

La interpretació iconogràfica de les pintures murals barroques de l'ermita de santa Anna de Benissa en el seu context històric

Anna Maria Ronda i Femenia
Fundació Arqueològica L'Alcúdia d'Elx

RESUMEN

En este estudio, abordamos el reconocimiento iconográfico de las figuras pintadas en los muros de la ermita barroca de Santa Ana de Benissa, así como su interpretación alrededor de los avatares históricos valencianos de la época, como fue la expulsión de los moriscos de 1609, y la huella dejada en la comarca de la Marina Alta hasta el s. XVIII.

Palabras clave: Comarca de la Marina Alta / Benissa / pintura mural barroca / expulsión de los moriscos.

ABSTRACT

In this study, we addressed the iconographic recognition of figures painted on the walls of the baroque chapel of Santa Anna de Benissa, and their interpretation around valencians historic events of this time, as was the expulsion of the moriscos of 1609, and the trace in the region of Marina Alta to the XVIII century.

Key words: District of Marina Alta / Benissa / mural painting barroque / expulsion of the moriscos.

EL DESCOBRIMENT I LA RESTAURACIÓ

El 8 de juliol de l'any 2002 van aparèixer, baix varies capes d'emblanquinat, un univers barroc de pintures murals que havien cobert els llenços parietals de l'ermita de Sta. Anna de Benissa. La troballa va ser conseqüència de les obres de sanejament de la teulada de l'ermita que s'estaven duent a terme a instàncies del rector Sr. Domingo Sabater.

Baix el patrocini de l'Ajuntament, amb part del pressupost de la seua Regidoria de Cultura i amb dues subvencions, una de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana i un altra de la Diputació d'Alacant, durant els anys del 2002 al 2005 es va poder procedir a la restauració i consolidació de les malmeses pintures¹. L'empresa adjudicatària va ser *Santirso S.L.*, que es va encarregar de la totalitat dels treballs. La restauració va consistir en l'eliminació de les capes de calç amb un bisturí i molta cura, per a posteriorment establir i consolidar els elements degradats (*Memoria Santirso 2003*, p. 5), sempre baix l'objectiu d'intervenció mínima i de renunciar a qualsevol participació creativa, amb respecte a l'autor que va executar les pintures en el seu temps. El que si es va fer, fou tornar a pintar damunt dels colors i dels traços originals amb materials moderns, però sempre

reversibles, per a retornar-li l'esplendor compositiu d'antany i recuperar les figures que estaven quasi perdudes.

La fàbrica del mur és de tàpia, formada amb còdols, calç i sorra barrejats, i recoberta externament per morter de guix. Precisament un dels problemes més greus que presentaven les pintures era a causa que els murs, per les filtracions d'aigua de la pluja retenien la humitat que, per capil·laritat, eixia a l'exterior provocant el despreniment de les pintures. Segons les observacions dels tècnics (*Memoria Santirso 2003*, p. 7), l'efecte de la carbonatació va produir taques blanquinoses producte de la reacció d'òxids amb el diòxid de carboni, sent aquesta una reacció pròpia de la tècnica de pintura "*al secco*", així com l'aplicació de cola animal com aglutinant.

Un detall curiós és la comprovació per part dels restauradors que algunes de les pintures van ser picades amb objectes punxeguts amb la intenció de destruir-les (Montes Vega 2005, p. 2) ja que, tal com explicarem més avant, aquest fet es troba reflectit en la documentació de l'Arxiu Parroquial, l'única informació escrita de l'època que tenim sobre l'existència de les pintures murals.

DISTRIBUCIÓ I DESCRIPCIÓ DE LES ESCENES PINTADES

L'edifici és de planta rectangular de 12 m. de llarg per 6 d'ample, sostrada a doble vessant amb suspensió interna de bigues de fusta que es recolzen sobre dos arcs de mig punt de pedra tosca, d'idèntica factura a la portalada d'accés principal. És doncs una església senzilla, d'una sola nau compartimentada amb tres crugies que venen marcades pels dos arcs que descansen sobre pilastres de pedra, recolzats per fora amb uns contraforts exteriors que li donen al temple la seua característica imatge de robustesa (fig. 1).

¹ Vull agrair al personal i els tècnics de l'Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Benissa l'ajuda prestada en aquest treball. A Vicent Gomis, per la informació i l'interés demostrat, a Dolors Roselló pels consells lingüístics, i a Marisa Ortola per la seua diligència, i per sobre de tot, gràcies per l'amistat.



Fig. 1.- Aspecte exterior de l'ermita de S. Anna de Benissa.

A l'obra original se li va afegir en l'any 2002 mig metre més d'alçària per a recol·locar el sostre, i va ser aquesta intervenció la responsable de la desaparició de la part superior de les pintures murals. La restauració també va donar una dada important, l'aparició d'una finestra cegada en la part de la sagristia. En origen existirien sis finestres, una per crugia, tres i tres en cadascunes de les parets laterals, però sempre se n'havien vist cinc degut que la sagristia va haver-hi de fer-se amb posterioritat, i va encegar el finestró fins aleshores.

Les escenes pintades ocupaven la totalitat de les parets de l'ermita, des de baix fins al sostre, amb l'esmentada tècnica de pintura "*al secco*". Els pigments estaven compostos per òxid de ferro i els colors predominants són el negre, el blanc, el roig, l'ocre, el groc, el verd i el blau. Presentaven un acabat mate² perquè pogueren ser vistes des de tots els angles sense interferències.

Les pintures tenen certa qualitat artística, ja que l'autor pintà les figures en traços fermes i continuats, a més no li són estranys els jocs de perspectiva per a fer la sensació de profunditat. Es van concebre unitàriament i per una sola ment creadora, amb la finalitat de transmetre un missatge a les persones que les contemplaren. Estan pensades amb deteniment, sabent el que es vol dir a través d'un codi pictòric comprensible en l'època que van ser pintades, adaptant-se al marc arquitectònic de les parets de l'ermita i d'altra banda a uns altres marcs creats i pintats pel mateix autor, com si de veritables quadres es tractaren (fig. 2).

L'esquema decoratiu elegit és el de la clàssica divisió de la paret en tres parts: sòcol, part mitjana i fris superior.

1. Sòcol: Es troba quasi desaparegut excepte amb l'angle SO que hi ha conservat fins a una alçada d'1 m. Es tracta d'un senzill dibuix

² L'acabat brillant que tenen les pintures a dia de hui és per l'aplicació de Paraloid B-72, un producte protector que van posar els restauradors per que tingueren més durabilitat els treballs.



Fig. 2.- Llenç 1: S. Frutos. Llenç 7: l'Adoració dels Mags i el medalló de Jaume Crespo de 1707.

geomètric que forma una xarxa de quadrats dividits per triangles en blanc i negre disposats de manera que produeixen l'efecte d'unes aspes de molí tangents.

2. Part mitjana: És la zona on es desenvolupen les escenes pintades principals. Aquestes són de temàtica religiosa, compostes per figures humanes que representen sants i, en ocasions, tenen algun motiu paisatgístic. Les figures van emmarcades amb marcs pintats com si foren de fusta, donant-li realç visual a la composició, al temps que provoca una mena d'artifici, com si ens trobarem en una sala plena de quadres de gran volum i grandària. Mesuren 2, 20 m. d'altura.

3. Fris: Ocupa des de 3,20 m. d'altura en la paret fins al sostre, incloent les finestres.

Originalment, la zona pintada arribaria fins a la base del sostre i les bigues, però la desafortunada intervenció per a elevar el sostre de l'edifici, va fer que desaparegueren les pintures, i quedara una línia irregular en la paret que va ser recomplida pel ciment modern del sobre-elevat de 50 cm. que li van afegir a la teulada.

La pintura del fris ha quedat en les parets Est i Oest amb desigual intensitat de colorit. Es tracta d'una rica decoració de tipus naturalista, característica fonamental de l'estil barroc al que pertany.

La composició és simètrica i agafa com a eix central les finestres d'arpillera, l'obertura de les quals estan pintades amb decoració gallonada. A dreta i a esquerra, des del marc pintat que envolta la finestra, es desenvolupa en sentit

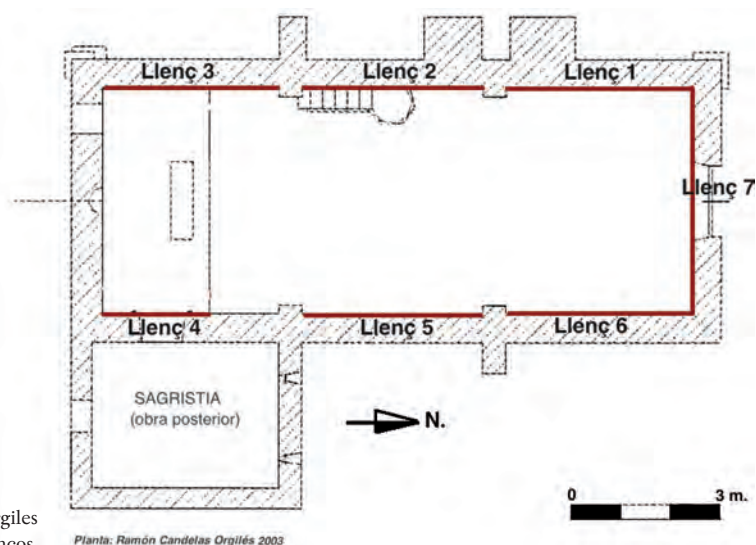


Fig. 3.- Plànol de l'ermita segons R. Orgilés 2003 amb la numeració dels llenços.

vertical una decoració vegetal, de tipus *espiraliforme*, possiblement d'acants³, que trobem humanitzats amb rostres, únicament en la paret Oest. Els popularment coneguts com a *green man* (homes verds) que és freqüent trobar-los esculpits en relleus i representacions paganes i cristianes, podem veure'ls al llarg del temps, tant en vasos grecs relacionats amb Dionisos, com en catedrals gòtiques, com la de Burgos. La seua simbologia estaria relacionada amb la fertilitat, la renovació dels cicles vitals i, la immortalitat, característiques pròpies de la planta de l'acant de la que neixen en els de l'ermita de Sta. Anna. Un paral·lel molt semblant amb aquestes són les pintures que cobreixen les parets de l'església de S. Esteve Protomàrtir a València, datades en 1678 (Catàleg *La Gloria del Barroco*, 2009-2010).

En ambdós extrems se situen dos gerros daurats de bronze, de forma globular plens de flors, entre les que reconeixem gira-sols (*helianthus annuus*), lliris (*lilium candidum*), roses silvestres

(*rosa sempervirens*) i clavells (*dianthus caryophyllus*)⁴. Aquests elements, són molt característics del món barroc, i els trobem, per exemple, acompanyant a dreta i esquerra els gojos⁵ de sants i mares de Déu, així com en la composició dels altars, o també com a protagonistes de bodegons i d'altres quadres de l'època. Al voltant, completen la decoració algunes aus pròpies d'ambients d'aiguamolls amb flors al bec, o bé d'altres del tipus blavets (*Alcedo atthis*) o colibrís (*Trochilidae*), sent les altres ànecs collverds (*Anas platyrhynchos*) que estan pintades amb l'actitud d'alimentar-se, i que completen d'aquesta manera el marcat ambient natural que l'autor va voler donar-li al fris del conjunt pictòric (Fig. 4)

A continuació, descriu les escenes dels quadres de la part mitjana dels murs, referint-nos a les figures que estan pintades, a la seua composició, i al seu estat de conservació. Per a fer el recorregut començarem per la paret Oest, a mà dreta de la porta principal, que

- 3 L'acant (*acanthus mollis*) és una planta considerada des de l'antiguitat clàssica com a símbol de renaixement i d'immortalitat. Aquesta poderosa icona va ser sincretitzada pel cristianisme primitiu com a símbol de perdurabilitat, representant per si mateix la vida eterna, la vida després de la mort i la resurrecció.
- 4 Agraïm la informació sobre la flora donada per l'amic i botànic Baptiste Banyuls.
- 5 Els gojos són composicions poètiques populars d'origen oral, que es publiquen a manera de gravats impresos, on es dibuixa la imatge religiosa i als seus distintius junt al poema, per a cantar-los en honor de la Verge, Crist o els sants en una missa o processó, com a pregària o acció de gràcies.

hem anomenat *llenç 1*, i continuarem rodant en aqueix sentit fins arribar a la paret Nord de l'entrada. En total, descriurem 7 llenços (fig. 3).

Llenç 1

Conserva les tres parts pintades, el fris complet, de la part mitjana sols un quadre i el sòcol geomètric. En origen, havien tres quadres pintats un al costat de l'altre de 2,20 per 1,80 m d'amplària cada un, però malauradament, sols ha quedat el de **Sant Frutos**. Aquest sant, patró de Segòvia, era un ermità que va viure en la *Spania* visigoda entre els anys 642-715 d.C. i que va destacar pel seu martiri a mans del musulmans que des de l'any 713 van ocupar la Península Ibèrica (Carmona Muela 2011, p. 175). Aquest ermità sol representar-se com un ancià barbat i vestit amb una llarga túnica fosca, pròpia d'un anacoreta, amb un llibre en mans, un gaiato i de peu sobre una pedra, que en el cas de l'ermita de Benissa, se substitueix per un pedestal de pedra, possiblement de toska, decorada amb volutes. El més original de la composició és que està situada dins del paisatge de la partida. Reconeixem l'ermita al fons, com si estiguérem mirant-la des del camí que puja de la font i el llavador, el paisatge de roques tan característic de Sta. Anna amb un pi gran, i a mà dreta s'estén el mateix paisatge abancalat amb ceps que podem veure fins ara mateix a l'entorn (fig. 2).

També es van detectar un conjunt de *graffitis* gravats sobre la tàpia del mur, baix de les pintures, que afloren i es remarquen ací i en altres punts com ara en el llenços 2 i 8. Entre les inscripcions s'endevinen laberints, vaixells, dades i signatures que, una vegada feta la restauració, destaquen més encara. A propòsit dels *graffitis*, en el seu dia ja van proposar un possible us de l'ermita com a edifici defensiu (Ronda Femenia 2003, p. 2) pel seu estratègic domini visual del barranc del Quisi, ja que al ser el camí natu-

ral per a pujar des de Calp fins a Benissa, des d'allí podrien controlar-se les incursions dels corsaris barbaresc. Sobre aquest particular dissentia Teodoro Crespo (Crespo Mas 2006, p. 79), encara que si atenia la possibilitat que en la zona haguera estat un refugi en casos d'atacs, i en el cas que també hi hagués hagut algun tipus de poblament (Crespo Mas 2009, p. 56, cita 48). Al respecte del dilema, tan sols l'execució d'un sondeig arqueològic previ al canvi de pis de l'any 2005 ens haguera pogut traure de les dubtes sobre si l'edifici és o no de nova planta, o si està assentat sobre una construcció anterior⁶.

Llenç 2

La seua decoració està plantejada de manera diferent que la resta del conjunt. No respon a la subdivisió de quadres, sinó que es presenta com un fals retaule barroc de fusta. L'esquema compositiu és de línies senzilles, articulant-se en un cos únic i un sol carrer, rematat per un àtic que aprofita la finestra emmarcant-la i incorporant-la amb l'estructura del retaule (fig. 4).

La figura principal és un quadre de **Sant Joan Baptista**, amb vestit fet de pell de camell a esparracs⁷ en els peus dins d'un riu enclavat en una vall, on es distingeix una palmera alta a la seua dreta i una planta de baladre dibuixada amb tot luxe de detalls a la seua esquerra. Tornem a comprovar la intenció de l'autor de representar fidelment el paisatge on s'enclava l'ermita, ja que el Barranc del Quisi es caracteritza per aquestes elevacions rocoses de molt poca alçada i l'abundància del baladre en el seu entorn. El sant que anuncià l'arribada del messies, sosté, en la mà dreta, el gaiato amb el filacteri que degué tenir escrita la llegenda *Ecce Agnus Dei* (he ací l'anyell de Déu), però que ara trobem esborrada. La posterior construcció d'un púlpit va afectar negativament les pintures d'aquest llenç, i justament aquesta part no era visible. Els

6 Es freqüent la perduració cultural en algunes ermites hispanes. Un cas paradigmàtic és el del *Santuario de la Encarnación en Caravaca de la Cruz* de Múrcia, ermita del segle XVI que alberga en l'interior un temple romà i un altre temple ibèric del segle IV a.C. (v. Pozo Martínez 2006 y Brotons Yagüe i Ramallo Asensio, *Memorias excavación 1990 y 1993*).

7 "Tenía Juan su vestido hecho de pelos de camello, con un cinturón de cuero a sus lomos, y su comida eran langostas y miel silvestre" (*Mt* 3, 4; *Mc* 1, 6).



Fig. 4.- Llenç 2: el retaule pintat amb les figures de sants. Part del fris del llenç 1 amb els florers de bronze daurats i les aus.

restauradors, amb bon criteri, van considerar eliminar-ho per a poder contemplar tota l'escena, però, finalment van deixar la base i els escales d'accés per considerar que aqueixa part de les pintures ja era irrecuperable, al temps que deixaven el testimoni d'un element característic que tingué l'ermita (fig. 4.2).

El retaule en la part superior té un entaulament com si fos arquitectònic en voladís i en les cantonades hi han dibuixades amb perspectiva quatre pilastres amb estípits i sobre elles, unes figures d'angelets portadors de banderoles i filacteris. En la part inferior, la predel·la del fals retaule, està dividida en cinc parts, de les que sols resten tres visibles. S'endevina en la central una monja amb els ulls dirigits al cel a manera de plegaria, a l'estil de **Sta. Teresa**. És curiós que l'autor dibuixara sobre el sòcol geomètric les potes de fusta de l'imaginari retaule, un detall d'allò més genuí per a donar-li versemblança a tot allò que volia representar (fig. 4.3).

Als dos costats del cos principal protagonitzat per S. Joan Baptista, es desenvolupen escenes de diverses aparicions a sants i màrtirs. El reconeixement d'aquestes figures va a ser fonamental per a comprendre el sentit del retaule.

A la dreta del Baptista trobem una figura vestida amb una dalmàtica ricament decorada. Porta en la mà dreta una palma, símbol del martiri, però en la mà esquerra no es pot reconèixer què sostenia. Cas que portara una graella o una bossa es tractaria de **S. Llorenç**, i si foren un llibre o pedres, seria **S. Esteve**. També hi ha una cartel·la darrere d'ell, però amb les lletres totalment desaparegudes. La composició està feta com si d'una aparició es tractara. El pintor es va servir de les decoracions vegetals espiraliformes (tipus acants) per a donar-li a l'escena aqueix aire d'aparició sobrenatural i taumatúrgica (fig. 4.4). Ambdós figures, són sants especialment reverenciats a València i tenen esglésies erigides a la seua advocació.

A l'esquerra, trobem l'altre màrtir valencià per excel·lència, **S. Vicent màrtir**, amb cara acriaturada, quasi femenina, que vesteix també una rica dalmàtica, tal com es representa al retaule d'Àger del Museu Diocesà de Solsona, obra de Francesc Baget del segle XV. S. Vicent va sofrir martiri en la ciutat de València en els anys 303 i 304, en el marc històric de la persecució dels cristians pels emperadors Dioclecià i Maximià. Després d'esdeveniments miraculosos succeïts amb les seues despulles mortals, explicava la tradició que havia estat soterrat en la ciutat, trobant-se fa uns anys les evidències arqueològiques del seu espai martirial i la tomba⁸ en les excavacions de L'Almoina (fig. 4.5).

En la part superior, a la dreta trobem a un ancià d'ulls menuts i nas aguilenc que, vestit amb casulla roja i les mans esteses, contempla extasiat una imatge, a dia d'avui desapareguda. Es tracta sens dubte de **S. Felip Neri**, sant italià nascut al 1515 que va fundar la Congregació de l'Oratori, dedicada als socors de pobres i peregrins (fig. 4.6). Abans de morir al 1595 va rebre la visió de la Mare de Déu amb el Nen Jesús, i va ser canonitzat pel Papa Gregori XV el 12 de març de 1622 (Carmona Muela 2011, p. 136).

Al mateix temps, van ser canonitzats els dos sants protagonistes de l'hierofania de l'esquerra: **S. Ignasi de Loiola** i **S. Francesc Xavier**. Observem dues figures agenollades piadosament, que es miren entre si sense, aparentment, atendre l'aparició divina que es manifesta sobre una taula de pedra per dalt d'ells. Aquesta imatge porta un vestit llarg amb una ampla capa i du en una mà un llibre i en l'altra un encenser o un reliquiari, havent-se perdut el rostre per complet, però segurament es tracta d'una Mare de Déu (fig. 4.7). Al respecte del fet de la desatenció a les visions sobrenaturals per part dels sants en alguns quadres del barroc, F. Revilla (Revilla 2012, p. 217) ho interpreta com que els pintors del Segle d'Or, assessorats per doctors i

8 És extensa la bibliografia generada sobre les troballes de l'Almoina per Albert Ribera, però fonamentalment destaquem Ribera i Roselló 2005.



Fig. 5.- Llenç 7: cuadro amb l'escena de batalla.

mestres espirituals, pretenen suggerir d'aquesta manera que els fets meravellosos no són terrenals, sinó que es produeixen en l'esperit, en la pura interioritat dels subjectes mortals. Per això no intervenen els sentits, en particular la vista, ja que la manifestació divina es produeix estrictament d'una manera espiritual. El fet que siguin dues figures masculines els que veuen l'aparició, ens inclina a pensar que poden ser els sants de la Companyia de Jesús, ja que es habitual que, tant el fundador Ignasi, com l'apòstol de les Índies Francesc Xavier, foren representats conjuntament presenciant visions divines. A més, la vestimenta de calçons curts i bombatxos, del tipus conegut com a *greguescos*, i el gipó corporal, encaixen amb la roba característica del segle XVI, moment vital d'ambdós sants.

Un paral·lel d'aquesta escena seria el llenç de S. Ignasi de Loiola a Pamplona, de camí a Roma, al qual se li apareix la Verge i el Nen Jesús, quadre pintat cap a l'any 1664 per Valdés Leal per a la Casa Professa de la Companyia de Jesús, i que en l'actualitat es pot veure al Museu de Belles Arts de Sevilla.

Llenços 3 i 4

Tant el llenç 3 com el 4 no són de sants, sinó de Verges. Aquestes se situen al voltant de l'altar, formant un esquema compositiu de tres per tres quadres, dels quals sols ens han quedat visibles els dos més prop de la paret de l'altar⁹ a dreta i a esquerra: la **Mare de Déu del Carme** i la dels Desemparats.

La primera és la imatge arquetípica que ha quedat de la patrona dels moribunds en el

⁹ L'altar de l'ermita que podem veure en l'actualitat no és l'original del segle XVII. Tota la paret va ser canviada en un obra realitzada anys enrere, i ha perdut tot signe del que va ser abans al col·locar-li un recobriments de pedra tosca que, a dia de hui impedeix reconèixer la seua fisonomia original.

trànsit a l'altra vida i benefactora així mateix dels seus acòlits en el cas d'anar a parar al purgatori (Martínez Carretero 2012, p. 786), i la **mare de Déu del Desemparats** representada amb tot luxe de detalls: el mant ricament brodat amb flors, el cabell llarg i ros, les testes coronades de la Verge i el Nen Jesús, els dos xiquets nus que es protegeixen baix el mant i les enfilalls de joies que creuen i pengen del seu vestit¹⁰. A l'igual que amb la Verge del Carme, no es representa cap paisatge, sinó que estan col·locades dintre d'una capella amb cortinatges. La Verge protectora del poble valencià està present a Benissa en un dels seus carrers més emblemàtics, el carrer Desemparats, lloc on es troben les cases més nobles del poble, i que inclòs dins de la Casa dels Abargues hi ha una capella dedicada a esta advocació.

Llenços 5 i 6

La paret del llenç 5 és la més afectada de totes i es presenta quasi buida d'imatges centrals (si hi han restes de pintura molt esmorteïts al fris), sols resta en el quadre central el dibuix d'un ala d'àngel, que a pesar de l'escassetat del dibuix, pensem que representa un arcàngel, bé **S. Miquel**, **S. Gabriel** o **S. Rafel**, i que possiblement estigueren en número de tres per l'empremta en l'estructura tripartida dels quadres.

El llenç 6 conserva en bon estat el fris naturalista amb gerros daurats, però la part mitjana, no ha estat molt ben parada pel pas del temps, ja que en ella sols ha quedat un quadre en el centre amb un personatge eclesiàstic amb barba i expressió alegre, que vesteix amb sotana negra i birret, i porta un plat en les mans que és **S. Josep de Calassanç**. Aquest sant d'Osca va fundar la Congregació de Clergues Regulars de l'Escola Pia o Escolapis en l'any 1597 per a l'educació dels xiquets pobres i desfavorits, és per tant un fundador modern d'una ordre religiosa iniciada pocs anys enrere de l'època d'execució de les pintures.

Llenç 7

L'últim llenç, el núm. 7, és el que correspon a la paret Nord, on està allotjada la porta d'entra-

da al temple, per tant, és el de menys accessibilitat visual per a qualsevol espectador que entre a l'ermita; les pintures les vorà a l'eixir de l'edifici, per tant aquestes imatges tenen la funció de recordatori final.

L'esquema decoratiu està compost pel sòcol geomètric a dreta i esquerra de la portada i per damunt d'ella, dos quadres de menors dimensions (1,60 m de llarg per 0,80 d'alçària) amb els temes de l'Adoració dels Reis Mags i sants bisbes, i en alt i damunt de la porta, dos grans quadres de 2,80 m de llarg per 1,60 m, representant una batalla i a Sant Jordi i el drac. Entre quadre i quadre, hi han dos medallons escrits que han sobreviscut al pas del temps desigualment. En el de la dreta llegim JAIME CRESP DE...AÑO 1707 (fig. 2), i en el de l'esquerra IÇO ESTO AÑO d.[e] 1709. Per davall del nom de JAIME CRESP, es llig perfectament en un *graffiti* FR. JUA HERNADDEZ AÑO [dibuix de *victori*] 1677.

En el primer dels quadres menuts, a la dreta de la porta, veiem una escena ben conservada de **l'Adoració dels Mags** (fig.2), en dos plànols. Formen un triangle les figures de la Verge asseguda amb el Nen Jesús al braç i, d'arrere d'ells i de peus, està S. Josep; agenollat davant de la Mare de Déu, amb actitud d'honrar-la, trobem al rei Melcior, i en el cel es distingeix l'estrela de Betlem. En l'altra part de l'escena estan com a figures centrals Baltasar i Gaspar ricament vestits, amb les ofrenes en mans, i dos xiquets que fan de patges en primer terme, i per darrere, i de perfil, tres camells. És molt interessant el fons paisatgístic, ja que podem observar la desapareguda església parroquial de S. Pere de Benissa, perfil idèntic a la dibuixada en el seu diari de camp per González Simancas en 1909 (v. Ronda Femenia, 2013). Aquesta escena narrada en l'Evangelí de San Mateu (*Mt.* 2, 1-12) significa la prova del reconeixement del Messies per altres nacions, representades en les figures dels mags, que són reis però estrangers que venen de lluny, i per extensió conceptual, representa

¹⁰ Per a saber més sobre els conceptes al·legòrics de la mare de Déu dels Desemparats, v. García Mahiques 2009.

també l'esperança redemptora a altres pobles amb distinta religió de la fe catòlica (Carmona Muela 2012, p. 105).

Del segon quadre, a l'esquerra de la porta, no queda quasi res pintat, ja que està tallat per baix i l'únic que s'aprecia és un sant amb mitra i bàcul i un altra mitra al seu costat. Pensem que poden ser **S. Nicolau de Bari** que és un sant fonamental per a la ciutat d'Alacant, patró al qual té dedicada la Catedral que porta el seu nom i que és una mostra notable de l'art Barroc en les nostres terres. També podria ser **S. Tomàs de Villanueva** que és un sant del s. XVI, arquebisbe enviat per l'emperador Carles V a València, on va exercir amb prodigalitat la caritat a tots els fidels i va tenir especial interès en la catequesi dels mudèjars. Qualsevol dels dos podrien haver estat representats en l'ermita, però sense tenir la certesa per trovar-se retallats els cossos.

Un magnífic quadre, situat dalt dels sants bisbes, representa a **S. Jordi** que, abillat amb armadura platejada, casc amb plomes i capa al vent, li clava la llança al drac que és remou contra l'heroi amb ferocitat. Aquesta és una imatge clàssica del s. III d. C., que representa al sant com a heroi defensor de la donzella, i que, per extensió, encarna la lluita del bé i del mal, la foscor i la llum, la bellesa i la lletgesa, així com l'heroi que allibera a la ciutat personificada en la lluita del sant contra la bestia que és l'enemic que l'amenaça. L'església catòlica va amprar la figura del diable com a drac, i a la princesa com a l'Església salvada per la força de la veritat i la fe (Carmona Muela 2012, p. 77). Cal ressaltar que el *St. Jorje*, com està escrit en el mateix quadre de l'ermita (fig. 5), no es correspon exactament amb la iconografia del S. Jordi *matamoros* que va ajudar al bàndol cristià en la batalla de Alcoi contra Al-Azraq el 23 d'abril de 1276, però també és cert que aquest canvi iconogràfic es va produir en la ciutat a meitat del segle XIX, amb l'arribada de la relíquia des de València.

L'últim quadre que decora l'església de Sta. Anna és una **escena de batalla** (fig. 6). En el moment del descobriment, la data de l'any 1707 en el medalló de Jaime Cresp va fer que Belén Montes assegurara que es tractava de la Desfeta

d'Almansa (Montes Vega 2005, p. 2). Si analitzem la composició de l'escena descobrim que té dos plànols: el primer està en l'extrem esquerre del quadre i hi han tres personatges que miren directament a l'espectador, un d'ells amb expressió atordida i bova. En segon terme es desenvolupa l'escena principal on s'observen les tropes de a peu amb banderes plegades i els oficials, a cavall, amb barrets d'ala ampla adornats amb plomes, amb les capes al vent per la velocitat de la seua carrera i enarborant una bandera.

Si fem comparacions entre les vestimentes dels soldats dels regiments del segle XVII i els dels d'inicis del XVIII, podem veure com els barrets d'ala ampla han desaparegut substituïts pel barret de tres pics, aquest és un dels arguments pel que pensem que la imatge de la batalla, possiblement tinga més a veure amb la rebel·lió dels moriscos i les seues conseqüències que amb la d'Almansa. A terra i amb la mà en alt, s'observa la figura més característica del conjunt, un personatge vestit amb brusa blanca, pantalons bombatxos, faixa amarrada a la cintura i una espècie de turbant fosc que li envolta el cap. Aquell s'assembla a un morisc i, a més, el discurs iconogràfic de tota l'ermita és coherent i ens remet als fets esdevinguts un segle abans, com anirem desvelant en el següent punt.

APROXIMACIÓ A LA INTERPRETACIÓ HISTÒRICA QUE EXPLICA EL DISCURS ICONOGRÀFIC DELS LLENÇOS DE L'ERMITA

Durant la segona meitat del segle XV va anar conformant-se el teixit en el que la monarquia espanyola es va convertir en el bastió del catolicisme intransigent per a liquidar qualsevol altre credo que hi haguera tant a Castella com a Aragó (Mas *et alii* 2009, p. 23). Així, primer van ser expulsats en 1492 els jueus de Castella, i en 1510 Aragó, a la mort de Ferran el Catòlic, va assumir els postulats castellans de la cristianització forçada dels mudèjars. La revolta agermanada de 1519, protagonitzada pels camperols i les mesocràcies urbanes del Regne, tenia un ideari radicalitzat en contra de les oligarquies patrícies i nobiliàries, les quals comptaven amb

el recolzament dels seus súbdits mudèjars, qüestió que va fer que s'encetara l'odi cap als musulmans. Les conversions imposades i els batejos forçosos, van ocultar durant la resta del segle XVI un odi creixent i una situació irregular de falses conversions, ignorades i consentides pels senyors d'aquestos dòcils i eficients treballadors de les terres valencianes.

Així doncs, va ser l'estament eclesiàstic l'encarregat de resoldre la delicada situació duent a terme una autèntica tasca evangelitzadora entre els recents conversos. Es van crear noves rectories substituint a les antigues mesquites, unes 120 parròquies¹¹ a les zones morisques, sent caputxins, jesuïtes i franciscans les ordres més actives en dur a terme l'acció de catequesi, sempre unida a l'advocació mariana, de la que Benissa és un magnífic exemple.

No és casual que el marquès d'Ariza a principis del segle XVII volguera fundar un cenobi a Benissa, l'únic poble de la Baronia amb rectoria en els segles XIV i XV, i no pot ser tampoc casual que el primer lloc elegit fos el paratge de Sta. Anna¹², ja que per una banda assegurava una petita població estable en la capçalera del Barranc del Quisi¹³, i per l'altra encetava la influència directa dels postulats catòlics a través d'una església en la partida en un terme que havia estat tradicionalment habitat i treballat pels moriscos. Sabem que a Benissa vivien en un poblament dispers en alqueries com Benimallunt, Benimarraig, Albinyent, Canor, Lleus, Llenes,

Paratella, Beniasner (Joan Ivars 1982, 268), a més, el testimoni arqueològic d'aquest secular poblament el tenim en el descobriment i posterior excavació en 2002 d'una necròpolis islàmica en la partida de Llenes, fet que confirma la dispersió de l'habitatge musulmà en el terme de Benissa (Pérez y de Miguel 2004). Així mateix, el fet que finalment el lloc elegit per a construir el convent dels franciscans (1612-1624)¹⁴ fora en el tossal més alt del casc urbà, i que l'elecció s'expliquera amb tints antislamistes¹⁵, ens fa deduir la doble intenció que dirigia aquestes fundacions: l'estratègica per prevenir i poder salvaguardar-se dels atacs barbarescos, i l'obra evangelitzadora entre la població conversa musulmana.

En la nova teologia, derivada de la Contrareforma i el Concili de Trento (1545 y 1563), els principals dogmes derivats per a la lluita contra el protestantisme eren la veneració de la imatge de la Verge i la creació de seminaris diocesans, per tal motiu la generalització a tota la comarca de les advocacions marianes no es produeixen abans del segle XVII i sempre de la mà de les ordres eclesiàstiques. Andrés de Sales explica que les aparicions de les noves imatges de Verges amb tints miraculosos en la comarca mai és anterior al segle XVII (A. de Sales 1985, p. 168). En aquest sentit va ser definitiva la influència que va exercir l'expulsió dels moriscos al 1609 i la posterior repoblació de cada lloc, encara que les històries estigueren falsament descrites com si vingueren "*de temps immemorial*".

¹¹ Els fons econòmics van ser les pròpies rendes de les mesquites, els delmes i més de 2.000 ducats de la mesa arquebisbal de València (Tulio Halperin 1980, p. 155).

¹² "*Ansiaba también Benissa erigir un Convento de S. Francisco, pero no había deliberado aún si debían habitarlo Recoletos u Observantes, descalzos o capuchinos, y en esta indeliberación, el Señor de aquella Villa, que lo era entonces D. Francisco de Palafox, destinó algunos padres capuchinos para que tomasen posesión de dónde se les señalase. Cabalmente fue una ermita de Santa Ana que yace en el fondo de un barranco barto lejos de la población; y tanto la distancia, como la triste soledad del sitio, les desagradó de tal modo que lo renunciaron absolutamente*" (Martínez Colomer 1982, cap. 5^o)

¹³ Encara estaria fresc en la memòria l'atac del pirata grec Morataraiç, sofert pel poble en 1583 i les 4.130 lliures que es van haver de pagar per l'alliberament dels veïns segrestats, segons consta en el document conegut com la *Taba del Rescat*, conservat a l'Arxiu Municipal de Benissa.

¹⁴ La col·locació de la primera pedra va ser el 15 de juliol de 1612, i en 1613 el Ministre Provincial Miguel dels franciscans, Cabañas inaugurava el convent de Benissa, "*que quedarà enllestit definitivament el 1624*" (Cardona Ivars 2000, p. 14).

¹⁵ "*un sugeto digno de crédito...dixo que...sobre un bosquecillo había visto suspenso en el ayre un trono de nubes refulgente...y sentada en él a María Santísima en su Concepción Inmaculada...y que sabían que aquel bosque había sido siempre asilo de la impureza, donde se abrigaban los moros en sus correrías, se entregaban a sus placeres...a cuya causa la aparición era de parecer que se construyese allí el convento...y dónde había sido teatro de ofensas, fuese en adelante un asilo de piedad*" (Martínez Colomer 1982, cap. 5^o)



Fig. 6.- Lleonç 7: quadre de S. Jordi i el drac.

En el cas de Benissa, en el breu lapse de temps de 13 anys, vam passar de tenir una sola església parroquial dedicada a S. Pere a sumar: el convent erigit amb honor de la Puríssima Concepció, l'aparició, casualment miraculosa de mans d'uns peregrins angelicals el 15 d'abril de 1624, del retaule de la Puríssima Xiqueta, i l'edificació de la primera ermita rural en Sta. Anna¹⁶.

Teodoro Crespo ja va advertir d'una confusió cronològica entre la data de la pedra cantonera de 1613 que té l'ermita gravada com a data d'edificació, i la notícia de Martínez Colomer que els primers enviats caputxins s'hagueren trobat a

soles en l'ermita abans de 1612, quan encara se suposa que no estava construïda (Crespo Mas 2009, p. 52), en qualsevol cas, any dalt, any baix, està clar que Sta. Anna és una fita constructiva en el moment de l'expulsió dels moriscos de la comarca i del Regne.

Aquesta evacuació forçada es va anar prenent cos durant la segona meitat del segle XVI pel patriarca Joan de Ribera, baix l'impuls del Duc de Lerma i del marquès de Caracena, amb el remat per part del rei Felip III de signar el bàndol d'expulsió el 2 d'octubre de 1609. Les reaccions van ser diverses, d'una banda el desconcert de la noblesa territorial que finalment

¹⁶ Per a saber més del retaule de la Immaculada de Nicolau Borràs, més conegut com La Puríssima Xiqueta (patrona de Benissa), és imprescindible llegir a Antoni Banyuls i Pérez 2013, així com a Teodoro Crespo 2009, p. 55.

va veure marxar a uns vassalls eficients, la complaença de la societat de cristians vells i de la corona que va refermar el seu poder en el nostre Regne, així com la desesperació i rebel·lió estèril d'alguns dels moriscos que van fer front als exercits reials a Laguar (Antoni Mas *et alii* 2009, p. 224). Les conseqüències van ser per a tota la societat valenciana, l'economia es va desbaratar per una pèrdua de població activa d'unes 125.000 persones, els fèrtils camps es quedaren erms i la moneda devaluada. L'intent de reparació del greu problema es va fer amb la repoblació de colons mallorquins, idea duta a terme per Joan Sanz de Vilaragut i el duc de Gandia, però amb unes Cartes de poblament que van allargar el règim feudal del camp valencià fins a la meitat del segle XVIII (Almenar *et alii* 2009, p. 17), i unes diferències socials que van tardar en diluir-se. Aquest va ser el caldo de cultiu dels esdeveniments posteriors, un fatal determinisme històric de pèrdues en cadena, sempre en el mateix sentit negatiu i que tan bé resumeix Joan Reglà: “*A començament de la centúria, 1609, tot el regne s'estremeix amb l'exili forçós dels moriscos, i el seu efecte posterior, la Segona Germania, a les terres del migdia del País, constitueix una autèntica jacquerie motivada per les condicions draconianes de les cartes de poblament. I pocs anys després, en començar el segle XVIII, la Guerra de Successió replanteja al País Valencià el mateix dilema, és a dir, l'alliberament de les pesades càrregues de domini o la ratificació del règim senyorial*” (Joan Reglà *et alii* 1975, p. 11).

Durant la descripció dels motius decoratius de l'ermita, hem vist que està composta per tres tipus d'elements: els geomètrics, els figuratius amb escenes de sants i Verges i una batalla, i finalment altres de tipus naturalista en el fris superior. Els sants que componen els llençols contenen en si mateixos missatges clars: l'ermità S. Frutos és un màrtir a mans dels primers musulmans, S. Joan Baptista ens recorda que

l'aigua purifica l'esperit i ens passa de la foscor a la llum de Déu, els primers màrtirs valencians S. Llorens o S. Esteve i Sant Vicent màrtir representen al cristià perfecte per que reprodueixen el sacrifici de Jesús, i al mateix temps, sants nous, producte de la Contrareforma com S. Felip Neri i els jesuïtes S. Ignasi de Loiola o S. Francesc Xavier, fundadors d'ordres eclesiàstiques que adoctrinen amb el seu exemple als fidels i que són dotats de la capacitat de veure les aparicions sobrenaturals i de tenir experiències suprafísiques i espirituals.

L'altar principal estaria dedicat amb tota seguretat a la santa protectora del recinte, i de ser així, pensem que aquest és el lloc natural perquè estiguera el desaparegut retaule de Sta. Anna de Nicolás Borràs, el mateix autor de la Puríssima Xiqueta, segons recull Hernández Guardiola (L. Hernández 1976, p. 116) de la notícia donada per Luis Fullana sobre l'encàrrec fet al pintor per a l'ermita, i del qual no hi han notícies en l'actualitat. La mare de la Verge es representa com una dona major que du una xiqueta al seu costat. La seua santedat prové del fet de donar-li la vida a la mare de Déu, i per tal motiu es la patrona de les embarassades. La maternitat divina es veu reforçada amb les dos Verges *theotocos* prop de l'altar, la Verge dels Desemparats i la del Carme¹⁷, que es mostren amb el Nen Jesús al braç, com a mares protectores al temps de la humanitat i de l'església cristiana; són doncs el motiu principal del discurs iconogràfic.

Els llençols esquerres amb un ala d'un arcàngel i l'alegre figura d'un sant quasi contemporani, S. Josep de Calassanç, reforcen la idea de barrejar la tradició amb la innovació religiosa del catolicisme trentí.

Però és el llenç de l'entrada, el que es veu a l'eixir del temple, el que resumeix els principals missatges: l'escena de l'Adoració del Reis Mags representa el reconeixement del messies per

¹⁷ *Theotocos* o *Kiriottissa*, vol dir “la que sustiene al Señor” (Carmona 2012, p. 179).

altres pobles i nacions que assumeixen, a través del gest de la *proskynesis*¹⁸, l'esperança redemptora d'aquest. El quadre d'un clàssic S. Jordi matant al drac, entra també en la tradició catalano-aragonesa de la mort a l'infidel simbolitzat a través de la bèstia (J. F. Mira 2009, pp. 16-17), i a l'estar al costat del quadre de la batalla, que conté una imatge d'un morisc amb turbant, pensem que formen un conjunt que està donant un doble missatge: per una banda el triomf sobre els infidels musulmans, i per l'altra el triomf de la nova església contrareformista.

Però pensem que hi ha també un sentit local que l'artista vol plasmar, ja que tot esdevé en el terme municipal: S. Frutos està situat dins del paisatge de la partida, S. Joan Baptista en el del Barranc del Quisi, amb un baladre als peus i una palmera en la llunyania, els Reis Mags tenen al fons el perfil de l'església parroquial de Sant Pere Apòstol, i fins i tot, S. Jordi defensa a Benissa del drac, ja que el que es veu a la seua esquena és el perfil emmurallat del poble amb l'església de Sant Pere i una muntanya, que bé podria ser la Solana. Aquesta lectura, ens porta a la conclusió que es vol remarcar la importància del poble en les accions evangelitzadores dutes a terme des dels inicis de la fundació de l'ermita a principis del segle XVII.

Hi ha també un altre nivell de llenguatge, més subtil, que està representat en les flors. L'acant és símbol d'immortalitat, com l'esperança cristiana en la vida eterna, el lliri símbol de la puresa de Maria, el clavell és l'amor etern diví, la rosa sense espines que és com s'anomena a Maria, i els gira-sols que simbolitzen l'anima devota, únicament pendent de Déu i de l'oració (Revilla 2012, p. 84, 169, 345). Totes elles juntes en un ram i dins de gerros daurats, acompanyats per les aus que, com l'ànima humana, s'apropen espiritualment a la perfecció divina de la natura que envolta la pròpia ermita. Aquesta aproxima-

ció a la natura pensem que no és casual i que és un element a sumar a la tesis de Teodoro Crespo sobre l'antiga sacralitat del lloc de Sta. Anna (Teodoro Crespo 2009, p. 53-56), amb la que estem totalment d'acord. La surgència d'aigua que encara brolla en la font, la frescor de l'arbrat, i la cavitat rocosa que ha perdut una possible visera rocosa de la que són testimoni unes grans pedres disseminades per terra allà mateix, ens fan pensar en una cavitat a ombria i amb aigua, el lloc idoni per a allotjar un antic culte relacionat amb alguna divinitat més primigènia i que ha estat assimilada pel cristianisme fins a l'actualitat. D'ací la continuïtat d'una fita anual, a l'estiu (el 26 de juliol), en la que les dones porten la imatge de la santa patrona del bon part sobre els muscles, la baixada a peu des del poble fins a l'ermita per a celebrar sobre les roques un àpat ritual de germanor, i la visita obligada per a beure de l'aigua sagrada de la font, potser són imatges fossilitzades de la nostra identitat com a poble apegat a la terra, als cicles de la natura i a l'eterna idea de morir per a renàixer de nou.

Sols ens resta reflexionar sobre la pregunta clau, el perquè van ser ocultades aquestes pintures. Segons els medallons del llenç de la portalada, *Jaime Crespo* en 1707 tal volta fora l'impulsor de la idea que es feren les pintures, i el nom del pintor està esborrat¹⁹, i sol ens queda la data de 1709 i les paraules de IÇO ESTO. El problema és que hi ha dos eclesiàstics anomenats Jaime Crespo en aqueix moment a Benissa. Un precisament és l'ermità de Sta. Anna que mor el 1692, segons una nota parroquial (Cardona 20002, p. 26), i l'altre és mossén Jaume Crespo, que té el grau de doctor i substitueix al rector Gaspar Morell “entre els mesos de novembre i desembre de 1680” (J. J. Cardona 2002, p. 26) i que torna a estar anomenat en els llibres en 1699. Sempre s'ha cregut que Jaime Crespo era l'ermità, però a banda que va morir abans que es feren les

¹⁸ Terme grec que descriu la prostració a terra a mode d'homenatge cap a un ser superior que anul·la el teu jo corporal (F. Revilla 2012, p. 612)

¹⁹ Belén Montes diu que era un frare franciscà amb certa destresa artística, ja que, segons ella “debieron estar realizadas por un artista anónimo...probablemente un religioso...sabemos que hacia la mitad del s. XVII y bien entrado el s. XVIII, los artistas eran en su mayoría religiosos regulares” (Belén Montes 2003, pp. 32-33), sense aportar més dades.

pintures, pensem que una obra d'aqueixa envergadura seria més pròpia d'un home amb un altre tarannà i certa cultura, potser com era l'ajudant del rector que tenia el títol de doctor. Per tant, tenim un encàrrec, una voluntat de fer un programa iconogràfic d'evangelització en l'ermita, i un pintor concret, no anònim, perquè va deixar el seu nom escrit, encara que el temps no l'haja conservat per a la posteritat.

Hi ha notícies prou abundants sobre l'ermita anotades en els llibres parroquials (J.J. Cardona 2002, p. 14, 17, 26 i 27), de les rendes sobre els seus beneficis i de les visites parroquials que rebia. Algunes d'elles estan senyalades amb *graffitis* en moments anteriors a les pintures, com la de FR. JUA HERNADDEZ AÑO [dibuix de *victori*] 1677, que aflora per davall del nom pintat de JAIME CRESPO. Això ens dona una idea de la importància de Sta. Anna per a la parròquia de Benissa, i per aqueix motiu en la visita de Josep Ignasi Piñana per un decret de l'Arquebisbe Andrés Majoral en 1758, s'apropa personalment a l'indret, entre altres llocs de Benissa, per a comprovar les seues rendes i el seu estat (J.J. Cardona 2002, p. 35). El que ens sorprén a dia d'avui, és què li va poder desagradar, en aquell lloc de pietat envoltat d'imatges religioses, de tal forma que digué textualment: *“En los sobredichos dia, mes y any, pasó su Señoría personalmente a Vissitar la Hermita dedicada a la Señora Santa Ana, erigida en el termino de la presente Villa de Benisa, y a distancia de ella como de un quarto de legua, la que halló con la debida decencia; a excepcion de unas pinturas que ridículamente, y con irreverencia se han hecho en las paredes, las que mandó su Señoría que se borrasen en-*

*continenti*²⁰, y que el Cura no permita en adelante se cuelguen en las Paredes Imagenes ni otros lienzos que no esten con la decencia debida a lugar tan sagrado;...”²¹

Pensem que les pintures de Sta. Anna corresponen al gust iconogràfic del segle XVII. La decoració naturalista²² recorda a la de l'església de S. Esteve màrtir de València²³, de 1677, sense oblidar-nos que estem davant d'una obra menor en una ermita, no en una església, per tal motiu és molt normal cert retard en l'assumpció dels models iconogràfics. La desaparició de les pintures 49 anys després potser conseqüència precisament d'açò, per ser una obra tardana, amb una temàtica de fets ocorreguts feia temps, vigents encara per l'empremta que havien deixat en una societat presonera del règim senyorial i de l'església. De la mateixa manera que a conseqüència del Concili de Trent es va impulsar la popularització dels cults a les relíquies e imatges, la proliferació excessiva de les mateixes o l'excessiva devoció a un panteó de sants molt nombrós, va alarmar al clero i a través d'organismes com el tribunal de La Inquisició, l'estament eclesiàstic vetllava perquè les imatges guardaren conformitat amb les normes donades al respecte en tractats moralitzadors, i que els pintors havien de conèixer, inclòs fer complir²⁴.

Podem imaginar a un personatge important com el visitador Piñana entrant dins d'una ermita xicoteta i farcida d'imatges de Verges, d'àngels, de velles batalles, d'aus, de flors, i de sants, alguns com S. Ignasi de Loiola el fundador de la Companyia de Jesús, institució que just en aquells anys estava baix l'amenaça de la confiscació dels seus bens per la monarquia

²⁰ **encontiente.** adv. t. desus. *incontinenti* (Del lat. *in continenti*, en seguida). adv. t. p. us. Prontamente, al instante (Diccionario R.A.E.)

²¹ *Libro de Visitas de la Parroquial Yglesia de la Villa de Benisa en el año 1758. Visita de la hermita de Santa Ana, 22 de abril de 1758.*

²² *Vid.* Soto i Martínez-Burgos 2012.

²³ *Vid.* Garín Llomar et alii 2009-2010.

²⁴ Sobre aquest aspecte, és molt aclaridora la cita de L. Hernández: *“En 1776 el escultor de Alicante Pascual Valentí fue comisionado por el Tribunal de la Inquisición para poder retirar aquellas imágenes que no guardasen dicha conformidad”* (Lorenzo Hernández 2006, p. 56).

espanyola. Els temps que corrien no eren bons per a la voluptuositat iconogràfica, s'imposava més senzillesa i rigor, però també el duel entre la monarquia i la Companyia de Jesús és possible que estiguera darrere de l'acció de la *damnatio memoriae*²⁵ que van patir les pintures.

Un, o més d'un, serien els motius que van tenir per a voler fer desaparèixer les pintures, però també és ben cert que l'atzar va voler que els benissers, en els que segueix viva l'empremta d'ús i gaudi d'un lloc privilegiat del poble com és la partida de Sta. Anna, poguérem, passats 250 anys, tornar a veure i comprendre una part del seu patrimoni històric.

BIBLIOGRAFIA

AMB *Taba del Rescat dels Captius de la Vila de Benissa*

ALMENARA, M.; BOLUFER, J.; CASTELLÓ, J.; COSTA, P.; GÓMEZ, N.; IVARS, J.; PLAZUELOS, C., (2009-2010): Catàleg de la Exposició commemorativa de la MACMA *Els moriscos de la Marina Alta. 400 anys de l'expulsió*. Masuno serveis mediambientals. MACMA, Marina Alta.

BANYULS PÉREZ, A., 2013: L'ermita de Santa Anna fora murs de la Vila: cultura de la contra-reforma, arts i artífexs en la Benissa renaixentista, *L'ermita de Sta. Anna de Benissa (1613-2013). 400 anys d'història i devoció*, JJ. Cardona (coord.), Festers de Sta. Anna de Benissa, Benissa, pp. 22-37.

BROTÓNS YAGÜE, F.; RAMALLO ASENSIO, S., (1998): Excavaciones arqueológicas durante el año 1993 en el Cerro de la Ermita de la Encarnación (Caravaca de la Cruz, Murcia). *Memorias de Arqueología*, Murcia.

CARDONA I IVARS, J. J., 2002: *Història de la parròquia de Benissa*. Edició personal. Benissa.

CARMONA MUELA, J., (2011, 2^a reimpressió): *Iconografía de los santos*, Colección Itsmo, Ed. Akal, Madrid.

— (2012) (2^a reimpressió): *Iconografía cristiana*, Colección Itsmo. Ed. Akal. Madrid.

CRESPO MAS, T., (2006): La fundació de l'ermita de Sta. Anna a Benissa. Entre la llegenda i la realitat. *Llibre de Festes de Benissa 2006*, pp. 78-83, Benissa.

— (2009): *Benissa, des de les profunditats de la història. Una arqueologia de la cultura popular*. Institut de Cultura Juan Gil Albert. Diputació Provincial d'Alacant, Alacant.

— (2011): Explorant els mecanismes de creació de llegendes: d'una rondalla d'Altea a un «miracle» de Benissa. *Revista Valenciana d'Etnologia*, nº 6. Valencia. pp. 72-92.

DE SALES FERRIS CHULIO, A. (Rvdo.), (1986): Aproximación histórica a la mariología patronal de los pueblos que componen la Marina Alta. Alicante. *Primer Congreso d'Estudis de la Marina Alta*. Institut d'Estudis Juan Gil Albert. Diputació d'Alacant, Alacant. pp. 165-168.

GARCÍA MAHÍQUES, R., (2009): *Iconografía e iconología*. Vol. 2. Cuestiones de método. Ed. Encuentro Arte. Madrid.

GARÍN LLOMBART, F.V., PONS ALÓS, V., (2010): *La gloria del Barroco*. Catálogo de la exposición La luz de las Imágenes Valencia 2009-2010. Fundació de la Generalitat Valenciana La llum de les Images. Valencia.

HALPERIN DONGHI, T., (1980): *Un conflicto nacional: moriscos y cristianos viejos en Valencia*. Institut Alfons el Magnànim, Valencia (1^a ed. Buenos Aires 1955; 3^a ed. Valencia, 2008).

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., (1976): *Vida y obra del pintor Nicolás Borràs*. Diputació de Alicante. Alicante.

²⁵ *Damnatio memoriae* és una locució llatina que significa literalment “condemna de la memòria”. Era una pràctica de l'antiga Roma consistent en condemnar el record d'un enemic de l'Estat després de la seva mort. Quan el Senat Romà decretava oficialment la *damnatio memoriae*, es procedia a eliminar tot el que recordés al condemnat: imatges, monuments, inscripcions i fins i tot, la prohibició d'usar el seu nom.

- (2006): Iconografía especial de la Contra-reforma en la provincia de Alicante. *Catálogo La Faz de la Eternidad de la exposición La Ilum de les Images*. Generalitat Valenciana. Alicante. pp. 49-71.
- IVARS i CERVERA, J., (1982): Aproximació a un estudi de demografia medieval valenciana: els senyorijs de Calp i Altea als segles XIV-XV. *Dianium. Revista Universitaria de las Letras y las Ciencias*, Centro Asociado UNED, Dénia 1982, pp. 261-268.
- MARTÍNEZ CARRETERO, I., (2012): La advocación del Carmen. Origen e iconografía. *Advocaciones Marianas de Gloria*, S. Lorenzo del Escorial. pp. 771-790.
- MARTÍNEZ COLOMER, V., (1982): *Historia de la Provincia de Valencia de la Regular Observancia de S. Francisco Valencia, 1803 (por Salvador Fauli)*. Edición moderna: *Historia de la provincia franciscana de Valencia, Madrid*. Cisneros. 1982.
- MAS I FORNERS, A.; MAS I MARTÍ, J.; NOGUERA I MENGUAL, J., (2009): *La Senda de l'èxode. Els Moriscos de la Marina Alta i la seua emprepta després de 1609*. MACMA. Mancomunitat Cultural de la Marina Alta. Dènia.
- MIRA, J. F., (2009): *Vida i final dels moriscos valencians*, Institut d'estudis Comarcals de la Marina Alta. Edicions Bromera, Alzira.
- MONTES VEGA, B., (2005): "Soy una restauradora con suerte". *Revista de Festes de la Puríssima Xiqueta 2005*. Benissa.
- PÉREZ GARCÍA, A.; MIGUEL IBÁÑEZ, M^a P. de, (2004): La necrópolis islàmica de Llenes de Benissa. *Aguaits* n° 21. Institut Comarcal de la Marina Alta, pp. 99-116.
- POZO MARTÍNEZ, I.; ROBLES FERNÁNDEZ, A.; NAVARRO SANTA-CRUZ, E., (2006): "El sitio Histórico del Estrecho de las Cuevas de la Encarnación". Caravaca de la Cruz. Musealización de algunos recursos patrimoniales. *Revista Murciana de Antropología*, n° 13, pp. 375-388.
- RAMALLO ASENSIO, S.; BROTONS YAGÜE, F., (1990): El templo romano de la ermita de La Encarnación (Caravaca de la Cruz, Murcia). Informe preliminar de la primera campaña de excavaciones arqueológicas ordinarias (julio de 1990). *Memorias de Arqueología* n° 13. Murcia.
- REGLÀ, J.; FUSTER, J.; GARCÍA, S.; SIMÓ, T. i CLIMENT, J., 1975: De les Germanies a la nova planta, *Història del País Valencià III*, Edicions 62, Barcelona.
- REVILLA, F., (2012): *Diccionario de iconografía y simbología*. Ed. Cátedra, grandes Temas. Madrid
- RIBERA, A.; ROSELLÓ, M., (2005): "El grupo episcopal de Valentia en el siglo VII, un ejemplo de desarrollo del culto martirial". *El siglo VII en España y su contexto mediterráneo. Acta Antiqua Complutensia* 5. Alcalá de Henares, pp. 123-153.
- RONDA FEMENIA, A. M., (2003): Murals de l'ermita de S. Anna: el redescobriment de les pintures, *Revista de Festes de la Puríssima Xiqueta 2003*. Benissa.
- (2013): Benissa en els ulls de dos viatgers il·lustrats: Carlos Beramendi (1794) i Manuel González Simancas (1907-1908). *Revista de Festes de la Puríssima Xiqueta 2013*. Benissa.
- SOTO CAVA, V. et alii, (2012): *Arte y realidad en el Barroco I. Modelos del naturalismo europeo en el siglo XVII*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid.
- SANTIRSO CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES PATRIMONIALES S.L., (2003): *Memoria del proceso de conservación, restauración e investigación histórica de las pinturas murales de la ermita de Santa Anna de Benissa*.