

Alejandro Cañestro Donoso
Nuria Guilabert Fernández

**Amueblamiento y ajuares
en la basílica de Nuestra Señora
del Socorro (Aspe)
Siglos XV-XX**



**AMUEBLAMIENTO Y AJUARES EN LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO (ASPE)
SIGLOS XV-XX**

Amueblamiento y ajuares en la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe) Siglos XV-XX

Alejandro Cañestro Donoso

Nuria Guilabert Fernández



AYUNTAMIENTO DE ASPE



Esta obra ha sido ganadora del XI Premio de Investigación Manuel Cremades
concedido por el Museo Histórico de Aspe

Coordinación de la colección: María T. Berná García (Directora del Museo Histórico de Aspe)
Jurado de esta edición: Inmaculada Vidal Bernabé, Joaquín Juan Penalva y Ángel Rocamora Ruiz

© Alejandro Cañestro Donoso y Nuria Guilabert Fernández, 2014
© Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2014
Edita: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: xxxxxxxxxxxx

ISBN: xxxxxxxx
Depósito Legal: xxxxxxxxxxxx

A nuestros padres

ÍNDICE

Abreviaturas	11
1. Introducción y justificación	13
2. Objetivos	17
3. Metodología	19
4. El marco arquitectónico	21
5. Amueblamiento y ajuares	47
5.1 Retablos.....	47
5.2 Otros muebles.....	65
5.3 Platería.....	75
6. Conclusiones	109
7. Apéndice documental	113
8. Bibliografía consultada	117
9. Agradecimientos	125

ABREVIATURAS

Ca.	Circa, hacia
Cfr.	Confróntese
com.	comisario
coor.	coordinador
ed.	edición
et al.	y otros
nº	número
ob. cit.	obra citada
p.	página
pp.	páginas
ss.	siguientes
s. d.	sin fecha
s. l.	sin lugar
t.	tomo
vol.	volumen
VV.AA.	varios autores

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El estudio de los muebles o de un tesoro parroquial es, las más de las veces, el capítulo más interesante de cualquier investigación que tenga por objeto la historia de un templo. Esta colección, por sus propias y notorias características, puede guiar o, mejor dicho, convertirse en la hoja de ruta por la que el investigador puede ir trazando, con independencia del trabajo material o artístico y con la seguridad de unos pasos bien encaminados, la trayectoria de las artes suntuarias y decorativas.

No se puede olvidar que la obra parroquial, la de cualquier tipo o práctica artística, fue siempre el ejemplo a seguir, fin perseguido incluso por las autoridades eclesiásticas que adujeron siempre el papel de su iglesia como madre y maestra, experimentándose tanto en su interior como en su exterior, no solo los más sólidos requerimientos del trabajo bien hecho por los maestros o artífices más capacitados sino también la búsqueda, por encima de todo, de unos determinados requisitos de alta calidad estética, la distinción y lo novedoso.

En muchos casos, y sobre todo en el terreno de lo suntuario, en lo vinculado directamente para el servicio de la liturgia, tal vez lo más desconocido en lo que atañe al ámbito parroquial, se puede constatar cómo ese templo asume el papel de centro de experimentación artística, de campo de pruebas, abanderado de las vanguardias, al que llegan piezas de extraordinario impacto visual, donde se materializan y/o ensayan, en ocasiones, formulaciones por completo nuevas, donde se plasman corrientes, sugerencias o ideas foráneas, alejadas

de la tradición local, que pueden, como así se demuestra en numerosas ocasiones, alterar y cambiar la dirección del gusto y del trabajo artístico de una determinada zona. Ello ocurre en Aspe y su basílica de Nuestra Señora del Socorro, la cual contiene un patrimonio suntuario y de muebles verdaderamente relevante.

El ajuar de esta iglesia se convierte, más que ningún otro, y de ahí su necesidad de conocerlo profundamente, en el espejo de los múltiples sucesos, situaciones, metas, objetivos y anhelos que fueron incidiendo en la conformación de la historia de la parroquia y de la propia villa de Aspe, aunque allí también se verifican otros, de otro tipo, que tienen mucho que ver con el reflejo del hecho histórico, con la cristalización de determinados comportamientos sociales o colectivos o como resultado de acontecimientos políticos.

En definitiva, en el ajuar suntuario, pero muy especialmente en la colección de plata, tal vez mejor que en ninguna otra plasmación material, se resumen estos y otros muchos factores que hacen posible no solo visualizar, gracias precisamente al objeto precioso, la historia del templo y de la ciudad junto con la de aquellos que gobernaron sus destinos, sino también apreciar los logros o el impacto de los grandes movimientos de la religiosidad institucional o social. Solo desde esa visión global del objeto parece posible abordar el estudio de esas colecciones parroquiales.

Por todo ello, para profundizar en estos repertorios o ajuares, siempre difíciles de abarcar por su dilatado número de piezas o su heterogeneidad, o la propia dispersión de la información, tal como corresponde a un templo que es la imagen de una colectividad sujeta a todo tipo de condicionantes y en continuo cambio, parece necesario iniciar el acercamiento a partir de un tipo muy particular de información, siempre verídica y exacta, que no es otra que los inventarios que se efectuaban interna y externamente para controlar y conocer al detalle las pertenencias y también las carencias del templo al que servían y del que se servían para el ejercicio del poder hegemónico sobre la realidad social que los rodeaba.

Sin embargo, no pueden tratarse esas manifestaciones artísticas tan relevantes de una manera aislada sino que, como era de esperar, no se pueden deslindar del marco que las acoge, en este caso el templo de Nuestra Señora del Socorro de Aspe. Por ello, lo primero que se debe hacer, y en efecto así se hace, es un estudio de los valores formales, simbólicos y conceptuales de la arquitectura parroquial, en tanto que contenedor de obras de arte.

Por último, es conveniente hacer constar los criterios que se han seguido para el estudio y catalogación del mobiliario y los ajuares. En el caso de los retablos, se ha mantenido el

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

orden que proponían las Visitas Pastorales tal como aparece refrendado en los documentos. En cuanto a la platería, esta se ha analizado desde el punto de vista de la función que desempeña dentro del culto y la liturgia. En ambos casos, esos criterios han prevalecido por encima de los cronológicos, por lo que su explicación en estas líneas resulta más que obligada.

2. OBJETIVOS

Podrían enunciarse como objetivos específicos de este trabajo los siguientes:

- Conocer la historia de la basílica de Nuestra Señora del Socorro de Aspe, especialmente la fábrica actual contrarreformista.
- Conocer las personalidades eclesiásticas y civiles que estuvieron detrás de la construcción de la parroquia aspense.
- Estudiar y sistematizar el amueblamiento y la colección de orfebrería de la basílica de Nuestra Señora del Socorro de Aspe.
- Estudiar todo lo concerniente al decoro del culto, con información procedente de los mandatos de las Visitas Pastorales.
- Conocer el patrimonio perdido pero conocido a través de las fuentes documentales.
- Recopilar los inventarios desde el siglo XVII hasta la actualidad.
- Establecer la comparativa con el ajuar actual.
- En definitiva, sistematizar la historia de las colecciones de orfebrería de acuerdo a una triple función: adorno del culto, adorno de las procesiones y adorno de las imágenes de devoción.

3. METODOLOGÍA

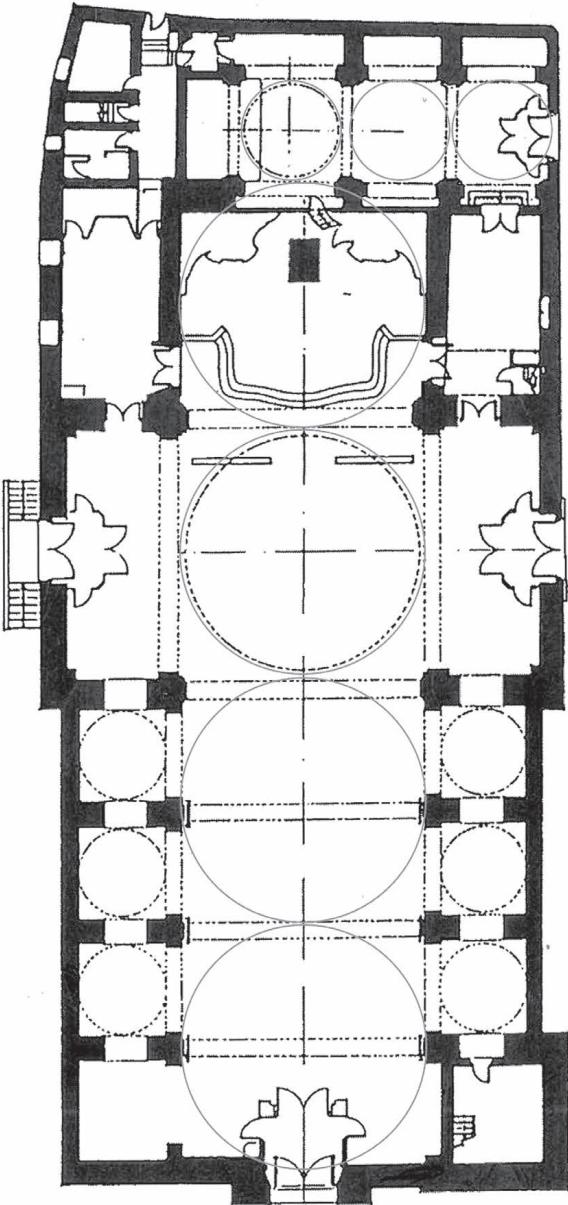
El plan de trabajo que se ha empleado para el presente estudio ha sido el vaciado de archivos eclesiásticos (Archivo Parroquial, Archivo Diocesano) y civiles (Archivo Municipal de Aspe), la visita a la basílica de Nuestra Señora del Socorro y el visionado de las piezas que se iban a estudiar, la toma de fotografías y la consulta de bibliografía específica. Es decir, que al obligado trabajo de campo se le ha sumado la labor de estudio, análisis, reflexión y sistematización recabada apoyada convenientemente en la bibliografía existente sobre determinados temas o aspectos.

En cuanto a la metodología, debe hacerse constar que el acercamiento al tema se ha hecho desde un punto de vista no solo artístico sino interdisciplinar, preferentemente como un hecho cultural. Por tanto, este trabajo se ha enmarcado dentro de una lectura del fenómeno artístico enraizada en los contextos históricos, sociales y religiosos y con un enfoque transversal al tocar todas las artes, pues se aborda tanto la arquitectura como el amueblamiento y los ajuares y, sobre todo, los programas devocionales que completan ese panorama.

4. EL MARCO ARQUITECTÓNICO

La basílica de Nuestra Señora del Socorro de Aspe, baluarte contrarreformista. Función, símbolo y forma

Una de las perspectivas fundamentales para comprender la arquitectura es su función, sobre todo cuando se cumple una función social, ya sea doméstica, religiosa, civil, de ocio, etc., porque el historiador del arte no debe limitar su exposición a una mera sucesión de fechas y datos, técnicas y formas sino que a toda esa obligada labor debe sumarse la interpretación de los espacios. En otras palabras, debe descifrar los mensajes que los templos presentan y ver qué lecturas posibles tienen, haciendo especial hincapié en los aspectos simbólicos y representativos, o sea, por qué tienen esa forma y no otra y para qué, y todo ello desde el punto de vista de que una obra de arte fue concebida en un tiempo determinado y en un marco cultural concreto. La arquitectura se ha definido en múltiples ocasiones como espacio interior y volumen exterior y sus peculiaridades vienen desde la misma planta, pues, cuando un arquitecto crea un edificio, concreta su idea acudiendo a ella, que es la que organiza y, por tanto, define el espacio, sujeto asimismo a un sentido de la belleza fundamentado en la armonía y en la proporción conferida por los números y las formas geométricas, a partir



de los cuales, al decir de los pensadores, se había formado el mundo. Todo lo artístico, pues, había de contaminarse de números y formas geométricas y descubrieron que el arte contribuía a encontrar las estructuras perfectas del mundo, convirtiéndose cada edificio en una fórmula matemática. En palabras de León Bautista Alberti, «los números producen placer a los oídos y a la vista», pero a veces no son números sin más sino que vienen dados por los arcos, ventanas, pilares, columnas, etc., y su objetivo es dar la proporción y la armonía, pero no conviene olvidar que los edificios son un compendio de proporciones, siendo las más empleadas el duplo (1:2), la sesquiáltera (2:3) y la sección áurea o número de oro —la combinación de las dos anteriores, es decir, 1:5—, todo lo cual convierte al arte en algo riguroso y científico.

Por otra parte, debe atenderse asimismo al aspecto material de la arquitectura o, lo que es lo mismo, a los distintos elementos que conforman el edificio desde el punto de vista constructivo. En ese sentido, debe señalarse la importancia de la piedra en forma de sillares tal como se observa en la mampostería de las fachadas y en las partes sustentantes del templo, mientras que las bóvedas se tabicarán con ladrillo, un material con un gran desarrollo no exclusivamente por la faceta económica sino también por la funcional, al no suponer los grandes empujes que provocaban las bóvedas de piedra empleadas en otros tiempos. A estos materiales deben añadirse otros que no constituyen elementos constructivos, los decorativos, como las yeserías o los trabajos en escayola propios de entablamentos o capiteles, tal cual ocurre, por ejemplo, en los alzados de la propia nave o en la Capilla de la Comunión.

Sin embargo, además de la parte científica y material de la arquitectura debe ser resaltado el aspecto simbólico de aquellos edificios que representan el poder o una idea, como es el caso de

Planta de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro y sus relaciones de proporción.

los templos, cuyas fábricas responden a la función religiosa para la que fueron concebidos y sus elementos se relacionan estrechamente con toda una simbología que conviene ser desentrañada. Por todos los factores que a continuación se van a exponer, la iglesia de Nuestra Señora del Socorro representa en su significación e importante patrimonio arquitectónico y artístico un capítulo fundamental de la historia de la provincia de Alicante y supone la cristalización de las tendencias estilísticas que marcaron cada época. Puede decirse, por tanto, que dicho templo se erige en testigo primero y principal de los acontecimientos de la villa de Aspe, así como de sus ceremonias y sus sepulcros¹. Partiendo de esas concepciones, será más fácil entender su configuración y apariencia tan especiales.

Evidentemente, una obra de arte siempre está supeditada a una serie de condicionantes externos a ella que la hacen posible, ya sean económicos, históricos, políticos, culturales o religiosos. En el caso de la arquitectura religiosa ejecutada a partir del siglo XVI debe tenerse en cuenta un hito histórico que tuvo un peso muy específico por encima del resto de factores al instituir y cristalizar la tipología de nave única con capillas, que es la que tiene esta iglesia de Aspe: la Contrarreforma, movimiento religioso iniciado tras el Concilio de Trento como respuesta a los ataques que la Iglesia había recibido por parte de los protestantes. El nuevo culto propuesto entonces favoreció una renovada imagen de la Iglesia y fue marcando pau-



Vista del alzado de la nave.

1. Este aspecto ha sido resaltado en G. MARTÍNEZ ESPAÑOL, «Aspectos históricos de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Socorro en el siglo XVIII», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 43-50.

latina y progresivamente la vida cotidiana, si bien es cierto que la aplicación práctica de los decretos chocó en un primer momento con los hábitos y costumbres tanto del pueblo como de los órganos de gobierno eclesiásticos, que vieron cómo sus rutinas se fueron modificando. Es a partir de ahora cuando comienza a tenerse conciencia de la Iglesia como una institución con sentido de corporativismo, lo que se dejará sentir en las inclinaciones de papas, cardenales, obispos, cabildos, canónigos y sacerdotes, que aprovecharían la nueva situación para manifestar su estatus y además propiciarían con sus medidas particulares esa nueva imagen, ya fuese en catedrales o iglesias, ritos, ceremonias y el muy importante capítulo de sus aderezos; todo ello, lógicamente, acorde a su categoría regenerada a partir de Trento. Los pastores no persiguen ya la vanagloria ni el lucimiento personal con sus encargos y sus disposiciones, sino más bien se erigen en catalizadores de las ideas renovadas, lejos ya de sus egolatrías medievales.

Si la Eucaristía es el culto contrarreformista más genuino y potenciado, no lo son menos la Virgen y los Santos, cuyas bases fueron asimismo atacadas por los protestantes. El Catolicismo quiso solidificar el culto tanto a la Virgen como a los Santos, que se vio debilitado por las tesis de Lutero, que denunciaban toda clase de excesos. Ante su iconoclastia, la Iglesia reaccionó y se sirvió de la expresión artística, especialmente pintura y escultura, aprovechándose de esa circunstancia carente de iconos de los protestantes, y comenzó a glorificar mediante sus representaciones todo aquello que había sido puesto en duda o rebajado. Así pues, la devoción hacia la Virgen y los Santos surgida a raíz de Trento confirmó y reafirmó, en primer lugar, la supremacía de la Iglesia Católica y, seguidamente, estableció sus principales ejes de devoción culturales, en donde la Virgen, sobre todo la Inmaculada Concepción y la Virgen del Rosario, y los Santos, ya fuesen tradicionales, locales o los propios de las órdenes religiosas, que a partir de entonces llegan a ser vistos como héroes, se configuran como los ejemplos que se deben seguir. Ello se acredita con la denominación de las distintas capillas laterales, cuyas advocaciones estaban en 1828 puestas bajo nombres de santos tradicionales como San José o San Miguel, o santos de las órdenes como San Vicente Ferrer, Santa Teresa de Jesús, San Pascual o San Francisco, además de las dedicadas a la Virgen en sus variantes de Nuestra Señora de los Dolores o del Rosario. Como era de esperar, el arte llevó a cabo la complicada tarea de representar figuradamente a María y a los Santos y otros episodios que fueron olvidados del Antiguo Testamento, rechazándose, eso sí, las fuentes procedentes de los Evangelios apócrifos y la *Leyenda Dorada* de Jacopo da Varazze. Las imágenes de culto y las reliquias habían

sido objeto de duros ataques por los protestantes, que no reconocían en ellas a la divinidad; y ante tales acusaciones, la Iglesia se creyó obligada a dar un paso al frente y redefinirlos. Los seguidores de Lutero no admitían la adoración de las reliquias ni de las imágenes por no contenerse en ellas esencia alguna. Puede adelantarse que la Contrarreforma introduce una nueva iconografía oficial, utilizada como medio de acción propagandístico para desarmar los ataques de humanistas y reformados, tal como queda patente en el conjunto escultórico de la portada mayor que muestra a María sometiendo al demonio.

El nuevo culto de la Contrarreforma necesitó un nuevo templo, que debía seguir unas características determinadas. La Iglesia Católica, a través del Concilio de Trento, fue redefiniendo uno a uno sus principales dogmas e ideas, sobre todo aquellos que habían sido motivo de ataque o menosprecio por parte de los protestantes, pero su materialización correspondía a los artistas. Es cierto que durante los primeros años de la Contrarreforma nada se innovó con respecto al Manierismo de los años centrales del XVI, pero con la aparición de los textos del cardenal Carlos Borromeo el panorama cambió. Con todo, el Concilio tridentino, aunque no hablara específicamente ni de arte ni de la arquitectura de los templos católicos, «supeditó sus valores puramente artísticos al servicio de la piedad, del culto y la liturgia»². Borromeo, en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*³, trató de establecer las tipologías arquitectónicas y las peculiaridades tanto del edificio como de sus ajuares, constituyendo este tratado la primera gran influencia y referencia para el arte del último tercio del siglo XVI y los inicios del siglo XVII. Preside la obra un espíritu de austeridad y rigidez dignos de encomio; principios que, por otra parte, se dejarán sentir y notar en la arquitectura de los templos. Borromeo ordena que las iglesias se levanten siguiendo los modelos establecidos —planta longitudinal de cruz latina—, una tipología sólidamente arraigada cuyo origen debe buscarse en las iglesias de las órdenes mendicantes durante el Gótico, de una nave con capillas laterales entre los contrafuertes, esquema que se asumirá como propiamente contrarreformista⁴. La aportación de Borromeo ha sido considerada como un importante estímulo en la creación de un estilo eclesiástico de la Contrarreforma. Sin embargo, un atento

2. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3. Madrid, 1991, p. 43.

3. E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos de San Carlos Borromeo*. México, 1985.

4. P. LAVEDAN, «Contre-reforme, baroque, manierisme», *Rev. Gazette des Beaux Arts*, nº 2. París, 1974, p. 97.

examen de las iglesias de la Italia septentrional demuestra que Borromeo no fue el creador de una nueva tendencia arquitectónica, sino que fue el portavoz y codificador de un estilo ya plenamente madurado en el tercer cuarto del siglo XVI⁵. Realiza muchas observaciones sobre las fachadas y su configuración, así como sobre las puertas, la decoración del pavimento, la capilla mayor —que debía estar más elevada que el resto del templo por sus especiales características—, además de advertir la ubicación de diversos elementos dentro de la iglesia, caso del tabernáculo, que debía quedar en el centro del altar mayor, elevado sobre una escalinata para su perfecta visión. Ello se relaciona total y plenamente con el desarrollo y la exaltación del sacrificio de la Misa y del sacramento de la Eucaristía. Ya Ambrosio de Vico incidió en este aspecto, en una de las cartas que envió al católico monarca Felipe II, cuando dijo que el altar debía quedar «exento y libre para que no se pierda la vista»⁶. Volviendo a Borromeo, en la misma introducción hablaba de «atender en el porvenir al esplendor y al culto de todas las iglesias simultáneamente en particular de las parroquiales», por «la conveniencia de que se hagan o preserven las construcciones de altares, de baptisterios y de otras partes de la iglesia, y el aparato del ajuar, de acuerdo con el tiempo de forma demostrada en estas instrucciones nuestras». Quedaba manifiesta la elección de tal o cual forma artística a las autoridades eclesiásticas, si bien estas debían estar convenientemente asesoradas por los arquitectos peritos. Ciertamente, estas ordenaciones, que pronto empezarían a ser tenidas en cuenta a pesar de su carácter en principio localista, fueron contagiando la arquitectura de esos años. Su trasposición al ámbito hispánico —independientemente de la observancia directa de las ideas borromianas— fue con los textos que fray Isidoro Aliaga, bajo el título *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*, incluyó en el Sínodo de Valencia de 1631 al ser este precisamente arzobispo de esa diócesis⁷. Si Wittkower calificó al texto de Borromeo como «guía contrarreformista para arquitectos»⁸, el texto de Aliaga es el único que, junto al ya mencionado del cardenal de Milán, aplicó los decretos tridentinos a la

5. J. S. ACKERMAN, «La chiesa del Gesù e la coeva architettura religiosa», en I. B. JAFFE et al., *Architettura e arte dei gesuiti*. Milano, 2003, p. 36.

6. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Liturgia y configuración...», ob. cit., p. 47.

7. A. BENLLOCH POVEDA, «Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco», *Estudis*, nº 15. Valencia, 1989, pp. 93-108. Asimismo ha sido analizado en F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, 1995.

8. R. WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 1979, p. 115.

cuestión de la arquitectura. Por ello, su mención está revestida de un notorio interés a pesar de una más que evidente influencia de Borromeo. La introducción ya indica su razón de ser:

Al tratarse y disponerse las fábricas de los templos, y hacerse las demás cosas concernientes al culto divino y a otros ministerios de la Iglesia, sucede muchas veces no atenderse al fin para que se hacen: y así después de hechas se hallan en ellas muy de ordinario grandes impropiedades, y tales faltas, que hacen dificultoso y muy embarazoso el uso y la conservación de las tales cosas...

Por lo cual, ha parecido hacer algunas advertencias; que a los entendidos en estas materias no sean de embarazo ni superfluas; y para los que no las entienden no sólo serán útiles, sino necesarias, para cuando hayan de tratar de edificar templos, y de hacer las cosas concernientes a los ministerios de ellos, especialmente a las del culto divino⁹.

Y siguiendo la línea iniciada por Borromeo, advierte que la tipología más idónea es la planta de cruz latina de nave única con capillas entre los contrafuertes. Su contenido, desglosado por Pingarrón, está fuertemente influido por la obra del milanés, aunque difiere de este en algunos aspectos como en la creación de una Capilla de la Comunión, anexa al templo por su parte posterior, a semejanza de la existente en la catedral de Valencia, o incluso a los pies, siguiendo los designios del papa Clemente VIII, quien en 1600 reguló la administración del sacramento, el cual debía hacerse en una capilla fuera de la vista del altar mayor «o en un sitio separado de manera que, en cuanto fuera posible, la capilla no sea vista por aquellos que intervinieran en las ceremonias de la misa mayor»¹⁰. Esta capilla, que debía tener con acceso independiente, serviría para la distribución de la comunión. En efecto, varios son los templos en la diócesis de Orihuela que presentan una capilla adosada, si bien en este caso de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro se halla anexa a la cabecera dado el marcado influjo que de lo valenciano se tuvo en estas tierras. Consecuentemente, y siguiendo lo indicado líneas arriba, todo el espacio sagrado va a estar configurado como una gran exaltación de la Eucaristía, tanto desde el punto de vista del sacrificio renovado

9. *Advertencias de Aliaga* 1-3.

10. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Las Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana», en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 289-290.

como de su gran relevancia, acorde a su rango de principal culto y devoción potenciados por Trento y la Contrarreforma.

Como es evidente, la Capilla Mayor adquirió una nueva importancia y su articulación también quedará en función de la acomodación al culto eucarístico. Ahí radica la justificación de que esta iglesia incorpore, aunque de fechas bastante más tardías, un pequeño tabernáculo con su sagrario que seguro sustituye a un ejemplar anterior, tal cual había dispuesto el Concilio de Trento, además del altar bien adornado. El decoro y el cuidado de todos los elementos destinados al adorno del culto y las imágenes también se contempla en los textos ya comentados, incluyendo los sínodos, pues todo debía estar con la «decencia debida» para el culto y la liturgia, además de los mandatos incluidos en las Visitas Pastorales, por lo que no es extraño encontrar numerosas menciones en la documentación que exigían determinadas normas de comportamiento y adecuación, de limpieza y cuidado.

A esta nueva configuración de la cabecera motivada por los aires de la Contrarreforma, basada en los textos de Borromeo y Aliaga, debe añadirse otra función: la necesaria participación de los fieles en el culto, mediante una correcta visibilidad de las ceremonias. Los protestantes habían puesto en tela de juicio la intervención de los fieles en los ritos y, en medio de este ambiente confuso, la Iglesia consideró que el pueblo ahora debía integrarse mucho más en las celebraciones, llegando a estar más cercano «física y psíquicamente»¹¹. Esta mayor implicación por parte de los fieles se vio reforzada por la nueva creación de un púlpito en uno de los lados de la nave central, alejado del presbiterio para un mayor acercamiento con el pueblo, que asimismo seguía los ritos con los devocionarios¹².

La austeridad y el rigor sugeridos por el Concilio de Trento y el nuevo movimiento regeneracionista se evidencian en la búsqueda de la esencia de la Iglesia, sus cultos y sus ritos. La impronta medieval en ese sentido es grande e incluso algunas de las comisiones del Concilio emplean y consultan fuentes gregorianas y de la Edad Media. Esta persecución de la pureza en lo espiritual y cultural pretende desnudar la liturgia de todos aquellos añadidos históricos. Evidentemente, Trento limpió las tradiciones medievales adaptándolas a la mentalidad del siglo XVI y volvió a retomar viejas consideraciones sobre el reflejo material de

11. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Liturgia y configuración...», ob. cit., p. 44.

12. P. JUNGSMANN, *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid, 1961, p. 207.

sus aspiraciones. Molanus¹³ expresó en 1570, en su tratado *De picturis et imaginibus sacris*, que las iglesias debían ser la imagen del Cielo en la Tierra y que, por tanto, debían estar ornamentadas con los más ricos materiales, a saber: mármoles, jaspes, esmaltes, orfebrería, textiles... un repertorio de elementos puramente medievalizante. Así pues, estas exigencias —podría decirse— de la Iglesia resplandeciente del brillo de piedras y metales entroncan con las estéticas bajomedievales. El recinto de la iglesia comenzaba a asemejarse a un gran teatro, revestido de ricos y lujosos mármoles, pinturas en sus bóvedas, plata, complicados bordados y brocados... A pesar de tener esta concepción de espectáculo que se contempla y se escucha, no prescinde de su razón de ser en función del énfasis eucarístico. Los nuevos cultos y sus ceremonias exigieron un particular abastecimiento de obras de plata, llegando incluso a transformarse en espectaculares escaparates de platería en torno al altar y su sagrario¹⁴, lo que modificaría mucho las tradiciones renacentistas, con una consiguiente vuelta a los años de la Edad Media. Evidentemente, la regeneración del templo se llevó a todos sus ámbitos, incluyéndose la sacristía, un espacio que vino parejo a la fábrica barroca y que será potenciado por sus características intrínsecas¹⁵. Su importancia radica, además, en ser depósito asimismo de las formas sobrantes de la Misa, observando el Concilio de Trento que la presencia real de Cristo permanecía en ellas también. Tal desarrollo de la sacristía comienza con los deseos expresos de las dignidades episcopales, con el fin de dotar convenientemente a los templos de sacristías según el estilo adecuado que exigía la Contrarreforma. La sacristía de esta iglesia no es un espacio auxiliar sin más. Un templo de estas características tiene conectadas entre sí una serie de dependencias necesarias y, dentro de ellas, la sacristía conocerá un relevante desarrollo, sabida su importancia desde el punto de vista de inicio y fin del ritual, lo que justifica que se la dotara de un buen amueblamiento a base de cajoneras, mesas y armarios, además del espectacular cancel que adorna uno de sus muros. A ese derroche decorativo hay que sumar la presencia de obras de arte, especialmente pinturas, que exornan las paredes de esta estancia y hacen de ella un ámbito ciertamente particular.

13. R. WITTKOWER, *Arte y arquitectura...*, ob. cit., p. 115.

14. J. RIVAS CARMONA, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003, p. 519.

15. Se hace obligada en este punto la cita al trabajo de F. del BAÑO MARTÍNEZ, *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y Análisis*. Murcia, 2009.

En los tiempos de la Contrarreforma, la diócesis de Orihuela, bajo la muy importante e interesante acción de sus obispos, llegará a configurarse como un territorio donde formas y costumbres fueron objeto de regeneración. Y el arte no fue ajeno. Se decidió levantar templos para las nuevas devociones que trajo consigo la Contrarreforma. Pero también se derribaron otras iglesias construidas en estilos antiguos con el fin de seguir los cánones tridentinos, tal fue el caso de la fábrica de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro, iniciada hacia 1666 siguiendo el esquema de una gran nave acompañada de capillas laterales en su recorrido. Desde luego que esa tipología seguía unas directrices muy claras y según aquello que había potenciado el Concilio de Trento, quedando a partir de entonces la arquitectura en función de un mayor esplendor de la Eucaristía y la Capilla Mayor se convirtió no solo en la protagonista del eje axial del templo, sino en el principal punto donde se debían concentrar las devociones más arraigadas, libre de todo estorbo tras disponer el coro en lo alto en la zona de los pies.

Los cambios en la religiosidad forzaron el cambio en el arte y la configuración de los espacios sagrados, que ven cumplidas sus necesidades según lo estipulado por el Concilio de Trento. En este sentido, la Contrarreforma no añadió cultos sino más bien se ocupó de su regeneración y potenciación y, por tanto, los templos presentaron nuevas apariencias acordes tanto a las nuevas necesidades litúrgicas como estéticas. Muchas reformas y muchos cambios, pues, se hicieron efectivos, desde la exaltación de la devoción a la Eucaristía, la Virgen o los Santos hasta los rituales del culto, muy especialmente el sacrificio de la Misa, que conocerá a partir de ese momento un auge que se patentizará, además, en todos los elementos que serán propios de su aderezo, elaborándose, en ese sentido, nuevas piezas de platería y ricos textiles que tendrán su función específica dentro de las celebraciones y que también serán los encargados de ir conformando unos ajueres adecuados a las ideas contrarreformistas. Así pues, el modelo de templo escogido fue el de nave única¹⁶ con capillas entre los contrafuertes y un particular desarrollo de la cabecera como epicentro del culto eucarístico¹⁷. Ese fenómeno no resultará extraño ni en España ni en la zona de la diócesis de Orihuela,

16. J. RIVAS CARMONA y R. CABELLO VELASCO, «El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano», *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993, p. 360. Por otra parte, también se dijo que «en el interior de las iglesias se subordinan las naves laterales y las filas de capillas a una amplia nave central y a otra transversal con el transepto» (W. WEISBACH, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, 1934, p. 17).

17. Cfr. E. E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990, p. 36.

pues son muchos los ejemplos al respecto, por lo que no debería extrañar cómo la tipología arquitectónica se asume e impone con mucha facilidad y son numerosos los templos que se levantan en los siglos XVII y XVIII siguiendo ese esquema que procede de tiempos medievales, se perfecciona en el Renacimiento y adquiere carta de naturaleza en el momento posterior a la Contrarreforma¹⁸, como la solución más idónea.

Evidentemente, se impone la cruz latina como norma en los templos¹⁹. A este respecto, la cita de fray Lorenzo de San Nicolás resulta más que oportuna, pues dijo que «fue disposición del cielo el nuevo uso de edificar los Templos en forma de cruz, y aun no falta quien diga, que los mismos Cielos fueron criados en forma de cruz, y el hombre también tiene la misma horma, y así como la Cruz es el arma más fuerte para la defensa del Christiano contra la fuerza del enemigo, así esta forma de plantar es la más fuerte, y más vistosa, y agradable a la vista, agradable por su composición, fuerte por recibir en sí los empujes que la altura de la obra hace». Como se puede imaginar, se descartan por su escasa funcionalidad las plantas centralizadas y planteándose «iglesias en forma de cajón»²⁰: es el modelo jesuítico²¹, el modelo que planteaba Vignola para el *Gesù* de Roma y que sería identificado como el típico de la Contrarreforma, un esquema que supondría la cristalización de una tradición ciertamente anterior, la que arrancó con el impacto de la reforma protestante y el llamado *Sacco* de Roma, que exigieron una nueva iglesia, un cajón que sirviera para acoger a una gran cantidad de personas y muchas capillas con sus respectivos altares que albergasen un culto cada vez más prolífico y, con ello, poder celebrar varias misas simultáneamente. Según Ackerman, esa iglesia que se toma como la solidificación de la tradición y se erige en modelo de la Contrarreforma se inspiró en los oratorios y en la propia tradición conventual²². En suma, puede decirse que la iglesia de los Jesuitas de Roma apenas innovó nada, sino que su verdadera aportación

18. «En España ese modelo es temprano, aparte de los precedentes medievales, hay que tener en cuenta la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid), construida sin la influencia del Gesù de Roma y consagrada en 1580» (J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, p. 82).

19. Fr. L. de SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la arquitectura*. Madrid, 1796, 1ª parte, p. 45, citado en J. RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca...*, ob. cit., p. 84.

20. El término lo consagró G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, *Ars Hispaniae*, vol. XIV. Madrid, 1957, pp. 26 y ss.

21. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Los usos del templo cristiano y su conservación», en C. de la PEÑA VELASCO, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006, p. 103.

22. J. S. ACKERMAN, «La chiesa del Gesù...», ob. cit., p. 33.

fue precisamente consagrar una tipología eminentemente funcional que estuviera al servicio de las nuevas exigencias litúrgicas que trajo la reforma del culto tridentino, a pesar de que ya se estuvo ensayando, como se ha comentado²³. En realidad, se trataba de hacer una iglesia más práctica que artística y, por ello, hay autores que rehúsan hablar de un estilo jesuítico, pues Vignola obedecía órdenes del cardenal Farnesio, quien escribió tanto al arquitecto como al padre Borgia, general de los Jesuitas, que la planta debía presentar una única nave con capillas laterales, abovedada²⁴.

Las capillas laterales vinieron muy bien a la Iglesia de la Contrarreforma por tener una doble función, pues al factor más puramente devocional se le une el económico, ya que estas eran vendidas a las familias más pudientes de la localidad con el fin de servir para sus enterramientos. Estos linajes de encargaban asimismo de su mantenimiento, limpieza y decoro, además de su dotación mobiliar de retablos, imágenes y cualquier otra cosa concerniente al ornato del espacio. No debe pasarse por alto que en estas capillas se celebraba misa y, por tanto, debían estar con la decencia debida, con todo su aparato de ornamentos litúrgicos y platería correspondiente para dichas celebraciones. Sin embargo, no solo debe atenderse al muy importante patrimonio que ellas presentan, sino que, además, deben tenerse en cuenta las distintas advocaciones bajo las cuales han sido puestas a lo largo de los tiempos, que en muchas ocasiones estuvieron ligadas a los propietarios de las mismas y a las particulares devociones a las que fueron consagradas, especialmente santos cuyo culto se potenció bajo el paraguas contrarreformista, según se ha señalado. En ese sentido, la Visita Pastoral del año 1828 refrenda que las capillas laterales del lado del Evangelio de la iglesia estaban dedicadas a San José, Almas, Niño Jesús, Santo Cristo, los Santos Médicos, San Francisco, Nuestra Señora de los Dolores y San Antonio, mientras que en el lado de la Epístola lo estaban a San Rafael, Santa Teresa, Nuestra Señora del Rosario, San Vicente Ferrer, Santa Lucía, San Pascual, San Miguel y San Felipe Neri²⁵. Evidentemente, las titularidades de las capillas, así como su propietario, fueron cambiando con el transcurso de los años, introduciéndose otras, pues en la Visita de 1722 se señalan altares bajo las advocaciones del Santo Cristo, «de los

23. R. WITTKOWER, «Il contributo gesuita alle arti», en I. B. JAFFE et al., *Architettura e arte dei gesuiti*. Milano, 2003, pp. 11 y ss.

24. J. S. ACKERMAN, «La chiesa del Gesù...», ob. cit., pp. 44-45.

25. Archivo Diocesano de Orihuela, *Libro de Visita Pastoral del obispo Félix Herrero Valverde*, s. d., s. f.

herederos del rector Galván», «Nombre de Jesús», que era de su propia Cofradía, los Santos Médicos, «que dicen ser de los Cremades», San Francisco de Asís, San Francisco Javier y San Francisco de Paula, estando estas últimas tres imágenes en una misma capilla propiedad de Francisco Miralles, San Antonio de Padua, «de los Gumeles», y San Andrés, a cargo de la familia de Damián Terol. Todas esas devociones son típicamente contrarreformistas, aunque debe hacerse constar que, en la actualidad, ese panorama se encuentra ligeramente modificado, pues las capillas laterales están dedicadas en el lado del Evangelio a la Virgen del Carmen, Arcángel San Gabriel, Dulce Nombre de María, Nuestro Padre Jesús Nazareno, Sagrado Corazón de Jesús, Santos Médicos y el Cristo de la Buena Muerte; mientras que en el lado de la Epístola están consagradas a San José, Santa Teresa de Jesús, Nuestra Señora del Rosario, la Virgen de los Dolores y Cristo en el sepulcro, la Inmaculada Concepción y la capilla del Bautismo.

Dos líneas de atención merece la Capilla de la Comunión, aunque su amueblamiento será tratado en el epígrafe correspondiente. Una característica propia de la arquitectura del Levante español es la aparición de las llamadas Capillas de la Comunión²⁶, anexas a los templos, mayoritariamente con acceso independiente desde la calle, que serían también conocidas como las parroquias de cada templo. Evidentemente, no puede obviarse el simbolismo de la faceta ornamental, que en todo punto está recordando la visión que tuvo San Juan de la Jerusalén Celestial en el tan recurrente texto del *Apocalipsis*, es decir, una ciudad cuyo «brillo era semejante a la piedra más preciosa», con doce puertas y muralla de jaspe, que le conferían a la urbe un carácter de «oro puro semejante al vidrio puro»²⁷. O sea, que la imagen de lo sagrado no solo se confía a los números sino también a los otros elementos que le otorgan al espacio el efecto de riqueza. Los muros tan lujosos de la Jerusalén Celestial están reflejados en el dorado de la iglesia, especialmente en los retablos, y en los mármoles. De ese modo, con tanta riqueza se pretende crear una imagen material y específica de la ciudad sagrada intangible. Esta Capilla de la Comunión se dispone de forma paralela a la nave con un acceso desde la misma y un espléndido retablo del siglo XVII en el lado opuesto al acceso. Concebida como una pequeña iglesia dentro de otra iglesia, sigue el mismo esquema

26. Las capillas valencianas fueron estudiadas con meticulosidad por A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Las Capillas de Comunión...», ob. cit., pp. 287-293.

27. *Apocalipsis*, 21-22.



Vista general de la Capilla de la Comunión.

de nave única con pequeñas capillitas-hornacina que la acompañan en su breve recorrido de dos tramos y un crucero apenas sobresaliente. Cubre el transepto una cúpula ciega sostenida por pechinas en las que se disponen elementos alusivos a la Eucaristía (racimos de uvas y espigas de trigo), dando como resultado un ámbito verdaderamente especial, el propio de tan importante función²⁸.

Otro aspecto de la arquitectura religiosa es la luz y su simbolismo, que resulta un componente fundamental de las iglesias. Con frecuencia, el edificio se convierte en un pretexto para manifestar la luz como ocurre en el Gótico, donde todo es luz hasta en el muro y en las cúpulas, o en el Barroco, con sus efectos tan fantásticos. Sin embargo, a veces la luz no tiene el mero significado de iluminar, pues más que de este concepto funcional debería hablarse

28. Sobre la misma puede verse C. MARTÍNEZ CERDÁN, «La Capilla de Comunión, vestigio de la antigua parroquia de Santa María del Socorro: testigos de un principio y final de ciclo constructivo (1602-1737)», *La Serranica*. Aspe, 2008.

de un carácter más representativo o, si se prefiere, simbólico: es la imagen de la luz celeste, la cual asimismo recuerda las palabras de Cristo (*Ego sum lux mundi*). Pero esta misma luz es la responsable de la jerarquización de los espacios, ya que la zona de los pies aparece más en penumbra mientras que, conforme se acerca al presbiterio, va incrementándose la luz hasta el punto de enfatizar la zona del Altar mayor y su sagrario, es decir, se acentúa la iluminación cuando más se aproxima a la cabecera de la cruz latina inscrita en la planta de la iglesia. Además, las bóvedas están especialmente iluminadas, pues, al simbolizar el cielo, deben tener una luz muy resplandeciente, mientras que la zona inferior, la terrena, tiene menos luz y más sombras, pues en la tierra están los hombres, que tienen pecados, por ello están envueltos en tinieblas. Y ello está perfectamente puesto de manifiesto en esta iglesia.

El mensaje simbólico de este templo se completa con su decoración en las fachadas y en los programas iconográficos del interior, que en sí representan una exaltación a Cristo y su Iglesia, particularmente las portadas mayor y las de Santa Teresa y San Juan Bautista. En buena medida anticipan el clima de piedad que se vivirá en el interior²⁹, participando, en ocasiones, de los cultos exteriores, pues en ella concluyen procesiones, se montan altares efímeros y se erigen en lugares de gran concurrencia. Puede decirse, por tanto, que existe una gran correspondencia entre el retablo mayor y la portada principal, casi coetáneos, ya que ambos siguen idéntica disposición de calle única y de orden monumental. Sin embargo, la gran aportación de esa portada la constituye el espléndido grupo escultórico de María como ejemplo de todas las Virtudes, como la nueva Eva. La fachada, pues, se concibe como escenario y no como cierre del templo, es decir, primando su imagen exterior y no su función arquitectónica y estructural. En ella se dispone la imagen con una clara vocación didáctica y pedagógica, de igual suerte que ocurre con el retablo, solo que en esta ocasión la superficie es mayor y con mayores posibilidades. Así pues, no debe resultar extraño afirmar que portada y retablo son las zonas que más atención concentren en tanto que constituyen dos elementos esenciales de un templo, aunque con escenarios distintos (la calle y la iglesia). Mientras que la portada pertenece al ámbito urbano y llega a integrarse en él con una plaza ante la Casa Consistorial, el retablo se encuentra en un espacio para la liturgia, el ceremonial y el culto. En palabras de Argan, «la fachada cumple una función intermedia entre el espacio

29. Esta lectura es puesta de manifiesto en C. de la PEÑA VELASCO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, «De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII», *Imafronte*, nº 10. Murcia, 1996, pp. 69 y ss.

cerrado del templo y la representación religiosa de la máquina procesional»³⁰. Por tanto, la contemplación tiene lugar tanto en el exterior como en el interior, con la silueta recortada en el cielo o bloqueada ante el presbiterio, lo que se pone en total relación con la afirmación de Bails, quien refrendaba que la portada «debe dar a conocer por el carácter de su decoración la especie del templo», esto es, su rango, y que «la entrada de la casa del Señor debe infundir con su aspecto veneración, de modo que los fieles que estén sobrecogidos de un santo temor, así se arrimen a tan respetable lugar»³¹. La fachada cierra la iglesia pero abre al interior, es elemento de conclusión pero también de apertura y constituye una llamada de atención y una invitación a entrar. Se ha insinuado en múltiples ocasiones que Nicolás de Bussy estuvo detrás de las trazas de la portada mayor, algo que no sería extraño, pues hacia 1676 se encuentra en Elche al frente de la portada mayor de su iglesia de Santa María, cuyas concomitancias estilísticas con la aspense resultan más que evidentes. Menos alardes decorativos presenta, en cambio, la portada exterior de la Capilla de la Comunión, previsible obra de Lorenzo Chápuli, con el acceso adintelado enmarcado por un baquetón y como único elemento ornamental, en el centro del entablamento, un altorrelieve con rocallas y el viril de una custodia.

Como era de esperar, el protagonismo lo acapara la portada mayor, bajo la advocación de Nuestra Señora del Socorro, titular de la iglesia, pues muchos autores, como se decía, han afirmado que detrás de ella estaba Nicolás de Bussy³², a tenor de los paralelismos estilísticos habidos con la portada de Santa María (Elche), obra confirmada del escultor alsaciano. Asimismo, el escultor Juan Bautista Borja, responsable de la portada de la iglesia de Santa

30. G. C. ARGAN, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires, 1980, p. 98.

31. B. BAILS, *De la arquitectura civil*, t. II. Murcia, ed. facsímil, 1983, pp. 842-843.

32. «En otro orden de importancia, menor aunque también relevante, hay que destacar el grupo escultórico de la portada principal de la iglesia de Nuestra Señora del Socorro de Aspe, que presenta algunos paralelismos con el conjunto cartujano de Altura, aunque la inexistencia de testimonios escritos (como en Valldecríst) hace problemática su autoría» (J. M. GÓMEZ LOZANO, «La Sacra Conversazione o grupo escultórico de la Cartuja de Valldecríst. Una atribución a Nicolás de Bussy», en VV. AA., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia, 2005, p. 63). Otros autores, sin embargo, sí afirman que Bussy estuvo en Aspe (Cfr. M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982, p. 24), aunque esta misma autora añade la etiqueta de «atribuida» a la portada principal aspense, comparándola en todo momento con la ilicitana, si bien «la talla de toda la portada es mucho más plana que la de Elche y las esculturas de las cariátides, ángeles y santos laterales de mucha peor factura» (p. 57), mientras que «obra directa de Bussy sería solamente, pues, a nuestro parecer, los ángeles que coronan el escudo, la cartela con las cabezas de ángeles niños y el grupo escultórico de la Virgen».

María (Alicante)³³, también se ha documentado en el templo de Aspe. Los últimos estudios realizados sobre dicha portada ya revelan los nombres de sus ejecutores: Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell³⁴, los mismos nombres a los que se asociaba la portada de Santa Teresa. En efecto, sigue la misma tipología que esas dos portadas laterales, esto es, la típica portada-retablo con dos cuerpos separados por cornisa rectilínea, el inferior en torno al acceso y el superior lo hace alrededor de una hornacina con arco y jambas abocinadas, adornándose todo el espacio con una cuidada decoración a base de *putti*, ángeles, frutas y flores, abundante simbología como el sol y la luna, con una presencia rotunda de las columnas, pilastras y estípites con cariátides que logra, a pesar de la planitud, un efecto de profundidad estimable. Ese arco es muy

33. Cfr. J. SÁEZ VIDAL, *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*. Alicante, 1985, pp. 221-224. No obstante, Bérchez ya afirmaba que difería de las obras de Borja, sobre todo por «el trepidar oblicuo del remate, con distorsionada cornisa y agitados florones sobre basamentos inclinados curvilineamente» (J. BÉRCHÉZ y F. JARQUE, *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, 1993, p. 126).

34. Ha sido revelador el estudio de I. VIDAL BERNABÉ, «La portada de Nuestra Señora del Socorro del templo parroquial de Aspe. El escultor Juan Antonio Salvatierra y el tallista Vicente Castell», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 177-217. Vidal aporta los protocolos notariales en los que se contrata a Salvatierra y Castell, además de refrendar que se desconoce cuál fue su aportación exacta, si bien debían hacer «toda la obra de escultura y talla que demuestra el perfil excepto el escudo» (p. 188).



Fachada y portada principal.

peculiar, no solo por aparecer doblado, es decir, presentado hacia el interior como si fueran dos arcos, sino igualmente por el abocinamiento de la arquivolta exterior. Al disponerse de esa forma, permite una valoración especial del muro gracias a los diferentes planos, incluso oblicuos, así introducidos, los cuales le otorgan mayores efectos por las posibilidades de claroscuro que conllevan.

El grupo escultórico, similar al de la ilicitana portada de la iglesia de Santa María, se ha puesto en relación también con el de la capilla Grasso de la Catedral de Murcia y representa el triunfo de María sobre el diablo, en forma de mujer de fuerte anatomía. En verdad, la diablesa fue una iconografía que Bussy empleó en obras tan emblemáticas como el grupo del *Triunfo de la Cruz*, de Orihuela, con lo cual muy posiblemente esa parte se deba a su mano³⁵. Un ángel sostiene el manto de la Virgen y esta, a su vez, lleva al Niño en sus brazos. El fondo arquitectónico de la hornacina está recubierto con nubes y cabecitas de ángeles con alas, coronándose la parte superior con la paloma del Espíritu Santo. Y, de la misma forma que ocurre en Elche, se disponen las esculturas de los apóstoles San Pedro y San Pablo flanqueando esta hornacina, representados siguiendo su tradicional iconografía³⁶ y remarcando el sentido eclesiológico del espacio. Con todo, queda mucho que decir de esta portada. Lo que parece claro es que Nicolás de Bussy hizo las trazas, al menos del grupo escultórico principal, las cariátides, los ángeles y otros elementos decorativos, todo ello de alta calidad. Y, si no las dio Bussy, lo hizo Juan Bautista Borja. Por otro lado, la ornamentación de las pilastras que rodean la hornacina principal, particularmente las oblicuas, se asemejan a lo visto en obras de Borja, caso de la portada de acceso a la Capilla de la Comunión desde el claustro en la colegiata de San Nicolás (Alicante) o la también alicantina fachada de la basílica de Santa María, ambas ejecutadas por Juan Bautista Salvatierra con trazas de Borja. En este punto, se hace obligado recordar que Lorenzo Chápuli subarrendó a Salvatierra y Vicente Castell en 1733 «toda la obra de escultura y talla que demuestra el perfil que se alla hecho y formado

35. Sobre ese grupo pueden verse J. SÁNCHEZ PORTAS, «Aportación al estudio de la Semana Santa oriolana». *Oleza*. Orihuela, 1981, M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982, y J. M. PENALVA MARTÍNEZ, «La Diabla», *Oleza. Semana Santa 2010*. Orihuela, 2010.

36. Ambos representan «la propagación de la Iglesia, cuyo fruto seguirán los mártires, que ofrecerán sus vidas como semillas germinadas del Amor de Cristo» (M. Á. RAYA RAYA, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980, p. 142).

para dicha iglesia»³⁷, lo que indica que existían unas trazas que posiblemente se debían a Bussy o a Borja, discípulo aventajado del primero. Aun así, se hace muy difícil deslindar cuál fue la aportación de cada uno, por lo que el acercamiento a esta singular portada queda reducido a meras hipótesis que, de ser ciertas, elevarían aún más la categoría y entidad de esta portada y, por extensión, de todo el monumento. Por otro lado, y casi en igualdad de tamaño y significación, aparece el escudo del Duque de Arcos en el dintel del acceso, como si se quisiera transmitir la perpetua relación entre ese noble y este templo parroquial, en un vínculo que no se disolverá nunca. Con todo, y como se decía líneas arriba, tan solo pueden hacerse conjeturas sobre esta portada que, a día de hoy, sigue planteando enigmas, aunque desde el punto de vista de su ejecución se encuentra muy bien documentada en los trabajos de I. Vidal Bernabé. Sin embargo, los autores de la traza, de la idea intangible de esta maravillosa portada, resultan aún en la actualidad una cuestión que no puede aseverarse con rotundidad, proponiéndose en este trabajo otra lectura sobre el particular.

La portada de San Juan Bautista, en el muro del lado de la Epístola, se ha sugerido también obra de Borja, quien podría haber estado en Aspe a partir de 1720, año en que finaliza la sillería del coro de la catedral de Orihuela, hasta principios de 1723, en que se trasladaría a la colegiata de San Nicolás para ejecutar la portada que comunica con el claustro³⁸. Concebida como una portada-retablo de único cuerpo y única calle, el acceso se halla enmarcado por dintel y pilastras decoradas con repertorios vegetales, mientras que en la hornacina superior, entre pilastras acanaladas, se halla la escultura de San Juan Bautista, apoyado sobre una roca, junto al cordero, muy en la línea de la escultura en piedra del último tercio del siglo XVII.

Por su parte, la portada dedicada a Santa Teresa, en el lado del Evangelio, también se ha atribuido desde el punto de vista de la ejecución a los hermanos José y Tomás Terol, y al alarife Nicolás Puerto³⁹, si bien también habrá constancia documental en 1733 de la inter-

37. I. VIDAL BERNABÉ, «La portada de Nuestra Señora del Socorro...», p. 185.

38. I. Vidal propone a José Terol como ejecutor de esta portada y la de Santa Teresa, «perteneciente a una importante dinastía de canteros alicantinos» (I. VIDAL BERNABÉ, *La escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela*. Alicante, 1981, pp. 43-44), dadas las semejanzas de ambas portadas. La posible actuación de Borja, que podría haber sido entre 1728 y 1733, la defiende C. MARTÍNEZ CERDÁN, «Nuevas aportaciones a la escultura monumental barroca en Aspe», *La Serranica*. Aspe, 2004, p. 107, en función de algunos «elementos que recuerdan su estilo».

39. La atribución a Terol la inicia I. VIDAL BERNABÉ, *La escultura monumental...*, ob. cit., p. 44, si bien en los últimos estudios se ha afinado más y se ha fijado la autoría de esta portada a Salvatierra y Castell, más que a la mano



Grupo escultórico de la portada mayor.

vinción de Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell, escultor y tallista, respectivamente, que fueron contratados por Lorenzo Chápuli cuando se disponía a finalizar las obras de la iglesia⁴⁰. Esta portada es idéntica tanto en lo constructivo como en lo estilístico a la de San Juan Bautista, correspondiendo al mismo periodo o acometida de obra, con la única salvedad de la protagonista de la hornacina, que en este caso es Santa Teresa.

Esta típica iglesia de Nuestra Señora del Socorro –por cierto, poco original, pues con idéntico trazado se hicieron a cientos en la España del Barroco– resulta sencilla y funcional

de canteros o albañiles, que no serían más que los ejecutores de unas trazas (Cfr. C. MARTÍNEZ CERDÁN, «Nuevas aportaciones a la escultura...», ob. cit., p. 107).

40. Ello se justifica en C. MARTÍNEZ CERDÁN, «La portada de Santa Teresa: una derivación formal de la de San Juan Bautista. Obra ejecutada por Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 121-152.

en sus estructuras, lo que ya por sí solo justifica el éxito del modelo, que, una vez consagrado, fue utilizado una y otra vez como el tipo más idóneo, al parecer sin plantearse mayores problemas. Encerrada dentro de un perímetro rectangular con el ábside recto, la iglesia se concibe como un cajón con la gran nave acompañada en su recorrido de capillas laterales más estrechas comunicadas entre sí, una de las pocas variantes admitidas en plan tan uniformemente repetido. En alzado, dicha planta se levanta en un espacio jerarquizado consistente en pilastras corintias de orden gigante que favorece a la gran nave cuya altura admite la disposición de amplios arcos para la apertura de las capillitas laterales, con sus órdenes completos, es decir, pilastras, arquivado y friso. Y, de igual forma que ocurría en la portada mayor, en la nave también aparecen arcos doblados. Pero lo que realmente protagoniza los alzados de sus muros es su elegante articulación a base de ese orden gigante de pilastras de yeso, verdadera fantasía de alarde decorativo, con el fuste simulando mármol además del característico cajado según era entonces lo más en boga. Ello, unido a las retropilastras, colabora asimismo en los efectos ya comentados. Las pilastras soportan un entablamento que recorre todo el perímetro del templo, describiendo un trazado recto que únicamente se curva en la cabecera. Dicho entramado sirve de base a las cubiertas, que ofrecen las tradicionales bóvedas de medio cañón con lunetos con vidrieras de corte más moderno, posiblemente de inicios del siglo XX, y potentes fajones, otro rasgo muy característico de este tipo de planteamientos arquitectónicos, lo mismo que su tratamiento liso, en todo semejante a la uniformidad de las pilastras que quedan justamente por debajo de ellos. En las capillas laterales, según conviene a sus tramos cuadrados, montan bóvedas esquifadas.

Tales estructuras y su entramado arquitectónico en verdad no varían de lo ya practicado en siglos anteriores, pero su semblante barroco se aprecia en esa valoración plástica de los elementos y en el tratamiento de las superficies, que encajan con el dinamismo y los movidos perfiles de la centuria en la que se levanta el templo. Pero más que esto interesa resaltar el buen provecho que se sacó de un plan tradicional y su acertada concepción espacial. De entrada, sorprende la grandiosidad de este interior, aunque no sea un edificio de dimensiones excesivas. A ello contribuye el propio carácter de su arquitectura, robusta e imponente, basada en el juego de grandes masas, lo cual está revelando a unos maestros interesados prioritariamente por lo constructivo. Masas que son presentadas en su rotundidad, sin disimulos, pues incluso el ornato se acomoda a ellas. Este efecto también se favorece con la clara luminosidad del recinto. Ciertamente, una de las principales y más llamativas carac-

terísticas del templo es esa luz de blancura mediterránea, que sobre todo resulta abundante en la cruz, en contraposición a la mayor penumbra de las capillas laterales.

Pese a esa imponente de la arquitectura, no se produce la penosa impresión de ahogo o pesadez, pues otra importante característica del templo es su espacialidad, su amplitud, observándose en él una conveniente correspondencia entre masa y vacío. Lejos de abrumar por su estrechez, como sucede en otras iglesias, todo está dispuesto para que se experimente lo contrario, o sea, un agradable efecto de proporción. Realmente este edificio acusa unas sencillas y al mismo tiempo excelentes proporciones basadas aproximadamente en la relación 1:4, dado que el módulo de la planta resulta un círculo que se repite cuatro veces. Asimismo, se ven otras relaciones como la 1:2, vista en el brazo del crucero con respecto al transepto, o la 1:3, que puede apreciarse en la proporción que guarda una capilla lateral con respecto a la anchura de la nave y en la propia Capilla de la Comunión. Tampoco abruma este espacio por una excesiva tensión longitudinal. Más aún, se puede hablar de un calculado equilibrio entre longitudinalidad y centralidad, acentuado por los cuatro tramos en la nave que casi configuran un gran cuadrado a la manera de las iglesias de cajón alemanas del Gótico. En realidad, ese equilibrio se ha conseguido compensando longitud con anchura, pues la nave resulta bastante ancha, asemejándose así a un cuadrilátero únicamente roto por la cabecera, resaltándose de esta manera la parte centralizada del edificio, si bien este se ajusta a un esquema longitudinal, con lo cual puede afirmarse que la planta de la iglesia se compone básicamente de una rotonda a la que se le anexiona la nave con sus capillas laterales.

Mucho se ha escrito sobre la historia y la construcción de esta parroquia, sobre todo de la autoría de la portada mayor, atribuida en múltiples ocasiones al estrasburgués Bussy. Tres son los arquitectos, que se conozca, que intervienen en el proceso edilicio de este segundo templo, costeados en parte con fondos de la Casa de Maqueda, señores de Aspe⁴¹: Francisco Verde, Pedro Quintana⁴² y José Terol, quienes fueron los encargados de levantar la fábrica, una planta de nave única de cuatro tramos con capillas entre contrafuertes y un marcado

41. En su totalidad no fue sufragada por dichos Duques de Maqueda, «pues nos consta documentalmente que cuantas obras se acometieron en Aspe y su iglesia... fueron costeadas de propios o prestando el dinero de sisas o de los diferentes impuestos, si bien la casa de Maqueda contribuyó también a ello en mayor o menor grado» (C. MARTÍNEZ CERDÁN, «Nuevas aportaciones a la escultura...», ob. cit., pp. 103-109).

42. Una biografía, tanto de Verde como de Quintana, es ofrecida en R. NAVARRO MALLEBRERA, *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, 1980.

eje vertical, gracias a la existencia de una cúpula sobre pechinas. En palabras de R. Navarro Mallebrera, «el autor de su traza fue el arquitecto genovés Francesco Verde», quien podría iniciar la obra entre 1650 y 1652, permaneciendo al frente de ella hasta 1660-62, pues «suponemos que la iglesia se debió iniciar por los pies y que será obra de Verde la nave, que sigue ese esquema típico del clasicismo contrarreformado». Más tarde se hizo cargo Pere Quintana, que «posiblemente en 1663 estaría ya en Aspe» después de haber realizado la sacristía de la colegial de San Nicolás (Alicante), pudiendo estar en esta localidad hasta 1674, momento en que se traslada a Elche para atender las obras del templo ilicitano de Santa María. En 1678 se requiere la presencia de José Terol «para concluir el templo y su decoración»⁴³. Lógicamente, Navarro realizó su trabajo desde una perspectiva del análisis de las formas, pues la documentación y la historiografía posterior han subrayado que la fábrica actual se hizo en el siglo XVIII, aunque se siguieran las trazas originales de Verde, Quintana y Terol. Por otra parte, se afirma que «las intervenciones de Francesc Verde, Pere Quintana y Nicolás Bussi (portada principal) sólo se basan en la existencia de vacíos documentales en sus respectivas trayectorias profesionales, coincidentes con los períodos en los que se supone que estaban interviniendo en la iglesia de Aspe»⁴⁴.

Evidentemente, nada de esa iglesia se ha conservado, a excepción de la Capilla de la Comunión⁴⁵, porque entre 1728 y 1737 se decide su reedificación siguiendo unos parámetros ya establecidos, siendo un magnífico ejemplo de la arquitectura de la Contrarreforma⁴⁶, tanto por su esquema en planta como por la articulación de sus muros y el aparato decorativo, viéndose semejanzas, como más adelante se explicará, con otros templos vecinos. Volviendo al presbiterio, se hace obligado mencionar las pechinas que sustentan la cúpula, las cuales se aprovechan para ubicar, entre una abigarrada decoración a la manera de las pechinas de la iglesia de Santa María (Elche), a los cuatro Evangelistas con su elemento

43. R. NAVARRO MALLEBRERA, «Anotaciones sobre la historia de la construcción de la iglesia parroquial de Aspe», *La Serranica*. Aspe, 1980, pp. 19-20.

44. M. C. PÉREZ CREMADES y J. PRIETO ALZAMORA, «Historia de la construcción de la parroquia de Ntra. Sra. del Socorro», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, p. 23.

45. Ello se pone de manifiesto en C. NAVARRO MARTÍNEZ, *Aspe el nuevo. Creación y evolución de un espacio urbano (siglos XIII-XV)*. Aspe, 2006, pp. 56-57.

46. J. M. CANDELA GUILLÉN, «Las *Advertencias* del Arzobispo Aliaga en 1631 y su repercusión en la iglesia de Ntra. Sra. del Socorro de Aspe», *La Serranica*. Aspe, 2000, p. 89.



Cúpula sobre pechinas en el crucero.

tetramórfico correspondiente y rematados por corona real. Presidía el antiguo presbiterio un retablo mayor, obra atribuida a Antonio Caro Martínez, realizado entre 1659-1691, con esculturas del murciano Nicolás Villacis⁴⁷, y sustituido por otro hacia los años centrales del siglo XVIII⁴⁸, ya que ese primer retablo se traslada a la Capilla de la Comunión, siendo el que

47. Este retablo fue estudiado por I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante, 1990, pp. 66-69. Vidal fija su cronología entre 1659 y 1661, aunque no lo atribuye a Antonio Caro sino a «un anónimo religioso, retablista competente, que pocos años antes había dado una traza para el retablo mayor de la cercana villa de Monóvar y tal vez hiciese un diseño para éste de Aspe». Otros autores aportaron el nombre de Antonio Caro (R. NAVARRO MALLEBRERA, «Anotaciones...», ob. cit., p. 20), mientras que en otras aportaciones se señala que el retablo mayor es «muy arquitectónico» y tiene «buenas tablas atribuidas a N. Villacis» (G. JÁEN et al., *Guía de la arquitectura de la provincia de Alicante*. Alicante, 2000, p. 94).

48. Esta idea, original de R. NAVARRO MALLEBRERA, «Anotaciones...», ob. cit., p. 20, es justificada documentalmente en F. P. SALA TRIGUEROS, «Aspectos históricos de la iglesia parroquial de Aspe a través de las relaciones 'ad Limina'», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe,

puede contemplarse en la actualidad en ese emplazamiento⁴⁹. La torre-campanario, de escasa elevación aunque bien trabajada, y la cúpula, de grandes dimensiones y alto tambor, concluidas en 1736, fueron diseñadas por el arquitecto Lorenzo Chápuli.

Durante los días 2 al 4 de septiembre de 1737 tuvieron lugar las fiestas de consagración de este templo parroquial, a las que asistieron, entre otras autoridades, el Duque de Arcos y el obispo José Flores Ossorio. Los festejos contaron con las ya consabidas ceremonias litúrgicas y con la extraordinaria procesión general por todas las calles de Aspe, adornadas con enramadas, cortinas, colgaduras, espejos, cornucopias y altares⁵⁰.

En síntesis, un templo cristiano, en este caso el de Nuestra Señora del Socorro, debe ser imagen de una iglesia espiritual a la que San Pablo equiparase con un cuerpo humano estando Cristo en su cabeza. Debe dar idea de grandeza y de que el templo es algo especial, además de constituir un *espacio camino* hacia el trono de Dios, de ahí la longitudinalidad de la nave. El templo, además, debe ser como el cielo, pues es la imagen trascendente del cielo en la Tierra, sobrepasando con mucho la arquitectura civil o doméstica. Y como complemento para demostrar la grandeza están las bóvedas, que son el reflejo de la imagen del cielo, por eso en esta iglesia se montó ese tipo de ingenio pese a las más que evidentes dificultades técnicas. La decoración suntuaria una vez más alude a la Jerusalén Celestial, pero, cuando no hay elementos ricos, se opta por blanquear todo el recinto de forma que resulte sobrenatural sin recurrir al fingimiento de riqueza a través de los materiales, lográndose así un efecto más puro de raigambre romana al limitar la ornamentación a los capiteles, las molduras y otros detalles decorativos, si bien la apariencia actual de la iglesia de Aspe presenta esos tonos cremas y el trampantojo de pilastras y molduras, tan del gusto barroco, que pueden ocultar un enlucido blanco original. En ese sentido, ya en el siglo XVI Rodrigo Gil de Hontañón recomendaba que «los muros deben dejarse blancos o estucados porque con esa pureza es el color más apropiado para una iglesia y no se deben pintar porque esa expresión (esto es, la pureza) pertenece al espíritu de las cosas divinas», lo que concuerda con la afirmación de

2004, p. 69: «el único dato sobre Aspe en la relación de 1757 es una escueta línea que informa que 'se esculpe el insigne retablo del altar mayor'».

49. La primera en afirmar esa hipótesis es I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 66.

50. L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Simbolismo y arte efímero en las celebraciones públicas extraordinarias de la diócesis de Orihuela durante los siglos XVII y XVIII*, tesis doctoral inédita. Valencia, 1989, p. 182.

Palladio, quien decía que el blanco está íntimamente relacionado con Dios y, por tanto, es el apropiado para el interior de una iglesia⁵¹.

5. AMUEBLAMIENTO Y AJUARES

5.1 Retablos

El templo parroquial de Nuestra Señora del Socorro de Aspe es el símbolo religioso más importante del municipio y en sí representa quizá la parcela más relevante del patrimonio histórico y cultural de Aspe⁵². Como tal iglesia mayor, ofrece unas características artísticas y estéticas que han sido desentrañadas en el epígrafe anterior desde el punto de vista de la arquitectura, por lo que aquí únicamente se refrendarán aquellos datos relativos a las fases históricas y ornamentales que tengan relación con el objeto de este presente trabajo. Tal como se conoce, sus orígenes se remontan al año 756, fecha en la que los musulmanes conquistaron el territorio, y en la que construyeron una pequeña mezquita que correspondería con la Capilla de la Comunión de la actual parroquia. Así pues, esta capilla es anterior a la iglesia e, igual que la gran mayoría de mezquitas españolas durante la Reconquista, fue

52. Sobre este templo se ha escrito mucho a pesar de la ausencia de documentación, si bien este aspecto del amueblamiento y la orfebrería se encuentra inédito en muy buena medida. Las referencias bibliográficas se irán especificando oportunamente, aunque, de entrada, pueden reseñarse las siguientes: VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV centenario de su fundación*. 2004, Aspe; M. D. CREMADES MIRA y M. DÍEZ DÍEZ, *Templo, símbolo e imagen*. Aspe, 2004; C. MARTÍNEZ Cerdán, G. MARTÍNEZ ESPAÑOL y F. P. SALA TRIGUEROS, *Devociones religiosas y lugares de culto en Aspe en la época moderna (siglos XVII y XVIII)*. Aspe, 2005.

convertida al Cristianismo bajo la advocación de la Virgen María aprovechando las arquitecturas que más tarde serían reparadas, remodeladas e incluso, como es este caso, ampliadas a construcciones más monumentales. Hay que tener en cuenta que durante la Guerra Civil española se destruyó la mayor parte de la documentación de que disponía la iglesia, por lo que resulta difícil conocer con exactitud la historia, las autorías y las dataciones⁵³, aunque se conocen testimonios, como el de M. Cremades, que ayudan a obrar la historia del templo. Hay constancia de que Felipe II solicitó permiso papal para la construcción de la iglesia, permiso que fue concedido por Clemente VIII mediante la bula papal *Apostoli numeris* en 1602 y años más tarde comenzarían las obras. Se eligió una planta de cruz latina de tres tramos de una sola nave con capillas laterales separadas por pilares marcados con cruces inscritas en círculos, símbolo que se realizó durante la última consagración del templo y que reproduce a los doce apóstoles como columnas espirituales de la Iglesia⁵⁴, transepto no sobresaliente en planta pero coronado con una gran cúpula montada sobre tambor y pechinas, además de tener la peculiaridad de carecer de girola, al tener adosada en la parte posterior la Capilla del Sagrario o de la Comunión a la que se hacía referencia anteriormente.

La Contrarreforma, además de desarrollar una tipología arquitectónica propia, la de nave única con capillas, como la más adecuada para el culto regenerado que ella exaltó tal como queda justificado en el capítulo precedente, potenció el decoro y amueblamiento de los templos en su totalidad, desde los grandes retablos que cubrían todo el espacio de la cabecera a obras muebles tales como cajoneras, sillerías o cajas de órganos, todo ello unido a las piezas de platería, que adquirieron mucha importancia para el mayor realce del culto tanto en el interior como en el exterior de los templos⁵⁵. Así pues, la cabecera acaparó mucha atención y, dentro de ella, el retablo mayor, el auténtico colofón decorativo de la arquitectura y el final del espacio-camino que se inicia tras ingresar en el templo desde los pies⁵⁶, si bien estos

53. M^a C. PEREZ CREMADES y J. PRIETO ALZAMORA. «Historia de la construcción...», ob. cit., pp. 21-29.

54. M. D. CREMADES MIRA y M. DÍEZ DÍEZ, *Templo...*, ob. cit., p. 24.

55. J. RIVAS CARMONA, «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-494.

56. A este respecto son oportunos los cuatro fines de un retablo que propuso Peña Velasco: adornar adecuadamente el templo, rendirle culto a Dios, suscitar mayor devoción y servir de marco propagandístico a la Iglesia (C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1991, p. 117). Asimismo, «la irrenunciabilidad al monumental retablo se explica no sólo por apego a la tradición sino también porque era la pieza capital

retablos podían estar en las capillas laterales que acompañan a la nave central o incluso en las capillas anexas independientes que se levantan para acoger las devociones más populares, caso de la Eucaristía, como sucede en este templo de Aspe.

Un retablo se ejecuta para ser contemplado en un recinto cerrado, al contrario de lo que ocurre con los programas iconográficos de las fachadas, que lo hacen en abierto, pues la máquina de madera debe admirarse en el interior de las capillas con la única luz que penetra a través de las ventanas y puertas, con las velas haciendo brillar el dorado y la policromía, con el olor a incienso, con los efectos multicolores y de lujo, en el recogimiento y con la música o la palabra, en una atmósfera misteriosa y en un ambiente que subyuga a los sentidos y donde las realidades y las apariencias conviven y se confunden. El fiel experimenta el goce de la contemplación y se rinde ante la percepción de cuanto le rodea y ante la ilusión del mundo celestial que no ve pero cree percibir. El retablo es un objeto terminal que ejerce un predominio absoluto en el interior del templo y, para Frankl, supone una atracción enorme desde que se penetra en el recinto eclesial, llegando a minusvalorar el impacto visual de todo lo que rodea la nave a izquierda y derecha⁵⁷. En conclusión, el retablo atrae y, como señala Groshe, intenta impresionar al espíritu y provocar emociones subjetivas⁵⁸.

Se debe destacar el gran retablo que adorna en su totalidad la pared del ábside, protagonizado por un monumental conjunto escultórico de la Virgen titular que se remonta al siglo XVIII, aunque la imaginería date de fechas más recientes por los destrozos ocasionados en la Guerra Civil⁵⁹. El antiguo retablo fue mandado construir por el obispo don Luis Crespí de Borja

donde se exponían, pintadas o esculpidas, las imágenes de Jesucristo, de la Virgen María y de los santos, imágenes que habían salido indemnes de los ataques de luteranos, erasmistas y alumbrados» (A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Liturgia y configuración...», ob. cit., p. 49, y A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Arte religioso de los siglos XV y XVI», en VV. AA., *Historia de la Iglesia en España*, t. III, vol. II. Madrid, 1980, pp. 662-663).

57. P. FRANKL, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura: el desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*. Barcelona, 1981, p. 201. En ese sentido se pone en relación la afirmación de Adelman, quien indicó que en las iglesias barrocas hay que concentrar los sentidos y, junto a la idea de escuchar, predomina la de mirar (J. A. ADELMANN, «Der barockaltar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit», en VV. AA., *Der altar des 18. Jahrhunderts das kunstwerk in seiner bedeutung und als denkmalpflegerische aufgabe*. München, 1978, pp. 99-100).

58. R. GROSHE, *Der kölnner altarbau im 17. und 18. Jahrhundert*. Köln, 1978, p. 68.

59. L. SEMPERE VILAPLANA, «Aportaciones para el estudio de la iglesia parroquial de Aspe y sus retablos», *Archivo de Arte Valenciano*, nº 77. Valencia, 1996, pp. 85-93.



Retablo mayor. Ca. 1750.

en la Visita Pastoral de 1652⁶⁰ y se trasladó hacia esos años centrales del XVIII a la actual Capilla de la Comunión. Conocida la muy elevada significación que tenía el presbiterio desde el prisma contrarreformista, era de esperar que en él se situara una maravillosa máquina de artificio que viniera a mostrar y a ensalzar a María, titular del templo, como ejemplo de todas las virtudes. En ese sentido, se dispuso hacia los años centrales del siglo XVIII un escenográfico retablo que, aunque es muy plano, puede orbitar en torno a la producción del retablista ilicitano Ignacio Castell⁶¹, artista de gran consideración en la zona y autor de numerosos

60. I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos...*, ob. cit., p. 66. Otros autores han incidido en esa misma teoría propuesta por Vidal, como C. MARTÍNEZ Cerdán, G. MARTÍNEZ ESPAÑOL y F. P. SALA TRIGUEROS, *Devociones religiosas y lugares de culto...*, ob. cit., pp. 67-98. La biografía de este prelado es abordada en G. VIDAL TUR, *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*, t. I. Alicante, 1962, pp. 204 y ss.

61. Aunque nada se sugiera sobre Aspe, puede verse también el estudio de F. J. DELICADO MARTÍNEZ, «Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII», en *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 323-329. Sobre su figura y sus intervenciones en Elche puede verse A. CAÑESTRO DONOSO, «Algunas

encargos relevantes. Sin embargo, la carencia documental impide más que sugerir esta autoría, sobre todo si se tienen en cuenta los paralelismos observados con otras empresas que documentalmente sí corresponden a Castell, como el retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Esperanza en Peñas de San Pedro (Albacete)⁶².

El retablo mayor de la iglesia de Aspe sigue el esquema de los retablos barrocos de calle única y cuerpo único, con grandes columnas corintias de fuste acanalado. En una palabra, es un retablo puro y típicamente barroco tanto en su concepción como en su cuidado ornato, con los usuales juegos de diagonales tan del gusto barroco y el empleo del dorado, lográndose así una gran máquina muy escenográfica. Este retablo vino acompañado de un camarín, aunque debe hablarse más bien de una hornacina profunda que no llega a tener ni las dimensiones ni las consideraciones estéticas y simbólicas de los camarines⁶³. Aún así, resulta justo ocuparse de él. Esta creación tan puramente barroca lleva implícita una serie de efectos escenográficos que sirven de maravilloso y celestial escaparate de la imagen, a la vez que favorecen su acceso, permitiendo una veneración más próxima e íntima. Camarín y sagrario son, uno y otro, habitáculos de la divinidad, lo que justifica que en ellos se volcara especial interés por parte de artistas y patrocinadores, los cuales no repararon en medios a la hora de idear o sufragar esta lujosa construcción, cuya riqueza no solo se hace patente en sus extraordinarias decoraciones y materiales de las mismas, sino también en su concepción espacial, todo ello cargado de un claro sentido simbólico al servicio del Dogma y de la Religión. Podría definirse este camarín-hornacina como una habitación adosada a la capilla en alto, aunque en realidad es la sustitución del nicho principal del retablo para que la devota imagen de la Virgen del Socorro aparezca en un ambiente más espectacular, según requería el Barroco. El componente teatral es, por tanto, uno de los rasgos que mejor caracteriza al camarín y, de hecho, la talla de la Virgen parece que está representando un papel desde esa

notas sobre la iglesia de San Juan Bautista de Elche, sus fábricas y ajuares», *Carthaginensia*, nº 57. Murcia, 2014, pp. 193-219.

62. L. G. GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, «El retablo mayor de Santa María de la Esperanza de Peñas de San Pedro», *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, nº 9. Albacete, 1981, pp. 141-161. Ese estudio indica que las trazas de dicho retablo fueron obra de Juan de Gea y la ejecución corrió a cargo de Castell, información que asimismo refrenda C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco...*, ob. cit., p. 406.

63. Sobre los camarines puede verse J. RIVAS CARMONA, «Camarines y sagrarios del Barroco cordobés», en M. PELÁEZ DEL ROSAL (ed.), *El Barroco en Andalucía*, t. I. Córdoba, 1984, pp. 297 y ss.

estancia. A sus efectos deslumbrantes, propios de la escena, contribuye en primer lugar la altura, que ya comienza a marcar diferencias con el resto del espacio del templo. Un papel no menos importante desempeña la decoración, dedicada fundamentalmente a la exaltación de María como ejemplo de virtudes. Complemento de todo ello es la luz, que, en última instancia, dota al camarín de su mayor encanto, confiándosele sus efectos más espectaculares. Estos se consiguen por una luz abundante, más intensa que en la nave, que al mismo tiempo resulta misteriosa, ya que sus efectos son visibles, pero no sus fuentes. De este modo, el camarín se ilumina de manera frontal. Así, la imagen de la Virgen queda envuelta en luz, clarísima, pero que sorprende al espectador. La elevada posición del camarín, sus derroches ornamentales y estas luces hacen que la sagrada imagen emerja en un ambiente de aparición, mejor dicho, que representan ese fenómeno por medio de tales recursos, pues así gustaba verla a sus devotos para que fuera más evidente su carácter divino y sacro. En suma, se quiso lograr un simulacro del cielo y, por tal razón, no tiene nada de extraño que dicho lugar se decorase como si fuera la gloria. Nada debería entorpecer este fingimiento y, en función de ello, se organiza la estructura del recinto, de suerte que parece inaccesible, como si se quisiera impedir el camino a un tesoro⁶⁴.

Por otra parte, conviene señalar, como muy oportunamente se ha hecho por grandes historiadores, la existencia de un retablo del siglo XVII en la Capilla de la Comunión⁶⁵, sin duda una pieza clave y de gran valor para el templo debido a su trayectoria y a su concepción, constando de dos cuerpos de tres calles y ático en el que se combina escultura y pintura separadas por columnas que cambian en estilo y forma en los diferentes niveles. En una palabra, el retablo adopta la típica tipología de los retablos de tipo casillero, los preferidos en el primer Barroco –siglo XVII– porque mostraban de una manera más clara las escenas escultóricas a gran tamaño a pesar de rezumar unos claros ecos herrerianos seiscentistas.

64. Con razón, Kubler cree que «la más cercana analogía con el camarín en la arquitectura contemporánea está acaso en los depósitos abovedados de las cajas de seguridad de los bancos, visibles para el *vulgum profanum* pero inaccesibles fuera de la apropiada autoridad, lugar apto para salvaguardar inapreciables valores» (G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos...*, ob. cit., p. 285).

65. El estudio y la documentación del retablo fueron ofrecidos en I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos...*, ob. cit., pp. 66-69. Sobre el particular puede verse M. BENÍTEZ BOLORINOS, «El retablo de la Capilla de la Comunión y su simbología», en VV. AA., *Estudio sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 111 y ss.

En el primer cuerpo se disponen en los extremos dos hornacinas ocupadas por dos pequeñas esculturas de bulto redondo que representan a San Francisco y San Vicente Ferrer, en cuyo centro se encuentra una pintura de El Salvador Eucarístico. En el segundo cuerpo, dos tablas de Santiago y San Jorge, entre los cuales se encuentra la talla en madera de San Juan Bautista, que sustituye a la antigua imagen de la titular, bajo todo ello aparece *la Adoración de los pastores y la Adoración de los Reyes*. El ático, al igual que la mayor parte de retablos españoles, se encuentra coronado con *la Crucifixión*, en la parte central, rodeado de la *Anunciación y la Visitación*, todas estas pinturas atribuidas a Juan Conchillos, en el último tercio del siglo XVII, siguiendo las hipótesis de L. Hernández Guardiola⁶⁶, si bien otros autores, caso de I. Vidal Bernabé, han afirmado que el pintor murciano Nicolás Villacís estaba detrás de ellas, aunque lo que se ha documentado de dicho Villacís es la labor escultórica. Particularmente, y ante el análisis de las mismas, no sería descabellado pensar que Conchillos fue su autor. Puede decirse, en síntesis, que esta gran máquina de madera está encarnando plenamente todas las devociones potenciadas por el culto contrarreformista, es decir, la Virgen, los Santos y, de un modo especial, la Eucaristía, con los particulares episodios de la vida de María y Cristo, así como los santos tradicionales de la Iglesia Católica, caso de San Jorge o Santiago, este último en la famosa batalla de Clavijo. Es por ello por lo que estos tres grandes pilares están aquí tan magníficamente representados. No debe fijarse la vista solo en la alta calidad de la obra pictórica, sino que la gran aportación de este retablo reside en cristalizar de manera ejemplar los ejes devocionales de la Contrarreforma. Juan Conchillos, pintor valenciano nacido en 1641, estará presente en la zona elaborando obras tan emblemáticas como las pinturas del camarín de la Santa Faz, verdadero prodigio pictórico que revela un gran maestro. Ciertamente, que el nombre de Conchillos esté vinculado con la parroquia de Aspe supone elevar la categoría de la misma a la altura de las grandes obras del Barroco alicantino, en consonancia a la tan alta consideración de que gozaba y goza este templo. Si se confirmara finalmente la presencia y mano de Nicolás

66. L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, «Pinturas del retablo de la Capilla de la Comunión», en J. SÁEZ VIDAL (com.), *La faz de la eternidad*. Catálogo de exposición. Valencia, 2006, pp. 300-303. Sobre este Juan Conchillos, autor entre otras cosas de las pinturas del camarín de la Santa Faz (Alicante), puede verse L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *El camarín de la Santa Faz*. Alicante, 1988, pp. 19 y ss.; y del mismo autor *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. I. Alicante, 1990, pp. 17 y ss., y «Bussy y sus colegas en Alicante», en *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Catálogo de exposición. Murcia, 2006, pp. 73 y ss.



de Bussy en las trazas de la portada de la iglesia del Socorro de Aspe, sería también muy posible que Conchillos participara en el diseño y ejecución de este retablo, pues ambos artistas trabajaban en conjunto, según se ha desprendido de las investigaciones de Hernández Guardiola y Cañestro Donoso, afirmando este último que el escultor estrasburgués está detrás de cada obra de Conchillos, por lo que su actividad en Aspe, hasta la fecha no aclarada totalmente, sería doble.

Como era de esperar, las capillas laterales, atendiendo a su específica función, se adornaron de manera conveniente con los correspondientes retablos. Puede decirse, en síntesis, que todos ellos, con sus particularidades, siguen el esquema de retablo de orden único y monumental, el modelo que más convenía al espíritu contrarreformista y barroco, a pesar de que algunos de ellos, como se explicitará de forma oportuna, son creaciones recientes. Siguiendo el orden del recorrido que se acostumbraba a hacer en las Visitas Pastorales, es decir, capillas del lado del Evangelio y capillas del lado de la Epístola, y de la cabecera a los pies. En primer lugar, conviene resaltar el aspecto material de estos retablos, pues algunos de ellos no obedecen a la típica ejecución en madera. En 1777, don José Tormo, obispo de Orihuela, redactó un mandato en el que se daban una serie de medidas preventivas en contra de la construcción de retablos en madera y los continuos incendios que se producían en ellos, como, por ejemplo, «no se pongan mas velas en el Altar mayor, ò en el del Santo à quien se

Retablo de la Capilla de la Comunión. Ca. 1659.

dirigen los obsequios»⁶⁷. A pesar de ello hubo tolerancia a la hora de usar la madera, abundando las contradicciones en este aspecto. En el caso de Aspe los retablos están ejecutados en materiales pobres pero convenientemente adornados, simulan grandes efectos⁶⁸, lo propio del Barroco, estilo que en muchas ocasiones se ha tildado de escenográfico y teatral precisamente por aparentar más que esconder. En ese sentido, esos retablos de escayola de la iglesia de Aspe constituyen un magnífico ejemplo. Ello puede verse, por ejemplo, en el retablo que acoge la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. Con todo, es obligado puntualizar que este tipo de retablos en yeso y estuco no fueron muy comunes en las iglesias del Barroco⁶⁹ a pesar de encarnar muy bien los valores de que hacía gala dicho estilo. La razón que puede aducirse al respecto es que, según deja escrito Peña Velasco, su pobreza y su carácter efímero no los hacían idóneos para su fin⁷⁰. Ramón Pascual Díez, en su tratado *Arte de hacer el estuco jaspeado*, alegaba que el yeso era el material más excelente y necesario ya que, con él, se evitarían «los peligros de los incendios, el costo excesivo de los jaspes y el gasto de las maderas»⁷¹.

Comenzando por el lado del Evangelio, cabe señalar los dos retablos que adornan el crucero, los cuales albergan, respectivamente, las imágenes de la Virgen del Carmen y el Arcángel San Rafael. El primero de ellos, el de la Virgen del Carmen, hacia 1810, consiste en un cuerpo único y una única calle, cuyo hueco central se aprovecha para alojar un altorrelieve con la imagen de María de bulto redondo en su advocación del Monte Carmelo, o sea, con el Niño Jesús en brazos y sosteniendo el tradicional escapulario con la mano derecha. La escena se completa con las Almas del Purgatorio⁷² en la parte inferior, mientras que en la zona superior hay dos ángeles y dos cabezas de querubines. En sí, se trata de una obra amable que reproduce de manera fiel la intercesión de María para liberar las Almas que moran el Purgatorio. Esta gran placa se enmarca en un retablo de yeso, dominado por dos robustas co-

67. C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco...*, ob. cit., pp. 67-68.

68. I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos...*, ob. cit., pp. 26-27.

69. Normalmente, estos retablos de yeso estaban circunscritos al ámbito conventual. El ejemplo en la Diócesis de Orihuela lo acredita el conjunto retablístico del siglo XVII que subsiste en la iglesia de San José (Elche), templo del antiguo cenobio de Franciscanos, según ha estudiado A. CAÑESTRO DONOSO, *La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche*. Sevilla, 2011, pp. 85 y ss.

70. C. de la PEÑA VELASCO, *El retablo barroco...*, ob. cit., p. 69.

71. Ídem, p. 70.

72. L. REAU, *Iconografía...*, ob. cit. t. I, Vol. II, p. 90.



lumnas jónicas en cuyo capitel se dispone una cruz, que sostienen un entablamento completo con triple arquitecónica, friso liso y cornisa sobresaliente recta adornada por dentículas y denteado. Se corona por un ático clasicista con dos plintos en los extremos, sobre los que montan pebeteros.

En el retablo del Arcángel San Rafael, de idéntica cronología que el anterior, se representa la escena bíblica de Tobías y el ángel. El Arcángel fue enviado por Dios para curar la ceguera de Tobit, padre de Tobías, y para expulsar a un demonio de la habitación de Sarra, futura esposa de Tobías. El ángel acompañó a este a recuperar un depósito de plata que su padre había entregado a un judío de Media, por el camino cogió un pez y, siguiendo las instrucciones del ángel, se guardó el corazón, el hígado y la hiel. Quemando los dos primeros consiguió expulsar al demonio y con la hiel aplicada en los ojos de Tobit fue sanado⁷³. El Arcángel aparece a la izquierda de Tobías, el cual porta un pez, en un tamaño superior destacando su posición divina, ataviado con atuendo de peregrino, con esclavina y el bordón con la calabaza⁷⁴. Bajo de la hornacina principal se encuentra la Virgen dormida. La hornacina se encuadra en un retablo de estilo clasicista de cuerpo único y una única calle. Sobre el banco se levanta el cuerpo flanqueado por columnas, cuyo primer tercio se encuentra decorado con formas vegetales doradas sobre granate; en el segundo tercio, fuste estriado

73. J. CARMONA MUELA, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid, 1998, p. 69.

74. J. A. PATRÓN SANDOVAL, «San Rafael Arcángel: una obra de Benito de Hita y Castillo en Tarifa», *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, nº 66. Tarifa, 2007, pp. 26-34.

con bastones y en el tercero, fuste estriado, acabadas en capiteles jónicos. Presenta una doble cornisa, friso decorado y arquitrabe sobresaliente quebrado adornado por denticulas, todo ello coronado por un ático escalonado con volutas y escudo, en cuyos lados se encuentran dos pebeteros.

En la capilla que sigue al crucero se encuentra la hornacina del Dulce Nombre de María, antigua capilla de Santa Teresa, de la cual hay que destacar el cerramiento conservado del primitivo retablo perdido que se hizo en los años 1736-1737, realizado por Vicente Castell, maestro escultor pero no tallista, por lo que la imagen que iría alojada en la hornacina seguramente sería de otro autor⁷⁵. El ático está presidido por el escudo de los Duques de Arcos, señores de Aspe, entre estípites, y todo ello envuelto en un arco abocinado con una rica decoración floral. Actualmente, en esa capilla se encuentra, en la parte superior, dicho cerramiento original, seguido de la hornacina que alberga la vigente imagen del Dulce Nombre de María, advocación que surgió en la Contrarreforma a partir de la imagen del Corazón de Jesús.

A continuación, se encuentra la capilla con el retablo de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de hacia 1950, de cuerpo y calle únicos, en cuya parte inferior hay un gran banco en el que se aloja, a su vez, una imagen de pequeñas dimensiones del Niño Jesús de Praga, bendiciendo con la mano derecha y en la izquierda sujetando una cruz, originalmente portaba una bola del mundo. En el cuerpo, se encuentra la gran hornacina que alberga la imagen principal de Jesús Nazareno con la iconografía típica de este pasaje —cruz, corona de espinas y vestiduras púrpura—, enmarcada por un arco con decoraciones vegetales



Retablo del Arcángel San Rafael. Ca. 1810.

75. I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos...* ob. cit., pp. 137-138.



Capilla del Dulce Nombre de María y ático del antiguo retablo de Santa Teresa.
1736 (remate) – siglo XX.



Retablo de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Ca. 1950.

y sujeto por semicolumnas corintias de fuste estriado, todo ello, a su vez, encuadrado en dos pilastras jónicas caladas. El ático acoge entre volutas el remate central en el que se encuentra una moldura vacía.

La capilla del Sagrado Corazón de Jesús, a pesar de su lamentable conservación debido al paso del tiempo y a las humedades, contiene uno de los retablos más llamativos del templo,

fechado hacia 1880. Su hornacina aparece enmarcada por pilastras profusamente decoradas que desembocan en volutas. Además, presenta estípites, muy usuales en la última etapa del Barroco, en los cuales se resalta el sol y la luna que se encuentran en el primer tercio relacionadas con los solsticios y equinoccios, así como con las Letanías de la Virgen «refulgente como el sol» y «hermosa como la luna llena». Todos estos soportes sujetan una cornisa doble separada por ángeles atlantes quebrada, creando claroscuros que dan sensación de mayor teatralidad, con lo que puede decirse que este retablo se enmarca total y plenamente en la recuperación artística que trajo el Romanticismo en la segunda mitad del siglo XIX. En el remate central hay un relieve con el corazón de una Dolorosa atravesado por siete puñales y un jarrón entre decoraciones de rocalla, lo que hace pensar que este retablo fue concebido para una imagen mariana, específicamente una Virgen de la Pasión.

El siguiente retablo, de hacia 1940, es el de los Santos Médicos, Cosme y Damián. Se narra que ejercían la profesión sin recibir nada a cambio y que, finalmente, fueron martirizados de varias formas.

Retablo del Sagrado Corazón de Jesús. Ca. 1880.





Retablo de los Santos Médicos. Ca. 1940.



Capilla del Cristo de la Buena Muerte. Ca. 1990-2000.

Por todo ello, su iconografía los representa vestidos con capa, túnicas con cinturones a la cintura y botas, portando un bote que representa los instrumentos de los médicos y una rama de palmera que indica que fueron martirizados. Igual que todas las capillas laterales, el retablo se levanta sobre un altar. En este caso se flanquea con dos pilastras rematadas con angelitos atlantes que sujetan la cornisa lisa sobre la que se encuentra un friso con molduras floreadas y un arquitrabe con dentículas y denteado. El cuerpo, donde se encuentra la hornacina, está enmarcado por un arco con pilastras lobuladas de capitel corintio y, sobre este, un cúmulo de nubes con cabezas de querubines y la paloma que representa al Espíritu Santo.

Por último, en el lado del Evangelio, junto a la puerta principal, se encuentra Cristo Crucificado, bajo la advocación de la Buena Muerte, inserto en una hornacina de mármol sin retablo, de fechas más recientes.

El lado de la Epístola cuenta con el mismo número de altares, de los que destacan, por sus peculiaridades, la capilla del Rosario y la del Bautismo, que se abordarán a continuación. En primer lugar, en el lugar más cercano al Altar Mayor se encuentra la capilla de San José, que sigue la misma tipología y cronología que el retablo del Arcángel San Rafael, salvando algunas diferencias como el color o el primer tercio de las columnas, que en este caso ha desaparecido, siendo toda ella de fuste estriado con el primer tercio con bastones. Además, en el remate se representa un cáliz con la Sagrada Forma. San José fue una figura olvidada a la que se le dio valor durante la Contrarreforma por tratarse de un hombre sencillo, obediente y casto, lo que lo convertía en el perfecto modelo a seguir, apareciendo en este caso con el Niño Jesús y su típica vara florida, que alude al tan conocido pasaje del reparto de las mismas por parte de San Joaquín, padre de la Virgen, a todos los varones que pudieran casarse con ella.

El retablo de Santa Teresa de Jesús, a su vez, sigue la misma tipología que el retablo de la Virgen del Carmen del lado del Evangelio, aunque en este caso las columnas se encuentran alzadas sobre plinto. Santa Teresa aparece representada con un libro y una pluma que hacen referencia a sus escritos inspirados por el Espíritu Santo, aquí figurado por una paloma blanca.

La capilla de la Virgen del Rosario, como se apuntaba anteriormente, destaca por contar en su cubierta con una bóveda sexpartita totalmente decorada con roleos; en el eje



Retablo de San José. Ca. 1810.



Retablo de Santa Teresa de Jesús. Ca. 1810.



Capilla de la Virgen del Rosario. Siglos XVIII (remate) –XX.

de todas ellas cuelga actualmente una lámpara que ilumina la imagen de la Virgen, que se encuentra en la misma disposición que la capilla del Dulce Nombre de María, es decir,

sin retablo, pues ha sido sustituido por confesonarios. En su estado original podría haberse comparado con las soluciones que se habían empleado en fechas anteriores en dos sitios tan característicos como la capilla de San Nicolás de la concatedral de San Nicolás de Alicante o la capilla de la Virgen del Rosario de la catedral de Orihuela, ambas consideradas obras totales, abarcantes, muy escenográficas, según era lo propio del Barroco. Todo indica que esta capilla pudo seguir ese esquema.

En la capilla de la Dolorosa, igual que en la de Nuestro Padre Jesús Nazareno, se conserva uno de los retablos más barrocos y bellos de la parroquia. Se trata de una obra total con planteamiento escenográfico igualmente abarcante, como en los grandes retablos del Barroco, haciendo uso de los estípites con ángeles y las columnas salomónicas, con la peculiaridad de que, a pesar de ser una de las características principales del Barroco, es el único lugar del interior de la parroquia en el que se pueden encontrar. Sin duda alguna, la parte más espectacular del retablo, si cabe, es el remate, un gran arco con ángeles portando cortinajes en cuyo centro se encuentra la iconografía típica de la Dolorosa: un corazón con los siete puñales rodeado de querubines. Además, aparece el monograma mariano coronado por dos pequeños angelitos, lo que hace de este retablo, fechable hacia 1710, una pieza verdaderamente importante dentro del amueblamiento de Aspe.

Igual que los anteriores, el retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción encuentra similitudes con su retablo equivalente en el lado del Evangelio. En este caso, se trata de un retablo de un solo cuerpo de tres calles: en la central se encuentra la hornacina con la imagen de la Virgen y en los laterales dos esculturas de bulto redondo entre pilastras. Es un retablo amable debido a sus colores pastel y al gusto de



Retablo de la Dolorosa y Cristo yacente.
Ca. 1710.



Retablo de la Inmaculada Concepción. Ca. 1880.



Capilla del Bautismo. 1940 (remate) – 1960 (relieve central).

la decoración, que se encuentra minuciosamente colocada, dentro de los capítulos historicistas del siglo XIX.

Por último, la Capilla del Bautismo es estilísticamente diferente a las demás, aunque con el mismo ático que el retablo de los Santos Médicos, de hacia 1940. En vez de presentar esculturas de bulto redondo, muestra un gran relieve del Bautismo firmado por el artista catalán Claudio Rius, de fechas posteriores, seguramente hacia 1960. Bajo del saliente se encuentra la pila bautismal cercada por una reja curva, la típica de la primera mitad del siglo XVIII.

La Capilla de la Comunión, como no podía ser de otra manera, también aparece bellamente decorada por algunos retablos en sus pequeñas capillitas, si bien son de menor consideración y arte que los de la nave del templo. Por citar algún ejemplo, cabe señalar el retablo de Santa Rita de Cascia, una sencilla estructura, aunque muy monumental, aderezada por molduras que forman la típica rocalla del último Barroco, o sea, que su cronología puede decirse que es hacia 1780. De orden arquitectónico más rotundo es, por su parte, el retablo de la Virgen de Lourdes, de columnas robustas y apenas decoración.

5.2 Otros muebles

Acorde, como es lógico, a un templo de rango mayor como es la parroquia de Nuestra Señora del Socorro de Aspe, esta debería presentar ciertos elementos que respondan a esa categoría, como un coro con su correspondiente sillería, que, evidentemente, al no tratarse de una catedral, debería estar en el presbiterio, rodeando el altar mayor a lo largo del perímetro del ábside, pero, desgraciadamente, no cuenta con estos elementos. Por otra parte, sí dispone de dos maravillosos púlpitos de madera decorados con las Letanías Lauretanas de estirpe barroca, o sea, coetáneos a la fábrica contrarreformista, con tornavoces rematados por las Tablas de la Ley que enmarcan la vara de Moisés y la serpiente. En la parte interna, se dispuso la paloma del Espíritu Santo entre ráfagas de rayos. Estos púlpitos adquirieron gran importancia durante la Contrarreforma en tanto que el sacerdote debía aproximarse a los fieles en el culto, según deja escrito Borromeo: «en cada iglesia parroquial donde no pueda colocarse un ambón, de donde pueda pronunciarse el Evangelio y tenerse el sacro sermón, eríjase un púlpito absolutamente con tablas taraceadas y éstas más firmes, con obras y forma decente, por el mismo lado del Evangelio, de donde pueda tenerse la lección del Evangelio y del sacro sermón», no debiendo quedar lejos del altar mayor, «colocados aptamente en el centro de la



Púlpito y tornavoz. Ca. 1750.

iglesia, en un lugar conspicuo, de donde el predicador o lector pueda ser oído y mirado por todos, en la medida que esto puede hacerse con decoro de acuerdo con la disposición de la iglesia: a fin de que puedan ser de uso más cómodo, como se decretó, para el sacerdote que predica dentro de las solemnidades de las misas»⁷⁶. Aliaga, por su parte, aconseja que, en caso de haber un solo púlpito, «póngase al lado del Evangelio... donde parezca bien y más cómodamente pueda ser oído el predicador del celebrante y de todo el pueblo»⁷⁷.

Las letanías que aparecen representadas son la Torre de David, el Ciprés, la Fuente sellada, la Puerta del Cielo y la Palmera. La Torre de David fue edificada para hermosura y adorno de la ciudad de Jerusalén. El Ciprés, por su parte, representa la eternidad por su verdor pe-

76. E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar...*, ob. cit., p. 61.

77. F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos...*, ob. cit., pp. 90-91.

renne en todas las estaciones, y su estricta verticalidad recuerda al creyente el tránsito de la tierra al cielo, donde está la patria definitiva. La Fuente representa la pureza y la Puerta del Cielo no es otra que por la que Jesucristo vino al mundo. Por último, la palmera, ofrecida a los vendedores como emblema de su triunfo, fue considerada por la cultura cristiana como signo de victoria, como triunfo sobre la muerte por medio del martirio, de ahí que dichos mártires sean representados siempre portando en la mano una rama de dicho arbusto.

Asimismo, otro de los muebles que vino dentro de esa fase decorativa netamente al compás de la Contrarreforma fue el órgano. El Concilio de Trento⁷⁸ también reformó las músicas que se empleaban en las ceremonias litúrgicas y, con el objeto de devolverles la pureza que tuvieron en otros tiempos, se suprimieron los cantos polifónicos y todo tipo de instrumentos que pudieran empañar la palabra, a excepción del órgano, teniendo este último un gran desarrollo tanto musicalmente como artísticamente en sus trabajadas cajas⁷⁹, elaborados estuches que sirven para albergar en su interior los elementos sonoros y para ocultar la complejidad mecánica que los gobierna desde los teclados, aunque a veces se trata solamente de una pantalla teatral. Por esbozar un rápido panorama sobre el particular en la diócesis de Orihuela en tiempos contrarreformistas, en el cual se acoge el órgano seiscentista de Aspe, cabe decir que casos hubo en que el tallista responsable de la caja era también autor de su diseño, una vez aprobado por los responsables parroquiales, tal como ocurrió en Santiago de Orihuela, donde ambos extremos se deben al ilicitano Ignacio Castell⁸⁰, autor, asimismo, del magno retablo mayor de la parroquial aspense. En otros casos, poco usuales, la caja se llevaba a cabo con diseño impuesto por el propio organero, tal es el caso de Santa María de

78. Más concretamente, en la sesión XXII del 17 de septiembre de 1562 se sometía a juicio la polifonía porque, con su ruido, no dejaba escuchar bien el texto de los cantos y, además, introducía con frecuencia elementos profanos en la música religiosa, motivo por el cual se abogó por depurar la música y permitir únicamente el órgano como instrumento para acompañar musicalmente las ceremonias y los ritos, en el cual «los tubos no serían otra cosa que las propias voces de los ángeles y la Iglesia Triunfante».

79. E. Máximo refrendaba las tres funciones principales de los órganos: «proteger del polvo los tubos, concentrar su sonido y proyectarlo de forma orientada hacia el exterior» y una «misión estrictamente decorativa dentro del conjunto de bienes muebles del templo» (J. SÁEZ VIDAL (com.), *La faz de la eternidad*, catálogo de exposición. Valencia, 2006, p. 444). Sobre este particular es interesante la consulta de E. MÁXIMO GARCÍA, «La renovación de los grandes órganos de la catedral de Murcia (1661-1726)», en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, p. 239.

80. Las noticias documentales son aportadas en A. NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santa Justa y Rufina y Santiago*, t. I. Murcia, 1984, pp. 413 y ss.

Elche, obra también de Castell⁸¹, cuyas directrices se deben al organero de la Corte, Leonardo Fernández Dávila⁸². A veces, la caja quedaba a cargo del factor del instrumento, quien acababa subcontratándola con un tallista o un simple carpintero. Y también son innumerables las parroquias, sobre todo las que tenían menos recursos, que pactaban con un carpintero local la hechura del mueble sin ningún tipo de dispendios y siguiendo pautas repetidas una y otra vez en el tiempo, como en Almoradí, para donde se construye en 1753 un órgano por los hermanos José y Francisco Rocamora, que sería renovado en 1779 por Salanova con una caja del carpintero local Manuel Ortelano, de la misma manera que ocurre en la iglesia de San Juan Bautista (Monóvar), para donde se levanta un órgano en 1758 contratándose la caja a José Martín, de Cuenca, mientras que el aparato musical se hizo con Julián de Laorden bajo el patrocinio del Duque de Híjar y el asesoramiento de Juan del Barrio, organista de la catedral de Cuenca⁸³.

Las nuevas iglesias, como ya se adivina, exigieron un nuevo órgano, caso de la colegiata de San Nicolás, a cuya conclusión se remata un espléndido instrumento, siendo llevada a cabo su parte sonora por el valenciano Matías Salanova en 1755, incorporada en una caja anterior, posiblemente del siglo XVII. Cinco años después, igual sucede en la otra iglesia alicantina, la de Santa María, con una caja muy similar a la de San Nicolás, pero con instrumento de Salanova, con el cual se actualizaba su imagen y se adecuaba a los nuevos tiempos. La principal iglesia del obispado, la catedral de Orihuela, también exigió la instalación de complejos aparatos casi desde su nuevo rango catedralicio, pues en 1565 se manda realizar un órgano a cargo de Diego de Nava, renovado pocos años después por Gaspar Brenos y sustituido en 1733 por otro instrumento de Nicolás Salanova con caja de Jacinto Perales. Según ha aportado C. Martínez Cerdán, en torno a 1660 se contrata la ejecución de un nuevo órgano⁸⁴, algo

81. Puede verse P. MADOZ, *Diccionario Geográfico-estadístico e Histórico de España y sus provincias de Ultramar*, vol. VII. Madrid, 1850, p. 460 y J. FUENTES y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida, 1897, p. 90. Las últimas investigaciones han referido que Francisco Salzillo estuvo reconociendo la factura del órgano de Castell (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, «El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo», *Semana Santa de Elche*. Elche, 2012, p. 87). Desgraciadamente, ese órgano pereció, junto con un numeroso y rico patrimonio mueble, en 1936.

82. Puede verse el estudio de F. J. DELICADO MARTÍNEZ, «Ignacio Castell...», ob. cit.

83. VV. AA., *Restauración del órgano. Iglesia Arciprestal de San Juan Bautista*. Monóvar, 2000, s. p.

84. <http://cmc-estudios.blogspot.com.es/2012/02/del-equipamiento-de-nuestra-senora-del.html> (consultada el 25/06/14 a las 11:05).

que se pone en total relación con ese movimiento de renovación de órganos y cajas que trajo consigo la reforma de las músicas propuesta en el Concilio de Trento. Lamentablemente, ni el instrumento ni la presumiblemente caja de madera labrada han llegado hasta la actualidad, pues el primero fue desmontado en 1936 con motivo de los altercados producidos en fechas previas al inicio de la Guerra Civil, y la caja fue suprimida en el año 1958 por designios del párroco de entonces⁸⁵.

Como es sabido, el retablo contrarreformista dispone de imágenes más grandes que narran algún episodio de la vida del patrón o, en este caso, la titular de la parroquia, además de la presencia de un tabernáculo en el altar mayor a la manera del realizado por Bernini en la basílica de San Pedro del Vaticano, aunque se echan de menos las columnas salomónicas de gran carga histórica y teológica tan típicas en la Contrarreforma, desde los propios finales del Concilio de Trento. En una acción muy impulsada por los escritos del cardenal Borromeo, fueron desmontándose todos aquellos elementos que codificaban la visión del altar mayor, tales como los coros que ocupaban las naves de las iglesias, con el fin de eliminar todo aquello que impedía la visión total y completa de la mesa del sacrificio, que debía contemplarse desde cualquier punto de vista y, muy especialmente, la Eucaristía que se exponía en el tabernáculo⁸⁶. El mismo cardenal Borromeo ya ordenó que el tabernáculo fuera colocado en el centro del Altar mayor, el cual debía ocupar, a su vez, el centro del ábside de manera destacada, levantado sobre una escalinata que lo hacía aún más visible: «es necesario que el tabernáculo de la Santísima Eucaristía se coloque en el altar mayor, en este lugar conviene que se haga alguna instrucción acerca de él. Primeramente, cuando se puede, es adecuado que en las iglesias más insignes, aquél se haga de láminas argénteas o bronceínas, y las mismas doradas, o del mármol más precioso. Este tabernáculo, brillantemente elaborado y aptamente bien unido entre sí, esculpido igualmente con pías imágenes de los misterios de la pasión de Cristo Señor, y decorado, mediante el juicio de un varón perito, con artificios de

85. Esta información ha sido facilitada por don Antonio Soler López. Sirva esta nota para expresar la gratitud de los autores a él y a todos los que han colaborado en la realización de este trabajo.

86. La justificación del panorama de los templos eucarísticos en España ha sido tratada con minuciosidad por A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Liturgia y culto en las iglesias de Palladio», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII. Madrid, 1996, pp. 51-67, y G. RAMALLO ASENSIO, «El templo como espacio eucarístico», en VV. AA., *Mane Nobiscum. Camino de Paz*. Orense, 2005, pp. 47-58. En capítulos anteriores se ha aludido ya a esta condición netamente contrarreformista de la concepción eucarística de las iglesias, por lo que no se redundará en ello.

oro en ciertos lugares, exhiba la forma de ornato religioso y venerable. En cambio, por dentro debe ser recubierto completamente con tablas de álamo, o de otra clase con tal que la Santísima Eucaristía con aquél revestimiento sea defendida completamente de la humedad que sale del género de metal o de mármol. Donde el tabernáculo no se haga de ese modo, entonces constrúyase con tablas no de nogal u otras que originan humedad, sino de álamo o símiles pulidamente elaboradas y las mismas adornadas con una escultura de imágenes religiosas, como arriba, y doradas las mismas. Amplio, según la dignidad y la magnitud o tipo de la iglesia en cuyo altar mayor debe colocarse. La forma, octogonal o redonda, en la medida que parezca más elegante y religiosamente apropiada para la forma de la iglesia. En la parte superior del tabernáculo esté la imagen de Cristo, resurgiendo gloriosamente o mostrando las sacras heridas; o, si en el altar de una iglesia pequeña, por la ocupación del tabernáculo no puede haber un lugar conveniente para la cruz, la cual se colocaría de otra manera sobre él, ésa fíjese perpetuamente en lugar de otra sacra imagen en la parte alta del tabernáculo, o alguna vez arréglese movable con decoro para las procesiones, con una sacra efigie de Cristo crucificado unida. Además, el mismo tabernáculo adhiérase fijo bien firmemente apoyado sobre la fuerza de la base adornada del altar, o sustentado con las firmes gradas del altar, confeccionadas decorosamente, o con estatuas de ángeles u otros sostenes que exhiben un adorno religioso; incluso protéjase muy bien con llave. Sobresalga colocando lejos del frente del altar, no menos de un codo y dieciséis pulgadas, en tal forma que el corporal pueda expandirse y, cuando alguna vez se necesite, se ponga cómodamente en una caja de boj en el altar; y que no diste en tal forma que para sacar la sacra Eucaristía haga falta al sacerdote también una grada de madera, a no ser que la condición del sitio y de aquella estructura exija otra cosa»⁸⁷.

En el territorio español, esta tendencia de ubicar el tabernáculo exento presenta una doble vertiente, por un lado, la andaluza⁸⁸, con ejemplos tan paradigmáticos como el original de la catedral de Granada⁸⁹, cuya concepción del espacio servirá de modelo para las cate-

87. E. I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar...*, ob. cit., pp. 18-20.

88. A este respecto se hace obligatoria la consulta del estudio de J. RIVAS CARMONA, «Los tabernáculos del Barroco andaluz», *Imafronte*, nº 3-4-5. Murcia, 1989, pp. 157-186.

89. En este caso es obligatoria la cita del libro de E. E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada...*, ob. cit. Aunque se pensó en el mármol para labrar este templete, se desechó dicho material como vil, eligiéndose la madera dorada como más conveniente. Así se señala en actas del Cabildo Catedralicio de 6 y 10 de octubre de 1559 (pp. 213-214). El

drales de Guadix o Almería, con idéntico modelo, y, por otro lado, la variante de la Corte y, por tanto, unida a lo herreriano, como son los templos de la catedral de Valladolid, la iglesia de Santa María de la Alhambra⁹⁰ y la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares⁹¹, los cuales presentan asimismo templetes exentos en plena sintonía con lo auspiciado por aquel momento. Algo de esos modelos, y también influido por las palabras del arzobispo Aliaga⁹², se llevó a la arquitectura contrarreformista de nuevo cuño de la diócesis de Orihuela, sobre todo en la colegiata de San Nicolás (Alicante), las iglesias de Santa María (Elche y Alicante) y la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe), al disponer sus respectivos templetes aislados siguiendo claramente el alegato contrarreformista de la exaltación eucarística, si bien se dieron otras ocasiones en que esos tabernáculos hubieron de adaptarse a la arquitectura preexistente, como en la catedral de Orihuela o la también oriolana iglesia de Santiago, para las que se plantearon en el último tercio del siglo XVII, momento en que surgen todos los templetes en los templos de la diócesis, sendos tabernáculos en los que se expusiera perennemente la Eucaristía, al hilo de lo que se había comenzado a practicar en el primigenio modelo granadino. Estos templetes o tabernáculos, aunque en ocasiones se llega a confundir su función o su nomenclátor con el propio sagrario por la doble significación de ser trono de

papel pionero de este templete granadino también ha sido resaltado por A. BONET CORREA, «Retablos del siglo XVII en Puebla», *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1963, p. 244, y, del mismo autor, «Valoración urbana y artística de Antequera», prólogo al libro de J. M. FERNÁNDEZ, *Las iglesias de Antequera*. Antequera, 1971, p. 42.

90. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Liturgia y culto en las iglesias...», ob. cit., p. 47. Puede verse, del mismo autor, «La arquitectura religiosa de Juan de Herrera y la Contrarreforma», en VV.AA., *Juan de Herrera y su influencia*. Santander, 1993, pp. 198 y ss. Para el caso de la iglesia de Santa María de la Alhambra, es de consulta obligada el trabajo de J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*. Granada, 1989, pp. 142 y ss.
91. A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, «Liturgia y culto en las iglesias...», ob. cit., p. 51. Sobre esta iglesia pueden consultarse los libros de A. BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, 1961, y C. ROMÁN PASTOR, *Sebastián de la Plaza, alarife de la Villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1979. También V. TOVAR MARTÍN, «Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid», en VV. AA., *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Madrid, 1986, pp. 93 y ss. Respecto a la significación de su planta oval, son importantes los estudios de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «Entre el Manierismo y el Barroco: iglesias españolas de planta ovalada», *Goya*, nº 177. Madrid, 1983, y «La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II. Madrid, 1990.
92. Aliaga indica que una de las modalidades de exponer al Santísimo era en esos templetes que debían ocupar la base del retablo mayor, de planta cuadrada u octogonal, dorado, rematado por una cruz, bien rodeado de cortinajes (F. PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas...*, ob. cit., pp. 65-67).

Cristo y evocar el Templo de Salomón⁹³, constituyen una tipología que ciertamente es inusual en España, únicamente aplicada a grandes templos, y mucho más en las zonas periféricas como la diócesis oriolana, ante el protagonismo que conoció el retablo, mucho más efectista y con más posibilidades de mostrar pinturas y esculturas que descifraran un mensaje determinado, por lo que, de entrada, la presencia de algunos templetos en la zona oriolana, en el sureste español, resulta, cuanto menos, excepcional y extraordinaria, no solamente por su presencia en el epicentro del culto, sino también por su configuración y materiales, generalmente de planta central con mármoles y otros embutidos, materiales justificados plenamente por las ideas contrarreformistas, con aditamentos de ricas materias, cuando no se prefirió la madera policromada o yesos imitando materiales nobles. La presencia del mármol en la Edad Moderna, después de los grandes ejemplos del XVI, estará unida a la Contrarreforma, pues ella «propició un sorprendente esplendor como recurso clave para la exaltación de lo sagrado ante los ojos de los fieles. De aquí no extraña que el ajuar destinado al culto se cuidara y enriqueciera con denodado empeño», lo que explica que el éxito de los mármoles, «que en sus cualidades otorgaban policromía y brillo, incluso sus embutidos se asimilan a los engarces de la joyería, además de contribuir a la exaltación de la nobleza y del empaque de la creación artística»⁹⁴. Ello se pone en relación con la estética un tanto neomedieval que ya advirtió Wittkower en las capillas Sixtina y Paolina, pues «mármoles de colores, oros y piedras preciosas se combinan para causar una impresión de deslumbrante esplendor que supera los efectos de color», pues, al decir de Molanus, «la iglesia, imagen del cielo en la tierra, debía estar decorada con los más preciados tesoros que hubiera»⁹⁵. Su carácter especial y extraor-

93. Ello es puesto de relevancia en J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la catedral de Málaga*. Málaga, 1995, especialmente el capítulo I, «Arquitectura y simbolismo del tabernáculo», pp. 21-25. Ese aspecto también es tratado en J. RIVAS CARMONA, «Los tabernáculos...», ob. cit., pp. 157-186. Para este último autor, los tabernáculos «daban la imagen del tabernáculo que Dios plantó entre los hombres, incluso desde su propio trazado al conjugarse en ellos cuadrado, en planta, y círculo, en cúpula de remate... La misma presencia eucarística bajo ese dosel viene a completar el simbolismo. Son, pues, como el trono de Dios en la Tierra y así eran considerados en aquella época» (pp. 159-160). Debe consultarse asimismo el interesante trabajo de J. GONZÁLEZ TORRES, «El tabernáculo. Hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas», en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 313 y ss.

94. J. RIVAS CARMONA, «La significación de los mármoles en el Barroco andaluz», en A. J. MORALES MARTÍNEZ (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. I. Antequera, 2009, pp. 209-224.

95. R. WITTKOWER, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 1979, p. 29.

dinario explica que únicamente se contara con tabernáculos en pocos templos de la diócesis, si bien tales templos no fueron iglesias sin más, sino que el templete tuvo su acomodo en la catedral, la colegiata, la iglesia de Santiago (Orihuela), la de Santa María (Alicante), Santa María (Elche) y, por último, en la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe), es decir, los grandes templos de la diócesis merced a sus altos rangos eclesiales, a veces unido a un retablo, pero en otras ocasiones exento⁹⁶.

Custodia, tabernáculo y sagrario son, en muchas ocasiones, sinónimos, pues todos ellos indican que su contenido no es otro que la Sagrada Forma, aunque tienen ciertas diferencias. El tabernáculo se menciona con el significado de custodia⁹⁷, pero específicamente se trata de tabernáculo cuando es una pieza monumental, con un perfil turriforme. El hecho de que contenga tan exquisito elemento propicia que sea construido con materiales lujosos⁹⁸. Podría decirse que este templete, igual que el resto de la misma tipología, se trata de la imagen concreta y física del «tabernáculo que Dios plantó entre los hombres», incluso desde su propio trazado, al conjugarse en él cuadrado, en planta, y círculo, en cúpula de remate, que respectivamente aluden a Tierra y Cielo. Esta idea aparece en diversos textos bíblicos, entre ellos la profecía de Ezequiel (37, 26 y ss.), en la que revela que «los estableceré, los multiplicaré y pondré mi santuario en medio de ellos para siempre. Mi morada estará junto a ellos, seré su Dios y ellos serán mi pueblo. Y sabrán las naciones que yo soy Yahveh, que santifico a Israel, cuando mi santuario esté en medio de ellos para siempre». También hay que destacar el *Apocalipsis* de S. Juan (21, 3): «Y oí una gran voz del cielo que decía: He aquí el tabernáculo de Dios con los hombres, y él morará con ellos; y ellos serán su pueblo, y Dios mismo estará con ellos como su Dios». El círculo y el cuadrado son, desde el punto de vista de la geometría, las figuras más perfectas; desde el prisma teológico, aluden de una forma muy directa a Dios, especialmente el círculo, pues no tiene principio ni fin. Por ello es muy usual ver estas

96. A. CAÑESTRO DONOSO, *Arte y Contrarreforma en la antigua Diócesis de Orihuela (1564-1767)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Murcia (2013), pp. 593 y ss.

97. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte*, nº 12. Murcia, 1998, pp. 25-50.

98. Un ejemplo de ello lo proporciona el tabernáculo del Monasterio de Áránzazu (Guipúzcoa), encargado a Gregorio Fernández, pues debía constar, según la documentación, de «plinto imitando pórfido dorado y piedras preciosas», siendo sus materiales «piedras, gallones y hojas de oro» (J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Sagrario y manifestador...», ob. cit., p. 26).



dos formas geométricas en la arquitectura y el arte cristianos⁹⁹. La misma presencia eucarística bajo ese dosel viene a completar el simbolismo. Son, pues, el trono de Dios en la Tierra y así eran considerados en aquella época.

En el caso específico de la parroquial de Aspe, se cuenta con un tabernáculo exento de mármol policromado en dorado a modo de templo en el Altar mayor, en cuyos ejes diagonales se levantan pares de columnas formando arcos, con fuste estriado en el primer tramo y decoración vegetal en el segundo, acabados en capitel corintio. A continuación se incorpora un entablamento quebrado decorado con roleos y grandes molduras con volutas, sobre el cual se encuentran jarrones y angelitos como remate, rodeando la cúpula octogonal rematada con otra pequeña

99. Sobre estas cuestiones es obligada la consulta de L. HAUTECEUR, *Mystique et Architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*. París, 1953. Para el público español son más asequibles las obras de J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1969, pp. 139 y 164, y S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Espacio y símbolo*. Córdoba, 1976, pp. 18, 20 y 27. En este punto conviene citar las palabras de Fr. Francisco de los Santos al referirse al Sagrario de El Escorial: «la forma desta habitación de Dios, para que imitasse el Cielo, es redonda» (*Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1657, p. 29). También hay que advertir que no siempre el remate de los tabernáculos es circular sino que se hace octogonal, pero una y otra forma tienden a identificarse, ya que el octógono puede considerarse un círculo con ocho puntas unidas, tal como recuerda R. TAYLOR, «Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1633)», *Academia*, nº 48. Madrid, 1979, p. 68.

cúpula y una cruz griega con ráfagas. El interior es muy sobrio, sin apenas decoración, únicamente la clave de los arcos se encuentra decorada con una concha y, en el centro, un pequeño pedestal plateado con cabezas de ángeles, en el cual reposaría la custodia en ocasiones señaladas.

5.3 Platería

Debido a su alta significación, la parroquia se dotó de un abundante y rico ajuar litúrgico¹⁰⁰ que, obedeciendo a diversas vicisitudes, se ha visto mermado. A pesar de ello el ornato que tiene la parroquia presenta un gran valor artístico, estilístico y documental que facilita el conocimiento y el estudio de las prácticas en el ámbito litúrgico. Las artes suntuarias, aquellas pertenecientes o relativas al lujo, no han sido consideradas a lo largo de la historia como artes mayores como lo son la arquitectura, la escultura o la pintura, pues, debido a diferentes motivos tanto de ejecución, por ser realizadas por orfebres, como de función, por su carácter utilitario en el espacio sagrado, se han visto descontextualizadas. El ajuar encontrado en la iglesia de Nuestra Señora del Socorro (Aspe) es una fuente primaria con gran valor documental para conocer el uso y las costumbres en el ámbito litúrgico. La mayoría de estas piezas fueron donadas por particulares, instituciones o cofradías a la iglesia o a sus imágenes de devoción para mostrar su fe y poder adquisitivo. Gracias a ello, los objetos adquirieron unos valores que los convirtieron en obras de arte. En buena medida, esa consideración les viene por sus rasgos intrínsecos o, lo que es lo mismo, la riqueza de los materiales utilizados como la plata, hilo de oro, sedas o piedras preciosas, trabajándose todo ello por artesanos que atendían tanto al gusto del cliente como al estilo artístico que estuviera más en boga en ese momento. De esa forma, se pueden encontrar motivos que se repiten en diversas piezas o comunes con otras artes como, por ejemplo, la arquitectura. A estas lecturas o interpretaciones de la obra de arte debe sumarse otra, la conceptual o simbólica. En otras palabras, la pieza artística transmite unos valores que evocan aspectos teológicos o representativos que

100. J. M. CRUZ VALDOVINOS, «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción», en VV. AA., *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149-168.

hacen de ella algo singular. En particular, la platería acusa de manera ejemplar estas consideraciones no solo por su material sino también por la forma que esas piezas presentan. No quedaría completo este panorama si no se contemplara otra vertiente, la documental, ya que estas obras de arte suponen un magno testimonio para conocer la historia de los templos¹⁰¹. La iglesia de Aspe no se queda atrás y constituye un buen ejemplo de todo ello.

Por otra parte, debe atenderse asimismo a la función de las artes decorativas. Y en ese sentido, debe hacerse una triple diferenciación dependiendo del uso para el que fueron concebidas. Así pues, un primer capítulo lo ocupan las piezas concernientes al adorno del culto y del altar. A todo ese despliegue de plata y ornamentos litúrgicos se añade el correspondiente a las procesiones en tanto que imagen exterior de los templos. Así y solo así podrá tenerse una visión completa de lo que fueron estos ajuares, que en Aspe supusieron un eslabón muy importante dentro de su historia parroquial.

En la mayor parte de los casos, las piezas de orfebrería eran encargadas a plateros por parte de particulares, familias enriquecidas o personal eclesiástico que querían contribuir con la institución además de demostrar su rango y abolengo, las cuales regalaban a su parroquia, aunque también debe tenerse en cuenta que la propia fábrica propiciaría el encargo y la realización de platería, muy particularmente a través de la figura del maestro platero parroquial. Lamentablemente, al no haber documentación, no puede refrendarse ese interesante panorama. Evidentemente, y por otra parte, la tenencia de una obra de plata o joya acredita de manera material un determinado estatus o prestigio de la persona que la posee y, por ello, la donación de una pieza o de cualquier presea a un templo o una imagen de culto determina asimismo ese prestigio personal o familiar. El valor crematístico de la plata queda, en esos casos, en un segundo plano, pues el sentido conceptual y simbólico de las donaciones adquiere mayor carta de naturaleza en unos momentos en los que el arte queda muy vinculado al servicio de la religión. Ello entronca, como es lógico, con el muy importante capítulo de donaciones, pues bien puede decirse que un ejemplo de ello es la custodia neoclásica madrileña de 1790 regalada al templo por el Duque de Maqueda, especial benefactor y protector del mismo, una pieza muy particular que muestra la pujanza del Duque

101. N. GUILABERT FERNÁNDEZ, «*In gloriam et decorem: consideraciones sobre las artes suntuarias*», en A. CAÑESTRO DONOSO, N. GUILABERT FERNÁNDEZ y G. SEGURA HERRERO, *El tesoro de la iglesia de Santa Ana de Elda, a través del inventario de 1817*. Elda, 2014, p. 6.

y sus inclinaciones con la fábrica, lo que viene a demostrar, además, la varia procedencia de la platería de esta iglesia aspense, pues a lo madrileño conviene sumar lo valenciano o, incluso, lo francés. Ciertamente, esto no constituye un hecho aislado, sino que más bien es la tónica general en los templos tanto alicantinos como españoles, que fueron incrementando sus ajuares con piezas de diverso origen. Lógicamente, las marcas comerciales están muy presentes, particularmente Meneses, Sunyer y Orrico, pero también hay obra de plateros a título individual, como el valenciano Pedro Valero¹⁰², autor del pie y nudo del relicario del *Lignum Crucis* que se abordará más tarde. Y por citar otros nombres también vinculados con Aspe, cabe decir que el platero oriolano Francisco Martínez se estableció en Aspe en 1778, así como sus paisanos José Martínez Mas, radicado en la villa aspense en el año 1804, y Félix Martínez, que se ha documentado viviendo y trabajando en Aspe en 1810¹⁰³, con lo cual se deduce que la actividad de platería de Aspe en los siglos pretéritos fue prolífica, tal como atestigua materialmente el tesoro conservado en su templo mayor.

Los plateros eran los encargados de la realización de las piezas y, como todo gremio, se regían por unos estatutos especiales que cada uno de sus miembros debía acatar. Generalmente, para formar parte de este colectivo cerrado, el aspirante debía estar como aprendiz un tiempo indefinido en un taller con un maestro. Muchos son los casos en los que dicho maestro era el progenitor, como la prolífica familia alicantina de los Amérigo. Cuando el maestro veía que el alumno se encontraba en condiciones, era mandado a Valencia para realizar el examen que le otorgaría el título de maestro y, con ello, poder regentar un taller propio, según ha estudiado muy enjundiosamente el profesor Cots Morató¹⁰⁴. El examen constaba de dos partes: la primera de ellas consistía en el esbozo de una pieza de orfebrería que más tarde, en la segunda, debía ser ejecutada en metal. Una vez realizado dicho examen, y ya con el título de maestro, emprendía la labor en su taller, donde realizaba los encargos en metales preciosos como la plata o el oro. Habitualmente, las piezas suelen ir marcadas a modo de firma por la ciudad o taller al que pertenecen, aunque ello depende de la época a la que se adscriba cada pieza. El marcaje tradicional dictaba que la plata debía

102. Su marca se recoge en F. de P. COTS MORATÓ, *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989, p. 175. Los datos biográficos son aportados en F. de P. COTS MORATÓ, *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. *Repertorio biográfico*. Valencia, 2005, pp. 831-832.

103. J. M. PENALVA y M. SIERRAS, *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Alicante, 2005, pp. 190, 204 y 207.

104. F. COTS MORATÓ, *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia, 2004.

llevar tres punzones que corresponderían a la ciudad, al platero ejecutor y al contraste, figura esta última que era asumida por un platero nombrado por el Concejo para velar por la ley, pero dicho marcaje cayó en desuso a raíz de la abolición de los gremios por el Decreto de las Cortes de Cádiz de 1813¹⁰⁵; o simplemente no se marcaban para evitar el pago de impuestos, según ocurre en el siglo XVII.

En cuanto al estilo, dependía de las corrientes del momento y, en este caso, en la iglesia de Nuestra Señora del Socorro de Aspe se encuentra una amplia gama de estilos, desde unas crismas góticas, pasando por piezas neoclásicas de finales del siglo XVIII, así como los expedientes relativos al XIX o las más actuales, aunque hay que decir que la mayor parte de obras corresponde al siglo XIX y a creaciones más recientes, algo que resulta difícil de encajar porque todo el aparato barroco se ha perdido a pesar de ser esa la etapa en la que se concluye la iglesia, su decoración y, por tanto, el abastecimiento de su ajuar, todo ello marcado por un importante movimiento que dotó de mayor teatralidad y esplendor a los templos: la Contrarreforma¹⁰⁶, que en este templo de rango mayor adquirió un carácter verdaderamente ejemplar.

Así, se intentará ofrecer una visión de lo que pudo ser el ajuar de platería durante los siglos XV al XX, analizándose según la función determinada que desempeñasen las obras. Se hará la distinción de las piezas para el aderezo del altar, las destinadas al uso litúrgico y las utilizadas en procesiones o festividades.

La zona del presbiterio, debido a su importancia, era donde más se concentraba la ornamentación y en tal lugar, como era de esperar, la platería no podía quedarse al margen. Todo el solemne despliegue de piezas quedaba resaltado por la luz que entraba desde las vidrieras de la cúpula en el transepto, acentuando el carácter sagrado que tanto quería subrayar el Concilio de Trento con el máximo fundamento de la defensa del Sacramento: en la Forma Consagrada permanece la totalidad de Cristo Dios y hombre y su receptáculo es el Sagrario. Es el máximo consuelo para el hombre: saber que Cristo permanece en él¹⁰⁷. Pero donde más se percibía la influencia de la Contrarreforma era efectivamente en los sagrarios

105. Ídem, p. 80. También pueden verse las siguientes referencias: F. ALMELA VIVES, *Aspectos gremiales de los plateros valencianos*. Valencia, 1955, y A. IGUAL ÚBEDA, *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*. Valencia, 1956.

106. J. RIVAS CARMONA, «El impacto de la Contrarreforma...», ob. cit., p. 524.

107. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, «Sagrario y manifestador...», ob. cit., pp. 25-50.



Sagrario del Altar mayor. Ca. 1960.

y tabernáculos, elementos estáticos y centro de todas las miradas, en contraposición de los ajuares, que se quitaban y ponían según la importancia de la celebración. Actualmente, el templo cuenta con dos espléndidos ejemplos: por un lado, el sagrario moderno de la Capilla Mayor, que se encuentra bajo un baldaquino de mármol, como ya se ha dicho, y se trata de un cubo de plata dorada decorado solamente en su parte delantera, en la cual se encuentra la puerta enmarcada en cuyo centro aparece Cristo como Buen Pastor, símbolo del Cristianismo que representa el reencuentro con el pecador penitente, al cual Cristo devuelve al redil¹⁰⁸, y, fuera del marco, dos ángeles y dos cantoneras en la parte superior, además del remate, en cuyo centro aparece un querubín.

108. L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. II. Barcelona, 2000, p. 5.



Sagrario de la Capilla de la Comunión.
Ca. 1940.

Por otro lado, el sagrario de la Capilla de la Comunión, unos años anterior, supera al primero en opulencia, al encontrarse concebido como una pequeña arquitectura realizada en plata en la que aparecen los elementos propios de la misma, trabajada por sus tres lados visibles, siendo más profusa la decoración en la parte delantera, donde se encuentra la puerta decorada con el Santo Cáliz de Valencia, motivo que se repite en el templo en numerosas ocasiones, además de que la iglesia cuenta con una réplica del cáliz del cual se hablará en su correspondiente apartado. Dicha puerta se encuentra flanqueada por columnas sobre plinto que sujetan un frontón semicircular en cuya parte inferior aparece el escudo de Aspe. En la base asimismo aparece una pequeña placa con una inscripción con las palabras de la consagración, como si se quisiera evocar aquellas piezas llamadas *Sacras*¹⁰⁹ que estaban

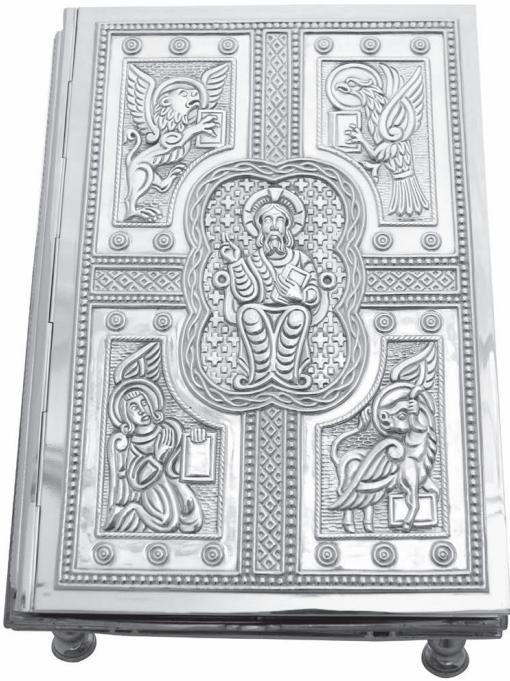
109. Con todo, debe hacerse constar que en la iglesia, en 1828, había «un juego de sacras con dos atriles plateados con una cruz y crucifijo de plata para el altar de la Capilla Mayor», así como «otros dos juegos de sacras con crucifijos de metal ambos de buen uso, los unos para la Capilla Mayor y los otros para el de la Comunión».

presentes en todo altar antes de la reforma del Concilio Vaticano II y que servían para que el sacerdote no obviara ni olvidara ninguna palabra de la Consagración. Todo el conjunto se encuentra coronado por una cúpula en cuyo vértice está el Cordero Místico sobre el Libro de los Siete Sellos y Cristo crucificado. El Cordero Místico es el único juez digno de abrir el Libro de los siete sellos, la significación cristológica del cordero es múltiple y encarna a la vez los dos aspectos del Cristo sufriente y triunfante: su Pasión y su Resurrección¹¹⁰.

El enriquecimiento del altar se hacía aun más espectacular con unas gradas y gradillas, llegando a montarse un auténtico escaparate de platería, según se refrenda en los inventarios procedentes de las Visitas Pastorales¹¹¹. Por citar algunas cosas, en 1727 se señalan «dos candeleros de bronce», mientras que en 1828 el altar quedaba adornado con «dos candeleros de metal», «un juego de candeleros nuevos plateados compuesto de catorce y dos pequeños para el altar de la Capilla Mayor», «seis candeleros para dicho altar de plata viejos», «ocho candeleros más medianos y casi inútiles», «cuatro candeleros grandes viejos para blandones». Junto a estos montajes, el altar aparecía repleto de más y más obras de plata. Así, entre las piezas destinadas a ocupar un lugar preferente en la mesa del sacrificio, se encontraría el misal, libro que contiene todas las ceremonias, oraciones y rúbricas para la Misa cristiana. Esta iglesia dispone de un bello ejemplar adquirido recientemente por Fernando Navarro Cremades, actual párroco, de estilo neogótico a pesar de ser obra actual, de tapa metálica con el tetramorfos y Cristo juez en la parte central, que recuerdan a los libros de miniaturas de la Baja Edad Media. En el *Apocalipsis* de San Juan se describen cuatro ángeles zoomorfos que rodean al pantocrátor, aunque es en el siglo VI cuando se empieza a vincular el tetramorfos a los Evangelistas. El hombre es Mateo, el motivo de ello es que en su Evangelio escribe sobre la vida de Jesús como hombre. El león sería Marcos, un animal que simboliza la fuerza y sería el equivalente a la voluntad de Cristo. El toro se identifica con Lucas al ser un animal fuerte y en su Evangelio se transmiten la compasión y justicia de Jesucristo hacia la humanidad. Por último, el águila se asocia a Juan, cuyo Evangelio es diferente a los demás, el más complicado porque quiere señalar lo más elevado y profundo del pensamiento de Cristo.

110. L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. I. Barcelona, 2000, p. 18.

111. Archivo Diocesano de Orihuela, *Varios libros de Visitas Pastorales*, s. d. Dado que todas las referencias están extraídas de los inventarios contenidos en las Visitas de 1628, 1722 y 1828, no se añade ninguna otra nota al pie para no entorpecer la lectura.



Misal. Ca. 2000.



Atril. Ca. 1950.

Como era de esperar, dicho libro del ritual se apoyaba sobre el oportuno atril para facilitar la lectura, si bien puede decirse que no ha llegado hasta la actualidad atril alguno de plata, aunque sí de bronce, decorado con el monograma de María en la zona central, de mediados del siglo XX. En la localidad de Elda se encuentra un atril similar, con la diferencia de que en vez de estar dedicado a la Virgen, presenta el monograma de Cristo. En el inventario de 1828 se reflejan «dos atriles de hierro pequeños para la Hebdómada».

El gran aparato montado en el altar y su zona era propio de los grandes días de fiesta y también era requerido en las magnas exposiciones eucarísticas. Ello, obviamente, exigió la oportuna custodia u ostensorio, ya mencionada en 1628, como «una custodia de plata sobredorada con su viril y cruz», mientras que en 1722 se colige «una custodia y viril de plata sobredorada». Finalmente, en 1828 se indica «una custodia de plata labrada» y «otra custodia de cobra dorada al fuego». A partir de Trento y de la Contrarreforma, por el especial énfasis que uno y otra pusieron en la exaltación del sacramento de la Eucaristía, se labraron gran número de custodias de mano debido a los cambios en el culto que se desarrollaban en el interior de los templos y requerían unas piezas pequeñas y funcionales, que resultasen fácilmente manipulables por el sacerdote. Sin duda, la pieza que más acusó las reformas planteadas en ese Concilio de Trento fue la custodia, por lo que puede decirse que, a raíz de la Contrarreforma, se produjo un verdadero *boom* artístico de estas piezas tan singulares. En esta iglesia de Aspe subsiste un magnífico ejemplar neoclásico fechado en 1790¹¹², del cual se desconoce el artífice, si bien en la transición del nudo al viril aparece el punzón de Madrid, concretamente la variante de la Corte, y un 90 que hace alusión a su fecha de ejecución y al centro u obrador artístico al que pertenecía el platero en cuestión, fecha que asimismo se ratifica en la inscripción que presenta la custodia, que es la siguiente:

112. E. LÓPEZ CATALÁ, «Custodia», en J. SÁEZ VIDAL (com.), *Semblantes de la vida*, catálogo de exposición. Valencia, 2003, pp. 512-513.

EL EX.^{MO} S.^{OR} D.^N VIZ.^{TE} OSORIO MARQ.^S D ASTORGA
 COND D ALTAMIRA DUQ.^{VE} D MAQUEDA
 DIO ESTA CUSTODIA ALA YG.^A D SU V.^A D AXPE
 AÑO D 1790

En efecto, la custodia fue regalada por don Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (Madrid, 1756-Madrid, 1816), XII conde de Altamira, XV duque de Maqueda y XV marqués de Astorga, entre otros muchos títulos nobiliarios. El hecho de que proceda de algún taller madrileño no es extraño, si se tiene en cuenta la directa vinculación del duque con la Corte, pues el rey Carlos III lo designa gobernador del Banco de San Carlos, mientras que Carlos IV lo nombra su Caballerizo mayor, lo que explicaría que regalase esta custodia salida del obrador de la Corte. La custodia presenta la llamada burilada, o sea, un pequeño raspado con un buril en un sitio discreto con el fin de fundir la viruta resultante y comprobar que se ajusta a la ley vigente en ese momento, labor que era desempeñada por el platero que ostentara el cargo de Fiel Contraste o Marcador.

En cuanto a la tipología de la misma, se trata de una custodia de tipo sol. En estos momentos, la traza del sol, símbolo de Cristo como luz y sol de justicia, comienza a transformarse en una gloria de nubes y querubines, a la manera de apoteosis o triunfo del Sacramento, similar a los transparentes y a las pinturas contemporáneas del Barroco decorativo, llegando a su culminación a lo largo del siglo XVIII¹¹³. Luce viril circular con marco adornado por racimos de vid y espigas de trigo en alusión al sacramento de la Eucaristía y al mismo carácter intrínseco de la custodia, todo ello envuelto en un cerco de ráfaga con rayos asimétricos biselados donde reposan ocho querubines, coronado por una cruz sencilla. El sol descansa sobre un cáliz



Custodia. 1790. Taller madrileño.

113. M^º C. HEREDIA MORENO, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 163-181.



Detalle del sol y el viril de la custodia.
1790. Taller madrileño.

de astil troncocónico invertido y nudo cubierto por querubines donde aparece la inscripción del Duque de Maqueda. El pie presenta forma ovalada y escalonada en altura por medio de molduras rematadas con perlas y palmetas, repertorios típicamente neoclásicos. Sobre ella se encuentran dos ángeles extremadamente bellos, portadores del motivo principal, trigo y vid, y en la parte delantera el Cordero Místico sobre el Libro de los siete sellos. En cuanto a su autoría, resulta difícil atisbar cualquier hipótesis al respecto, si bien el sol sí presenta ciertas semejanzas con obras contemporáneas, sobre todo con los soles de las custodias que hiciera el platero eldense Ramón Bergón, tanto para la catedral de Murcia como para la iglesia de San Pedro (Novelda), con proliferación de cúmulos de nubes algodonosas y cabecitas de querubines. Sin embargo, no se ha podido constatar que este platero tuviera relación alguna con la Corte o ese ámbito. Lo que sí parece claro es que esta custodia no salió de los talleres de la Real Fábrica de Platería de Antonio Martínez. Es más, podría incluso relacionarse, a pesar de la carencia de punzones personales, con las obras de Cayetano Pisarello, platero que trabaja en la Corte y cuyas obras presentan una clara influencia italiana, específicamente la custodia que labra en 1777 para la iglesia madrileña de San Ginés, que presenta unos ángeles en el nudo que son similares a los de esta custodia de Aspe¹¹⁴, por lo que podría pensarse que, si bien no puede decirse que sea obra segura de Pisarello, el artifice de esta espléndida custodia conocía muy bien las líneas italianas y, más en concreto, esa obra madrileña que incorpora dos escultóricos ángeles, de alta calidad y belleza, y que, sin duda, parecen predecir o, si se quiere, adelantar, lo que cristalizará en la custodia de Aspe.

El adorno de la Capilla Mayor no quedaba ahí, pues a todo ese alarde de aparato hay que sumar las lámparas de plata que colgaban a lo largo y ancho de la misma, manifestando particularmente tanto la presencia perpetua del Santísimo como también iluminando la zona sacra de los templos. En el caso de Aspe, por desgracia, no se ha conservado ningún ejemplar, si bien se tiene constancia que en 1722, según el inventario realizado por el obispo don Salvador José Rodríguez de Castelblanco, la parroquia contaba con algunas de ellas, concretamente con cinco lámparas de plata que estaban en el Altar Mayor y en los altares del Santo Cristo, del Jesús, Rosario y Santos Médicos, además de tres lámparas de latón en diferentes capillas. Es curioso que en la siguiente Visita Pastoral en la que se realiza inventario, que fecha en 1828 el obispo don Félix Herrero Valverde, reflejara que no había ninguna.



Punzón de Madrid, 1790, en el nudo de la custodia.



Ángel con espigas de trigo en la base de la custodia. 1790. Taller madrileño.

Ángel con racimos de uva en la base de la custodia. 1790. Taller madrileño.



El ábside también fue el recinto escogido para la exposición de relicarios. Las reliquias estaban asociadas normalmente al culto de los Santos, pero también las hubo de Cristo y la Virgen. Dentro de esas variantes destacan muy especialmente los llamados *Lignum Crucis*. Trento no dudó en la aproximación de la religiosidad al pueblo, en ese ambiente contrarreformista se puede observar cómo el arte, hasta entonces concebido como un objeto de puro deleite estético y dirigido a una minoría de entendidos, es ahora convertido por la Iglesia en un instrumento de propaganda orientado a la captación de las grandes masas, incluyendo tanto los sectores cultos como los populares. Las reliquias suponían testimonios materiales de la presencia en la tierra de Cristo y los Santos. Evidentemente, tal panorama obedece a la respuesta directa por parte de la Iglesia de Roma a las dudas que los protestantes sembraron

en torno al culto a los santos en época medieval, pues veían en él un fenómeno localista, en ocasiones fraudulento y fantástico, y dado asimismo a los excesos¹¹⁵, por lo que la labor que le correspondió a los padres asistentes al Concilio de Trento fue, en primer lugar, actualizar la situación del culto a los santos y, más tarde, adoptar decisiones sobre su culto y veneración, especialmente a través de sus imágenes y sus reliquias¹¹⁶. Por otra parte, el culto a las reliquias es uno de los fenómenos devocionales más llamativos y singulares de la religión católica, además de ser uno de los más polémicos. Desde los primeros tiempos de la Iglesia, esta fue cultivando y afianzando el culto a estos objetos tangibles, marcados por lo maravilloso y lo sobrenatural, hasta convertirlos en auténticas tablas de salvación, es decir, una de las pocas evidencias sensoriales que se ofrecen al hombre como prueba fehaciente de la materialidad y la presencia real en la Tierra de Cristo, la Virgen o los Santos. La alta consideración de las reliquias llevó consigo que se custodiaran y guardaran en exquisitos relicarios, delicados enmarques destinados a realzar el valor y la belleza espiritual de las reliquias. En palabras del obispo cartagenero Sancho Dávila, la reliquia

115. Desde luego, buena parte de la responsabilidad sobre ello la tenía la propia literatura hagiográfica existente en la época y reducida, casi por lo general, a la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, continente de muchas leyendas fantosias y poco cercanas a la realidad de los santos. La carencia de literatura sobre las vidas de los santos es puesta de relevancia por R. PO-CHIA HSIA, *El mundo de la renovación católica. 1540-1770*. Madrid, 2010, p. 167. Por ello, también se ha puesto en relación el culto a los santos con los fenómenos derivados de la superchería y lo azaroso, al pretender «esperar efecto alguno de algo, cuando dicho efecto no puede estar producido por causas naturales, por la acción divina o la autoridad de la Iglesia», debiendo acompañarse tales prácticas para que sean verídicas «de sentencias de las Escrituras, de cruces, bendiciones, ofrecimiento de las almas y otras cosas sagradas, pero cuanto más usa de éstas un rito supersticioso, más criminal es, aunque se escude en la tradición o en una vieja autoridad» (J. B. THIERS, *Traicté des superstitions*, vol. II. París, 1679, p. 8, reproduciendo un Decreto del Concilio de Malinas de 1607). La superstición «tenía un amplio campo que abarcaba desde la astronomía hasta la idolatría» (J. SÁNCHEZ HERRERO, *Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica*. Madrid, 2008, p. 207).

116. A. CAÑESTRO DONOSO, *Arte y Contrarreforma...*, ob. cit., pp. 578-588.



Punzones en la pestaña del relicario del *Lignum Crucis*. Finales del siglo XVIII.



Relicario del *Lignum Crucis*. Siglos XVII (árbol) – finales del XVIII (pie).

debería ser mostrada siempre «en los más ricos y hermosos vasos y se procure colocarlas en lugares muy decentes con que más pueda dar a entender la gran religión con que son tratadas»¹¹⁷.

El relicario del *Lignum Crucis*, es decir, de la reliquia de la Vera Cruz donde Cristo fue crucificado, que ya aparece mencionado en la documentación en 1628 como «una cruz de reliquias con el *lignum crucis* que dio Juan Sellés», en 1722 como «una cruz de plata con un *lignum crucis*» y en 1828 como «una cruz de plata con el *lignum crucis* para el uso de Semana Santa y conjuros», presenta una doble datación, pues el árbol corresponde al primer cuarto del siglo XVII, ya que se trataría de una pieza contemporánea al inventario de 1628, mientras que el pie con el nudo son cronológicamente posteriores, obra del platero valenciano Pedro Valero, de los años finales del siglo XVIII, según se desprende del marcaje en la pestaña (L coronada, de Valencia, LOZ, posiblemente Carlos Lozano como Contraste, y Valero, el platero Pedro Valero), desconociéndose la autoría del árbol. Con todo, supone una pieza artística de gran carga histórica y documental, pues a sus valores estéticos se deben sumar otros, los propios de la platería, según han sabido ver investigadores como Rivas Carmona¹¹⁸, ya que estas piezas se erigen en elocuentes testimonios y, por lo tanto, documentos tangibles de la historia y los procesos de los templos. En concreto, este pertenece a la anterior fábrica y es una de las pocas piezas que restan de los ajuares primitivos. Gracias al inventario realizado en 1628 por el entonces obispo de Orihuela, don Bernardo Caballero de Paredes, como ya se ha

117. S. DÁVILA TOLEDO, Libro I, Cap. II, p. 11, citado en M. PÉREZ SÁNCHEZ, «Arcas de prodigio (a propósito de tres relicarios de plata de la Catedral de Murcia)», *Imafronte* nº 14. Murcia, 1998-1999, p. 196. Sobre el particular de las reliquias puede verse A. CAÑESTRO DONOSO, «La Semana Santa y lo suntuario: la cruz de la Cofradía del Ecce Homo de Orihuela», *Oleza*. Orihuela, 2011, pp. 48-52.

118. J. RIVAS CARMONA, «La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de platería: San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 535-554.

indicado, se sabe que fue donado por Juan Sellés, persona que legó diversidad de objetos al templo, como se puede observar en uno de los mandatos de este mismo año en el que aparece nuevamente nombrado: «Ordenamos y mandamos que el pleito de los cuadros que ha dejado Juan Sellés que pretende la iglesia son suyos. Se ha llevado a la corte de Orihuela ante nuestro vicario general para que el provea lo que fuere de justicia».

El árbol no presenta apenas decoración, el cuadrón es cruciforme y deja ver la reliquia en su interior, mientras que los brazos de la cruz se encuentran enriquecidos con motivos ornamentales y ráfagas en sus vértices. El astil, en cambio, se encuentra profusamente decorado con hojas de acanto y pie circular con relieves de guirnaldas de flores y dos grandes tondos en altorrelieve, uno con el rostro de Cristo y otro con los clavos de su martirio.

El otro relicario, dedicado a varios santos, está realizado en un material más pobre, seguramente bronce fundido, y las dos piezas que lo componen no parecen pertenecer al mismo juego. La parte superior, de gran aparato decorativo y efectista a pesar de no ser plata, presenta forma de mandorla con volutas y roleos en cuyo centro se encuentran los cinco vasos con las cinco reliquias. El astil presenta un gran nudo con querubines y en el pie aparecen dos medallas con rostros de difícil identificación, debido al mal estado de conservación del mismo. Puede ser fechado hacia el primer cuarto del siglo XIX y es posible que viniera junto con otras piezas que incrementaron notablemente el ajuar.

La celebración de la Misa exigió el oportuno juego de cáliz con patena. Su necesidad para el culto hizo que fueran varios los que siempre hubo en la iglesia. Así, se sabe que en 1628 había «tres cálices de plata y uno de bronce»,



Relieve de la Santa Faz en el pie del relicario del *Lignum Crucis*.
Finales del siglo XVIII.



Relieve de los tres clavos en el pie del relicario del *Lignum Crucis*.
Finales del siglo XVIII.

en 1722 se contaba con «tres cálices, los dos de bronce sobredorados y el otro de plata con sus patenas de plata sobredoradas», y en 1828 se mencionan «un cáliz de plata labrada con patena y cuchareta» y «cuatro cálices de metal dorado con patenas y cucharetas y otros dos también de plata». Actualmente, cuenta con seis piezas, de las cuales, desgraciadamente, ninguna corresponde a la primitiva fábrica ni a la fase decorativa del templo barroco, pudiéndose fechar desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. Los tres cálices correspondientes al siglo XIX están marcados por la confluencia de dos estilos artísticos claramente diferenciados, a saber, el Neoclasicismo y el Romanticismo, cada uno con sus características y sus peculiaridades, de la misma forma que ocurre en las otras artes.

El primero de ellos, de los años centrales del siglo XIX, se configura mediante una copa sobredorada levemente acampanada con labio abierto, con la rosa parada por bocel y adornada con cuatro medallas enmarcadas con trazos vegetales en el que aparecen los improprios. El astil moldurado apenas presenta decoración, únicamente en el nudo, en cambio, el pie presenta un repertorio mucho más rico, que, al igual que en la subcopa, también cuenta con los elementos de la Pasión, por ello este tipo de cálices eran piezas exclusivas para las ceremonias de Jueves Santo, pues los improprios resumen de una forma muy esquemática toda la Pasión de Cristo desde la Última Cena hasta su Muerte¹¹⁹, si bien ellos aparecen de manera desordenada y no siguen cronológicamente la secuencia de los hechos pasionales, aunque en este trabajo sí se han ordenado para favorecer su lectura simbólica, a lo que se añaden las correspondientes citas bíblicas que los justifican. En primer lugar, el Lavatorio, con el cual Jesús lavó los pies de sus discípulos antes de ser traicionado por Judas, aunque también podría aludir al momento en que Pilatos se lava las manos: «viendo, pues, Pilato que nada conseguía, sino que el tumulto crecía cada vez más, tomó agua y se lavó las manos delante de la muchedumbre diciendo: yo soy inocente de esa sangre, vosotros veréis» (Mateo 24: 24). La linterna hace referencia al arresto de Cristo, pues los soldados estaban equipados con ellas para abrirse paso en el Huerto de Getsemaní: «Judas, pues, tomando la cohorte y los alguaciles de los pontífices y fariseos, vino allí con linternas, hachas y armas» (Juan 18: 3). Una vez apresado, su discípulo Simón Pedro desenvainó una espada y cortó la oreja derecha a un siervo del sumo sacerdote: «uno de los que estaban con Jesús extendió la mano

119. Se recomienda ver A. L. GALIANO PÉREZ, «El lenguaje de los símbolos en las Cruces de la Pasión oriolanas», *Oleza. Semana Santa*. Orihuela, 2011.

y, sacando la espada, hirió a un siervo del pontífice, cortándole una oreja. Jesús entonces le dijo: vuelve tu espada a su vaina, pues quien toma la espada, a espada morirá» (Mateo 26: 51-52, Marcos 14: 47, Lucas 22: 50-51). Maniatado, fue conducido ante Poncio Pilatos, gobernador de Judea, donde fue ataviado con las vestiduras de un rey a modo de burla: una rama a modo de cetro, la corona de espinas y un manto púrpura, y fue atado a la columna y flagelado: «Pilatos, queriendo dar satisfacción a la plebe, les soltó a Barrabás, y a Jesús, después de haberle azotado, le entregó para que lo crucificasen» (Marcos 15: 15). Una vez crucificado, los soldados se apropiaron de sus vestiduras y sortearon con los dados: «así que le crucificaron, se dividieron sus vestidos echándolos a suertes» (Mateo 27: 35, Marcos 15: 24, Lucas 23:34, Juan 19: 24). En ese relieve aparecen tres dados, uno con cuatro puntos, otro cinco y otro con seis, lo que demuestra que ganó el de mayor puntuación, o sea, el seis, que coincide con la hora sexta en que, según Mateo (27: 45-46), «se extendieron las tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora nona». La suma de los dos dados restantes da nueve, lo que se puede interpretar efectivamente como esa hora nona en la que expiró Jesús (Marcos 15: 34). Por último, el cáliz hace alusión a la lanzada de cuya herida emanó sangre y agua que su discípulo José de Arimatea recogió con la copa, así como dos momentos previos, el de la Oración en el Huerto (Mateo 26: 39: «y adelantándose un poco, se postró sobre su rostro, orando y diciendo: Padre Mío, si es posible, pasa de mí este cáliz; sin embargo, no se haga mi voluntad sino la tuya») o el significativo instante de la institución de la Eucaristía, cuando, en la Última Cena, ocurrió que «tomando el cáliz y dando gracias, se lo dio diciendo: bebed de él todos, que ésta es mi sangre del Nuevo Testamento,



Punzones en la pestaña del cáliz. Ca. 1850.



que será derramada por muchos para la remisión de los pecados» (Mateo 26: 27-28, Marcos 14: 23-23, Lucas 22: 17).

Ciertamente, podría decirse que se trata de un cáliz de producción levantina, posiblemente de Barcelona. Presenta dos marcas en la pestaña, *a priori* parece una, pero en realidad son dos punzones distintos, J.M y JM, cuya diferencia se aprecia en que el primero de ellos tiene el contorno redondeado y el segundo lo hace con formas rectas y achaflanando las esquinas. Ello podría obedecer quizá a un cambio de marca en el propio platero o bien que el artífice heredara la marca de su padre y decidiera sustituirla por otra, estampando previamente la del otro. El estilo levantino se aprecia sobre todo por la chapa fina, el diseño tan ecléctico, esa subcopa tan bulbosa y la propia estructura del cáliz, dentro de esa estética historicista de los años centrales del siglo XIX, pues combina gustos neoclásicos con repertorios ornamentales del Rococó —las rocallas que enmarcan los improperios, por ejemplo. El hecho de que la ornamentación figurada esté localizada en zonas muy puntuales del cáliz podría indicar que se trataría de una pieza de producción industrial o incluso de molde prefabricado. Es muy difícil adscribirlo a tal o cual platero, aunque podría ser que esas letras JM respondieran a José Mas Riera, uno de los plateros que trabajaron en la Barcelona del momento.

El segundo cáliz puede ser datado en la segunda mitad del siglo XIX por su apariencia neogótica, dentro del movimiento del Romanticismo. Concretamente, de vaso cilíndrico con la sobrecopa cubierta de hojas y flores, en cuyo centro se albergan piedras semipreciosas. El astil también es cilíndrico y la manzana está decorada con motivos vegetales separados por escocia de perlas. El pie es polilobulado y en las cucharas aparecen relieves en plata en su color de los elementos tetramórficos en altorrelieve, cuya simbología ya ha sido planteada en líneas anteriores. Por su parte, la pestaña se encuentra decorada con hojas de vid, en clara alusión a su función eucarística como receptáculo de la simbólica Sangre de Cristo. Este

5. AMUEBLAMIENTO Y AJUARES



Jarro y fuente. Cáliz barcelonés. Ca. 1850.



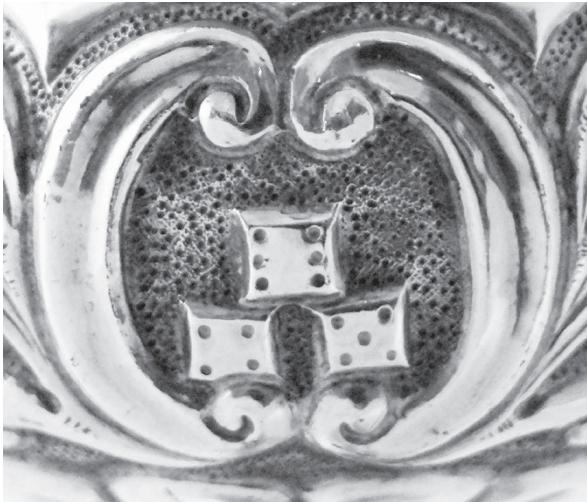
Cuchillo. Cáliz barcelonés. Ca. 1850.



Linterna. Cáliz barcelonés. Ca. 1850.



Columna. Cáliz barcelonés. Ca. 1850.



Dados. Cáliz barcelonés. Ca. 1850.



Cáliz y Sagrada Forma. Cáliz barcelonés. Ca. 1850.

cáliz está recuperando una tipología de la Baja Edad Media, pues los típicos cálices góticos del siglo XIV y del XV presentaban esa apariencia con la copa acampanada, el nudo de manzana *chafada* y el pie llamado *de cucharas*, una tipología que se heredaría en el siglo XVI y que en el siglo XIX adquirirá carta de naturaleza. Los pensadores y tratadistas concibieron que este estilo mostraba muy bien y recordaba las grandezas de la Iglesia Católica en tiempos pretéritos, pues, no en vano, las grandes catedrales fueron construidas siguiendo la gramática gótica. Es por ello por lo que la platería decimonónica de la segunda mitad del siglo XIX presenta esa imagen, si bien hay que tener en cuenta que no se trata de una mera copia sino que, más bien, es una reinterpretación de la estética medieval bajo el prisma y las técnicas modernas.

Y, en tercer lugar, se encuentra un cáliz de la casa barcelonesa Sunyer, de inicios del siglo XX; igual que el anterior, es neogótico pero se encuentra en un estado de conservación poco adecuado para este tipo de piezas tan especiales. La copa es acampanada y lisa sobredorada con filete que separa la rosa sin decoración. El estil presenta un gran nudo de manzana con moldura estriada y cuatro botones. El pie es plano y tiene grabado el monograma de Cristo y pestaña estriada.

Los tres cálices restantes corresponden a fechas más tempranas, concretamente a los siglos XX y XXI, en las que estas piezas sufrieron algunas transformaciones como la eliminación del nudo, entre otros muchos cambios¹²⁰. El primero de ellos es de 1961, conocida la fecha exacta gracias a una inscripción en la base en la que pone «A. F. Navarro en su primera misa. Tus padres, hermanos y abuela. Hondón Frailes 21-VI-61». Tiene una tipología peculiar,

120. V. MARÍN NAVARRO, «Sencillez, nobleza y belleza. Estudio sobre la platería en el arte cristiano contemporáneo», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia, 2010, pp. 433-512.

pues presenta en el astil un globo terráqueo en plata y esmalte vidriado azul sujeto por ángeles de marfil, materiales ricos utilizados en las piezas más importantes dentro de la liturgia. El pie es plano y liso, únicamente decorado con un relieve con el símbolo del pez y el monograma de Cristo. El pez es símbolo de la primitiva Cristiandad, empleado por los Santos Padres y los escritores cristianos en los discursos y en los tratados teológicos. La presencia de ángeles en piezas de los ajuares litúrgicos plasma la plegaria eucarística primera, «*per manus Sancti Angeli tui in sublime altare tuum*», inspirada en la cita que San Ambrosio incluyó en su famoso escrito *De Sacramentis*. Se trata de una característica que enfatizaba, mediante lo visual, los lazos con la universalidad que representa Roma y su liturgia, un símbolo de la obediencia al pontífice a través del rito y la ceremonia, sin descartar que la visión de lo maravilloso, figurada en la mística de la reverencia por el descenso del ángel portando el Santísimo o el Cáliz de Salvación, estaría pensada para excitar los ánimos, lo más sensorial del espectador, obligándole al respeto y la admiración, la sumisión profunda ante el misterio que se cumplía ante el altar, la venida personal de Cristo o, si se prefiere, su parusía sacramental. Y la plenitud de su encarnación y presencia debía ser escenificada por las realidades terrestres por las que Dios mismo había hecho medio y signo de su venida, tal como lo relata San Pablo: «y a vosotros que sois atribulados, daros reposo con nosotros, cuando se manifieste el Señor Jesús desde el cielo con los ángeles de su poder» (2 Tesalonicenses 1:7). Todo ello hace de la presencia angélica un paradigma de la platería española en su inequívoca



Cáliz. Finales del siglo XIX.



Tetramorfo de San Lucas en el pie del cáliz. Finales del siglo XIX.



Tetramorfo de San Mateo en el pie del cáliz. Finales del siglo XIX.



Tetramorfo de San Marcos en el pie del cáliz. Finales del siglo XIX.



Tetramorfo de San Juan en el pie del cáliz. Finales del siglo XIX.

indisociabilidad entre religión, cultura y sociedad, respondiendo así a lo que Maravall definió como «cultura de la imagen sensible»¹²¹.



Cáliz. Inicios del siglo XX.



Cáliz. 1961.



Cáliz. Ca. 2000.

Por otro lado, el cáliz más nuevo es de acero inoxidable y es de la firma comercial Belloso. Es de líneas simples con astil troncónico invertido y solo está decorado con un nudo anular. Pero, sin duda alguna, la pieza más especial que tiene la parroquia es una reproducción del Santo Grial con su respectiva patena a juego, que se relaciona con el cáliz usado en la Última Cena por Cristo y cuya imagen aparece representada repetidas veces en el templo. Como ya se ha aludido al valor y significación de las reliquias, se remite a esa parte para contextualizar la importancia del Santo Cáliz conservado en la Catedral de Valencia. Está compuesto por una copa de plata cubierta con cerámica esmaltada. El astil con nudo anular se encuentra completamente grabado y destacan las dos asas de las que dispone a ambos lados. El pie cóncavo de cerámica esmaltada, igual que la copa, adorna con franjas doradas con piedras semipreciosas engarzadas y perlas en la parte superior de la pestaña, la cual lleva un grabado de líneas entrecruzadas.



Reproducción del Santo Cáliz de Valencia. Ca. 2000.



Patena de la reproducción del Santo Cáliz de Valencia. Ca. 2000.

Además de los cálices y patenas, también hay que considerar los copones. A raíz del reinado de Felipe II, se hará un uso generalizado de los mismos, si bien el testigo documental refrenda en 1628 «un globo de plata y bronce dorado en el cual está reservado el Santísimo Sacramento», en 1722 había «un globo de plata dorado» y en 1828 «tres copones de plata el uno sobredorado y el otro mayor no sobredorado ambos para el comulgatorio, y el otro pequeño también de plata para los comulgares».

Antes de la Contrarreforma, el cáliz, la patena y el viril eran, por lo general, las piezas que estaban ejecutadas en plata, pero a partir de Trento la platería se extiende casi a la totalidad de las piezas que forman parte de la liturgia, llegando un templo principal a tener un importante número de elementos de platería que eran parte de los diferentes cultos. En el ceremonial de la Misa también era de uso obligatorio el juego de lavabo para que el

celebrante purificase sus manos previamente a la Consagración. Como puede intuirse, toda ceremonia estaba revestida de una especial magnificencia y, para ello, vino muy bien la plata. Para el fin citado, solían emplearse una fuente y un jarro, que en principio solían venir de ámbitos domésticos¹²². En la parroquia se encuentra un juego de jarro y fuente que seguramente no formen conjunto por no presentar rasgos similares. Por una parte, el jarro de boca de pico sigue los modelos neoclásicos, lo que se refuerza por su ausencia de decoración en el cuerpo y asa ondulada con un pequeño detalle que reafirma su función práctica facilitando el agarre de la misma. La fuente, al contrario de lo que ocurre en el jarro, sí aparece marcada con el punzón de Meneses, firma comercial de platería surgida en el siglo XIX, igual que Orrico o Espuñes, que fueron requeridas por multitud de templos parroquiales tras los saqueos efectuados desde la Guerra de la Independencia, debido a que se trataba de obras ejecutadas rápidamente gracias a la industrialización, lo que suponía un abaratamiento de los costes. También de la misma casa se encuentra otro componente fundamental en la celebración de la Misa: el juego de vinajeras, compuesto de los correspondientes recipientes de vino y agua, además de la salvilla de soporte y la campanilla, la cual se empleaba tres veces en el momento de la Consagración. En 1722 había «una salvilla y vinajeras de plata», «tres campanillas de mano» y, en 1828, «cuatro campanillas para las misas».



Juego de aguamanil. Siglos XIX (jarro)
– XX (fuente).

122. M. C. HEREDIA MORENO, «De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 276-277.



Marca del portapaz. Medios del siglo XIX.



Portapaz. Medios del siglo XIX.

El rito de la paz, antes de la Comunión, tuvo su propia pieza, el portapaz, estas peculiares piezas, que han caído en desuso con las reformas del Concilio Vaticano II, son una suerte de retablitto en plata cuya función era recibir el beso ritual de los fieles cuando el sacerdote los instaba a darse la paz. Eran cogidos por los monaguillos o acólitos por un asa ubicada en su parte trasera. Normalmente había uno para los hombres y otro para las mujeres y solía albergar una determinada iconografía alusiva a la titularidad del templo en cuestión o sim-

plemente cualquier tema religioso. Ya en 1628 había «un portapaz de plata», igual que en 1722, aunque en 1828 se contaba con «una tablilla de paz de cobre». El ejemplar conservado es una pieza neoclásica de mediados del XIX muy arquitectónica, es decir, formado por un pedestal, un cuerpo con el correspondiente orden configurado por los soportes formados por pilas-tras acanaladas, un entablamento y ático a manera de remate con frontón, al igual que los retablos. En este caso, la hornacina central cuenta con un alto-relieve de la Inmaculada Concepción. En cuanto a su autoría, cabe decir que presenta la marca Orrico en la zona inferior del basamento. La iglesia de San Pedro de la vecina localidad de Novelda cuenta con un juego de portapaces idénticos a este, que vendrían a subrayar la idea de la industrialización del trabajo de la plata y la creación de mecanismos como matrices que dejaban atrás la artesanía y el aura de las piezas.

Desde luego, llegados a este punto, debe hacerse constar la estrecha relación que une estas especiales obras de platería y las de arquitectura. Y es que, ciertamente, la platería tiene muchos puntos en común con la arquitectura, pues muchas creaciones de platería se ajustan a criterios arquitectónicos, llegando a compartir hasta composiciones y tipologías. Un pequeño portapaz puede ilustrar esto perfectamente, dado que tiene una disposición semejante a una portada o a un retablo, incluso la equiparación con este se ve reforzada con la necesaria inclusión de una iconografía religiosa, especialmente en el registro principal. Esta identificación de la platería con la arquitectura se manifiesta también en una verdadera evocación de edificios por parte de aquella, que puede compartir hasta sus mismas concepciones, sobrepasando en este sentido la simple representación de unas composiciones o unas tipologías. El propio material de la platería marca así una rotunda distinción y propicia en su riqueza y esplendor unas arquitecturas verdaderamente maravillosas. En una palabra, hace de la arquitectura, una arquitectura singular.



Acetre e hisopo. Inicios del siglo XX.

Punzones en la pestaña del acetre.
Inicios del siglo XX.



En aquellos ritos o ceremonias que necesitaban la bendición o aspersión, el oficiante solía emplea un juego de acetre e hisopo, es decir, el recipiente y el útil con una bola con algunos orificios para la salida del agua bendita. La parroquia dispone de un juego de acetre, de inicios del siglo XX, acampanado, sin apenas decoración, y que también habría sido adquirido a la marca Meneses, si bien en 1628 había «un hisopo de plata», en 1722 «una calderita de cobre con hisopo de plata» y, en 1828, «un hisopo de plata».

Una de las piezas más especiales, por tratarse de las obras más antiguas de la parroquia, son las crismeras fechadas en el siglo XV, fecha conocida gracias a la marca¹²³ que porta una de ellas, perteneciente a Valencia, aunque solamente se encuentran dos de las tres que componían el juego. La una tubular con tapa, cuya única decoración son dos filetes en la parte inferior y superior, la otra guarda el mismo estilo aunque se diferencia en los perfiles ondulados y pie circular, con zona convexa y pequeña elevación. Las crismeras son tres vasos que se emplean para guardar los aceites consagrados únicamente el Jueves Santo, a saber, Santo Crisma, Óleo de los Catecúmenos y el Óleo de los Enfermos. Suelen aparecer con marcas distintivas para diferenciarlos y deben estar hechas en plata u oro, ya que, debido a su contenido, son susceptibles de oxidarse. Desde el punto de vista documental, en 1628 se recogen «crismeras de plata y el Óleo», en 1722 había «dos vasitos de plata para la Crisma y Santos Óleos» y «un vasito de plata para los Oleares», así como en 1828 «tres vasos de plata para la conducción de los Santos Óleos» y «otro vaso de plata para administrar la Santa Unción a los Enfermos».



Crismeras. Siglo XV.



Punzón de Valencia en una de las crismeras. Siglo XV.

Otra de las piezas utilizadas en determinados rituales, en este caso en los bautizos, es la concha, junto con un salero, igualmente labrado en plata. No han sido muchas las piezas que a este respecto ha tenido la iglesia de Aspe: únicamente en 1628 se menciona «una pechina de bautismo», en 1722, «una pechina de plata para bautizar», y, en 1828, «una pechina de plata para administrar el Santo Bautismo». Actualmente, cuenta con un ejemplar de concha con pala, procedente del obrador de la casa Meneses, a tenor del cuádruple marcaje que presenta en el reverso, incluyendo el punzón, que indica que se trata de metal plateado.

A todas estas piezas se debe sumar la presencia dentro de los ajuares de platería de los platos, cuyos usos y funciones eran ciertamente variopintos y, en muchas ocasiones, prove-



Concha con pala. Siglo XIX.



Marca en la pala de la concha.
Siglo XIX.

nían de ámbitos domésticos¹²⁴. La documentación indica que en 1722 había «cinco platos de plata, de fábrica, cofradía y almas», y en 1828 «seis platos de metal, dos grandes y cuatro pequeños».

124. M. C. HEREDIA MORENO, «De lo profano a los sagrado. La platería en los tesoros de las catedrales españolas», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 276-277.

Dentro de las piezas destinadas a las procesiones son de destacar las cruces, que abrían los cortejos y que, durante el resto de los días, se encuentran en el altar. La parroquia de Aspe, que ya contaba en 1628 con «una cruz de plata grande», en 1722 con «una cruz grande de plata para las procesiones con su asta de madera» y en 1828 con «dos cruces procesionales doradas al fuego y una de ellas con crucifijo de plata», dispone de un maravilloso ejemplar de plata sobredorada de cruz latina cuyos brazos tienen forma ochavada con terminaciones perfiladas por volutas y perillones. En el centro de ella aparece la figura del crucificado con cabeza elevada y brazos tensos, además, del cuadrón surgen ráfagas asimétricas en bisel. Por el reverso también se encuentra decorada con guirnaldas y motivos neoclásicos, presentando en el cuadrón central el anagrama mariano, en alusión a la titular del templo. La cruz se solía acompañar con los correspondientes ciriales sujetos por acólitos. En 1828 había «dos ciriales de plata». Volviendo a la cruz, cabe decir que también se encuentra marcada con el punzón de Orrico.



Cruz procesional, anverso. Ca. 1950.



Otras piezas que tienen su uso tanto fuera como dentro del templo: los incensarios. Estos se componen de dos partes: el brasero y el cuerpo del humo, normalmente horadado para la salida de este, y se sujeta mediante unas cadenillas que terminan en una argolla, casi siempre acompañado de una naveta o «barqueta» donde se disponía el incienso y una cucharilla para verterlo en el incensario. En el caso de los dos incensarios de Nuestra Señora del Socorro, se encuentran decorados en su totalidad con motivos florales y volutas, y ambos proceden igualmente de la casa Orrico. En 1722 se contaba con «un incensario con naveta y cucharita de plata», de igual forma que ocurría en 1828.

Hay determinadas piezas que quedan reservadas para templos ciertamente singulares, caso de las basílicas, entre cuyo patrimonio se suelen encontrar dos elementos que son propios tanto del adorno del altar como de las procesiones, a saber, la umbela o conopeo y el tintinábulo, que pueden contemplarse diariamente en el presbiterio. La umbela tiene forma de sombrilla, o sea, textil, que en este caso es de color rojo y amarillo, adornada con galones y rematada



Incensario. Ca. 1880.



Incensario. Ca. 1900.

con borlas. El tintinábulo, por su parte, es metálico y consiste en una estructura de volutas y roleos que adornan una campanita, además de ángeles adorantes en cuyo centro se dispone una placa con la inscripción «BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL SOCORRO». Se remata por el emblema pontificio, es decir, la triple tiara papal y las dos llaves entrelazadas, símbolo de San Pedro.

La implantación de la Contrarreforma en tierras de Aspe no solo se llevó a cabo mediante la edificación de este gran templo, sino que, además, y para un perfecto acomodo de la doctrina tridentina, se optó por adquirir muebles y obra suntuaria que sirvieran tanto para el adorno del culto renovado y las ceremonias contrarreformistas como para servir a



la nueva imagen que debía ofrecer la Iglesia, plena de munificencia. Para ello vinieron muy bien los retablos, verdadero triunfo de la fe, la sillería o los púlpitos, amén de la muy trabajada caja de órgano, pero este aspecto adquirió un particular desarrollo en las artes suntuarias, platería y textiles, extendidas a la totalidad de los espacios del templo para mostrar opulencia y riqueza, pero, sobre todo, la imagen material de la Iglesia intangible que se emanaba de los decretos del Concilio de Trento. La parroquia de Aspe no se quedó atrás y aún, en pleno siglo XXI, conserva un buen puñado de estos muebles y obras decorativas, tanto para el interior como para el exterior y las procesiones, teniendo el culmen de todo ello en la custodia del Corpus Christi, una pieza muy especial que será objeto de mucho cuidado. En el caso específico de Aspe, destaca, sin lugar a dudas, la espléndida custodia que regalara el Duque de Maqueda en 1790, pero cabe resaltar, además, los sagrarios, sobre todo el de la Capilla de la Comunión, los relicarios, por ser piezas tan especiales durante la Contrarreforma, las crismas por su antigüedad y los cálices, que, a pesar de no ser de la primitiva fábrica, se distinguen por su tipología. En cuanto a los muebles, esta iglesia, aunque no disponga de sillería u órgano, sí ha conservado dos maravillosos púlpitos y un gran número de retablos de los cuales algunos tienen la peculiaridad de estar realizados en yeso, un rasgo distintivo que los hará singulares dentro del panorama de la diócesis de Orihuela. En fin, todo un despliegue de obra artística al servicio de la Iglesia y de los rituales que imponía.

6. CONCLUSIONES

Como es propio de una investigación, se requiere de unas conclusiones que son las siguientes:

1. La principal aportación de este trabajo es el estudio y sistematización del amueblamiento y los ajuares de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Socorro de Aspe y su repercusión en el arte, en el periodo comprendido desde el siglo XV, momento en que datan las piezas más antiguas, hasta prácticamente la actualidad, ya que en el siglo pasado y en el actual se conoce una revitalización y un énfasis del fenómeno suntuario, que adquirió una particular pujanza. Asimismo, se ha hecho especial hincapié en la valoración del impacto que tuvo la Contrarreforma en el templo y su patrimonio.
2. El trabajo se ha estructurado en función de dos grandes bloques: 1) *el marco arquitectónico* y 2) *amueblamiento y ajuares*, que en sí representan distintas perspectivas, contemplando transversalmente un fenómeno cultural y religioso y sus consecuencias artísticas, con lo que se ha pretendido dar un enfoque de conjunto y multidisciplinar que revelara la amplitud del tema y sus diversos aspectos. Con ello se ha alcanzado una novedosa visión, que incluso, en algunos casos, se aborda por primera vez, lo que refuerza el valor de esta aportación, aunque ya existe una bibliografía específica sobre determinados temas y cuestiones relacionados con este templo de Aspe.

3. El impacto artístico de la Contrarreforma tiene una especial significación en el desarrollo de una arquitectura que en sí representa la aplicación, materialización y trasposición de unas nuevas tendencias que debían cumplir los requisitos que demandaba la reforma del culto que instauró el Concilio de Trento. La arquitectura contrarreformista tuvo una importante definición en una serie de instrucciones, siendo fundamentales las tan conocidas del cardenal San Carlos Borromeo, quien establecerá una serie de pautas para la arquitectura de los templos y su ornato, de obligado cumplimiento en los países del orbe católico. La aportación de Borromeo se vio complementada en estas tierras con las *Advertencias* del arzobispo de Valencia, Isidoro Aliaga, que, en realidad, suponían la aplicación práctica de las *Instrucciones* del cardenal milanés, con la novedad de que el valenciano introdujo cuestiones específicas y propias, como el capítulo sobre las Capillas de la Comunión, una creación genuinamente autóctona de la región levantina. Con todo, y aunque el Concilio de Trento no habló específicamente de arquitectura, se adoptó la tipología de nave única con capillas como típica de la Contrarreforma, al servicio del nuevo culto y de la congregación. Con el panorama preparatorio de los últimos ecos del Gótico y del primer Renacimiento, no debe extrañar cómo la planta de nave única se impone y asume con facilidad en la realidad de las parroquias y de los conventos, si bien necesitará algunos otros requisitos, como la adopción sistemática del crucero o los abovedamientos clásicos. De entrada, puede decirse que ese nuevo plan arquitectónico es llevado prácticamente a todos los rincones de la diócesis por sus especiales valores y su funcionalidad y, como era de esperar, Aspe no quedó fuera de ese complejo panorama, ya que hacia 1666 se produce el inicio de las obras de la nueva fábrica, netamente contrarreformista, que cumple con todos los requisitos y exigencias que sobre el particular se venían haciendo.
4. Otra de las aportaciones del presente trabajo es el estudio de las relaciones de proporción de la planta de la iglesia, en tanto que suponen la parte científica de la arquitectura. Asimismo, debe tenerse en cuenta el aspecto simbólico y material de la misma, analizado con profusión en el primer bloque. La iglesia de Aspe, además, encarna plenamente los valores contrarreformistas de devoción, al disponer en un mismo eje un tabernáculo exento para la adoración de la custodia y a la Virgen en el retablo mayor, flanqueada por los Santos. Todo ello, unido al despliegue de retablos

en las capillas laterales y en la de la Comunión, hacen de este templo un ámbito verdaderamente especial, cuya lectura simbólica e iconológica se desentraña en las líneas sucesivas.

5. La Contrarreforma propició el desarrollo de una arquitectura propia pero también impulsó que los templos se dotaran convenientemente, desde la cabecera a las capillas laterales, desde la sacristía a las demás dependencias auxiliares, de forma que retablos, silleras de coro, cajas de órgano y otros muebles fueron esenciales para completar y adecuar la imagen de los espacios a las demandas, tanto estéticas como litúrgicas. Igualmente ocurrió con el patrimonio suntuario de orfebrería y textiles, que contribuyó de manera decisiva al realce del culto y las ceremonias. Los últimos estudios sobre el tema ponen de relieve tal significación y su ejemplo ha servido para poner en valor la gran cantidad de platería y ornamentos litúrgicos que conservan los templos, de por sí rasgo distintivo de la pujanza que se vivió en otros tiempos. Asociados a tan increíble desarrollo artístico, lógicamente, hubo numerosos nombres de artistas de reconocido prestigio en la zona cuando no se acudió a escultores o plateros foráneos. Puede decirse que la iglesia de Nuestra Señora del Socorro de Aspe también constituye un buen ejemplo de lo que representó el impacto artístico en el mobiliario y los ajuares de los templos.
6. Al muy estudiado retablo de la Capilla de la Comunión y al retablo mayor, a los cuales también se les hace aquí un giro de 180°, se suma el estudio y sistematización de los retablos de las capillas laterales, tanto del templo como de la propia Capilla de la Comunión, todos ellos siguiendo esquemas típicamente barrocos a pesar de ser algunos de fechas más recientes. El discurso devocional que proponen, en torno a Cristo, la Virgen y los Santos –ya sean estos últimos tradicionales o los de las órdenes religiosas, una vez conocido el impulso que reciben estas a partir del Concilio de Trento– resulta tan ejemplificador que asimismo es analizado en el presente trabajo como una parte intangible de la arquitectura.
7. Las artes decorativas, particularmente la platería, vinieron muy bien a una Iglesia necesitada de una imagen renovada que fuera síntoma de un culto regenerado. La Contrarreforma propició que la platería se llevara a cualquier ámbito de un templo y el caso de Aspe es, en ese sentido, sencillamente ejemplar. Desde la maravillosa custodia hasta las correspondientes piezas de adorno del culto y los rituales, o la platería

para las procesiones, todo refleja una magnificencia y un cuidado de la liturgia verdaderamente dignos de encomio. Sin embargo, no todo fueron días de gloria, sino que mucho de ese patrimonio se ha ido perdiendo a lo largo del tiempo a raíz de diversas circunstancias. No obstante, y en virtud de la recuperación de los antiguos inventarios contenidos en las Visitas Pastorales, se ha podido conocer cuál era el rango de platería que esta iglesia de Aspe presentaba en tiempos remotos. Así, se ha podido establecer la comparativa y calibrar verdaderamente la totalidad de ese patrimonio suntuario al contemplar, no solo la obra conservada, sino también la pérdida pero conocida a través de las fuentes documentales, cuyos inventarios aquí reproducidos constituyen otra de las aportaciones de este trabajo.

En fin, y aunque no se trate de un fenómeno exclusivo de Aspe y su bellísima iglesia parroquial de Nuestra Señora del Socorro, es justo señalar que el impacto que tuvo la Contrarreforma en la propia arquitectura, el amueblamiento y sus ajuares fue ciertamente ejemplar por todos los motivos aquí expuestos.

7. APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento nº 1. Inventario de objetos de plata contenido en la Visita pastoral realizada por el obispo don Bernardo Caballero de Paredes en 1628:

- Una custodia de plata sobredorada con su viril y cruz.
- Tres cálices de plata y uno de bronce.
- Una cruz de plata grande.
- Un portapaz de plata.
- Un hisopo de plata y un incensario y naveta.
- Una pechina de bautismo, crismas de plata y el óleo.
- Un globo de plata y bronce dorado en el cual está reservado el Santísimo Sacramento.
- Una cruz de reliquias con el *lignum crucis* que dio Juan Sellés.

Documento nº 2. Inventario de objetos de plata contenido en la Visita pastoral realizada por el obispo don Salvador José Rodríguez de Castelblanco en 1722:

- Una custodia y viril de plata sobredorada.
- Un globo de plata dorado y una capita.

- Tres cálices, los dos de bronce sobredorados y el otro de plata con sus patenas de plata sobredoradas.
- Una cruz de plata con un *lignum crucis*.
- Un incensario con naveta y cucharita de plata.
- Una calderita de cobre con hisopo de plata.
- Cinco lámparas de plata del Altar Mayor, Santo Cristo, del Jesús, Rosario y Santos Médicos.
- Tres lámparas de latón en diferentes capillas.
- Una salvilla y vinajeras de plata.
- Un portapaz de plata.
- Una cruz de plata para las procesiones con su asta de madera.
- Una imagen del Niño Jesús con diadema de plata.
- Una imagen de Nuestra Señora del Rosario con Niño Jesús con sus diademas de plata que están en su capilla.
- Una imagen del Niño Jesús que está en su capilla.
- Dos imágenes, una de San José y otra de San Juan Bautista, que están en el Altar Mayor.
- Dos imágenes pequeñas, una de San Roque y otra de San Nicolás, que están en el Altar Mayor.
- Dos vasitos de plata para la Crisma y Santos Óleos.
- Un vasito de plata para los oleares.
- Pechina de plata para bautizar.
- Dos imágenes de Cristo crucificado, una en el coro y otra en la sacristía.
- Un espejo mediano con marco negro.
- Una urna blanqueada y dorada para el Jueves Santo.
- Un tenebrario con su pie plateado.
- Dos candeleros de bronce.
- Cinco platos de plata, de fábrica, cofradía y almas.
- Una campana mediana.
- Tres campanillas de mano.
- Ocho candeleros plateados.

Documento nº 3. Inventario de objetos de plata contenido en la Visita pastoral realizada por el obispo don Félix Herrero Valverde en 1828:

- Una custodia de plata labrada.
- Otra custodia inútil de cobre dorada al fuego.
- Un cáliz de plata labrada con patena y cuchareta.
- Cuatro cálices de metal dorado con patenas y cucharetas y otros dos también de plata.
- Tres copones de plata el uno sobredorado y el otro mayor no sobredorado ambos para el comulgatorio, y el otro pequeñito también de plata para los Comulgares.
- Tres vasos de plata para la conducción de los Santos Óleos.
- Otros dos vasos unidos también de plata para el uso de la pila bautismal.
- Otro vaso de plata para administrar la Santa Unción a los enfermos.
- Una pechina de plata para administrar el Santo Bautismo.
- Una cruz de plata con el *lignum crucis* para el uso de Semana Santa y Conjuros.
- Un incensario con naveta también de plata.
- Un hisopo de plata.
- Dos ciriales de plata.
- Dos llavecitas de plata para el sagrario de la Comunión y otra de lo mismo sobredorada para la urna.
- Dos cruces procesionales doradas al fuego y una de ellas con crucifijo de plata.
- Una tablilla de paz de cobre.
- Seis platos de metal, dos grandes y cuatro pequeños.
- Una calderilla de metal blanco.
- Cuatro campanillas para las misas.
- Un hostiero de metal.
- Dos candeleros pequeños de metal.
- Una palmatoria de metal.
- Dos atriles de hierro pequeños para la Hebdómada.

Sacras y candeleros:

- Un juego de sacras con dos atriles plateados con una cruz y crucifijo de plata para el altar de la Capilla Mayor.
- Otros dos juegos de sacras con crucifijos de metal ambos de buen uso, los unos para la Capilla Mayor y los otros para el de la Comunión.
- Un juego de candeleros nuevos plateados compuestos de catorce y dos pequeños para el altar de la Capilla Mayor.
- Seis candeleros para dicho altar de plata viejos.
- Ocho candeleros más medianos y casi inútiles.
- Un candelero y tenebrario para el uso de Semana Santa y tiempo pascual.
- Cuatro candeleros grandes viejos para blandones.
- Una cruz plateada para los entierros.
- Lámparas no hay ninguna.

8. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ACKERMAN, J. S.**, «La chiesa del Gesù e la coeva architettura religiosa», en I. B. JAFFE et al., *Architettura e arte dei gesuiti*. Milano, 2003, pp. 28-53.
- ADELMANN, J. A.**, «Der barockaltar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit», en VV. AA., *Der altar des 18. jahrhunderts das kunstwerk in seiner bedeutung und als denkmalpflegerische aufgabe*. München, 1978, pp. 84-124.
- ALMELA VIVES, F.**, *Aspectos gremiales de los plateros valencianos*. Valencia, 1955.
- ARGAN, G. C.**, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires, 1980.
- BAILS, B.**, *De la arquitectura civil*, t. II. Murcia, ed. facsímil, 1983.
- BAÑO MARTÍNEZ, F. del**, *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y Análisis*. Murcia, 2009.
- BENÍTEZ BOLORINOS, M.**, «El retablo de la Capilla de la Comunión y su simbología», en VV. AA., *Estudio sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 111-120.
- BENLLOCH POVEDA, A.**, «Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco», *Estudis*, nº 15. Valencia, 1989, pp. 93-108.
- BÉRCHEZ, J. y JARQUE, F.**, *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia, 1992.
- BONET CORREA, A.**, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, 1961.

- , «Retablos del siglo XVII en Puebla», *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1963, pp. 235-260.
- , «Valoración urbana y artística de Antequera», prólogo al libro de J. M. FERNÁNDEZ, *Las iglesias de Antequera*. Antequera, 1971, pp. 9-60.
- BRAUN, J.**, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen*. Munich, 1924.
- CANDELA GUILLÉN, J. M.**, «Las *Advertencias* del Arzobispo Aliaga en 1631 y su repercusión en la iglesia de Ntra. Sra. del Socorro de Aspe», *La Serranica*. Aspe, 2000, s. f.
- CAÑESTRO DONOSO, A.**, «El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual», *Archivo de Arte Valenciano*, nº 91. Valencia, 2011, 83-95.
- , *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011.
- , *La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche*. Sevilla, 2011.
- , «La Semana Santa y lo suntuario: la cruz de la Cofradía del Ecce Homo de Orihuela», *Oleza*. Orihuela, 2011, pp. 48-52.
- , «El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo», *Semana Santa de Elche*. Elche, 2012, pp. 87-94.
- , *Arte y Contrarreforma en la antigua Diócesis de Orihuela (1564-1767)*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Murcia (2013).
- , «Algunas notas sobre la iglesia de San Juan Bautista de Elche, sus fábricas y ajuares», *Carthaginensia*, nº 57. Murcia, 2014, pp. 193-219.
- CARMONA MUELA, J.**, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid, 1998.
- CIRLOT, J. E.**, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1969.
- COTS MORATÓ, F. de P.**, *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989.
- , *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia, 2004.
- , *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. *Repertorio biográfico*. Valencia, 2005.
- CREMADES MIRA, M. D. y DÍEZ DÍEZ, M.**, *Templo, símbolo e imagen*. Aspe, 2004.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.**, «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción» en VV. AA., *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid, 2001, pp. 149-170.
- , *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, 2004.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J.**, «Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII», en *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 323-329.

- ESTRADA DE GERLERO, E. I.**, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos de San Carlos Borromeo*. México, 1985.
- FRANKL, P.**, *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura: el desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*. Barcelona, 1981.
- FUENTES y PONTE, J.**, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida, 1897.
- GALIANO PÉREZ, A. L.**, «El lenguaje de los símbolos en las Cruces de la Pasión oriolanas», *Oleza. Semana Santa*. Orihuela, 2011, pp. 63-70.
- GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, L. G.**, «El retablo mayor de Santa María de la Esperanza de Peñas de San Pedro», *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, nº 9. Albacete, 1981, pp. 141-161.
- GÓMEZ LOZANO, J. M.**, «La Sacra Conversazione o grupo escultórico de la Cartuja de Valldecríst. Una atribución a Nicolás de Bussy», en VV. AA., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia, 2005, pp. 39-73.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M.**, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento*. Granada, 1989.
- GONZÁLEZ TORRES, J.**, «El tabernáculo. Hito sacramental y referente espacial en las catedrales andaluzas», en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 313-326.
- GROSHE, R.**, *Der kölnen altarbau im 17. und 18. Jahrhundert*. Köln, 1978.
- GUILABERT FERNÁNDEZ, N.**, «*In gloriam et decorem*: consideraciones sobre las artes suntuarias», en A. CAÑESTRO DONOSO, N. GUILABERT FERNÁNDEZ y G. SEGURA HERRERO, *El tesoro de la iglesia de Santa Ana de Elda, a través del inventario de 1817*. Elda, 2014, p. 6.
- HAUTECOEUR, L.**, *Mystique et Architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*. París, 1953.
- HEREDIA MORENO, M. C.**, «De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 163-182.
- , «De lo profano a lo sagrado. La platería civil en los tesoros de las catedrales españolas», en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 265-286.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.**, *El camarín de la Santa Faz*. Alicante, 1988.

- , *Simbolismo y arte efímero en las celebraciones públicas extraordinarias de la diócesis de Orihuela durante los siglos XVII y XVIII*, tesis doctoral inédita. Valencia, 1989.
- , *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. I. Alicante, 1990.
- , «Bussy y sus colegas en Alicante», en *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Catálogo de exposición. Murcia, 2006, pp. 73-82.
- , «Pinturas del retablo de la Capilla de la Comunión», en J. SÁEZ VIDAL (com.), *La faz de la eternidad*. Catálogo de exposición. Valencia, 2006, pp. 300-303.
- IGUAL ÚBEDA, A.**, *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*. Valencia, 1956.
- JÁEN, G.** et al., *Guía de la arquitectura de la provincia de Alicante*. Alicante, 2000.
- LÓPEZ CATALÁ, E.**, «Custodia», en J. SÁEZ VIDAL (com.), *Semblantes de la vida*, catálogo de exposición. Valencia, 2003, pp. 512-513.
- JUNGMANN, P.**, *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*, Madrid, 1961.
- LAVEDAN, P.**, «Contre-reforme, baroque, manierisme», *Rev. Gazette des Beaux Arts*, nº 2. París, 1974, pp. 97-108.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.**, «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte*, nº 12. Murcia, 1998.
- MARTÍNEZ CERDÁN, C.**, «La Capilla de Comunión, vestigio de la antigua parroquia de Santa María del Socorro: testigos de un principio y final de ciclo constructivo (1602-1737)», *La Serranica*. Aspe, 2008, s. f.
- , «La portada de Santa Teresa: una derivación formal de la de San Juan Bautista. Obra ejecutada por Juan Antonio Salvatierra y Vicente Castell», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 121-152.
- MARTÍNEZ CERDÁN, C.**, **MARTÍNEZ ESPAÑOL, G.** y **SALA TRIGUEROS, F. P.**, *Devociones religiosas y lugares de culto en Aspe en la época moderna (siglos XVII y XVIII)*. Aspe, 2005.
- MARTÍNEZ ESPAÑOL, G.**, «Aspectos históricos de la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Socorro en el siglo XVIII», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 29-56.

- MÁXIMO GARCÍA, E.**, «La renovación de los grandes órganos de la catedral de Murcia (1661-1726)», en G. RAMALLO ASENSIO (coord.), *El comportamiento de las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia, 2003, pp. 239-252.
- MADOZ, P.**, *Diccionario Geográfico-estadístico e Histórico de España y sus provincias de Ultramar*, vol. VII. Madrid, 1850.
- MARAVALL, J. A.**, *La cultura del Barroco*. Barcelona, 1981.
- MARÍN NAVARRO, V.**, «Sencillez, nobleza y belleza. Estudio sobre la platería en el arte cristiano contemporáneo», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2010*. Murcia, Murcia, 2010, 433-447.
- NAVARRO MALLEBRERA, R.**, *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, 1980.
- , «Anotaciones sobre la historia de la construcción de la iglesia parroquial de Aspe», *La Serranica*. Aspe, 1980, s. f.
- NAVARRO MARTÍNEZ, C.**, *Aspe el nuevo. Creación y evolución de un espacio urbano (siglos XIII-XV)*. Aspe, 2006.
- NIETO FERNÁNDEZ, A.**, *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santa Justa y Rufina y Santiago*, t. I. Murcia, 1984.
- PATRÓN SANDOVAL, J. A.**, «San Rafael Arcángel: una obra de Benito de Hita y Castillo en Tarifa», *Aljaranda: revista de estudios tarifeños*, nº 66. Tarifa, 2007, pp. 26-34.
- PENALVA MARTÍNEZ, J. M.**, «La Diablesa», *Oleza. Semana Santa 2010*. Orihuela, 2010, s. f.
- PENALVA, J. M. y SIERRAS, M.**, *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Alicante, 2005.
- PEÑA VELASCO, C. de la**, *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena*. Murcia, 1991.
- PEÑA VELASCO, C. de la y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.**, «De la fachada al retablo. Un recorrido por los templos murcianos del siglo XVIII», *Imafronte*, nº 10. Murcia, 1996, pp. 69-94.
- PÉREZ CREMADES, M. G. y PRIETO ALZAMORA, J.**, «Historia de la construcción de la parroquia de Ntra. Sra. del Socorro», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 21-28.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M.**, «Arcas de prodigio (a propósito de tres relicarios de plata de la Catedral de Murcia)», *Imafronte*, nº 14. Murcia, 1998-1999, pp. 195-210.
- PINGARRÓN, F.**, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, 1995.

- PO-CHIA HSIA, R.**, *El mundo de la renovación católica. 1540-1770*. Madrid, 2010.
- RABASCO CAMPO, J.**, *Los plateros españoles y sus punzones*. Vitoria, 1975.
- RAMALLO ASENSIO, G.**, «El templo como espacio eucarístico», en VV. AA., *Mane Nobiscum. Camino de Paz*. Orense, 2005, pp. 47-58.
- RAYA RAYA, M. Á.**, *El retablo en Córdoba durante los siglos XVII y XVIII*. Córdoba, 1980.
- REAU, L.**, *Iconografía del arte cristiano*, 7 vols. Barcelona, 2000.
- RIVAS CARMONA, J.**, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982.
- , «Camarines y sagrarios del Barroco cordobés», en M. PELÁEZ DEL ROSAL (ed.), *El Barroco en Andalucía*, t. I. Córdoba, 1984, pp. 297-304.
- , «Los tabernáculos del Barroco andaluz», *Imafronte*, nº 3-4-5. Murcia, 1989, pp. 157-186.
- , «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-536.
- , «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, pp. 493-530.
- , «La historia del tesoro como historia de la catedral: el valor documental de la platería», en J. RIVAS CARMONA (coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2008*. Murcia, 2008, pp. 653-672.
- , «La significación de los mármoles en el Barroco andaluz», en A. J. MORALES MARTÍNEZ (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, vol. I. Antequera, 2009, pp. 209-224.
- RIVAS CARMONA, J.** y **CABELLO VELASCO, R.**, «El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano», *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, pp. 359-368.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.**, «Arte religioso de los siglos XV y XVI», en VV. AA., *Historia de la Iglesia en España*, t. III, vol. II. Madrid, 1980, pp. 585-692.
- , «Entre el Manierismo y el Barroco: iglesias españolas de planta ovalada», *Goya*, nº 177. Madrid, 1983, pp. 98-107.
- , «La planta elíptica: de El Escorial al Clasicismo español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II. Madrid, 1990, pp. 151-172.
- , «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3. Madrid, 1991, pp. 43-52.

- , «Las Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana», en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 285-299.
- , «Liturgia y culto en las iglesias de Palladio», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII. Madrid, 1996, pp. 51-68.
- , «Los usos del templo cristiano y su conservación», en C. de la PEÑA VELASCO, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006, pp. 99-111.
- RÓMAN PASTOR, C.**, *Sebastián de la Plaza, alarife de la Villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1979.
- ROSENTHAL, E. E.**, *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990.
- SÁEZ VIDAL, J.**, *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*. Alicante, 1985.
- SALA TRIGUEROS, F. P.**, «Aspectos históricos de la iglesia parroquial de Aspe a través de las relaciones 'ad Limina'», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 57-75.
- SAN NICOLÁS, Fr. L. de**, *Arte y uso de la arquitectura*. Madrid, 1796.
- SÁNCHEZ HERRERO, J.**, *Historia de la Iglesia en España e Hispanoamérica*. Madrid, 2008.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A.**, *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la catedral de Málaga*. Málaga, 1995.
- SÁNCHEZ PORTAS, J.**, «Aportación al estudio de la Semana Santa oriolana». *Oleza*. Orihuela, 1981, s. f.
- SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C.**, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.**, *Espacio y símbolo*. Córdoba, 1976.
- SEMPERE VILAPLANA, L.**, «Aportaciones para el estudio de la iglesia parroquial de Aspe y sus retablos», *Archivo de Arte Valenciano*, nº 77. Valencia, 1996. pp. 85-93.
- SMITH, E. B.**, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton, 1956.
- TAYLOR, R.**, *Una obra española de yesería. El sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena*. México, 1978.
- , «Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1633)», *Academia*, nº 48. Madrid, 1979, pp. 19-34.
- THIERS, J. B.**, *Traicté des superstitions*, vol. II. París, 1679.

- TOVAR MARTÍN, V.**, «Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del Rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid», en VV. AA., *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Madrid, pp. 101-122.
- VIDAL BERNABÉ, I.**, *La escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela*. Alicante, 1981.
- , *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante, 1990.
- , «La portada de Nuestra Señora del Socorro del templo parroquial de Aspe. El escultor Juan Antonio Salvatierra y el tallista Vicente Castell», en VV. AA., *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*. Aspe, 2004, pp. 121-152.
- VIDAL TUR, G.**, *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*, t. I. Alicante, 1962.
- WEISBACH, W.**, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, 1934.
- WITTKOWER, R.**, *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 1979.
- , «Il contributo gesuita alle arti», en I. B. JAFFE et al., *Architettura e arte dei gesuiti*. Milano, 2003, pp. 8-27.
- VV. AA.**, *Restauración del órgano. Iglesia Arciprestal de San Juan Bautista*. Monóvar, 2000.
- VV. AA.**, *Estudios sobre la parroquia de Nuestra Señora del Socorro en el IV centenario de su fundación*. 2004.

9. AGRADECIMIENTOS

Es de bien nacidos ser agradecidos. Es por ello por lo que los autores de este trabajo de investigación desean hacer constar su gratitud a las siguientes personas e instituciones:

- D. Fernando Navarro Cremades, Rvdo. Cura-Párroco de la Basílica de Nuestra Señora del Socorro de Aspe.
- D. Salvador, sacristán de la Basílica de Nuestra Señora del Socorro de Aspe.
- D^a Gracia Torres, responsable de la Biblioteca Municipal de Aspe.
- D. Gonzalo Martínez Español, Cronista oficial de la villa de Aspe.
- D. Antonio Soler López y D. Antonio Botella Pastor.
- D. Fernando A. Martín, Conservador del Palacio Real de Madrid.
- D. José Manuel Cruz Valdovinos, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.
- D. Mariano Cecilia Espinosa, responsable del Archivo Diocesano de Orihuela.
- A nuestros padres, a nuestras familias, por supuesto, a quienes va dedicado este estudio, por su apoyo, por los ánimos y su amor silenciado.

**Colección Premio de Investigación Manuel Cremades,
concedido por el Museo Histórico de Aspe**

TEMPLO, SÍMBOLO E IMAGEN (2004)

María Dolores Cremades Mira y Manuel Díez Díez

**DEVOCIONES RELIGIOSAS Y LUGARES DE CULTO EN ASPE EN LA ÉPOCA MODERNA
(SIGLOS XVII Y XVIII) (2005)**

Cecilio Martínez Cerdán, Gonzalo Martínez Español y Francisco Pedro Sala Trigueros

**ASPE EL NUEVO. CREACIÓN Y EVOLUCIÓN DE UN ESPACIO URBANO
(SIGLOS XIII-XV) (2006)**

Clara Navarro Martínez

**LAS COMUNICACIONES, EL TRANSPORTE Y LA HOSPEDERÍA EN EL ASPE DEL SIGLO XVIII
(2007)**

Gonzalo Martínez Español

ARQUEOLOGÍA EN ASPE. POBLAMIENTO Y TERRITORIO (2008)

José Ramón García Gandía

**ESTUDIO DE LA ECONOMÍA DE ASPE EN EL SIGLO XIX: ANÁLISIS SECTORIAL Y EVOLUCIÓN
DE LA POBLACIÓN ACTIVA (2009)**

Francisco Vicedo Santonja

**LA SEGREGACIÓN DE HONDÓN DE LAS NIEVES DE ASPE. UN LARGO PROCESO: 1746-1856
(2010)**

Francisco Pedro Sala Trigueros

GUERRA Y MONEDA. LA FÁBRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE EN ASPE (2011)

José Ramón García Gandía

VENIMOS DE BUREO (2012)

Nieves García García

CASTELLUM Y RAVAL DEL ALJAU (ASPE, ALICANTE). SU RECUPERACIÓN TRAS SIGLOS DE SILENCIO (2013)

José Ramón Ortega Pérez, Inmaculada Reina Gómez, Gonzalo Martínez Español,
Marco A. Esquembre Bebia (Coords.)



El libro que el lector tiene entre sus manos es algo más que un estudio de arte sobre los retablos y la platería de la basílica del Socorro de Aspe. En él puede encontrar aspectos inéditos, simbólicos y evocadores de la arquitectura y sus complementos.

Alejandro Cañestro Donoso (Elche, 1985), doctor en Historia del Arte, es profesor de Historia del Arte (Universidad de Murcia) y de Escultura Barroca (Universidad Internacional de Andalucía). Sus principales líneas de investigación son la arquitectura y las artes decorativas y suntuarias, especialmente platería, textiles y mármoles, de lo que es fiel reflejo su producción científica de libros y artículos.

Nuria Guilabert Fernández (Elche, 1992) está terminando en la actualidad sus estudios de grado de Historia del Arte (Universidad de Murcia), lo que compatibiliza con su labor investigadora, centrada principalmente en las artes decorativas y suntuarias, así como en la lectura simbólica y conceptual del fenómeno artístico, habiendo participado, entre otros proyectos, en la recuperación de la memoria histórica de la iglesia de Santa Ana (Elda).

XI Premio de Investigación Manuel Cremades 2014



AYUNTAMIENTO DE ASPE

