgen del Perpetuo Socorro a los pies del santo Cristo» i condicionaren la capella de la Soledat¹³.

Independentment de les representacions escultòriques i pictòriques que generaren aquestes devocions, cap va salvar-se dels esdeveniments ocorreguts a l'any 1936 i totes foren destruïdes. Per aquesta raó, acabada la guerra, foren composades novament per artistes contemporanis amb la intencionalitat de mantindre ferm el culte a Maria a Alaquàs. De fet, cal tindre en compte que tant l'Assumpció, com la Immaculada o Mare de Déu dels Dolors foren sufragades per devoció popular, aspecte que ve a recolzar el gran assentament del fervor marià a la vila. Tanmateix, aquest es va plasmar uns anys més tard -1949-, quan Alaquàs participà activament en la Missió i el Congrés Eucarístic que tingueren lloc a Torrent on -entre d'altres actes- les 16 imatges de les Mares de Déu venerades a la comarca foren lloades¹⁴.

Per últim, cal esmentar que si a la vila hi ha un element antic que s'ha conservat i que exemplifica l'enorme devoció mariana del poble és el cambril que es dedicà a la patrona d'Alaquàs en la seua parròquia, on s'hi va desenvolupar una interessant decoració pictòrica vinculada a la Mare de Déu i un con-

¹² La història de les filles de Maria a Alaquàs, la seua organització, la festa i les diferents imatges venerades han estat analitzades en MARÍ FERRER, M^a Sacramento: «Les filles de Maria a Alaquàs. Una aproximació a la seua història». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 2004, pp. 91-111.

¹³ SORIANO BESSÓ, Josep M.: «Alaquàs en el último tercio del siglo XIX: la instalación de las religiosas oblatas en el convento de la Virgen del Olivar». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1981, pp. 105-106.

¹⁴ Com a conseqüència d'aquest encontre es celebraren a Alaquàs diversos esdeveniments. Un dels més importants fou la processó celebrada el 12 d'octubre quan, junt als patrons de la vila, es va retre homenatge a la Mare de Déu del Pilar. Per conformar una idea clara de totes les activitats d'aquesta festa mariana a Torrent i la participació del poble d'Alaquàs vid. MARTÍNEZ SANCHIS, Francesc: «Fervor marià a l'Horta Sud. Pòrtic del 650 aniversari de la Mare de Déu de l'Olivar». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 2001, pp. 125-155.

junt de taulells al paviment i al sòcol on es van pintar els que han estat considerats com símbols bíblics de la Mare de Déu¹⁵.

Ara bé, aquest breu estudi introductori al voltant de les representacions marianes als plafons ceràmics devocionals de Alaquàs ajuda a posar de manifest aquesta arrelada tradició a la vila des de finals del segle XVIII a l'actualitat, constituint un clar exemple de com, una manifestació artística popular pot ser capaç de reflectir els costums, les necessitats i la manera d'actuar d'un poble en períodes determinats de la seua història.

CATÀLEG RAONAT

1. MARE DE DÉU DE L'ESPERANÇA

Últimes dècades segle XVIII (1780-1790) – Primeres dècades segle XIX.
Autor desconegut.

61,5 x 61,5 cm. / 3 x 3 taulells de 20,5 x 20, 5 cm.
Inscripció en un filacteri de la part inferior: ESPERANZ[A] NUESTRA.
Alaquàs. Carrer del Forn, núm. 10. Al pati.

El misteri de la Mare de Déu de l'Esperança va començar a celebrar-se al voltant de l'any 656, quan es va solemnitzar la seua festivitat amb el nom de *Solemnitas Dominicae Matris*. Així, des d'antic es va establir el culte a "La Expectación del Parto" o "Nuestra Señora de la O" el qual va quedar molt arrelat a Espanya sobretot, a Toledo. En el cas concret de València hi ha documents que relaten com va establir-se a la ciutat aquesta devoció:

«Valencia [...] se armó con esta santa devoción e introdujo esta festividad de la Expectación, radicándola en la Real Parroquia de San Martín Obispo desde la entrada de sus gloriosos conquistadores en el año 1238 [...] Para aumentar el culto y devoción de esta gran Reina se fundó en dicha iglesia de San Martín un perpetuo beneficio.

¹⁵ Cf. PÉREZ GUILLEN, Inocencio V.: *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. Barroco, rococó y academicismo clasicista*. València, Edicions Alfons El Magnànim, 1991, pp. 47-48; BESÓ ROS, Adrià: «La capella de l'antic convent de la Nostra Senyora de l'Olivar d'Alaquàs. Aspectes històrics i artístics». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1994, pp. 54-57.

Venere Venerese pues en una de las principales Capillas de dicha iglesia, a María Santísima en una hermosa peregrina Imagen, de estatura perfecta, ayrosamente entallada, con tal primor del arte que parece no ser fábrica de manos del hombre, manifestando lo hermoso de su hechura a nuestra Buena Madre, como que está en cinta y cercana al parto, sin dolor [...]»¹⁶.

La font originaria de la representació iconogràfica de la Mare de Déu de la Esperança s'ha volgut situar en la *Virgen Apocalíptica* que havia donat a llum un fill encara que, amb el temps, fou adquirint una figuració pròpia més realista. Així, la Mare de Déu apareix bé dempeus bé asseguda amb un ventre prominent que, en ocasions, queda cobert per un disc solar o per un xicotet fetus en referència clara al seu fill Jesús¹⁷.

Tot i que no ha estat un tema molt prolífic dins de la producció pictòrica medieval i renaixentista hi ha interessants exemples a la regió valenciana. Un d'ells és el que Antoni Peris va realitzar per a la parròquia de Pego al voltant de 1400-1405; un altre va estar pintat per Joan Sarinyena per a un retaule de la Cartoixa de *Portaceli*, pot ser encarregat pel seu mecenes el Patriarca Ribera¹⁸.

Tanmateix es tracta d'una de les advocacions marianes menys freqüentment representada a la ceràmica devocional valenciana, però la seua iconografia manté en tot moment els trets principals que la caracteritzen als escassos exemples coneguts¹⁹. A ells s'afegeix ara aquest d'Alaquàs on es pot observar a la Mare de Déu dempeus, dalt dels núvols, amb llarga túnica blanca i mantell blau decorat amb estrelles. A la seua mà esquerra porta un cetre mentre que amb la mà dreta acaricia el seu ventre ocupat per un sol que fa referència a la concepció divina de Crist.

¹⁶ [Autor Desconegut]: *Solemne Septenario que en veneración obsequiosa se consagra a Nuestra Señora de la Esperanza en su hermosura y Santa Imagen, venerada en la Real y Antigua Parroquial Iglesia de San Martín de Valencia*. València, Salvador Faulí, 1772, fulls. 5-6.

¹⁷ TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1947, pp. 75-89; TRENS, Manuel: *Santa María. Vida y Leyenda de la Virgen a través del Arte Español*. Barcelona, Eugenio Subirana S. A., 1954, pp. 22-23.

¹⁸ AA. DD.: *Madonnas y Virgenes. S. XIV-XVI*. [Catálogo de Exposición]. València, Museu Sant Pius V – Conselleria de Cultura, Educació i Ciència – Fundació Caixa del Mediterrani, 1995, pp. 176-180.

¹⁹ PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V.: *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII. Barroco, Rococó y Academicismo*. València, Edicions Alfons el Magnànim – Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991, p.418.



Mare de Déu de l'Esperança. Alaquàs.
Carrer del forn. Núm.10.

En un primer moment, aquest plafó va estar situat al carrer Major, núm. 29, d'Alaquàs al cantó d'una vivenda que va ser comprada per Francisco Forment Martínez, iaio de l'actual propietari de la peça qui la va rebre per part de sa mare i la traslladà a la ubicació actual. Es desconeix el motiu de la seua col·locació primitiva però deuria respondre al costum d'intentar traslladar a l'interior de les cases la protecció i el caràcter sanador dels personatges celestials que hi quedaven representats en aquestes obres. El cas de la Mare de Déu de l'Esperança no és una excepció i ja els goigs que li dedicaven al segle XVIII feien referència a la seua intercessió en favor del bon estat de les dones embarassades:

«Todas las que en cinta esperan
el fruto de bendición
logren vuestra protección;
porque en serviros se esmeran
y pues que tanto os veneran
trocadles la noche en día»²⁰.

²⁰ GOZOS DE NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA / VENERADA en la iglesia Parroquial de San Martín de Valencia. [Text a tres columnes, oratio final en llatí] [s. ll., s. i., s. a. (València, primera meitat del segle XVIII)]. [Gozos de Santos y Santas], full núm. 133, València, Universitat de València-Estudi general, Biblioteca General i Històrica, M-870.

Com denoten les característiques plàstiques d'aquest plafó, cap la possibilitat de què estiguera realitzat a les darreries del segle XVIII o les primeres dècades del segle XIX. Per això, si bé la imatge ha estat desenvolupada de manera frontal i presenta trets propis d'una certa estandardització, s'observa un acostament cap a tret pictoricistes en l'aplicació detallada dels colors amb el pinzell, en les gradacions tonals acoseguides -contrastades i intenses tot i no ser riques-, en el gran detallisme d'alguns elements com ara el sol o en l'eliminació del perfilat en determinades zones. Tanmateix, l'autor de l'obra va emprar nous procediments pictòrics com el raspat de la superfície pictòrica per deixar a la vista el fons estannífer de color blanc; açò es pot contemplar en les diverses estrelles que decoren el mantell de la mare de Déu. Tota la composició està envoltada per una motlura llisa de color groc decorada per diversos filets en taronja i marró que pretenen imitar efectes claroscuroistes. Aquest procediment es va aplicar a la ceràmica devocional valenciana des de 1780-90, època en què també es va generalitzar la plasmació dels denominats com *ulls de mussol* que es poden observar en aquesta peça.

Cal destacar el fet de què es tracta d'un plafó ceràmic quadrat de peces iguals -molt ben conservat encara que ha estat traslladat- que facilita la disposició de la figura en l'espai central sense que cap línia trenque la seua ortogonalitat. Aquesta característica feia més comprensible la iconografia representada als fidels encara que també es fa afegir una inscripció amb el nom de l'advocació per a fer-la diferenciable.

2. MARE DE DÉU DEL ROSER

Principis del segle XIX.
Autor desconegut.

80 x 60 cm. / 4 x 3 taulells de 20 x 20 cm.
Alaquàs. Carrer dels Benlliure, núm. 51. Situat al segon pis de la façana.

GOZOS DE NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA [Text a tres columnes, oratio final en llatí] [s. II., s. i., s. a.: València, Imprenta de Laborda (?), segle XVIII, segona mitat]. En [BORRULL, Francisco Javier (recop.)]: *Gozos a Jesucristo, la Virgen y los Santos*, full núm. 71, València, Universitat de València, Biblioteca General i Històrica, M-804.

GOZOS A NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA, VENERADA / en la iglesia Parroquial de San Martín de Valencia. [Text a tres columnes, oratio final en llatí], [s. II., s. i., s. a.: València, mitjans segle XVIII]. En [DE ORELLANA, Marcos Antonio]: *Gozos de Nuestra Señora con varias Ynvocaciones*, full núm. 24. València, Universitat de València-Estudi General, Biblioteca General i Històrica, M-828

En les primitives imatges on va plasmar-se la Mare de Déu del Roser apareixia com a figura protectora que acull baix el seu mantell els fidels que busquen en ella misericòrdia i refugi; en ocasions anava acompanyada pels sants vinculats a la seua invocació . Per aquesta raó, els frares dominics -que van ser els primers en defensar la seua devoció- van relacionar el seu culte amb el de la Mare de Déu de la Misericòrdia de qui van adoptar alguns del seus trets iconogràfics definitoris²¹. Amb posterioritat va sorgir una segona fórmula per a representar la Mare de Déu del Roser basada en el model de *La Virgen de los Siete Gozos o de los Siete Dolores* on la Mare de Déu apareixia envoltada per una ametlla (mandorla) de roses. Finalment, aparegué un tipus iconogràfic -arrelat fins als nostres dies- que deixava de banda qualsevol imitació i mostrava a la Mare de Déu del Roser -asseguda o dempeus-carregant al Jessuset i portant un rosari; aquest element podia ser mostrat tant per la Mare de Déu com pel seu fill²³ sent contínues les virtuts i excel·lències que se li atribuïen. Un romanç valencià detalla la seua forma i les seues principals característiques:

«Este compuesto Divino
dividido está en tres tercios
à los quales corresponden
quinze Divinos Misterios
que dan esmalte precioso
à esta joya de los Cielos.
Los cinco primeros son
de Jubilo y gozos llenos
los otros cinco penetran

²¹ Aquest és el cas de la que ha estat considerada com a primera representació d'aquesta devoció mariana: el tríptic de l'església de sant Andrés de Colònia. L'obra fou pintada al 1474 i en ella es poden contemplar la Mare de Déu, que porta un rosari a la mà carregant el seu fill al braç junt a sant Domènec i sant Pere Màrtir.

Cf. TRENŠ, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1947, p. 283.

²² El fet que la Mare de Déu del Roser assimilarà altres invocacions fins que va adquirir una iconografia pròpia fou notable al territori espanyol. Es conserven testimonis que confirmen com la devoció al rosari es feia en honor a la Mare de Déu que es tinguera més a prop o a aquella venerada en la localitat o ciutat corresponent. Aquest fou el cas de Sevilla, on el rés del rosari anava dirigit a una imatge de Nostra Senyora de la Concepció.

"Désele fin a la función [pel rés del roser] ante una hermosísima y devotísima Imagen de Nuestra Señora de la Concepción que se venera en un retablo que está en la Pared, que en la calle de Gradas linda con el Sagrario Viejo. Imagen a quien en todos tiempos se le ha dado gran culto [...]"

Cf. BRAONES, Alonso Martín de: *Copia de un papel remitido a Valencia en que se da segunda noticia del grande aumento a que ha llegado en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla la devoción del Santísimo Rosario de la Virgen*. València, Jayme de Bordazar, 1691.

²³ Vid. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tom. 1 / Vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. pp. 129-130.



Mare de Déu del Roser. Alaquàs.
Carrer dels Benlliure. Núm. 51.

de dolor mi triste pecho
y los ultimos gloriosos
que arrebatan los afectos»²⁴.

Es desconeix la data exacta en què es va establir a Alaquàs el culte al rosari. No obstant això hi ha constància de còm el primer diumenge del mes d'octubre, de vesprada -encara que també de matí després de la missa major-, era costum fer el rosari a la vila recorrent els carrers de les Eres i Major on s'havien instal·lat quatre plafons ceràmics on va estar representada la Mare de Déu del Roser²⁵.

Aquesta peça en concret és la més antiga de les conservades fins a l'actualitat. Hi va quedar representada la Mare de Déu -dempes i envoltada de núvols- vestida amb una túnica de color terrós cenyida a la cintura, un mantell blau que es replega a la part davantera amb la mà esquerra -la mateixa amb què presenta al seu fill nu- i tocada amb una corona imperial. Els dos per-

²⁴ [Autor Desconegut]: *Romance en que se explican las excelencias del rosario y lo que ganan los devotos que abrazan esta devoción*. València, Imprenta de Cosme Granja, [Entre 1734 i 1765].

²⁵ ESCRIVÀ I FORT, Josep Baltasar – GARCÍA BARBERÀ, Francesc: «Festes Populares d'Alaquàs». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1981, p. 124.



Mare de Déu de la Llum de Quart de Poblet.
[Entalladura].

sonatges porten a les seues mans el rosari, destacant el fet de què el Jessuset també hi porta un orbe. Són moltes les fonts gràfiques que pogueren servir de model a l'autor d'aquesta obra donat les nombroses semblances entre els gravats xilogràfics de l'època; com a exemple –tot i tenint en compte la simplificació d'elements que caracteritzava la pintura ceràmica- es pot observar una de les entalladures conservades al Museo de Belles Arts Sant Pius V de València que fa al·lusió a la Mare de Déu de la Llum de Quart de Poblet.

Encara que es pot observar un notable esquematisme compositiu en aquest plafó -derivat d'una certa estandardització- hi ha elements que acosten l'obra cap una vessant més pictòrica. Així, l'autor va ser capaç de plasmar una gran fluïdesa al aplicar les pinzellades que, si bé resulten rotundes en els espais cromàtics més amples, es tornen subtils i de gran detallisme en elements com ara la corona de la Mare de Déu. Cal anotar com dins del mateix taulell s'ha insertat una orla decorativa que delimita l'espai, composta per una motlura (bocel) a la que s'afegeix un doble filet en groc i taronja.

Tota la composició, adaptada a un especejament imparell de les peces, presenta un estat òptim de conservació encara que s'han produït alguns trenc-

ments i despreniments de la capa pictòrica. Tal volta, la raó d'aquest bon estat s'ha de buscar en la seua ubicació a gran altura.

3. MARE DE DÉU DEL CARME

Primera meitat del segle XIX (1830-1850)
Autor desconegut.

40 x 30 cm. / 2 x 1 taulells de 20 x 20 cm. i 2 x 1 taulells de 20 x 10 cm.
Alaquàs, Carrer Major, núm. 21. Ubicat a la paret de la cambra posterior de la vivenda.

L'origen de la invocació mariana del Carme o mont Carmel va estar en la voluntat d'uns ermitanys que, ja als segles III i IV, es traslladaren a les coves d'aquella muntanya de la vall de Wadi-es-Siah per a dur una vida de penitència, oració i austeritat seguint el model establert per profetes de l'Antic Testament com Elies o el seu deixeble Eliseu, els quals tenien aquella muntanya com a lloc de retir i veneració a Yahvé²⁶.

A mitjans del segle XII, un grup de cristians procedents d'occident -sembla que d'Itàlia- s'instal·laren en aquella vall i fundaren una església que van dedicar, com a patrona, a la Mare de Déu baix l'advocació de Santa Maria del mont Carmel. Ara bé, aquells homes no volien instituir un nou culte marià, raó per la qual aquell títol i patrocini no es corresponia iconogràficament amb cap imatge particular de la Mare de Déu. Era només una manera de viure seguint els valors marians que transmetien els textos evangèlics: virginitat, anunciació, maternitat divina i celebració de la seua immaculada concepció. Aquest fou el germen de l'orde carmelita que, amb el pas del temps, va donar con a resultat concret la invocació de la Mare de Déu del Carme²⁷ i la configuració d'una nova iconografia que la definirà i caracteritzarà.

²⁶ [AUTOR DESCONEGUT]: *Historia profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen*. Madrid, Francisco Martínez, 1630, p. 59:

"Plinio dize que en su tiempo avía un pueblo dentro del monte, sin señalar el sitio, que antiguamente se llamó Hechatana, i ya le llamaba Carmelo. I no es improbable pensar que en otro tiempo hubo más pueblos que este, porque como consta en el libro de Iudic [por Judit], entre las gentes que en el vando de Nobucodonosor se contenían, para publicarles la obediencia que debían darle, sopena de su ira, fueron las gentes del Carmelo. Declarando con esto que no era un pueblo, sino muchos allí fundados [...]"

²⁷ La regla inicial baix la qual conviuen els primers devots de Santa Maria del mont Carmel va obtindre l'aprovació del patriarca de Jerusalem, Albert, i del Papa Honori III al 1226. Aquesta recalrava el caràcter de soledat i de

La imatge de la Mare de Déu vestida amb l'hàbit carmelità amb el Jesuset al braç, ambdós portant un escapulari, té el seu origen concret en la creença de que fou la mateixa Mare de Déu qui va lliurar aquell escapulari a sant Simó Stock, general de l'orde. Aquest veïa com a fonamental la intervenció de la Mare de Déu per a què aquesta no s'extingira i posà l'orde davall el seu empar. En les seues oracions reconeixia Maria com *Flor del Carmel* i *Estrella de la Mar* suplicant-li protecció:

«Flor del Carmel, vinya florida, esplendor del cel, Verge fecunda, singular. Oh, Mare tendra, intacta d'home, a tots els teus fills protegisca el teu nom, estrella de la mar!»²⁸.

En resposta a dita oració, el 16 de juliol de 1251 se li aparegué la Mare de Déu i li donà l'escapulari amb la següent promesa:

«Aquest ha de ser un signe i privilegi per a tu i per a tots els carmelites: qui muiga usant l'escapulari, no patirà el foc etern».

fugida del món del model de vida monàstica. Els monges havien de viure en cel·les separades, davall obediència, castedat, pobresa, silenci, oració i dejuni, plantejament que s'ha mantingut en els trets fonamentals de l'espiritualitat de l'orde.

Ja en el segle XIII molts monges fugiren a Xipre, Sicília, França i Anglaterra a causa dels perills derivats de la invasió musulmana, mentre que uns altres, intentaven sobreviure a Terra Santa. De seguida sorgí un corrent a Anglaterra i en unes altres parts d'Occident que desitjava adaptar l'orde a la realitat occidental, seguint el model d'unes altres congregacions religioses com ara els franciscans i els dominics. D'aquesta manera, es pretenia que els carmelites pogueren obrir convents a les ciutats i realitzar treballs pastorals.

En 1247 el papa Innocenci IV aprovà aquell canvi d'estil de vida. Continuaren a guardar silenci i a abstenir-se de menjar carn, duien vida de pobresa i, sobretot, professaven gran devoció a la Mare de Déu. Aquest amor marià valgué als carmelitans l'estima de tots els pobles on estaven instal·lats i el reconeixement oficial de l'Església el 1286 pel papa Honorí IV.

²⁸ Quan la invasió dels sarraïns, els carmelitans hagueren d'abandonar el mont Carmel. Una antiga tradició conta que abans d'anar-se'n, mentre que cantaven el *Salve Regina*, se'ls aparegué la Mare de Déu i els prometé ser llur estrella de la mar. També sembla que rebé aquest apel·latiu perquè el mont Carmel s'alça com una estrella al costat de la mar. Unes altres interpretacions consideren que, de la mateixa manera que les estrelles marquen el rumb dels mariners a la mar, per analogia, la Mare de Déu guia els cristians per les aigües difícils de la vida cap al port segur que és Crist.

Quant al patronatge de la Mare de Déu del Carme sobre els mariners és, però, molt més recent. A mitjan segle XVIII, sent ja molt popular la festa de la Mare de Déu del Carme, l'almirall mallorquí Antoni Barceló Pont de la Terra (1716-1797), impulsà la seua celebració entre la marineria que ell comandava. Va ser a partir d'aquell moment que la marina espanyola anà substituint el patrocini de sant Telm pel de la Mare de Déu del Carme. Anàlogament, també els pescadors canviaren el seu patró tradicional, sant Pere.

Per a comprendre els inicis de l'orde carmelitana vid. RUIZ MOLINA, Antonio: *Los Carmelitas. Historia de la Orden del Carmen*. I. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. 1987.

Si bé aquest episodi ha estat representat en nombroses ocasions -fins i tot hi ha alguns exemples de plafons ceràmics valencians que fan referència a aquest esdeveniment²⁹ - és molt més comú trobar a la Mare de Déu del Carme acompanyada únicament pel Jesuset o actuant com advocada de les ànimes del Purgatori encara que sempre mostrant l' esmentat escapulari al que, fins i tot els goigs que se'l dediquen, li atribueixen poders especials³⁰:

«[...] contra el incendio infernal
es definitivo consuelo [...]
Quien viviere y muriere
con tal señal, es notorio
que por vos del Purgatorio
saldrá presto, si allí fuere [...]
Vuestro escapulario santo
escudo es tan valeroso
que no ay plomo ni ay acero
de quien reciba quebrantos [...]»³¹.

²⁹ 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. 325-326; GUEROLA I BLAI, Vicent: *La pintura ceràmica a Carcaixent. Estudi, classificació i catàleg raonat. Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie*. Carcaixent, Vicerectorat de Promoció Lingüística de la Universitat Politècnica de València i Àrea de Cultura i Educació del M. I. Ajuntament de Carcaixent, 2002, pp. 170-171.

³⁰ L'escapulari és un dels més importants sacramentals marians, és a dir, un objecte que l'Església ha aprovat com a signe que ajuda els creients a viure santament i a augmentar llur devoció. No infon, però, gràcies com els sacraments, sinó que les gràcies venen per la resposta d'amor a Déu i de vertadera constricció del pecat, a la qual cosa ha de motivar el sacramental. Consisteix en un cordó que es porta al coll, sota la roba, amb dues peces menudes de tela de color marró, una sobre el pit i l'altra sobre l'esquena. En origen, però, l'escapulari era un vestit superposat sobre els muscles –del llatí *scapulae*, que significa muscles–, i el portaven els monges mentre que treballaven. Se li donava el significat de la creu que cada dia, com a deixebles de Crist, portaven sobre llurs muscles.

La Mare de Déu donà als carmelitans l'escapulari com a un hàbit en miniatura, de manera que passà a expressar la dedicació especial a la Mare de Déu i el desig d'imitar la seua vida de lliurament a Crist i als altres. Posteriorment, alguns laics sentiren el desig de comprometre's amb l'espiritualitat carmelitana. S'originà la confraria de l'escapulari, a la qual s'agregaren els laics mitjançant la devoció a la Mare de Déu i l'ús de l'escapulari. L'Església estengué el privilegi de l'escapulari als laics, segons el qual, qui li tinga devoció i l'use, rebrà de la Mare de Déu a la hora de la mort la gràcia de la perseverància en l'estat de gràcia.

L'escapulari té tres significats. En primer lloc, l'amor i la protecció de la Mare de Déu, ja que és com un mantell menut. La Mare de Déu, quan nasqué Jesús, l'envoltà amb el seu mantell per a protegir-lo. En segon lloc, expressa la pertinença dels devots a la Mare de Déu com a fills escollits, símbol de la consagració a ella i del reconeixement de la seua missió maternal, permetent-li usar-lo per a estendre el regne del seu fill. En tercer lloc, significa el jou de Crist, el qual la Mare de Déu ajuda a suportar: "Carguen sobre ustedes mi yugo y aprendan de mi, porque soy paciente y humilde de corazón, y así encontrarán alivio. Porque mi yugo es suave y mi carga liviana." (Mt 11, 29-30)

³¹ Cf. TORRALBA MESAS, Desirée: «Los paneles cerámicos devocionales en las fachadas de Torrent. Primera mitad del siglo XX». En *Actas del IV Congrés de l'Horta Sud celebrat a Torrent els dies 16, 16 i 17 de novembre de 2007*. [En premsa].



Mare de Déu del Carme. Alaquàs.
Carrer Major. Núm. 21.

És precisament aquest element iconogràfic el que permet assimilar que en aquest plafó no va ser representada la Mare de Déu del Roser -creença mantinguda pels mateixos propietaris de la peça- sinó la Mare de Déu del Carme. A més, no és ella a soles qui el porta, sinó que el seu fill també mostra amb la seua mà esquerra aquest símbol tan significatiu de la invocació carmelitana. De la mateixa manera, Maria apareix representada amb l'hàbit típic de l'orde dels carmelites i envoltada per un mantell blanc afermat pel coll. En aquest sentit s'ha de tindre en compte que si bé en un primer moment la iconografia de la Mare de Déu del Carme li atorgava la típica indumentària de túnica i mantell, des del segle XVIII es va generalitzar el fet de representar-la amb l'aspecte d'una de les religioses de l'orde encara que sense emmarcar el seu rostre amb toca. Pel contrari, el Jesuset apareix nu cobert parcialment amb una espècie de manta. Cal destacar com l'autor va suprimir la corona imperial que sol lluir aquesta Mare de Déu, quedant substituïda per un nimbe circular envoltat d'estrelles.

No obstant aquestes particularitats, la figuració de la Mare de Déu del Carme en aquest plafó es presenta totalment estandarditzada prenent com a font gràfica per a la seua composició els gravats xilogràfics i les entalladures del segle XVIII. Concretament, es va seguir l'esquema de un gravat de la

impremta de Laborda -conservat al Museu de BB. AA. de València-, el qual també fou emprat en altres plafons de la Mare de Déu del Carme a Carcaixent, Aiolo de Malferit, Altura o Villar del Arzobispo³².

L'autor d'aquesta peça fou capaç de plasmar en ella una tècnica ràpida, al mateix temps que segura, no deixant cap espai sense la aplicació d'uns colors gens estridents que es desenvolupen mitjançant línies paral·leles molt marcades. D'altra banda, les zones més menudes que precisen d'un major detallisme denoten una mà experta i minuciosa; l'estil pictoricista que s'aconsegueix amb açò queda ampliat per l'ús de subtils veladures, sobre tot a la zona inferior de núvols i a les carnacions dels personatges. Tanmateix, no es pot obviar la gran importància que es va donar en aquest plafó al dibuix observant-se uns perfilats de manganès aplicats amb una notable precisió.

Molt típics de l'època en què es va compondre aquesta obra són el seu espejament desigual amb una addició lateral que permet no trencar el rostre de la Mare de Déu i la aplicació d'una motllura groga perfilada amb taronja reduïda a la més mínima expressió.

4. MARE DE DÉU DEL ROSER

Mitjans segle XIX.

Autor desconegut.

60 x 45 cm. / 3 x 2 de 20 x 20 cm. i 3 x 1 taulells de 20 x 5 cm.

Inscripció: N.A S.A DEL ROSARIO.

Alaquàs.

Des d'època primerenca, distintes confraries intentaven generalitzar l'ús del rosari i no dubtaven en enaltir la facilitat del seu rís i les redempcions i beneficis que s'hi aconseguien. A 1589, fray *Diego de Ogea* -clergue de l'orde de predicadors de Madrid- va anotar a la introducció de la seua obra *Breve*

³² Confronteu respectivament 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. 449 i 452; *Guerola i Blai*, Vicent: *La pintura ceràmica a Carcaixent. Estudi, classificació i catàleg raonat. Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie*. Carcaixent, Vicerektorat de Promoció Lingüística de la Universitat Politècnica de València i Àrea de Cultura i Educació del M. I. Ajuntament de Carcaixent, 2002, pp. 126-127; SEGURA ESTEBAN, Carlos: *Paneles Devocionales Cerámicos en las casas de El Villar*. Villar del Arzobispo, Ayuntamiento de Villar del Arzobispo, 2006, p. 26 i 75.

Instrucción de la devoción, cofradía e indulgencias y milagros del Rosario de Nuestra Señora el següent:

«Esta oracion y manera de rezar el Rosario de nuestra Señora, deuria ser exercitada de todos los Christianos: porque es muy perfecta, facil y provechosa. Perfecta, porque contiene en si dos de las principales maneras de orar que ay. Convienes saber, la mental y la vocal [...] Es facil, por que no hay Christiano (por rudo y tosco que sea) que no sepa el Pater Noster y el Ave Maria: Y tambien porque para rezar el Rosario, no ay obligacio[n] alguna de tie[m]po, ni de lugar determinado [...] Es assi mismo este modo de rezar utilissimo y provechoso. Porque con las dos alas desta oracion, suben los que rezan con su contemplación al cielo, y quando acaban, no baxan vazios al suelo, sino aumentados en la virtud, y acrecentados en la gracia»³³.

Els mateixos goigs que se imprimiren a València des del segle XVIII feien referència a les distintes benevolències que el rés del rosari atorgava als fidels:

«De gozos, penas y glorias
ò Virgen os coronais,
y à vuestros cofrades dais
salud, consuelo y victorias:
siempre se encuentra el favor
en vuestro amor maternal [...]»³⁴.

No ha estat possible identificar el lloc on va quedar instal·lat aquest plafó ceràmic del que es té constància gràcies a una antiga fotografia de fa uns 25 anys. Aquesta imatge ha estat la font gràfica per la seua anàlisi i el principal document per a constatar la seua existència. En ella es pot observar com la Mare de Déu apareix asseguda sobre núvols portant a les seues mans el rosari i el Jesuset. Aquest, a qui sa mare contempla amb tendresa, beneeix els fidels amb la seua mà dreta. Ambdós apareixen tocats amb símbols que al·ludeixen a la seua qualitat divina: la Mare de Déu per un nimbe circular format per estrelles i el seu fill amb nimbe i corona triple.

³³ OGEA, Diego de: *Breve Instrucción de la devoción, cofradía e indulgencias y milagros del Rosario de nuestra Señora*. Madrid, Viuda de Querinos Gerardo, 1589, pp. 1-3.

³⁴ *GOZOS A LA VIRGEN SANTÍSIMA DEL ROSARIO*. [Text a tres columnes, oratio final en llatí] [s. ll., s. i., s. a. (València, primera meitat del segle XVIII)]. [Gozos de Santos y Santas], full núm. 105, València, Universitat de València-Estudi general, Biblioteca General i Històrica, M-870.



Mare de Déu del Roser. Alaquàs.
[Fotografia antiga].

Al observar la composició -resolta amb una reduïda gamma cromàtica limitada al groc, el gris i el blau- crida la atenció la gran rellevància que es donà a aquest últim color que no sols s'ha emprat per configurar el mantell de la Mare de Déu sinó també per conformar les estrelles. Es tracta d'una clara referència a la vinculació d'aquesta tonalitat amb la puríssima concepció atribuïda a la Mare de Déu³⁵. No obstant això, el pintor que va crear aquesta obra va ser capaç de reflectir en ella els avanços propis de l'època com ara l'ús de veladures en les carnacions i la progressiva manca dels perfilats amb manganes, al mateix temps que conservà els trets pictoriciste propis de la primera meitat del segle XIX.

Per altra banda, encara que la imatge va quedar molt equilibrada al plafó, resulta cridaner el especejament del conjunt ja que les figures no queden situades de manera ortogonal al espai i, fins i tot, el Jesuset va estar retallat pel filet dels taulells. Tota l'obra va quedar emmarcada per una doble motllura pintada en groc i taronja i perfilada per dues xicotetes orles marrons.

³⁵ Aquesta simbologia té la seua justificació en la creença d'una visió de Beatriu de Silva (1424-1491), segons la qual se li aparegué la Mare de Déu vestida amb mantell blau i túnica blanca i li demanà que fundara en el seu honor l'orde de la Puríssima Concepció -les Concepcionistes-, la qual havia de tindre per hàbit aquella mateixa vestimenta. Aquest orde religiós va estar confirmat pel papa Juli II el 1511.

Vid. ANTIST, Vicente Justiniano: *Addiciones del padre maestro fray Vicente Justiniano Antist de la orden de Predicadores a la historia del santo fray Luys Bertrán*. València, Pedro Patricio [Mey], 1593, p. 76 r.

5. IMMACULADA CONCEPCIÓ

Darreres dècades del segle XIX – Primeres dècades del segle XX.
Autor desconegut.

60 x 40 cm. / 3 x 1 de 20 x 20 cm. i 3 x 2 taulells de 20 x 10 cm.
Inscripció: LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN.
Alaquàs.

Tot i que el dogma de la Immaculada Concepció de Maria no fou proclamat fins l'any 1854, la idea de què la mare de Jesús va ser concebuda sense pecat original al ventre de la seua mare, santa Anna, com la nova Eva coredemptora de la Humanitat va ser suggerida i festejada en la litúrgia de l'església des de l'any 1128. Fou als voltants d'aquesta data quan els canonges de la catedral de Lleó decidiren santificar el 8 de desembre com a dia de la celebració de la concepció de santa Anna³⁶.

Espanya ha estat un país on ràpidament es va defensar el culte a Maria Immaculada. Concretament, a l'antic Regne de València, ja al segle XIII, les classes universitàries -recolzades pels escrits de Pere Pasqual- varen defensar aquesta creença³⁷. Ací es pot apreciar en una composició poètica de l'època del rei Alfons el Benigne (1327-1336) que celebrava aquest dogma marià:

«Vaixell sagrat	d'on pres carn e figura
figura d'om	le Deus qui us figura
figura.l cors	ez aysí l'apura,
apura'l tant	que us fech de peccats pura.
Si co.l soleylls	le clos veyre trespasa
e ges no.l romp	ney dexa colp ne.l maca,
aysí fonch nats,	Verges, sens nulla taca,
cel vostre cors	qui tot lo mon abraza» ³⁸ .

³⁶ Per a comprendre els orígens de la devoció immaculista, les argumentacions donades per a la confirmació del dogma i la reflexió final a la que es va arribar després del llarg procés que va originar la certificació de la concepció virginal de Maria vid. CAROL, J. B. [Coord.]: *Mariologia*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1964, pp.10-12; AA. DD.: *Historia de la Iglesia*. València, EDICEP, 1975, pp. 307- 370.

³⁷ La Universitat de València -com ja havia ocorregut a la de París- es va declarar defensora d'aquest dogma fent "[...] jurar a todos sus graduados la defensa de la Inmaculada Concepción de María Santísima [...]".

Cf. CREUHADES, Joan Nicolau: *Solemnes fiestas que la noble y leal ciudad de Valencia ha hecho por un nuevo decreto de la Inmaculada*. Valencia, por Pedro Patricio Mey, 1623, pp. 148-149.

³⁸ *ARXIU DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA*: Manuscrit 273, ff. 32 r-32v.

Transcrit en GOMIS CORELL, Joan Carles – CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo – TORRALBA MESAS, Desirée: *Els plafons ceràmics*

Tanmateix, ja en el 1394, el rei Joan II decretà que es realitzara una festa en honor a la Immaculada en tots els territoris de la Corona d'Aragó. Això no obstant, la polèmica entre maculistes, encapçalats pels dominics, i immaculistes, capitanejats pels franciscans, va omplir el període comprès entre els segles XIII i XVII coincidint amb el desenvolupament del culte a la Mare de Déu a l'arxidiòcesi de València³⁹.

No obstant això, fou als goigs on el fervor immaculista popular valencià va quedar millor expressat. Una primitiva referència la constitueixen *Los goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció* del notari Pere Vilaspinosa que foren estampats a la ciutat de València -per la impremta de Joan Jofré- a l'any 1525. La seua introducció, de manera clara i senzilla, reflecteix el concepte teològic d'aquest dogma:

«Ab eterno preeleta
mare del verb divinal,
tostemps for pura y neta
de peccat original»⁴⁰.

En quant a l'iconografia de la Immaculada resulta complicat establir l'origen concret d'aquesta representació. Durant l'Edat Mitjana i el Renaixement es van desenvolupar quatre tipologies amb les que va quedar representat aquest dogma: 1. Abraçada de sant Joaquim i santa Anna davant la Porta Daurada. 2. L'arbre de Jessé. 3. L'al·legoria de sant Joaquim i santa Anna amb els pits ocupats per branques al centre de les quals apareix una flor. 4. La Immaculada "Tota Pulchra" que, derivada de la Mare de Déu Apocalíptica i prenent com a font les "Letanías Lauretananas" va tindre el seu origen en un gravat alemany de mitjan segle XV, que passà després a França il·lustrant les

devocionals de l'antiga baronia de Torres Torres. Algimia de Alfara, Ayuntamiento de Algimia de Alfara. [En premsa].

³⁹ Com exemple d'aquest fervor valencià cap a la Immaculada Concepció vegeu un text que, a principis del segle XVI, defensava fervorosament el seu culte. Aquesta obra, encara que publicada a Brussel·les al 1664, fou escrita a València al 1518 i en ella, mitjançant la conversa entre un seglar i un jacobita, es proposaven totes les hipòtesis que corroboraven la condició virginal de Maria.

LULLIO, Raymundo: *Libro de la Concepción Virginal, por el qual se manifiesta por razones necessarias que la Virgen purissima Madre de Dios fue concebida sin alguna mancha de pecado original*. Bruselas, Balthasar Vivien, 1664. pp. 21-157.

⁴⁰ [VILASPINOSA, Pere]: *Los goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció, los qual se cantan en la Encarnació*. [s. ll., s. i., s. a.] València, Joan Jofré, 1525.

Aquesta composició per la seua transcendència i antigor, fou presentada davant la Santa Seu com a prova de fervor immaculista a l'hora de recolzar la declaració del dogma de la Immaculada Concepció.

Heures de la Vierge a l'usage de Rome i que fou imprès a París el 1503⁴¹. El tipus sorgit d'aquesta representació es va desenvolupar per primera volta a Espanya a la zona de Llevant⁴².

Concretament, fou Vicent Macip qui primer va usar la nova iconografia immaculista vers el 1532-1533, la qual consolidà el seu fill Joan de Joanes al quadre de la Puríssima que va pintar per a la comunitat de jesuïtes⁴³. Aquesta representació es tingué com a *vera efigies* de la Mare de Déu a partir d'una llegenda piadosa recollida pel pare E. Nieremberg i popularitzada per Palomino⁴⁴. El relat d'aquest fet contava com la Mare de Déu li 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. Aquest, que era confessor de Joan de Joanes, encarregà la imatge al pintor qui -després de fer diversos dibuixos- atenyé la imatge desitjada.

Aquesta representació es va caracteritzar per anar envoltada pels que han estat considerats, atenent entre d'altres al *Càntic dels Càntics*, com símbols de la puresa de Maria: el sol i la lluna, l'estrella, l'hort tancat, la torre de David,

⁴¹ MÂLE, Emile: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. París, 1908 [París, Armand Colin, 1949], p. 214.

⁴² Al voltant de la iconografia de la Immaculada al llarg de la història vegeu: TORMO, Elias: *La Inmaculada y el arte español*. Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1915; REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tom. 1 / Vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996. pp. 81-90; MÂLE, Emile: *El arte religioso del siglo XII al XVIII*. México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 116-119 i 162; MORENO GARRIDO, Antonio: «La iconografía de la Inmaculada Concepción en el grabado granadino del siglo XVII». En *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*. Vol. 7. Madrid, Fundación Universitaria, 1986, p. 6; STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, pp. 9-116; MORENO GARRIDO, Antonio: *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, [s. a.] pp. 7-21; ESTEBAN LORENTE, Juan F.: *Tratado de iconografía*. Madrid, Itsmo, 2002, pp. 211-217; GARCÍA MAHIQUES, Rafael: «La iconografía de la Immaculada Concepción». En *Tota Pulchra es*. Mostra Iconogràfica de la Puríssima a Ontinyent. [Catàleg d'Exposició]. Ontinyent, Ramón Mora, 2004, pp. 17-37; ALEJOS MORÁN, Asunción: «Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados». En *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*. Madrid, Estudios Superiores de El Escorial, 2005. pp. 810-821.

⁴³ BENITO DOMÉNECH, Fernando – GALDÓN, José Luis: *Vicente Masip* (h. 1475-1550). València, Generalitat Valenciana, 2000, pp. 130-131; BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. València, Generalitat Valenciana, 2000.

No obstant això, hi ha models anteriors on ja es pot apreciar aquesta tipologia. Un clar exemple és un tríptic de la Immaculada -pertanyent a una col·lecció particular i datat en 1530- on apareix la Mare de Déu envoltada de tots el seus atributs característics. Vid. AA. DD.: *La Luz de las Imágenes*. Orihuela. [València], Generalitat Valenciana, 2003, pp. 232-233.

⁴⁴ NIEREMBERG, J. Eusebio: *Firmamento religioso de lucidos astros claros varones ilustres de la Compañía*. Madrid, 1664, pp. 130-131; PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *Museo Pictórico y Escala óptica con el Parnaso Pintoresco Laureado*. Madrid, 1715-1724 [Madrid, Aguilar, 1947] pp. 810-811.

el lliri, el pou, l'espill, la palmera, la ciutat de Déu i la Porta del Cel entre d'altres⁴⁵. Va ser Fray Juan Interián de Ayala qui, finalment, va establir -prenent com a punt de partida postulats anteriors- la manera de representar a la Puríssima Concepció:

«Esta imagen [...] no puede ni debe pintarse según la fe de la historia, porque la sacratísima Virgen en aquel primer instante [...] no fué vestida con alguna vestidura o adorno corporal, sino adornada de gracia y dones celestiales. Píntesela, pues, con una túnica blanca y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro y con un manto cerúleo (azul), ancho y brillante cuanto sea posible. Pues de esta manera se apareció la purísima Señora, como lo notó el referido pintor (Pacheco) a la nobilísima virgen portuguesa Beatriz de Silva, fundadora de la Orden de la Purísima Concepción [...]»⁴⁶.

Ja ha quedat anotat com l'assentament de la devoció per la Immaculada Concepció a la vila d'Alaquàs es va generar des del mateix moment en què es va proclamar el seu dogma a l'any 1854. La creació de la "Congregación de las Hijas de María" i la instauració de la commemoració de festes en honor a la Puríssima són clars exemples de la implantació ferma d'aquesta devoció. Ara bé, si hi hagué temps en què aquestes celebracions, entre les que destacaven una missa i una processó, van viure moments d'esplendor -encarregant-se fins i tot l'elaboració d'un himne a D. Manuel Palau per part del rector D. Roque Granell amb la finalitat de lloar la Mare de Déu⁴⁷- no s'ha mantingut fins a l'actualitat i la festa de la Immaculada a Alaquàs ha deixat de tindre vigència⁴⁸.

Si bé aquest plafó, com l'anterior, es va pintar amb una gamma cromàtica molt reduïda -limitada a l'ús del blau, el groc, el marró i el taronja- els efectes aconseguits i la depurada tècnica emprada denoten la intervenció d'una mà experta; l'autor va plasmar un dibuix molt concís i minuciós i uns trets picto-

⁴⁵ Com ja s'ha esmentat a la introducció, Alaquàs conserva un interessant exemple d'assimilació d'aquests postulats iconogràfic als taulells que decoren el paviment i el sòcol del cambriol de la Mare de Déu de l'Olivar a la seua parròquia.

⁴⁶ TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1947, pp. 170-171; Al voltant dels trets iconogràfics emesos per Francisco Pacheco vegeu la transcripció del seu llibre *Arte de la pintura* en PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649. [Madrid, Cátedra, 1990, pp. 575-577.]

⁴⁷ Cf. ESTEVE FORRIOL, José: «La vida religiosa de Alaquàs a principios de este siglo (!)». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1988, pp. 111-112.

⁴⁸ PÉREZ CUECO, Caterina: «La presència de la dona en el cicle festiu d'Alaquàs». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 2002, pp. 106.



Immaculada Concepció. Alaquàs
[Fotografia antiga].

ricistes que denoten la seua mestria. Així mateix, va situar la imatge al centre de la composició, gràcies a l'especejament imparell de les peces per a donar-li una major presència i dignitat.

La ubicació d'aquesta obra a la vivenda va estar concebuda des del mateix moment de la seua col·locació tal i com ho reflecteix el fet de què tota la decoració parietal que l'envolta estiga vinculada a ella i presente una cronologia similar⁴⁹. Fins i tot, l'orla que envolta el plafó -composta per un doble filet en taronja i groc- enllaça de manera magistral amb els taulells immediatament continus els quals mantenen aquesta mateixa tonalitat.

⁴⁹ Junt al plafó devocional es va colocar una banda de taulells de serie quadrats de 20 x 20 cm., originaris probablement d'Onda, que es daten al voltant de 1890-1900. Es tracta de peces eclèctiques, d'estil neoàrab, decorades per dues bandes paral·leles: una formada per quatre merlets escalonats de colors alterns i l'altra per un conjunt d'element que rememoren les típiques decoracions musulmanes d'ataurique.

Cf. ESTALL I POLES, Vicent Joan: *Catálogo de la colección de azulejos de serie del siglo XIX*. Museo del Azulejo. Onda. Castellò. Castellò, Faenza Editrice Ibérica, 2000, p. 270; AA. DD.: *Historia, Arte y Tradición de los Azulejos Valencianos. (España)*. Módena, Comune di Fiorano Modenese – Museo del Azulejo. Onda "Manolo Safont", 2003, p. 99; PÉREZ GUILLEN, Inocencio V.: *Las azulejerías de La Habana. Cerámica Arquitectónica Española en América*. València, Publicacions de la Universitat de València, 2004, pp. 202-203.

6. MARE DE DÉU DELS DESEMPARATS

Segle XX, 1909.

Autor: Francisco Tos. [Signat]

Manises.

80 x 60 cm. / 4 x 3 taulells de 20 x 20 cm.

Inscripció: N.TRA S.RA DE LOS DESAMPARADOS.

Alaquàs. Carrer Madre Josefa Campos, núm. 2. Baix.

Fou a l'any 1416 quan el rei Alfons el Magnànim concedí a la Confraria de Nostra Senyora dels Sants Innocents de la ciutat de València l'autorització per tal de tindre una imatge de la Mare de Déu de plata sobredorada i fusta que, fins i tot, poguera ser portada sobre els taüts dels confreres morts. La imatge es va laborar probablement el 1419⁵⁰ i fou a partir d'aquest moment que es pot parlar de l'inici del culte al territoris valencians de la Mare de Déu dels Desemparats.

A l'any 1640 van vore la llum les primeres estampes on es reproduïa la imatge d'aquesta invocació mariana, les quals van ser impreses amb motiu de les rogatives que es celebraren per tal d'aconseguir la pau amb Anglaterra amb qui es lluitava a la Guerra dels Trenta Anys. Des d'aquest moment, les representacions de la Mare de Déu dels Desemparats han anat evolucionant en consonància amb l'estil i el gust propi de cada època, encara que sempre mantenint invariable la iconografia de la Mare de Déu que ja es va marcar el 1451 quan, a la Seu de València, se li va erigir un retaule: "ab la imatge de la Verge María e ab lo lesús al braç ab la creu al coll e ignoscens als peus e dos àngels"⁵¹

⁵⁰ BLASCO, Rafael: *La virgen de los Desamparados. Historia de la sagrada imagen que con esta invocación se venera en Valencia*. València, José Rius, 1867, pp. 19 i ss.; RODRIGO PERTEGÁS, José: *Historia de la Antigua y Real Confradía de Nuestra Señora de los Inocentes Mártires y Desamparados, de la venerada Imagen y de su capilla*. València, Hijo de F. Vives Mora, 1923, p. 48; APARICIO OLMOS, Emilio M.: *La Imagen original de Nuestra Señora de los Desamparados*. València, Tipografía Colón, 1955, p. 35; BUENO TÁRREGA, Baltasar: *La Mare de Déu del Desemparats. Un relato periodístico de la Patrona de Valencia a través de Las Provincias*. València, Federico Domech, S. A., 1993, pp. 25-29.

⁵¹ Cit. per RODRIGO PERTEGÁS, José: *Historia de la Antigua y Real Confradía de Nuestra Señora de los Inocentes, Mártires y Desamparados, de la venerada Imagen y de su capilla*. Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1923, p. 40. Rafael Blasco -fent referència a la primitiva imatge que es va plasmar en una taula pictòrica per a passar més tard a ser composada en fàbrica escultòrica- també realitza una descripció de la iconografia primitiva d'aquesta invocació: "La sagrada imagen es de carton labrado con suma delicadeza, su rostro es muy bello, sostiene al Niño Dios con la mano izquierda, y en la derecha lleva una azucena; el Niño está con la cruz al hombro [...] La imagen

Tant les estampes esmentades com les representacions pictòriques i les figures de forma redona que al llarg dels segles van crear diferents artistes, serviren de model per a molts del plafons ceràmics on va quedar plasmada la Mare de Déu dels Desemparats. No obstant això no s'ha d'oblidar que, independentment de la font gràfica que pogué inspirar aquestes obres, són totes representacions inspirades directament en la efígie original de la Mare de Déu. Un dels goigs que se li dedicaren fa referència a aquest fet:

«Tu hermosura angelical
con su devoto atractivo,
te acredita muy al vivo
copia de la original [...]»⁵².

En el cas concret del plafó d'Alaquàs, la Mare de Déu dels Desemparats apareix coronada de peus sobre una peanya voltada de núvols. Al igual que la imatge original, la Mare de Déu presenta el cap inclinat⁵³, duu a la mà dreta una vara d'assutzenes -símbol de virginitat- i al braç esquerre el Jesuset que carrega una creu sobre el seu muscle esquerre, en clara referència a la seua passió. Va vestida -com ha estat comú des de l'any 1666- amb un mantell reial obert⁵⁴ als peus del qual es poden vore dos xiquets agenollats que simbolitzen

tiene inclinada un tanto la cabeza como para llamar á los pecadores y sus ojos miran con dulce agrado [...] Su altura es de más de siete palmos t á sus pies se ven dos niños arrodillados con velas en las manos [...]”.

Cf. BLASCO, Rafael: *La virgen de los Desamparados. Historia de la sagrada imagen que con esta invocación se venera en Valencia*. València, José Rius, 1867, p. 30.

⁵² GOZOS A LA MILAGROSA IMAGEN / DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DESAMPARADOS, / venerada en la Real Iglesia Parroquial del Señor San ANDRÉS Apóstol / de la Ciudad de Valencia. [Text a tres columnes, oratio final en llatí]. Valencia, Benito Monfort, 1775. [DE ORELLANA, Marcos Antonio (recop.)]: [Gozos de Nuestra Señora con varias invocaciones], full núm. 214.

València, Universitat de València-Estudi general, Biblioteca General i Històrica, M-828.

Citat a GOMIS CORELL, Joan Carles – CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo – TORRALBA MESAS, Desirée: *Els plafons ceràmics devocionals de l'antiga baronia de Torres Torres. Algímia de Alfara, Ayuntamiento de Algímia de Alfara*. [En premsa] i TORRALBA MESAS, Desirée: «Los paneles cerámicos devocionales de Corbera». En *Actes de la XI Assemblea de Història de La Ribera. L'Habitatge: la casa i l'interior domèstica*. Corbera, Ajuntament de Corbera – Conselleria de Territori i Habitatge, 2006. [En premsa].

⁵³La inclinació del cap de la Mare de Déu dels Desemparats és deguda al fet que la imatge primitiva, en origen, era col·locada en posició jaient damunt els taüts dels confreres morts. No obstant, s'han donat interpretacions diferents com ara la d'Ortí y Mayor qui afirmava: “Tiene inclinada la cabeza, como llamando a todos [de forma] benigna y afable, demostrándonos que con tan segura protección afianza en su precioso hijo la benignidad de su justicia, como padre de misericordia”.

Cf. ORTÍ Y MAYOR, Joseph Vicente: *Historia de la sagrada imagen de María santísima de los Inocentes y Desamparados*, València, por Salvador Faulí, p. 16.

⁵⁴El gravat de la portada de l'informe del plet promogut “Por el doctor Valentín Nuño [...] con doña Mariana de Córdoba”, estampat a la ciutat de València el 1675 per Juan Lorenzo Cabrera, ja reflectia a la Mare de Déu dels Desemparats vestida així.



Mare de Déu dels Desemparats. Alaquàs.
Carrer Madre Josefa Campos. Núm 2. [Baix]

zen els innocents que donen nom a la invocació. Tanmateix, es pot apreciar la túnica de la Mare de Déu carregada de joies que han estat donades per la devoció dels fidels⁵⁵.

La gamma cromàtica emprada en aquest plafó és curta, quedant reduïda a tonalitats càlides com ara el marró, l'ocre i el groc en contraposició a diversos tocs freds com el verd del mantell del Jesuset o el gris dels núvols. No obstant, l'autor va ser capaç d'aconseguir una obra de gran qualitat tècnica com es pot apreciar en el subtil perfilat dels rostres i el caràcter detallista de gran part dels elements com ara el ram d'assutzenes, els brocats dels mantells o la corona i les potències de la Mare de Déu.

⁵⁵ Joseph Vicente Ortí y Mayor ja feia referència a aquest fet de la següent manera:

«Como no es prodigalidad lo que cede en veneración de lo sagrado, en todos tiempos han ofrecido riquísimas dádivas a este venerable simulacro los valencianos, no para adorno de la hermosura de esta santa imagen, si sólo para fina demostración de su gratitud, en reconocimiento de los favores y milagros de la Virgen Madre».

Cf. ORTÍ Y MAYOR, Joseph Vicente: *Historia de la sagrada imagen de María santísima de los Inocentes y Desamparados*. València, por Salvador Faulí, p. 158.

L'especejament imparell de la peça permet que l'espai central quede ocupat per la figura principal envoltada per un fons neutre on han estat suprimits els àngels que normalment acompanyen a la Mare de Déu i el seu fill.

Si bé el plafó d'Alaquàs presenta uns trets estilístics i formals molt més elaborats, no es pot negar una certa semblança cromàtica, formal i tècnica amb un plafó d'Algemesí on també va quedar reflectida la Mare de Déu del Desemparats⁵⁶. No obstant això, les semblances es tornen en coincidències si es compara el panell d'Alaquàs amb un altre conservat en la part alta de la façana d'una casa de Torrent ubicada al carrer Gómez Ferrer -núm. 15-. Inocencio Pérez Guillén analitza aquesta obra tècnicament i estilística arribant a la conclusió -en al·lusió a allò referit en un text anterior de Silvino Baneyto Tasso- de què fou una peça realitzada a la *Fabrica de loza, maiolica y azulejos de Justo Vilar e Hijo*⁵⁷. Els taulells que componen el plafó d'Alaquàs també foren pintats a Manises, concretament per Francisco Tos qui va rubricar l'obra. Les referències trobades al respecte d'aquest pintor el situen a Onda a començaments del segle XX, essent un autor molt prolífic que sempre signava les seues obres. Aquestes s'han localitzat en llocs tan dispersos com Alfafara (Alacant) -on hi ha un sant Josep i una Puríssima eixides de les seues mans- o València⁵⁸; ara s'ha d'afegir aquesta peça catalogada a Alaquàs amb la que es posa de manifest la vinculació de l'artista amb Manises.

En un primer moment, aquest plafó devocional va estar col·locat a l'interior de la vivenda de Vicente Palop García *l'Àngel* al número 2 del carrer Madre Josefa Campos, lloc on encara es conserva si bé reubicat, ja que la referida casa va ser enderrocada per a construir un edifici. Actualment, la Mare de Déu del Desemparats es troba al baix de la finca on es pot apreciar, a pesar dels desperfectes ocasionats pel trasllat, un bon estat de conservació. Es desconeix la motivació que va conduir a col·locar aquesta obra a la seua llar encara que és prou probable que responguera a la seua devoció particular i a la intencionalitat de protegir la seua família i les seues possessions.

⁵⁶ OLIVARES I TORRES, Enrique: *Ceràmica Devocional urbana d'Algemesí*. Algemesí, Ajuntament d'Algemesí, 2005, pp. 46-47.

⁵⁷ PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V.: «Dos siglos de pintura cerámica: el conjunto de paneles urbanos públicos de Torrent». En *Torrents*, Torrent, Ajuntament de Torrent, 2003, pp.98-100.

⁵⁸ PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V.: *Pintura ceràmica religiosa: paneles de azulejos y placas*. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí". [Madrid], Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, 2006, pp. 82 i 360-361.

7. PURÍSSIMA CONCEPCIÓ

Segle XX. Primera meitat.
Autor desconegut.

65 x 50 cm. / 3 x 2 taulells de 20 x 20 cm. – 3 x 1 taulells de 20 x 10 cm.
2 x 1 taulells de 5 x 20 cm. i 1 taulell de 5 x 10 cm.
Alaquàs. Carrer Major, núm 39. Al segon pis de la façana.

Com ja ha quedat esmentat en aquest mateix article -a l'hora de analitzar l'anterior plafó ceràmic on va quedar representada la Puríssima Concepció de Maria- la devoció del poble valencià cap aquesta invocació mariana ha segut indiscutible. Fruït d'allò han estat la multitud d'obres artístiques sorgides a tal efecte les quals, des d'època primerenca, s'ajustaven als postulats iconogràfics emesos. Un exemple en aquest sentit el constitueix l'escultura que, amb motiu de les festes celebrades a València el 1662, es va compondre per a celebrar una solemne missa; en lloc de reutilitzar una efígie venerada baix l'advocació de la Concepció, no es dubtà en crear una de nou que s'ajustara als trets immaculistes:

«Viernes pues por la mañana, començó la celebración en la Santa Iglesia, para cuyo mayor lucimiento acordó la Ciudad, que pues para festejo tal, era preciso se aliñase de joyas, una Imagen de la Concepción, assunto de la Fiesta y Tabernaculo de la adoración en la Procession; no era bien esta se buscasse de parte alguna, sino que se mandase hacer, y entallar cabeça, y manos de perfecta escultura y, dulce encarnación, y que el manto, y demas vestiduras, fuesen muy ricas [...] era de cuerpo natural, y entero, el rostro, y manos perfectisimos, texieronse para vestiduras, una tela passada de blanco, y oro, de gran realce, para el manto otra azul de la misma cuenta [...] todas estas vestiduras muy ajustadas a la rigida formalidad de los decretos Apostolicos, el globo de la Luna, las puntas al suelo, el rostro de azul celeste, y lo demás del globo, que formaba la media Luna [...] ceñian todo el cuerpo desde los ombros hasta la orla del vestido por uno y otro lado los rayos del Sol imitados, y nacian del ovalo, que era de terciopelo carmesi [...]»⁵⁹.

⁵⁹ VALDA, Juan Bautista: *Solemnes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción*, València, Jerónimo Vilagrassa, 1663, pp. 335-336.

El culte i la devoció que es va desenvolupar al voltant d'aquest tipus d'imatges, a les que s'atribuïen poders taumatúrgics i protectors, va fer que els fidels volgueren no sol acostar-se a elles sinó tindre-les el més a prop possible. La difusió de la impremta a València originà una elevada proliferació de les estampes on van quedar representats personatges celestials; aquestes peces van estar enteses com a autèntiques transmissores dels trets "benefactors" de les imatges. Un exemple en aquest sentit són unes antigues quintets valencianes que justificaven com a València s'havien obert estampes a la Immaculada i les peculiaritats que aquestes adquirien:

«Desta estampa tots estan
admirats, per molt perfecta,
y mes ara, que miran
que ix del molde pura, y neta,
sense en empremta de Adam.
Per a fer esta impressió
ha triat Deu lo paper
y mirantlo ab atenció
del primer full al darrer,
diu que no y trova borró»⁶⁰.

El mateix va ocórrer amb les representacions d'aquests éssers als plafons ceràmics devocionals ja que també es va estendre la teoria de què, amb la seua presència a la llar, esta es protegia i les persones que hi habitaven també. No es coneix el fet concret que va propiciar la col·locació de la peça que es conserva al carrer Major d'Alaquàs però, tal volta responguera a aquesta creença tant generalitzada.

Atenent a la iconografia, aquesta representació de la Puríssima presenta una certa simplicitat i ingenuïtat en el formes -encara que va estar resolta amb una gran qualitat pictòrica- com a conseqüència del model estilístic implantat al barroc, sobretot a partir de les Immaculades de Murillo⁶¹. La Mare de Déu apareix dempeus, amb la cama esquerra flexionada, sobre núvols i lleugerament girada. Porta els cabells solts i mira cap els fidels ajuntant les seues mans damunt el pit en actitud d'oració. Als seus peus, la lluna, en referència

⁶⁰[Autor Desconegut]: *Publica Valencia, imprimint estampes de la Inmaculada Concepció en les roques, la festa a la expedició de la nova bulla*. [s.l., s. a.].

⁶¹ Cf. STRATTON, Suzanne: *La Inmaculada Concepción en el arte español. Separata de Quaderns de Arte e Iconografia*, Tom. 1, núm. 2, Madrid, Seminari d'art "Marqués de Lozoya" de la Fundació Universitària Espanyola, 1988, pp. 84-85.



Puríssima Concepció. Alaquàs.
Carrer Major. Núm 39.

a l'esposa del Càntic dels Càntics ("*tota pulchra es amica mea, et macula non est in te; electa tu sol, pulchra tu luna [...]*") i a la dona de l'Apocalipsi protegida per Déu davant la Bèstia (Ap. 12, 1-4)⁶²:

«Lavors aparegué al cel un gran senyal prodigiós: una dona que tenia el sol per vestit, amb la lluna davall dels peus, i duia una corona de dotze estrelles [...]

Resulta molt interessant l'especejament que presenta aquest plafó ja que, si bé són comuns les adhesions laterals de taulells de format més menut al costat dels que componen la zona central, no resulta normal que aquest espai principal es constituïssa mitjançant peces de volum reduït.

⁶² A diferència de la Crucifixió on la lluna sol aparèixer plena, en quasi tots els tipus iconogràfics de la Puríssima es mostra en forma de quart creixent. Aquest símbol de virginitat prové, adaptada a la simbologia cristiana, de la mitja lluna que porta Diana -antiga deessa romana dels boscos i protectora de les dones-. Diana va estar identificada amb Artemis -deessa grega de la caça i, paradoxalment, defensora dels animals salvatges, els xiquets i els éssers dèbils- qui, a la literatura clàssica, es caracteritzava per la seua virginitat escollida lliurement. Cf. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tom. 5, Vol. 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 81-89; HUMBERT, Juan: *Mitología griega y romana*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S. A, 1997, pp. 61-64.

Les dues imatges analitzades en aquest article on a Alaquàs va quedar figurada la Puríssima Concepció en un plafó ceràmic no foren les úniques que ens van instal·lar a la vila per a commemorar el fervor del poble cap aquesta devoció. Hi ha constància fotogràfica d'una altra composició ceràmica on va pintar-se la Immaculada; concretament, es trobava al pati del convent de les Oblates -actualment col·legi de l'Olivar- i portava la inscripció: *LA PURÍSSIMA CONCEPCIÓN*⁶³.

8. DIVINA PASTORA

Segle XX, 1917
Autor desconegut

80 x 60 cm. / 4 x 3 taulells de 20 x 20 cm.
Xirivella.

Va ser a l'any 1703 quan el pare Fray Isidoro de Sevilla -caputxí- va començar a venerar la Mare de Déu sota l'advocació de "Divina Pastora de las Almas"⁶⁴. Des d'aquesta ciutat andalusa, la popularitat d'aquesta nova devoció mariana -assimilada al fet de què, com Jesús que sempre està pendent del seu ramat, també la seua mare cuida d'ell- es va estendre per tota la geografia espanyola. Fou el Papa Pius VI qui, l'u d'agost de 1795, va instaurar la festa de la Divina Pastora que va quedar íntimament lligada a l'orde dels caputxins.

Si bé Fra Isidoro de Sevilla tingué un paper fonamental a l'hora de introduir aquest nou culte, no fou menor la seua influència quan s'hagué de establir una representació iconogràfica definidora del mateix. El propi frare indicà al pintor Alonso Miguel de Tovar⁶⁵ com havia de representar-la:

⁶³ Aquesta fotografia es pot contemplar en TARÍN I LÓPEZ, Ramón: «El paper silenciats de la dona i la seua influència en la nostra societat rural». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 2006, p. 184.

⁶⁴ Vid. TRENDS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1947, p. 343.

⁶⁵ Aquest pintor va nàixer a Higuera de la Sierra (Huelva) a l'any 1678. Va ser nomenat pintor del Rey durant l'estada de la Cort a Sevilla on van vore la llum les seues obres més importants. Hi ha constància de la seua autoria en dos quadres on va quedar representada la Divina Pastora, l'una datada a 1748 i conservada en Castellar (Sevilla) i l'altra creada per a ser venerada al seu poble natal.

Cf. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1992, pp. 417-418.



Divina Pastora. Alonso Miguel de Tovar.
Colección Pérez Asensio. Madrid.

«En el centro y bajo la sombra de un árbol, la Virgen Santísima sedente en una peña, irradiando de su rostro divino amor y ternura. La túnica roja, pero cubierto el busto hasta las rodillas de blanco pellico, ceñido a la cintura. Un manto azul, terciado al hombro izquierdo, envolverá el contorno de su cuerpo, y hacia el derecho en las espaldas, llevará el sombrero pastoril, y justo a la diestra aparecerá el báculo de su poderío. En la mano izquierda sostendrá unas rosas y posará la mano derecha sobre un cordeiro que se acoge hacia su regazo. Algunas ovejas rodearán a la Virgen, formando su rebaño y todas en sus boquitas llevarán sendas rosas, íntimamente del AVE MARÍA con que la veneran».

Seguint aquesta descripció, l'escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón va laborar la primera representació escultòrica amb aquesta iconografia, la qual encara es venera a l'Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina de Sevilla⁶⁶.

⁶⁶ No obstant això, hi ha autors que no fan referència a l'autoria d'aquesta obra per part d'aquest autor. Juan José Martín González afirma que l'última obra concertada per aquest artista va ser a l'any 1687 i que no hi ha constància de cap producció seua amb posterioritat. Va ser el seu nebot Bernardo Gijón qui va heretar el seu estil. Cf. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura Barroca en España*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 184.

La referència més antiga del culte a la Divina Pastora en València la facilita el P. José de Rafelbunyol qui -al pròleg de la seua obra *Corona de María Santísima con el dulcísimo renombre de la Pastora Divina*- anota com un predicador caputxí va introduir el cant a aquesta devoció mariana pels carrers de la ciutat⁶⁷. Des d'aquest moment, i gràcies a la intercessió de l'orde caputxina, es va estendre la presència de la Divina Pastora a nombroses localitats valencianes on s'hi dedicaren capelles a les parròquies i es fundaren confraries⁶⁸. La creença de la seua intercessió davant la pesta i la curació d'enfermetats va facilitar el ràpid fervor que li van manifestar els fidels. Fins i tot el goigs que se'l van dedicar es referien a aquest fet:

<p>«Con sus cintas y sus flores cura toda pestilencia, si el enfermo en su dolencia los aplica a sus dolores sednos pues en la partida y tránsito curadora</p>	<p>Libradnos del basilisco con vuestro báculo santo, cubridnos con vuestro manto en vuestro divino aprisco porque el alma arrepentida diga sois su valedora [...]»⁶⁹.</p>
--	--

Tota aquest procés d'assentament de la figura de la Divina Pastora va provocar la creació d'una iconografia concreta que facilità que els fidels assimilaren la seua imatge. Independentment de les pintures i escultures creades a Sevilla on va reflectir-se la Mare de Déu -i de totes aquelles que es crearen a la resta d'Espanya- foren els gravats que es van obrir a partir del segle XVIII dedicats a ella els que van generalitzar els seus trets distintius. Els que es van crear a València inflüiren al mateix temps en molts dels plafons devocionals que es dedicaren a la Divina Pastora tant en convents -Santa Maria Magdalena de Massamagrell o Sant Josep de València- com en carrers o vivendes particulars -Artana, Onda, Bétera o Xàtiva⁷⁰.

⁶⁷ El text ha quedat transcrit en CIURANA VIGUER, José Vicente: *La Divina Pastora y la Provincia Capuchina de Valencia*. València, Editorial El Programador TAM, 2003, pp. 32-33.

"No podía ocultarse este nuevo honor de María a la ciudad de Valencia, tan inclinada a la devoción de la Virgen: y así predicando el año 1724 un Predicador Capuchino la Quaresma en la Parroquia de San Bartolomé de Divina Pastora[...]"

⁶⁸ *Ibidem*. pp 40-53.

⁶⁹ *GOZOS A LA DIVINA PASTORA DE LAS ALMAS MARÍA SANTÍSIMA*. [Text a tres columnes, oratio final en llatí] [s. II., s. i., s. a. (València, primera meitat del segle XVIII)]. [Gozos de Santos y Santas], full núm. 133, València, Universitat de València-Estudi general, Biblioteca General i Històrica, M-870.

⁷⁰ Sobre els gravats i els plafons ceràmics devocionals on va quedar reflectida la Divina Pastora vid. CIURANA VIGUER, José Vicente: *La Divina Pastora y la Provincia Capuchina de Valencia*. València, Editorial El Programador TAM, 2003, pp. 293-387.



Divina Pastora. Terme Municipal de Xirivella. Pou de la Divina Pastora.

En la major part d'aquests exemples -i en aquest de Xirivella- es pot observar còm la Mare de Déu apareix asseguda damunt d'una roca -situada baix un arbre- vestida amb túnica i coberta amb la pell d'un corder portant al cap o a l'esquena un barret de palla. En una de les seues mans porta un gaiato i amb l'altra ens presenta al seu fill que porta una indumentària semblant a la de la mare. Als voltants dels dos apareixen diverses ovelles que semblen anhelar les carícies i la protecció de la Mare de Déu. Unes seguidilles compostes a la segona meitat del segle XVIII ja deixaven constància d'aquesta mateixa iconografia:

«En un campo florido
sobre una peña
asentada la miro
con sus ovejas
Y las blancas ovejas
todas sus rosas
a la Pastora sirven
muy codiciosas

El rosario, y sombrero,
báculo, y rosas
esas son las insignias
de la Pastora
Ay! Azul lleva el manto,
saya de grana,
y el pellico hermosèa
su linda gala»⁷¹.

⁷¹ MYSTICO PISCATOR DE SALAMANCA, El: *Seguidillas nuevas a la mejor Pastora María Santísima compuesto (en el presente año) por su fiel capellán y servidor el mystico Piscator de Salamanca*. València, Imprenta de Agustín Laborda, [Entre 1746 i 1774].

Si bé aquest plafó està ubicat en un pou del terme municipal de Xirivella, la important vinculació del mateix amb Alaquàs, ha estat notable des de temps antics. De fet, hi ha constància documental que ja a l'any 1421-en un contracte d'arrendament de la séquia de Benàger i Faitanar- s'esmentava la toponímia de llocs com Na Pastora al referir-se a partides de reg vinculades amb l'arrendament de la séquia de Benàger i Faitanar⁷². Açò ve a constatar que, encara que la instal·lació del plafó ceràmic s'haja fet molt posteriorment -1917- la relació d'aquest lloc amb la invocació mariana de la Divina Pastora ve de lluny.

La cronologia que presenta l'obra fa que els seus trets tècnics i estilístics queden molt clars i marcats. Encara es mantenen els trets pictòricistes propis d'una de les tendències que es van desenvolupar en l'àmbit de la pintura ceràmica a les darreres dècades del segle XIX com es pot apreciar en la intenció de l'autor per plasmar un cromatisme contrastat mitjançant l'ús de tonalitats fredes en tot el conjunt, en contraposició amb el rosa i el groc emprats en la túnica i el barret de la Mare de Déu. Si bé els elements secundaris manquen de perfilat i componen les formes amb tocs de color, els personatges principals i les ovelles han estat resolts amb un acurat dibuix.

Cal destacar que al plafó se li ha afegit una sanefa exempta -datada per Pérez Guillén amb posterioritat a l'any 1912- el mateix model de la qual fou emprat en Torrent per a emmarcar un altre plafó dedicat a l'Eucaristia⁷³.

9. MARE DE DÉU DEL ROSER

Segle XX, 1922
Autor desconegut.

60 x 40 cm. / 3 x 1 taulells de 20 x 20 cm. i 3 x 1 taulells de 20 x 10 cm.
Inscripció: N. S. del Ss. Rosario. 1922.
Alaquàs. Carrer dels Benlliure, núm. 18. Situat al mig de la frontera de la vivenda, al segon pis.

Aquest plafó ceràmic es va instal·lar a la façana de la vivenda en el mateix moment en què aquesta va ser construïda al 1922, com a conseqüència de

⁷² Cf. TARÍN LÓPEZ, Ramón: «La séquia de Benàger i els sistemes de reg de L'Horta d'Alaquàs». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1998, p. 83.

⁷³ PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V.: «Dos siglos de pintura cerámica: el conjunto de paneles urbanos públicos de Torrent». En *Torrents. Estudios i Investigacions de Torrent i Comarca*, Publicació de l'Arxiu, Biblioteca i Museu de l'Ajuntament de Torrent, 2003, p. 36.



Mare de Déu del Roser. Alaquàs.
Carrer dels Benlliure. Núm. 18.

la gran devoció que la seua propietària -Maria Soriano Alfonso- tenia a la Mare de Déu del Roser. Aquest fervor marià -que la va dur a ficar el nom de *Rosario* a la seua primera filla- va fer que també col·locara a l'interior de la seua llar dos plafons ceràmics més, on van quedar representats Sant Miquel i Sant Pasqual Bailon.

A l'igual que el model ceràmic analitzat en aquest mateix article amb el número 2, aquesta peça era objecte de la devoció popular dels fidels d'Alaquàs que s'hi acostaven a resar el rosari.

Durant les primeres dècades del segle XX, els postulats modernistes que influïren disciplines com ara la arquitectura, la pintura o la ceràmica arquitectònica de producció seriada, van ser assumits pels pintors de plafons ceràmics devocionals. No obstant que les peces assimilades a aquest estil no són molt nombroses⁷⁴, les característiques plàstiques d'aquesta nova concepció artística quedaren reflectides en aquesta tipologia tal i com ho exemplifica el plafó d'Alaquàs.

⁷⁴ Com a models de plafons ceràmics devocionals valencians d'aquesta època i estil hi ha un sant Josep a Torres Torres -datat a 1914- i una santa Teresa -1925-, dos sant Josep -1900-1910- i un sant Vicent Ferrer -1900-1920- a Algemesí.

Encara que l'autor d'aquesta peça no va ser capaç de reflectir un cànon humà correcte a la figura de la Mare de Déu -que sembla estar asseguda si no fóra per la flexió que s'aprecia al seu genoll esquerre- els rostres dels dos personatges, els cabells del xiquet i els plegats de les robes -molt marcats i lineals- van quedar resoltos amb una empremta pictòrica aplicada amb pinzellades acurades i precises. Per altra banda, es va prescindir totalment d'una escenografia secundària per tal de no llevar importància a la figura central.

És molt important, però, l'orla que es va afegir al plafó i que va quedar composta per una filera de taulells rectangulars seriatos on es desenvolupen dos eixos perpendiculars compostos pels talls d'una gran rosa madura que ocupa l'espai central -aquest mateix filet fou emprat per a delimitar un altre plafó ceràmic dedicat a la Mare de Déu de la Salut que es conserva al pou de Zamorra al municipi de Xirivella-. Des del punt de vista formal, el llenguatge de les flors va estar present des de començament del segle XX en les més diverses manifestacions artístiques com les façanes dels edificis, els quadres i els seus marcs, les vitrines, els vitralls i també la ceràmica. Junt al simbolisme que es va desenvolupar des de mitjans del segle XIX -al qual fou fonamental el cicle poètic de Charles Boudelaire, *Les Fleurs du Mal*- aquest llenguatge floral va servir tant per expressar els estats d'ànim com per atendre a finalitats merament decoratives⁷⁵. En principi, aquesta darrera és la que s'ha de buscar al plafó de la Mare de Déu del Roser.



Mare de Déu de la Salut.
Terme Municipal de Xirivella. Pou de Zamorra.

⁷⁵ Vid. FAHR-BECKER, Gabriele: *El modernismo*. Colonia, Könenman, 1996, p. 108.

Mare de Déu de l'Olivar. Gravat xilogràfic inclòs a un full de goigs. [Primera meitat segle XVIII].



10 MARE DE DÉU DE L'OLIVAR

Segle XX, 1925
 Rubrica il·legible. Manises.

80 x 60 cm. / 4 x 3 taulells de 20 x 20 cm.
 Alaquàs. Plaça dels Ollers, núm. 13. A la façana.

«Primitivos iconos valencianos, como ocurre con otras tierras de la geografía española, han sido alumbrados en hallazgos rodeados a veces de prodigios y de piadosas leyendas, tras su ocultamiento ante la fuerza avasalladora del Islam». Aquesta afirmació, emesa per la historiadora de l'art Asunción Alejos⁷⁶ s'ha de tindre molt en compte a l'hora d'entendre el primitiu origen de la devoció a Alaquàs de la Mare de Déu de l'Olivar. Conta la tradició que al voltant de l'any 1300 un llaurador, mentre treballava en un olivar, va trobar un cos

⁷⁶ ALEJOS MORÁN, Asunción: «Iconografía Mariana en monasterios femeninos valencianos». En *Archivo de Arte Valenciano*. Año LXXIII, València, Reial Acadèmia de Belles Arts de San Carles, 1992, p. 52.

dur a terra. Amb la ajuda d'un company aconseguí desenterrar una campana baix la qual s'amagava una imatge de la Mare de Déu⁷⁷.

Des d'aquest mateix moment, i gràcies a l'erecció d'un xicotet ermitori i a la posterior fundació d'un convent de Mínims, el culte i la devoció a la Mare de Déu de l'Olivar han estat continus a Alaquàs. La seua festivitat va quedar instaurada el dia 8 de setembre i, entre els diversos actes que encara hui es celebren per a lloar-la destaca el denominat com Cant de la Carxofa⁷⁸; fou declarada patrona canònica d'Alaquàs al 1954.

La primera representació gràfica de la Mare de Déu de l'Olivar d'Alaquàs es pot datar als anys centrals o, fins i tot, a la primera meitat del segle XVIII. Es tracta d'un gravat xilogràfic inclòs en un full de goigs on es va plasmar -de manera esquemàtica- el moment de la troballa de la imatge per part del llaurador al peus de l'olivera i baix de la campana⁷⁹. Es marcà amb aquesta figuració, la iconografia definidora d'aquesta advocació que no ha variat fins l'actualitat encara que s'han pogut afegir elements secundaris com ara una esglèsia o una construcció amb quatre torres que recorda a la casa-palau dels Aguilar, un dels edificis més característics de la vila.

Fou aquesta disposició la que es va seguir per a confeccionar aquest plafó ceràmic devocional on es pot veure a la Mare de Déu de l'Olivar envoltada dels seus trets definitoris més característics -damunt d'una olivera al costat d'un camperol, una campana i un parell de bous- i ubicada en una escenografia fictícia de clares reminiscències localistes. Per la datació d'aquesta obra -1925- el seu autor -la rúbrica del qual es il·legible i sol es pot constatar que va elaborar-la a Manises- pogué inspirar-se en la primitiva imatge escultòrica de

⁷⁷ Cf. CASABÁN I BRISA, Timoteo: *Breve descripción histórica religiosa de la villa de Alacuás con novena y gozos a la Virgen del Olivar*. Alaquàs, Clavis de la Mare de Déu de l'Olivar, 1995; ROYO MARTÍNEZ, José: «Las notas útiles para la historia del Reino de Valencia (Alacuas) de Pedro Sucas Aparicio. Alacuás-Allaquaz-Alaquauz-Alaguas». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1996, p. 79.

⁷⁸ Sobre la festivitat de la Mare de Déu de l'Olivar en general vid. ESCRIVÀ I FORT, Josep Baltasar – GARCÍA BARBERÀ, Francesc: «Festes Populars d'Alaquàs». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1981, pp. 122-123.

Els possibles orígens, característiques pròpies i particularitats del "Cant de la Carxofa" han estat analitzats en DOLS I RUIZ, Joan F.: «La Carxofa. Història d'una tradició (1)». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Alaquàs, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1988, pp. 93-108. .

⁷⁹ Sobre la datació i la imatge d'aquest full vid. GOMIS CORELL, Joan Carles: «Imatge, poesia i música al voltat de la Mare de Déu de l'Olivar d'Alaquàs: el full dels gozos a Nuestra Señora del Olivar, que está en su convento de Alacuás». En *Ars Longa. Cuadernos de arte*, València, Universitat de València – Departament d'Història de l'Art, 2002, pp. 59-62. En aquest mateix número de *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs* confronteu [GOMIS CORELL, Joan Carles: «Els goigs de la Mare de Déu de l'Olivar d'Alaquàs. Imatge, poesia i música al servei de la devoció mariana». pp. 329-337]; FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *Iconografía Mariana Valentina*. València, Biblioteca Gráfica Valenciana – 4, 1986, pp. 11-105.



Mare de Déu de l'Olivar. Alaquàs.
Plaça dels Ollers. Núm. 13.

la Mare de Déu que es va destruir al 1936. No obstant això, aquesta hipòtesi pareix poc probable ja que la figuració de la Mare de Déu no recorda en cap element a la referida escultura; es següeren uns criteris aleatoris i clarament estereotipats per a la seua plasmació.

L'artista però, no estalvià en compondre el conjunt amb un gran detallisme mitjançant l'aplicació de xicotetes pinzellades amb què va aconseguir un esplendorós contrast cromàtic. L'ús de veladures i de procediments com ara el raspall o l'aerògraf conformen una obra de gran qualitat tècnica que ve a reflectir el moment que a València i altres llocs de producció ceràmica com Manises es va viure durant les primeres dècades del segle XX. Així, front al desenvolupament productiu i qualitatiu d'altres localitats com Onda, quedà patent la necessitat de millorar les qualitats tècniques i estètiques de les peces amb una bona i completa formació dels operaris⁸⁰.

⁸⁰ PÉREZ CAMP, Josep: «A indústria dos azulejos em Manises entre 1800 e 1940». En *Azulejaria valenciana. Século XIII ao Século XX*. [Catálogo de Exposición]. Lisboa, Ministerio de Cultura, 2005, págs. 176-182; PÉREZ CAMP, Josep: «La industria azulejera de Manises entre 1840 y 1840». En *Azulejería en Valencia de la Edad Media a principios del siglo XX*. [Catálogo de Exposición]. València, Generalitat Valenciana, 2006, págs. 145-150.

El plafó ceràmic –d'especejament imparell- va quedar col·locat en aquesta vivenda d'Alaquàs des del mateix moment de la seua construcció i respongué a la devoció que els primers propietaris tenien per la Mare de Déu de l'Olivar. Encara que està ubicat al segon pis de la façana, presenta diverses rotures de consideració; no obstant això, es pot afirmar que el seu estat de conservació és bo.

11. MARE DE DÉU DE L'OLIVAR

Primera meitat del Segle XX
Autor Desconegut.

80 x 60 cm. / 4 x 3 taulells de 20 x 20 cm.
Inscripció: IMAG.N D N.A S.A DEL OLIVAR.
Alaquàs. Actualment ubicat al forn del Carrer Major situat al núm. 18.

Com ja ha quedat marcat al llarg d'aquest article, van ser nombroses les qualitats i virtuts que s'han atribuït al llarg de la història a la Mare de Déu, baix qualsevol de les advocacions a què ha estat vinculada. La Mare de Déu de l'Olivar d'Alaquàs no és una excepció en aquest sentit i, com relaten els primitius goigs que li cantaven, sanava els malalts de les seues malalties i ajudava les dones embarassades que tenien problemes al moment de donar a llum:

«A la muger afligida que en el parto peligroso à vuestro Olivar precioso acude con fé crecida Siempre soleis remediar en la hora trabajosa	El enfermo, que acosado de qualquier grave dolor, implora vuestro favor luego se siente aliviado Por vos le viene à dexar la enfermedad mas penosa» ⁸¹ .
---	--

No es coneix la trajectòria exacta que va conduir aquest plafó ceràmic a l'interior del forn on es conserva ja que els actuals propietàries afirmen que, ells

⁸¹ *GOZOS A NUESTRA SEÑORA DEL OLIVAR, QUE ESTA EN SU Convento de Alaquàs*. [Text a dues columnes, oratio final en llatí], [s. ll., s. i., s. a.: València, mitjans segle XVIII]. En [DE ORELLANA, Marcos Antonio]: *Gozos de Nuestra Señora con varias Ynvocaciones*, full núm. 267. València, Universitat de València-Estudi General, Biblioteca General i Històrica, M-828



Mare de Déu de l'Olivar. Alaquàs.
Carrer Major. Núm. 18.

ja el trobaren instal·lat a una de les parets quan compraren el baix. Del que no hi ha dubte, no obstant, és que es tracta d'un clar exemple de devoció popular cap a la patrona de la Vila.

L'esquema compositiu que es va reflectir a la peça anterior ha estat repetit en aquest plafó que, de manera fidel a la tradició i atenent a la iconografia pròpia de la Mare de Déu de l'Olivar, ens reflecteix el moment exacte de la seua troballa. El pintor ceràmic va desenvolupar l'obra mitjançant uns trets pictòrics molt aconseguits gràcies a l'aplicació d'una pinzellada subtil i compacta que solament es torna enèrgica en espais concrets com les fulles de l'olivera o les brosses que hi ha a terra. Tan mateix, s'han emprat unes tonalitats contrastades que permeten crear una imatge realista de gran naturalisme; no obstant, l'autor no va reflectir la vertadera imatge de la Mare de Déu que es conservava a Alaquàs, sinó que representà una figura estandarditzada que es pot adscriure a altres advocacions marianes. El conjunt, al que s'han retirat dos xicotets llums que estaven situats baix la inscripció, presenta un bon estat de conservació així com l'orla que l'envolta.

12. MARE DE DÉU DEL ROSER, STA. ROSA I SANT DOMÈNEC

Segle XX, posterior a 1939.

Autor desconegut.

80 x 60 cm. / 4 x 3 taulells de 20 x 20 cm.

Inscripció: NTRA SRA DEL ROSARIO.

Alaquàs. Carrer Sanchis Almiñana, núm. 5. Originàriament es trobava a la façana de la coneguda en Alaquàs com "Casa del Sant".

No resulta gens estrany el fet de què la Mare de Déu del Roser aparega envoltada per altres personatges celestials en relació a determinats episodis de la seua història. Aquest és el cas del sant que hi apareix agenollat als seus peus: Sant Domènec de Guzmán qui no va ser únicament el fundador de l'orde del dominics que tant va impulsar el culte al roser, sinó que va viure un important *encontre* amb Maria. Conta la tradició que, als voltants de 1210, la Mare de Déu s'aparegué al sant donant-li un roser que aquest va qualificar com *Corona de rosas de Nuestra Señora* i amb el qual es diu que va triomfar davant l'heretgia albigense⁸². Tan mateix, hi ha la creença de què la Mare de Déu instava al sant a predicar pel món amb el seus frares "avísando a todos los Christianos se abrazassen con esta devoción y entrassen en esta cofradía [per la de predicadors] si la querían tener a ella por su singular i cierta abogada"⁸³.

Junt a la Mare de Déu, el seu fill i el sant, també agenollada i portant un hàbit dominic semblant, es troba Santa Rosa de Lima portant sobre la front una corona d'espines com a símbol d'ascetisme⁸⁴. Ambdós reben el rosari de mans del Jesuset i la Mare de Déu respectivament els quals apareixen ubi-

⁸² No obstant, ha estat demostrat que el roser no fou inventat per sant Domènec si no que fou Alain de la Roche -un sant bretó amb mala reputació pertanyent a la seua orde- qui va escriure cap el 1470 una obra titulada *De Utilitate Psalterii Mariae*. Cf. REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F*. Tom. 2 / Vol. 4. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, p. 129-130.

⁸³ OGEA, Diego de: *Breve Instrucción de la devoción, cofradía e indulgencias y milagros del Rosario de nuestra Señora*. Madrid, Viuda de Querinos Gerardo, 1589, p. 43.

⁸⁴ Al voltant de la vida i iconografia de santa Rosa de Lima vid. MILONES, Luis: *Una partecita del cielo. La vida de santa Rosa de Lima narrada por Don Gonzalo de la Maza a quien ella llamaba padre*. Perú, Editorial Horizonte, 1993; REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorios*. Tom. 2 / Vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998. pp. 81-90; MÚJICA PINILLA, Ramón: *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos – Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos – Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 209-372.



Mare de Déu del Roser,
Sta. Rosa i Sant Domènec.
Carrer Sanchis Almiñano. Núm. 5.

cats damunt una espècie de cadafal. Tota l'acció queda emmarcada per una arquitectura fingida e irreal composta per dos arcs de mig punt que deixen contemplar l'espai exterior.

Encara que es tracta d'una iconografia molt arrelada des d'antic, el pintor d'aquesta obra va desvincular-se del models més clàssics -com ara els que il·lustren els goigs o les pintures- i va desenvolupar una escena atemporal plena de naturalisme i versemblança de postulats estandarditzats. D'aquesta manera, els personatges, si bé s'ajusten al seus trets més distintius, presenten una humanització i un individualisme remarcables. Tot els elements representats queden limitats per un perfilat de manganès de caràcter enèrgic que delimita unes tonalitats expressives i molt contrastades⁸⁵.

La trajectòria d'aquest plafó ceràmic resulta interessant ja que, acabada la Guerra Civil, va ser encarregat -possiblement a Manises segons la creença

⁸⁵El mateix estergit, encara que amb una certa modificació cromàtica, fou emprat en un plafó ceràmic que es conserva al carrer Daoiz i Velarde, núm. 6 de Novelda i a un altre del carrer de la Barbacana, núm. 2 d'Alcoi. Cf. respectivament SEGURA MARTÍ, José M^a: *Catálogo de paneles cerámicos devocionales de l'Alcoià – El Comtat* (Alicante). Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert – Diputación de Alicante, 1990, p. 164; GÓMEZ CANTO, Miguel Ángel – MARHUENDA MOLTÓ, José: *Las caras que nos contemplan*. Novelda, Edicions Locals, 1999, p. 143.

de l'actual propietari, Miquel Moret- per tal de substituir un altre que havia en la "Casa del Sant" de la Vila -que havia estat destruït durant el conflicte- on també apareixia la Mare de Déu del Roser. El gran culte que rebé aquesta peça i l'interès per la seua conservació possibilitaren que, al moment d'enderrocar la referida casa, es conservaren tots els taulells fins el moment de trobar una ubicació definitiva. No obstant aquestes incidències i el trencament de diverses peces, el seu estat de conservació és òptim.

13. MARE DE DÉU DE L'OLIVAR

Segle XX, 1940.

Vicente Gimeno. Azulejos Cayetano Soler. Manises.

180 x 140 cm. / 9 x 7 taulells de 20 x 20 cm.

Inscripció en una cartela a l'angle inferior esquerre: Azulejos Cayetano Soler. Manises.

Signat al mateix angle: Vte. Gimeno. 40.

Alaquàs. Carrer Perolers, núm. 3. Façana de la parròquia de la Mare de Déu de l'Olivar.

Quan va edificar-se el pou de la Mare de Déu de l'Olivar -a l'any 1915- es va instal·lar un primitiu plafó ceràmic que fou destruït amb posterioritat, probablement durant la Guerra Civil. Fou en 1940 quan, per l'intercessió de l'Ajuntament d'Alaquàs, es va renovar l'obra que s'encarregà a Vicente Gimeno, pintor de la fàbrica de *Cayetano Soler* de Manises i un dels més prolífics del seu temps⁸⁶. Tota aquesta informació quedà anotada al nou plafó de la següent manera.

«Pozo de Ntra. Sra. del Olivar, construido en 1915 siendo alcalde D. José M^a. Palop Guillem. Destruído por las hordas marxistas este retablo fue renovado en 1940 siendo alcalde D. José M^a. Planells,

⁸⁶ Són múltiples el plafons ceràmics signats per Vicente Gimeno que s'han catalogat ja que la seua producció no quedà reduïda exclusivament als seus treballs a la fàbrica de Cayetano Soler. També hi ha constància de les peces que va elaborar vinculat a l'empresa de José Vilar.

SEGURA MARTÍ, J. M: «La col·lecció de plafons ceràmics devocionals del Museu Arqueològic Municipal Camil Visedo Molto d'Alcoi». En *Recerques del Museu d'Alcoi*, núm. 15. Alcoi, Museu Arqueològic Municipal d'Alcoi Camil Visedo Moltó, 2006, pp. 126, 133 i 134.



Mare de Déu de l'Olivar. Alaquàs.
Carrer Perolers. Núm. 3. Façana de la
parròquia de la Mare de Déu de l'Olivar.

Gestores J. M., V. Alós, J. Portalés, F.
Montalt, M. Montoro, R. Gil y J. M^a.
Montoro»⁸⁷.

Anys més tard, el plafó es va traslladar a la façana principal de la parròquia de la Mare de Déu de l'Olivar, moment en què es va perdre la referida inscripció i es va adossar al conjunt una nova orla decorativa.

Resulta cridaner el fet que de tots els plafons ceràmics d'Alaquàs analitzats on va quedar representada la Mare de Déu de l'Olivar aquest és l'únic en què l'autor va plasmar de manera fidel a la Mare de Déu tal i com era venerada al seu cambril. De fet, si s'observa la fotografia on va quedar reflectida abans de la seua destrucció a la Guerra Civil i es compara amb el plafó ceràmic, no hi

⁸⁷Text transcrit a l'apartat de Memòria Gràfica de *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs* de l'any 1983, p. 148.

Aquest plafó d'Alaquàs es un del diversos que foren remodelats després de la Guerra ja que aquest costum va quedar molt arrelat. Açò va conduir a una generalització de tipologies -caracteritzades per un notable eclecticisme- i a una marcada industrialització que influència en la unitat de criteris, models i tècniques.

Cf. GUEROLA I BLAI, Vicent: *La pintura ceràmica a Carcaixent. Estudi, classificació i catàleg raonat. Plafons devocionals, costumistes, natures mortes i taulells de sèrie*. Carcaixent, Vicerectorat de Promoció Lingüística de la Universitat Politècnica de València i Àrea de Cultura i Educació del M. I. Ajuntament de Carcaixent, 2002, p. 31; OLIVARES I TORRES, Enric: *Ceràmica devocional urbana d'Algemesí*. Algemesí, Ajuntament d'Algemesí, 2005, p. 15.

ha dubte de la font emprada pel pintor. Així, en les dues imatges, la Mare de Déu porta un mantell del segle XIX, de color blanc brodat en argent i or amb un floc també d'or⁸⁸.

Tècnicament, el plafó ceràmic -de dimensions considerables- ha quedat resolt amb una gamma cromàtica molt ampla -generadora de importants efectes claroscuroistes- i una notable cura a l'hora de dibuixar els contorns de les figures. Açò, unit a un extraordinari detallisme i a la aplicació d'unes proporcions correctes, configura una peça de gran naturalisme. Es tracta per tant, d'una obra que connecta amb el costum que es va generalitzar després la Guerra Civil de recuperar els trets pictòrics que havien caracteritzat la pintura ceràmica anys abans. No obstant la gran qualitat del plafó, no s'aplicaren en la seua execució tècniques tan típiques d'aquest període com ara l'aerògraf el que posa de manifest com hi hagué pintors ceràmics que encara mantenien la manera tradicional de treballar.

14. AVE MARIA

Segle XX, 1941.
Vicente Gimeno. Manises.

Únic taulell de 40 x 30 cm.
Inscripció: AVE MARIA.
Alaquàs. Carrer dels Benlliure, núm. 73.

A partir del segle XIII -i sobretot per la intercessió de l'orde franciscana- es va prendre consciència de què Maria no era únicament la dona que sufria per la mort de Jesús -entre d'altres connotacions- sinó que era un ésser capaç de manifestar una absoluta tendresa cap el seu fill i, en conseqüència, cap els fidels⁸⁹.

En aquesta peça, composta per un únic taulell, es va representar la Mare de Déu reflectint el seu amor pel seu fill qui, de la mateixa manera, manifesta el

⁸⁸ Aquest és un dels sis mantells que la Mare de Déu conserva al seu cambrill. Es tracta del més antic.
Cf. TORTOSA, Emilio: «Los mantos de la imagen de la Virgen del Olivar». En *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, Alaquàs*, Col·lectiu Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, 1981, pp. 141.

⁸⁹ Cf. MÂLE, Emile: *El arte religiosos del siglo XII al XVIII*. México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 105-106.



Ave Maria. Alaquàs.
Carrer dels Benlliure. Núm. 73.

seu amor pels fidels que queden assimilats per un xicotet corder; es tracta d'una clara al·lusió a la seua figuració com a bon pastor. Ací, la Mare de Déu, amb túnica roja i mantell blau, mira amb tendresa i agafa amb cura el seu fill qui, encara menut, camina dalt d'un muret per acostar-se a acariciar el corder. Tota l'acció transcorre en un paisatge exterior on destaquen els rosers que emmarquen els personatges.

L'autor de l'obra, Vicente Gimeno, va plasmar els mateixos trets pictòrics que desenvolupà en la peça anterior de manera fidel. Així, s'aprecia un cuidat dibuix -tal volta molt marcat i amb un cert caràcter d'ingenuïtat- a l'hora de conformar els personatges, el qual desapareix al fons i en la zona dels rosers on té una major importància el colorit. Les tonalitats, encara que perfectament contrastades, s'aplicaren de manera difusa i sense compactar no quedant delimitades pels contorns.

Cal destacar que aquesta peça fou encarregada per la mare de l'actual propietària de la vivenda al pintor, al mateix moment en què es compraren un bon nombre de taulells seriatos per a decorar la llar.



Mare de Déu del Carme amb les ànimes del Purgatori. Alaquàs. Carrer Beato Gaspar Bono [Núm. 1] cantó amb Carrer Sant Joan de Ribera [Núm. 4].

15. MARE DE DÉU DEL CARME

Segle XX, 1966
Azulejos L. Mora. Manises

140 x 100 cm. / 6 x 5 taulells de 20 x 20 cm. i 10 x 2 taulells de 5 x 10 cm.
Inscripció: BARRIO NTRA. SRA. DEL CARMEN. ESTE RETABLO HA SIDO CONSTRUIDO A EXPENSAS DE LOS VECINOS DE ESTA BARRIADA. AÑO 1966.
Alaquàs. Carrer Beato Gaspar Bono, núm. cantó amb Carrer Sant Joan de Ribera, núm. 4. Al segon pis de la façana lateral de la vivenda.

Aquest plafó presenta a la Mare de Déu asseguda, sobre núvols, vestida amb l'hàbit carmelità i portant el Jesuset al braç esquerre. Ambdós porten corona imperial, voltada la de la Mare de Déu de dotze estrelles que fan referència a la seua Puríssima Concepció -creença celebrada per l'orde carmelità des dels seus inicis-. Amb la mà dreta subjecta l'escapulari que també duu el seu fill a l'esquerra; en ells es pot veure impresa una versió simplificada del símbol de l'orde compost per un fons blanc a la part superior i marró a l'inferior que fan

referència al color del vestit de la Mare de Déu i al color de l'hàbit dels carmelitans respectivament. Hi completen l'emblema tres xicotetes estrelles, una a la part inferior platejada que al·ludeix a la Mare de Déu i altres dues daurades a la part superior que simbolitzen els profetes Elies i Eliseu⁹⁰. El conjunt es completa, al costat de la Mare de Déu i el seu fill, per dos àngels, i als seus peus, per un grup d'ànimes que pateixen al purgatori implorant clemència i salvació a la Mare de Déu.

L'existència del Purgatori, encara que recentment eliminada per part de la pròpia església catòlica, va ser impulsada pels postulats contrarreformistes. Així, la sessió XXVa del Concili de Trento deia:

«[...] manda el Santo Concilio a los obispos que cuiden con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio recibida de los santos Padres y sagrados concilios, se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos[...]»⁹¹

Tot i aquesta creença -i al igual que ocorre en altres localitats com ara Torrent- la ubicació d'aquest plafó ceràmic a un carrer d'Alaquàs té un caràcter commemoratiu i devocional ja que, com va quedar anotat a la inscripció inferior del taulell, fou fruit de la contribució dels veïns del carrer del Carme de la població, on va quedar instal·lada l'obra. La tradició oral facilita que fou un policia que residia al barri el precursor de la idea amb la intenció de què la gent deixara de denominar el barri com *Socusa* i s'emprara la nomenclatura del *Carmen*. L'encàrrec de la peça fou realitzat a Manises, a la fàbrica de Leopoldo Mora tal i com s'aprecia a la inscripció del mateix plafó.

Tant la imatge com el text, queden envoltats per una orla simètrica composta per fulles d'acant, flors i garlandes de gran virtuosisme i si bé les fonts emprades per aquesta composició poden trobar-se en models antics, la data

⁹⁰ No hi apareixen -degut al espai reduït de l'escapulari- ni les dotze estrelles que emmarquen aquest escut, referint-se als favors i gràcies que la Mare de Déu va concedir a l'orde carmelita, ni la corona que es situa a la part superior i de la que ix un braç amb una espasa en connexió amb l'arma amb què el patriarca Elias va donar mort als falsos profetes de Baal.

Al voltant d'aquest emblema vid. SAN JOSÉ, Jerónimo de: *Historia del venerable padre fr. Juan de la Cruz, primer descalzo carmelita*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1641, p. 111; LÓPEZ-MELÚS, Rafael María: *El escapulario del Carmen: Historia, Teología, Devoción*, Sevilla, Apostolado Mariano, 2000;

⁹¹ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por don Ignacio López de Ayala*. Madrid, Imprenta Real, 1785, p. 473.

de la seua realització-1966- posa de manifest cóm les fonts a tindre en compte eren molt més amples i es poden localitzar en litografies contemporànies i, fins i tot, en fotografies.

D'aquesta manera, el pintor que va realitzar la peça -Leopoldo Mora Mas-enllaça amb les constants de producció generades a partir de la Guerra Civil per les quals es donava una gran importància al dibuix -cuidat i estudiat- i a la recerca d'efectes naturalistes per tal d'aconseguir uns trets netament pictòricistes. La millor manera de exemplificar açò fou mitjançant l'aplicació, amb pinzellades precises i fluides que permeteren generar uns volums molt versemblants, d'una extensa gamma cromàtica.