

Alejandro Cañestro Donoso
**La iglesia de San José
y su patrimonio**
Manifiesto del Barroco en Elche



La iglesia de San José
y su patrimonio.
Manifiesto del Barroco en Elche

Promueve:



Con el patrocinio de:



Alejandro Cañestro Donoso

La iglesia de San José
y su patrimonio.
Manifiesto del Barroco en Elche

MMXI

PUNTOROJO
libros

La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche.

Alejandro Cañestro Donoso (dir.), M^a Francisca Céspedes López y Raúl Tomás Mora García.

Elche: 2011.

Edita: Editorial Punto Rojo Libros S. L.

Promueve: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Elche.

190 páginas.

ISBN: 978-84-15428-28-2

1^a edición: diciembre de 2011.

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Alejandro Cañestro Donoso. Todos los derechos reservados.

© M^a Francisca Céspedes López. Todos los derechos reservados.

© Raúl Tomás Mora García. Todos los derechos reservados.

Portada y contraportada: acuarelas de Fina Aniorte.

Imprime:

Promueve: Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Elche.

ISBN: 978-84-15428-28-2

Depósito Legal:

Edita: Editorial Punto Rojo Libros S. L. (Sevilla).

Fotografías del autor, de Francisco J. Guilabert Ávila y de David García Hernández.

A mi tío Vicente Cañestro,
in memoriam.

ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO (Elche, 1985) es Licenciado en Historia del Arte y Master en Investigación y Gestión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural. Especialista en arte sacro y artes decorativas, es miembro del Grupo de Investigación “Artes suntuarias” (Universidad de Murcia). Ha sido profesor de Magisterio en la Universidad CEU Cardenal Herrera y profesor invitado en las universidades de Murcia, Complutense de Madrid y Miguel Hernández de Elche, así como en el Museo Nacional del Prado, donde ha pronunciado diversas conferencias, además de ser ponente en varios congresos, jornadas, cursos y encuentros nacionales e internacionales. A todo ello deben sumarse los libros *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra* (Elche, 2009) y *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche* (Elche, 2011). Su labor investigadora no ha quedado limitada a Elche, pues ha realizado y publicado trabajos sobre la platería de la parroquia de San Juan Bautista (Sant Joan d’Alacant), la platería barroca de la concatedral de San Nicolás (Alicante) y la platería de la parroquia de la Inmaculada Concepción (Torrevieja). Asimismo, ha catalogado y estudiado los ornamentos litúrgicos textiles y la platería de la basílica de Santa María (Elche), incluyendo el ajuar de la Virgen de la Asunción. Ha sido el responsable de tres proyectos de investigación: “La orfebrería de Elche y su significación histórica” (financiado por la Universidad de Murcia), “Estudio histórico-artístico de las parroquias históricas de Elche: las iglesias de El Salvador y de San Juan Bautista” y “Arte y Contrarreforma en la diócesis de Orihuela: 1564-1767” (subvencionados estos últimos por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert). Ha sido galardonado con las distinciones *Saguell d’Elig*, concedido por el Patronato Histórico-Artístico y Cultural d’Elig en 2009, y la *Palma Dorada al Illicitanismo*, otorgada por el Grup Cultural Il·licità “Tonico Sansano Mora” en mayo de 2011. Actualmente centra sus investigaciones en la implantación y el desarrollo de la Contrarreforma en la diócesis de Orihuela y el Barroco, temas de su especialidad e interés, viéndose muchos aspectos de tales estudios en este presente trabajo.

Ma FRANCISCA CÉSPEDES LÓPEZ (Elche, 1976) y **RAÚL TOMÁS MORA GARCÍA** (Elche, 1977) son Ingenieros de Edificación y Arquitectos Técnicos, además de Máster en Gestión de la Edificación y Máster en Prevención de Riesgos Laborales. En la actualidad son profesores en el Departamento de Edificación y Urbanismo de la Universidad de Alicante y miembros del Grupo de Investigación en Restauración Arquitectónica (GIRAUA-CICOP) de dicha Universidad. Han participado en diversos congresos nacionales e internacionales sobre estudios diagnósticos, históricos y constructivos, así como técnicas de representación mediante fotogrametría y nube de puntos. Entre los trabajos de investigación realizados destacan los titulados “Estudio diagnóstico de la Iglesia de San José en Elche” (2008) y “Estudio diagnóstico de la Casa Señorial y Torre de la Calahorra en Elche” (2008). Les otorgaron el 2º Premio del III Concurso de Redacción de Artículos del COATIE de Alicante, con el título “La Calahorra, construcción singular”. En el ámbito docente, cada uno ha dirigido más de 25 Proyectos Finales de Grado en Ingeniería de Edificación, además de formar parte en varios tribunales evaluadores. Han participado en tres proyectos de investigación en docencia universitaria financiados por el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Alicante y tienen publicados varios artículos relacionados con dicha temática.

“Así, los diferentes santuarios del Antiguo Testamento fueron edificados siguiendo las indicaciones de Dios.

Se dice, a propósito de Besalel y Oliab, elegidos como arquitectos del Arca de la Alianza, que Dios ‘los había llenado de un espíritu de sabiduría, de inteligencia y de ciencia para toda suerte de obras, para proyectar todo lo que puede hacerse’ (Éx. 35, 34).

Todo lo que atañe al templo mosaico da lugar a prescripciones detalladas por parte del Señor: ‘Me harán un santuario y Yo habitaré en medio de ellos’ (Éx. 25, 8-9)”.

J. HANI, *El simbolismo del templo cristiano*.

CONTENIDOS

PRESENTACIÓN. D^a MERCEDES ALONSO	13
PRESENTACIÓN. D. PABLO RUZ	15
PRESENTACIÓN. D^a AROA AGUILAR	17
PRÓLOGO. RVDO. D. VICENTE MIGUÉLEZ	19
INTRODUCCIÓN	21
CAPÍTULO 1. SITUACIÓN E HISTORIA	29
CAPÍTULO 2. EL MONUMENTO BARROCO	53
CAPÍTULO 3. ESTUDIO CONSTRUCTIVO	71
CAPÍTULO 4. LA RETABLÍSTICA	85
CAPÍTULO 5. LA ESCULTURA Y LA PINTURA	111
CAPÍTULO 6. EL ESPLENDOR DEL CULTO: LOS AJUARES	143
APÉNDICE GRÁFICO. LA IGLESIA DE SAN JOSÉ EN 1903	161
BIBLIOGRAFÍA	177

ABREVIATURAS

<u>cfr.</u>	confróntese
<u>ed.</u>	edición
<u>ms.</u>	manuscrito
<u>n°</u>	número
<u>ob. cit.</u>	obra citada
<u>p.</u>	página
<u>pp.</u>	páginas
<u>sig.</u>	signatura
<u>s. p.</u>	sin paginar
<u>ss.</u>	siguientes
<u>t.</u>	tomo
<u>vid.</u>	véase
<u>vol.</u>	volumen

En Elche conservamos una joya del arte Barroco de excepcional valor, la iglesia de San José. Tenemos ahora, gracias al excelente trabajo del historiador del arte Alejandro Cañestro Donoso, la posibilidad de conocerla con detalle. Quiero felicitar al autor por esta iniciativa, que pone a disposición de todos los ilicitanos la historia y las particularidades artísticas y arquitectónicas de un lugar relevante por su singularidad cultural pero también importante por lo que ha significado en el devenir histórico de nuestra ciudad.

La iglesia de San José es parte imprescindible de un conjunto más amplio, el antiguo convento de la Orden Franciscana de San José, un conjunto de gran significación para nosotros ya que persiste en el inconsciente colectivo como lo que fue en su momento: el Hospital de la ciudad. De hecho, seguimos refiriéndonos a la zona de “Asilo-Hospital”, en el Barrio de El Pla de San José, profiriéndole así un homenaje permanente tanto al convento como al que fue su uso durante las epidemias del siglo XVII y a su posterior vocación, en el siglo XIX, de Hospital de la Beneficencia y Asilo. En toda esta trayectoria, los frailes del convento impartían la enseñanza, curaban a los enfermos y cultivaban diversas artes, haciendo que el cenobio fuese considerado por los ilicitanos como un elemento de la ciudad (si bien extramuros) muy valorado y altamente apreciado.

Las crónicas históricas nos indican que la iglesia de San José fue bendecida en el siglo XVI. Una iglesia que hoy está considerada como uno de los mejores ejemplos del Barroco valenciano que ha llegado hasta nuestros días, que es capaz de aunar los elementos más característicos del Barroco valenciano y del murciano y que, además, es la única que conserva íntegro el aderezo y la decoración internos.

La mayor parte de los retablos y de los conjuntos pictóricos barrocos de los siglos XVII y XVIII que se han conservado en la provincia son precisamente los de la iglesia de San José, propiedad del Ayuntamiento de Elche y por tanto de los ilicitanos. En definitiva, una iglesia y un convento que han formado parte de nuestra historia durante muchos siglos y que hoy constituyen una delicia artística, una maravilla que sobresale en el conjunto del legado barroco presente en toda la Comunitat Valenciana.

La única manera de poder apreciar y querer a nuestra cultura, arte y patrimonio es conocerlo con detalle. Por eso es tan importante la aportación de Alejandro Cañestro, que con su libro *La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche* nos acerca a la arquitectura, la azulejería, la escultura, la pintura –hace tan solo unos meses se exponían los lienzos restaurados de la iglesia de San José en la antigua Lonja Medieval de la Plaça de Baix– y las artes decorativas de uno de nuestros más destacados, y poco conocidos, elementos singulares.

De nuevo, felicitar al autor por su minucioso recorrido por la Iglesia de San José, un gran trabajo que pone a disposición general, dando así un paso importante en la recuperación de nuestra memoria colectiva y en el conocimiento de nuestro legado patrimonial y cultural.

La iglesia de San José es sin duda uno de los elementos más relevantes del patrimonio cultural de la ciudad de Elche, especialmente por sintetizar los rasgos del Barroco según queda patente en este estudio del historiador del arte ilicitano D. Alejandro Cañestro. Tales rasgos hacen de este templo una de las señas de identidad de la ciudad, por lo que esta investigación bien merece el aplauso y el reconocimiento, pudiendo interpretarse como otro regalo que el autor hace a su ciudad natal, en la estela de sus anteriores libros y estudios.

Desde luego es toda una feliz circunstancia que Cañestro se haya ocupado del estudio de la inédita iglesia de San José y su patrimonio, a pesar de que el proceso no ha estado exento de complicaciones, pues apenas se conserva nada del convento de Franciscanos que comenzó a erigirse en el último tercio del siglo XVII, incluida su documentación, por lo que ha tenido que buscar aquí y allí y, lo que es más importante, ha sabido sacar provecho de cuanto ha llegado a él. Puede decirse, por tanto, que este trabajo ha partido prácticamente de cero, por lo que aún es más meritorio el resultado, altamente satisfactorio en la línea de Alejandro Cañestro, joven pero experto historiador del arte e investigador de temas locales.

Se trata, en suma, de un estudio escrupuloso, a lo que nos tiene acostumbrados su autor, que revela la importancia de este monumento tanto en el enclave urbano como por la aportación tan interesante que hace al Barroco regional al introducir una tipología novedosa en la ciudad. Pero no sólo la arquitectura ha sido mirada y contemplada con total meticulosidad, sino que las otras artes –la escultura y la pintura– así como las artes suntuarias, concretamente platería y textiles, de las que Cañestro es todo un especialista, han sido asimismo revisadas y estudiadas para poder obtener una visión completa del conjunto.

Finalmente desde la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Elche deseamos felicitar al autor por esta contribución que realiza a la ciudad y a su rico patrimonio, que de esta forma ve resaltado su pasado glorioso, recuperándose así la historia de uno de los principales hitos monumentales y patrimoniales de Elche. Sirva este tipo de publicaciones, que desde la Concejalía apoyamos y potenciamos, para poner en valor el importante legado cultural de Elche.

La obra que presentamos es un eslabón crucial en el desarrollo académico y personal de su autor, el historiador del arte D. Alejandro Cañestro Donoso, quien con su incansable trabajo de investigación ha dado lugar a un destacado engrandecimiento del patrimonio tangible e intangible de nuestra ciudad, de la que todos los ilicitanos nos debemos sentir orgullosos, así como es el caso del autor, ilicitano de nacimiento pero sobre todo de sentimiento, prueba de ello ha sido la edición de sus anteriores obras *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra y Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche.*

La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche es un inmejorable reflejo de la riqueza barroca que muestra Elche y que el autor nos invita a descubrir gracias a la pasión que profesa por el Arte en general y por el Barroco en particular. De la mano de Alejandro podremos sumergirnos en la grandeza y riqueza tanto monumental como espiritual que encontramos en la iglesia de San José, uno de los hitos histórico-artísticos de la cultura arquitectónica ilicitana.

Este proyecto surge gracias a un reto personal que D. Alejandro pone en marcha en el año 2010, momento en el cual la carencia documental sobre San José era un impedimento al estudio del Barroco en Elche, causa que lleva al autor a emprender este costoso pero satisfactorio viaje por la historia material, espiritual y artística de tal estilo en Elche a través del reflejo que la iglesia de San José nos brinda. Tal y como apunta Cañestro “no se puede conocer el Barroco en Elche si no se conoce San José” y fruto de ello es el análisis minucioso de este conjunto

monumental en el cual el autor se recrea en cada uno de los detalles que, por mínimos que sean, ensalzan su grandeza.

Cada capítulo que da lugar al cuerpo del libro es la prueba eficiente de ese trabajo minucioso: por ejemplo, el recorrido por la historia que se realiza en el primer capítulo, o la arquitectura vista desde una perspectiva conceptual y simbólica, presente en el segundo capítulo y puesta en consonancia con la arquitectura barroca de la Edad Moderna en nuestra ciudad. La retabística también es objeto de estudio con la importancia de ser uno de los pocos templos que cuenta con retablos de yeso. Finalmente, también se ocupa de las artes figurativas, especialmente de las tallas del imaginero José Sánchez Lozano y de las diversas pinturas y ciclos que invaden las paredes del templo. Asimismo es puesta de manifiesto la riqueza de los ajuares y del esplendor del culto, como evidencian algunas piezas conservadas, caso de la custodia seiscentista.

Finalmente deseo manifestar el inmenso placer que ha sido para mí escribir el texto de presentación de esta obra, así como terminar destacando la importante e inmejorable labor que D. Alejandro Cañestro ha realizado a la largo de su trayectoria académica, dando lugar a una importante contribución en el desarrollo del conocimiento científico del patrimonio histórico-artístico y cultural de nuestra amada y respetada ciudad, permitiéndonos con sus trabajos acercarnos a nuestras señas de identidad y a comprender el valor de nuestra riqueza patrimonial. Como colofón final felicitar a Alejandro por su trabajo que ha dado lugar a que todos podamos disfrutar de una parte de nuestra Historia.

PRÓLOGO

RVDO. D. VICENTE MIGUÉLEZ MIGUÉLEZ
CURA-PÁRROCO DE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ DE ELCHE

Es una verdadera satisfacción presentar este estudio histórico-artístico sobre la iglesia de San José realizado de manera extraordinaria por el historiador D. Alejandro Cañestro y así poder conocer con más detalle la historia y el arte de este edificio que distingue y caracteriza esta zona de Elche. Para los que los visitamos diariamente este edificio y celebramos nuestra fe en él, sabemos de su valor y de su arte, tanto por ser un lugar con mucha historia, así como por su belleza artística y espiritual, siendo un edificio destacado dentro del Barroco valenciano.

Conocemos algunos datos destacados de la iglesia de San José y del entorno del que forma parte, lo que fue el Convento de Franciscanos de San José, por ello considero que este estudio más pormenorizado nos va a hacer poder valorar, disfrutar y comprender mejor uno de los edificios más antiguos de Elche.

Cuando uno se acerca a la iglesia de San José la primera impresión es la de una fachada sencilla, pero cuando uno entra dentro se sorprende de todo el conjunto y del arte que en su interior se respira. Ahora con esta obra que nos describe con maestría el autor podremos contemplar y reconocer con más detalle y precisión cada uno de los elementos artísticos, así como el legado histórico y patrimonial que nos han dejado.

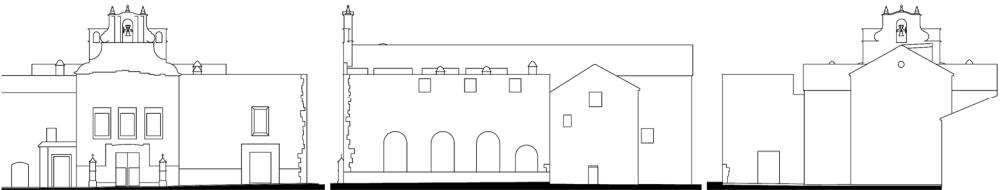
Sabemos que la iglesia de San José ha sido muy querida por muchos Illicitanos y sigue siendo un lugar preferido para muchas celebraciones religiosas familiares. Cuando entré por primera vez, me quedé sorprendido y admirado de ver todo su valor artístico. Cada día sigo admirando este lugar y en la medida que voy

conociendo mejor su historia valoro más todo su arte, su belleza, así como la vida que aquí han vivido tantos Ilicitanos.

Como Párroco de esta iglesia siempre he considerado que merecía un estudio que nos detallara el conjunto artístico que admiramos, ya que muchos de sus detalles pasan desapercibidos, por ello es un motivo de agradecimiento a D. Alejandro que nos dé la oportunidad de conocer el valor y la esencia de este conjunto histórico de nuestra iglesia de San José.

Considero que es un deber de los Ilicitanos conocer el legado histórico de esta hermosa ciudad y de manera concreta el del Convento de San José, un conjunto monumental con tantos siglos de historia. Con esta obra se nos ofrece una nueva oportunidad para comprender mejor la historia y el arte de Elche. También espero que sea un estímulo para cuidar y proteger este importante legado histórico y cultural con la atención que se merece por todo su valor.

INTRODUCCIÓN





Muchos son los elementos de nuestro patrimonio cultural que se han visto analizados y estudiados en los últimos años, en parte debido a la acción de las instituciones aunque también ha ayudado la incorporación de los estudios de Historia del Arte en las universidades más próximas, caso de Murcia o Alicante, cuyos profesores se han visto atraídos en muchas ocasiones por los tan importantes elementos de nuestro arte, especialmente la basílica de Santa María y su entorno. Más raro era, por el contrario, encontrar investigaciones de aquellos ámbitos que quedaban situados *extramuros*, es decir, fuera del trazado de la antigua muralla medieval. La iglesia de San José, y el convento del que formaba parte, es un buen ejemplo de ello, pues su ubicación en la margen derecha del río Vinalopó, lejana de la villa cristiana fundada en la Edad Media, motivó que no se le prestase la atención que tan relevante monumento requería.

Desde luego, bien merecía dicho templo un estudio que revelase y diese buena cuenta de la gloria y la importancia que tuvo en tiempos pretéritos el antiguo convento de franciscanos, incluida su espléndida iglesia, un auténtico manifiesto del arte barroco en la ciudad de Elche, que resulta interesante por incorporar un modelo arquitectónico que difiere de las tipologías tan habitualmente empleadas, como se verá en su capítulo correspondiente. La arquitectura y sus múltiples lecturas, muy especialmente la simbólica y la conceptual, se ven analizadas con toda escrupulosidad en este estudio, que inicia una nueva forma de ver la obra de arte como un hecho cultural, insertada dentro de unos contextos determinados que favorecieron y propiciaron su creación. Esta nueva lectura, más teórica que práctica, posibilita una nueva concepción de la

arquitectura y sus valores, adquiriendo en esta ocasión un gran protagonismo los efectos creados a partir de ella, así como los juegos de luces y sombras, tan del gusto barroco y tan empleados en el arte de los siglos XVII y XVIII. Porque la fábrica de esta iglesia, que es en realidad lo más sobresaliente junto con el claustro, está a caballo entre tales centurias. Tan es así que podría decirse que el armazón estructural es del Seiscientos, mientras que del siglo XVIII sería toda su decoración y todo su aderezo, llegando a erigirse en un verdadero santuario de devoción con todas las consideraciones y los artificios que traerá consigo el Barroco.

Desde luego, no es para nada fruto del azar la presencia de una construcción tan singular pero tan esplendorosa en esas fechas, pues la entonces villa ilicitana y su arquitectura religiosa vive por esos momentos un periodo de auténtico auge y no de es de extrañar que los arquitectos, poniendo sus miras en la tratadística y en los modelos italianos, sobre todo los de Vignola, erigiesen el templo de San José dentro de una tipología que sería especialmente querida por las órdenes religiosas: una gran nave central, diáfana, con unas capillas laterales consagradas a las devociones más populares y tradicionales. Este tipo arquitectónico interesaba por sus aspectos funcionales, desechándose de esa manera los modelos de edificios más cultos procedentes de la Corte.

Pero no sólo la arquitectura se ve estudiada y analizada a lo largo de estas páginas, sino que las otras artes, incluyendo el muy importante capítulo de retablos –muchos de ellos únicos y singulares–, tendrán un gran protagonismo pues serán las encargadas de otorgarle grandiosidad a la desnudez y rotundidad de los muros interiores en forma de pinturas lineales o ciclos pictóricos, que asimismo se ven desentrañados en este volumen. No hay que olvidar tampoco algo que pasa desapercibido a menudo: la azulejería, un episodio artístico que no tiene la consideración que merece y cuyos modelos están extraídos, a buen seguro, de los mejores repertorios valencianos y murcianos, lo que denota de entrada el gran conocimiento que se tenía del arte regional. No debe obviarse la escultura, también muy presente en el templo de San José, si bien es cierto que la gran mayoría de las tallas son de fechas más tardías a la ejecución de la iglesia, situándose muchas en los años centrales del siglo XX y a cargo de algunos de los escultores más insignes, caso del pilareño José Sánchez Lozano o del valenciano Rafael Peris. La pintura es protagonista asimismo de las paredes del templo, constituyendo una buena muestra del arte del siglo XVIII sin parangón, no sólo por los escogidos ciclos pictóricos alusivos a los santos franciscanos sino también por la adecuada ornamentación de pinturas inspiradas en motivos franceses que decoran muchas de sus paredes. Por último, y siguiendo la línea iniciada hace unos años, se incluye un estudio de las artes decorativas, especialmente platería y textiles, lo que viene a

completar el estudio de esta iglesia que, hasta el presente, permanece inédita en muy buena medida.

Sin duda, muchas son las personas que han ido haciendo realidad este libro y este capítulo de agradecimientos se abre con la mención a mi familia, sin cuyo apoyo muy difícilmente esta empresa habría salido adelante. Agradezco de corazón el esfuerzo y el amor de mis padres y mi hermano, siempre atentos, siempre vigilantes, con una dedicación y una entrega dignas de encomio. Asimismo, gran parte de este libro se la debo al profesor Jesús Rivas Carmona, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, quien me guía y cuyos pasos sigo con todo agrado. Otros profesores que merecen el reconocimiento son Manuel Pérez Sánchez, Francisco de Paula Cots Morató, Pedro Segado Bravo, M^a del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, Germán Ramallo Asensio,... a quienes muestro mi más profunda gratitud. Rafael Navarro Mallebrera, José David García Hernández, Paqui Durá Pacheco, Aitana García Durá, Antonio Bazán Galindo, Mercedes Sainz, M^a Ángeles Marco Zárate, Jorge Belmonte Bas, Cristina Gómez López, Antonio Brotons Boix, Paquito Guilabert, Ana López Abellán, Gregorio Canales Martínez, Gemma Romero Sarasate, Noelia Almela Valero... todos ellos representan a mis colaboradores más estrechos y a mis amigos, a quienes también agradezco su apoyo y ayuda en los momentos de debilidad y en los de fuerza, lo que hago extensivo a la artista pero sobre todo amiga –porque realmente así lo es– Fina Aniorte por haber ilustrado la portada y la contraportada con dos espléndidas acuarelas. Dentro de la página de gratitud quedan lógicamente M^a Francisca Céspedes López y Raúl Tomás Mora García, profesores de la Universidad de Alicante, por su aportación a este libro con un interesante estudio del sistema constructivo de la iglesia de San José, propiciando que, con él, se vea completada esta publicación. Asimismo, agradezco la labor de D. Irialdo Do Santos, sacristán de la iglesia de San José, por haber facilitado la tarea y haber ayudado en muchos aspectos, y D. Francisco Rosique (Pilar de la Horadada), que ha posibilitado el acceso a los bocetos del escultor Sánchez Lozano. Agradezco la inestimable ayuda, su colaboración y el texto de presentación de la especialista en Historia Medieval, colaboradora y amiga, D^a Aroa Aguilar Rico. Y la de Gemma Martínez, por su labor periodística tan digna de encomio. No puede quedarse fuera D. Iván Parrilla Rojas, administrador de la editorial Punto Rojo Libros, que aceptó la iniciativa y la hizo realidad.

Desde luego, mucha parte de esta edición corresponde a quienes la han hecho posible. En primer lugar, destaco la iniciativa y el espíritu de entrega de la Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Elche, cuyo edil, D. Pablo Ruz Villanueva, aprobó el proyecto y lo apoyó institucionalmente. Agradezco la colaboración asimismo de D. Fernando Giner, presidente del Grupo Tecnausa, D. Antonio Rodríguez (Duxe Energy), D. José Antonio García y D. Matías Mollá Guillén,

presidente del Grupo Moygar y de la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, por su ayuda desinteresada. Finalmente, y muy especialmente, Luis Torres padre e hijo, han querido estar presente en esta acción cultural, por lo que les estoy eternamente agradecido.

Dos personas, pero no por ello menos importantes, cierran la página de agradecimientos: la Excma. Sra. Alcaldesa de Elche, D^a Mercedes Alonso, por realizar el texto de presentación de este libro además de presidir el acto de presentación en el Salón de Plenos del Ayuntamiento, en virtud de su figura institucional y representativa; y el Rvdo. D. Vicente Miguélez, Cura-Párroco de la iglesia de San José de Elche, por su solícita amabilidad y su ayuda, siempre en pro del bien de la Iglesia. A todos ellos, pues, mi gratitud.

He querido reservar estas últimas líneas para quien va dedicado el libro, para mi tío Vicente Cañestro, que se marchó de este mundo antes de ver acabados este proyecto y otros muchos. Estoy seguro que, desde donde está, nos cuida y nos sigue queriendo. Fue importante tu pérdida. Nos acordamos de tí a diario. Quiero que este libro sea mi particular homenaje a él, que se alegraba de todos mis éxitos y todas mis consecuciones. Es por ello por lo que este libro va dedicado a él, porque realmente lo merece y porque sé que, allá donde se encuentre, sigue mirándonos y sonriendo, sin pronunciar palabra como él hacía.

A handwritten signature in black ink, reading "Vicente Cañestro". The signature is written in a cursive, flowing style with a large initial 'V' and a long horizontal stroke extending to the right.





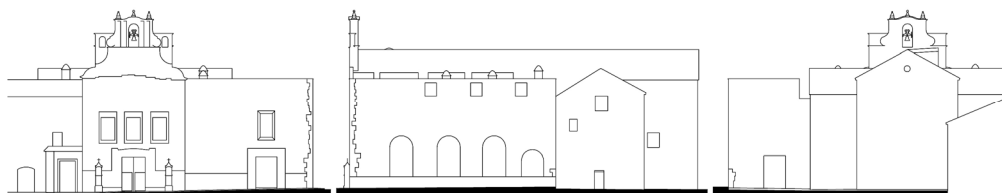
Capítulo 1

SITUACIÓN E HISTORIA

LA IMPLANTACIÓN DE LA CONTRARREFORMA EN LA DIÓCESIS DE ORIHUELA

LA EDAD MODERNA: LA EDAD DE ORO DE LA ARQUITECTURA EN ELCHE

LA HISTORIA DEL CONVENTO





sfrano
solano

La iglesia de San José de Elche, aunque hasta el presente no haya sido objeto de estudio artístico especial¹, constituye una importante muestra de la arquitectura barroca de la provincia de Alicante y también uno de los edificios más hermosos de la ciudad ilicitana no sólo por sus excelentes proporciones, clara iluminación y exquisito ornato, sino igualmente por su cuidado y pulcritud. Este templo es prácticamente lo único sobresaliente, junto con el claustro y la gran capilla anexa, del antiguo cenobio de franciscanos, pues el resto del conjunto carece de importancia arquitectónica en su mayor parte. La primitiva fábrica² estuvo en pie poco más de un siglo, pues en 1678³ se comienza a erigir la nueva, la segunda del convento, que ya será la definitiva. El 2 de febrero de 1561⁴, San Pedro de Alcántara eligió a ocho franciscanos descalzos del convento del Pedroso para que se desplazaran a Elche con el fin de fundar un convento de dicha orden⁵. En el solar dispuesto se erigía anteriormente una ermita de origen bajomedieval, consagrada a San José, aunque no quedan vestigios de esa primera construcción ni del primer convento, en clara sintonía con los postulados

¹ La bibliografía de esta iglesia, que puede contemplarse al final de este volumen, se reduce a las referencias en guías o en panorámicas sobre el arte de la provincia de Alicante. Llama la atención, por ejemplo, que no fuese incluida ni mencionada en el M. GONZÁLEZ SIMANCAS, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante (1907-1908)*, ed. facsímil, Alicante, 2010.

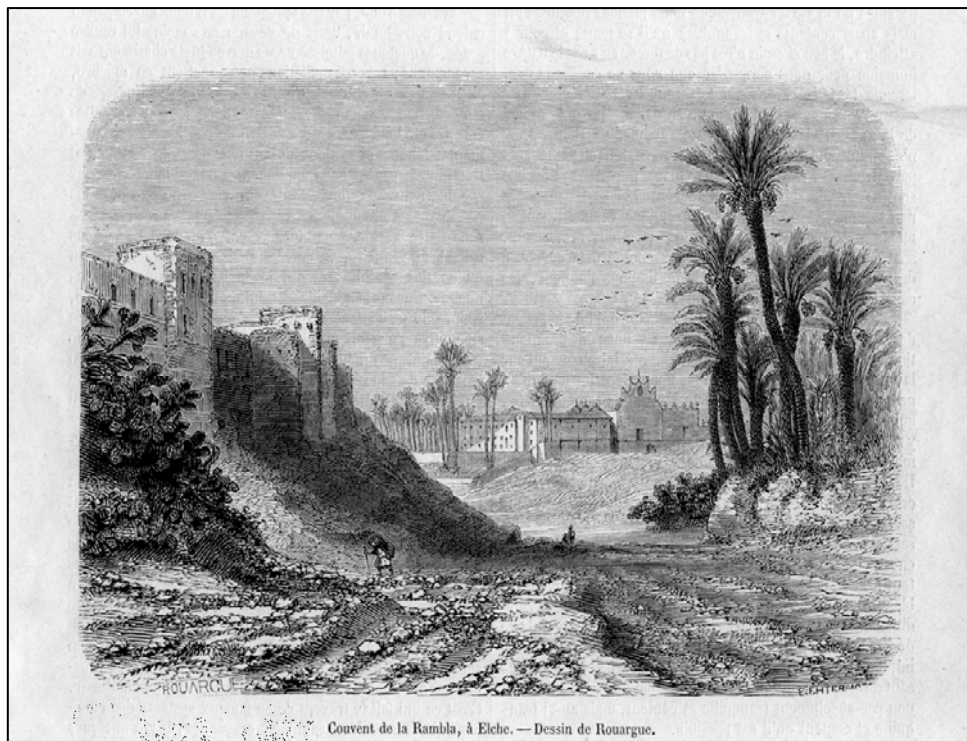
² Fábrica equivale a edificio en el sentido de su construcción, identificándose de esa forma las fábricas de un templo con los edificios que ha habido en ese mismo solar (G. FATÁS y G. BORRÁS, *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid, 2000, p. 143).

³ P. IBARRA RUIZ, *Historia de Elche*. Elche, 1985, p. 197.

⁴ Esta fecha la facilita J. P. VALENCIANOS, *Historia de Elche contada sencillamente*. Elche, 1987, p. 134, aunque difiere de otros autores, según se puede leer en las siguientes notas al pie.

⁵ S. PERPIÑÁN, *Antigüedades y glorias de la villa de Elche*. Manuscrito, 1705, p. 63. Se indica que el convento fue fundado en 1568 gracias a las aportaciones de Juana de Portugal, madre de Bernardino de Cárdenas, señor feudal de Elche.

contrarreformistas y al amparo de la recién creada Diócesis de Orihuela, disgregada de la *Carthaginensis* en 1564 por disposición de Felipe II, contemplándose en la actualidad una fábrica más moderna, iniciada posiblemente en 1678 pero concluida ya en los albores del siglo XVIII, como quedará manifiesto a continuación.



Grabado con el convento de San José al fondo. Siglo XIX, Archivo Histórico de Elche.

LA IMPLANTACIÓN DE LA CONTRARREFORMA EN LA DIÓCESIS DE ORIHUELA

Decir Contrarreforma es decir diócesis de Orihuela, aunque conviene saber que no siempre nuestro obispado fue independiente. Varias han sido las ocasiones en que Orihuela ha demandado tener una prelatura propia y desligarse de la diócesis de Cartagena⁶, pues ya desde los años finales del siglo XIV, y tras un acontecimiento particular, los oriolanos solicitan al monarca aragonés “un bisbe

⁶ Para un mayor y más detallado conocimiento de este aspecto, debe verse Mossén P. BELLOT, *Anales de Orihuela*, tomo I. Orihuela, 1954, ed. facsímil a cargo de Juan Torres Fontes, pp. 33 y ss. Desde aquí agradezco la amabilidad de D^a Inés Antón, al facilitarme una gran parte de la bibliografía que se cita en este epígrafe.

que se nome bisbe de Oriola”⁷. Martín I, rey de Aragón, propugna la creación de este nuevo obispado sin éxito, pues la muerte del papa Gregorio IX (1378) impide la realización de ninguna gestión, teniendo que esperar Orihuela un largo lapso de tiempo debido asimismo al surgimiento del Cisma de Occidente, lo que obligó a seguir permaneciendo a la diócesis cartagenera durante casi dos centurias⁸. Con todo, la situación para Orihuela irá cambiando paulatinamente⁹.

En 1413¹⁰, el papa español Benedicto XIII¹¹ erigió en iglesia colegial la de El Salvador y Santa María de Orihuela, que ya era arciprestal desde 1285, gracias a la acción directa del rey de Aragón. Se complacían, por tanto, las demandas del clero oriolano pero se retomaba de esa forma la disputa con la cátedra cartagenera, que veía esta nueva concesión del rango de colegiata como un paso más hacia la proclamación futura del obispado oriolano, independiente de Cartagena y sufragáneo del de Valencia, como más adelante se expondrá. Benedicto XIII instituye que en la nueva iglesia debían estar presentes tres dignidades, diez canónigos, cuatro beneficiados, un diácono y un subdiácono¹². Pero pronto comienzan las disidencias del clero con la ciudad de Orihuela¹³.

⁷ G. VIDAL TUR, *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*, t. I. Alicante, 1961, p. 39

⁸ Bellot alega que “la causa del pleito tan largo, que duró 183 años, fue el contrapeso de los reyes de Castilla, que fueron más favorecidos de los Sumos Pontífices que los de Aragón” (Mossén P. BELLOT, ob. cit., p. 34).

⁹ Varios momentos históricos son los que marcan el surgimiento del obispado de Orihuela desde 1353, que es el testigo documental conservado más antiguo, y 1564, fecha de la erección definitiva de la sede episcopal. Muchos de los hitos no corresponden a las verdaderas demandas de creación de un obispado sino que se ponen en relación con el denominado *Pleito de Orihuela* entre los miembros del cabildo y el concejo municipal. Es interesante para esta cuestión J. R. GEA, *El Pleito del Obispado. 1383-1564*. Valencia, 1995.

¹⁰ Esta fecha es aportada por G. VIDAL mientras que P. BELLOT indica que fue un año antes, después de los ruegos de Ginés Silvestre y una intensa correspondencia. La última carta dirigida al papa solicitaba el rango colegial si el proceso era breve o su anulación, si se demoraba en el tiempo. Finalmente, Benedicto XIII accede a las peticiones y concede la colegial a Orihuela (Mossén P. BELLOT, ob. cit., p. 40).

¹¹ Para comprender la psicología de este complejo personaje, que es considerado uno de los *antipapas*, se recomienda la lectura de F. de MOXÓ MONTOLIU, *El Papa Luna: un posible empeño. Estudio político-económico*. Zaragoza, 1986.

¹² Mossén P. BELLOT, ob. cit., p. 40. El pacto menciona que debía haber “trece canónigos, y que los tres fuesen rectores o curas, y que fuese el uno paborde y otro chantrre y el otro prior”. Es Gisbert quien aporta más datos sobre este pacto e incluso la bula de erección de la colegiata. Se remite a su trabajo para la lectura de la bula E. GISBERT y BALLESTEROS, *Historia de Orihuela*, tomo II. Orihuela, 1900, pp. 652-653. El 13 de abril de 1418 será ratificada esa bula por el papa Martín V.

¹³ El concejo municipal obligó en 1415 a los clérigos a abonar el arbitrio de la Sisa, oponiéndose el prelado y comisionando al sacristán Sancho de la Maza, una de las tres dignidades, a llegar a una concordia amistosa. De la Maza fracasa y se envía a Sancho Martínez, el *chantrre*, que también actúa sin éxito. El prelado oriolano excomulga al Justicia y a los Jurados, quienes reaccionaron contra la primera autoridad eclesiástica local dictando disposiciones económicas: “Y que el Justicia ocupe las mulas de los clérigos, que las tendrán, conforme al privilegio, si no tuvieren caballo”. Otras actuaciones y disputas fueron

El papa Eugenio IV concedió en 1431 otra Bula por medio de la cual se proveía a Orihuela y su colegial de un vicario¹⁴, independiente del murciano, que recayó en la persona de Miguel Molsos. Enterado de ello, el obispo de Cartagena impugnó la Bula y amenazó al cabildo oriolano con la excomunión si la acataba. Este litigio se llevó a Roma, pretendiendo el prelado cartagenero la anulación de tal dictado, algo que no fue conseguido gracias a la acción del obispo de Lérida, partidario del clero de Orihuela, erigiéndose por tanto un vicariato en dicha población. El mismo papa acabaría en 1439, y por la acción del rey Alfonso V el Magnánimo, elevando el rango de colegial a catedral y nombrando como obispo de Orihuela a D. Pedro Ruiz de Corella. La noticia fue recibida con grande alegría y se celebraron varias jornadas festivas, pero el regocijo duró poco tiempo, porque no tardó el cabildo de Cartagena en solicitar al papa de Roma la anulación de tal decisión, amparándose en la pobreza de la ciudad de Orihuela y sus alrededores y, accediendo, el pontífice suprime no sólo el flamante rango catedralicio sino también el vicariato, concedido años antes.

Por tales momentos es nombrado obispo de Cartagena D. Diego de Comontes¹⁵, quien desde el inicio se muestra contrario a la creación de un vicariato en Orihuela hasta el punto de anularlo, pasando cuatro años hasta el restablecimiento de éste. El Concilio de Basilea en 1440¹⁶ decreta sin éxito, previas presiones del rey Alfonso V, la creación de una catedral para Orihuela, concediendo el papa Calixto IV la definitiva concesión de un vicariato para los oriolanos, a pesar de la firme oposición del mitrado cartagenero Comontes, quien hasta el final de sus días fue contrario a todo signo de independencia por parte del cabildo orcelitano.

D. Martín Fernández de Angulo, obispo de la diócesis de Cartagena entre 1506 y 1510 admite la Bula de Julio II con fecha de 27 de abril de 1510 por medio de la cual se elevaba el rango de colegial a catedral de la de Orihuela, aunque debía ser *sub uno pastore*, esto es, una doble sede para la diócesis cartagenera pero con el

motivadas por la autoridad civil, al haber extraído violentamente de la colegiata a un delincuente que se había refugiado allí y a Juan Sánchez, vecino, que más tarde se ahorcaría (G. VIDAL TUR, ob. cit., pp. 43-45).

¹⁴ Esta petición del vicariato ya estaba presente desde hacía varios años, concretamente desde 1419, pues se pide que, al no ser elevada a catedral la antigua colegial, al menos se erigiese un vicario, no dependiente de Cartagena.

¹⁵ Es interesante conocer la labor de este obispo, concretamente con la catedral de Murcia, en J. TORRES FONTES, *La catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994, pp. 99 y ss.

¹⁶ Gisbert se hace eco de las diferentes versiones que tuvo este acontecimiento, pues muchos autores sitúan la fecha de erección de la nueva catedral en 1437 gracias a la acción del papa Eugenio IV. Este autor desdice todas las teorías aportadas hasta el momento e indica que fue efectivamente el Concilio de Basilea quien hace tal distinción en el año 1440 “por un acto de asamblea revolucionaria” (E. GISBERT y BALLESTEROS, ob. cit., t. III, pp. 212-213). Aprovecha para calificar al Concilio basileano como “aquella turbulenta asamblea convertida en conciliábulo”.

gobierno de un solo obispo. Mas el mitrado volvió a negarse rotundamente a dicha decisión por la voluntad cambiante del rey Fernando II pero también por la manifiesta oposición de Carlos V a la separación de la diócesis de Cartagena¹⁷. Ya habían sido varios los intentos de constituirse como entidad eclesiástica independiente y, tras muchas vicisitudes, se verá realizado tal anhelo con la llegada a la corona hispánica de Felipe II, aunque ese logro no hubiera sido efectivo sin la muy importante presencia del oriolano Fernando de Loazes, fiscal del Santo Oficio de Valencia y arzobispo de Tarragona.

El Rey Prudente siempre anduvo preocupado sobre las cuestiones relacionadas con la Iglesia como institución, con las creencias religiosas y el ordenamiento de la vida monacal en su Imperio. Para Felipe II, la ortodoxia de la fe cristiana estaba por encima de cualquier otra consideración, como así lo demuestran las palabras que dirigiera a su hermana Margarita después de haber aceptado el perdón a los confederados rebeldes de Flandes en 1566 y el cese de la actividad inquisitorial en aquellos territorios:

“Antes que permitir ningún desvarío en materia de religión, o tocante al servicio de Dios, prefiero perder todos mis dominios y cien vida, si las tuviese, porque no quiero ser nunca rey de herejes”¹⁸.

Lo religioso siempre iba unido, por otra parte, a lo político y a la acción de gobernar; y esta actitud explica que se ocupara personalmente de dichos temas, incluso en los últimos años de su vida, cuando la salud le flaqueaba¹⁹. Pero una visión excesivamente simple que se ha colegiado de este planteamiento y de una abundante bibliografía situada más en la línea del combate ideológico que en el

¹⁷ G. RAMÍREZ ALEDÓN, “La erección de nuevas sedes episcopales en el reinado de Felipe II: el caso de la ciudad de Xàtiva (reino de Valencia)”, *Revista de Historia moderna*, nº 17. Alicante, 1998-1999, p. 241. Es interesante la lectura de este artículo para comprender el surgimiento de otras diócesis y el nuevo panorama eclesiástico en España.

¹⁸ F. PÉREZ MÍNGUEZ, *Psicología de Felipe II*. Madrid, 1925, p. 143. Con todo, resulta crucial, para poder entender no sólo la psicología de dicho monarca sino también el ambiente espiritual de la España de los años centrales del Quinientos, el trabajo de M. CATÍ, *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*. Madrid, 1994, y al cual se aludirá más tarde. Catí aporta una vasta bibliografía sobre la figura del Rey Prudente (p. 287) pero la propia autora lo define como “el brazo derecho de la Iglesia y el defensor más intransigente del catolicismo en aquellos años” (p. 288), pues “los intereses de España coincidían con los de la Iglesia, no sólo en la conveniencia de la unidad ante las potencias extranjeras, sino también en la necesidad de un orden interno contra las fuerzas segregacionistas, sobre todo contra los movimientos reformistas y heréticos. En la unidad religiosa estaba aparentemente la solidez del reino, y en ese sentido, España tenía interés en colaborar estrechamente con la Iglesia” (p. 289).

¹⁹ “Felipe II practicó la doctrina de que la ejecución de su propósito religioso era cosa que le correspondía exclusivamente; y así, no permitió en ella ingerencias” (R. ALTAMIRA, *Felipe II, hombre de estado. Su psicología general y su individualidad humana*. Alicante, 1997, p. 56).

plano del análisis histórico, deja paso hoy a un juicio más ponderado sobre la actitud del monarca de la casa de Habsburgo en los asuntos religiosos, cruciales por otra parte para entender su reinado y la época que le tocó vivir²⁰. Pero fuera de esa dicotomía, la actitud del rey supuso un revulsivo en la religiosidad española de la segunda mitad del Quinientos, como convencido impulsor de las reformas emanadas del Concilio de Trento. De ese espíritu de renovación de la Iglesia española surge también la postura del monarca español a favor de la erección de nuevas sedes episcopales, que permitirían en muchos casos mejorar la atención pastoral y la cura de almas, tanto de los cristianos viejos como de los moriscos conversos, que en porcentaje respetable poblaban algunos de sus reinos, especialmente en la Corona de Aragón.

La geografía eclesiástica de los reinos hispánicos apenas sufrió modificaciones hasta el reinado de Felipe II, quien siempre mostró interés en resolver los problemas derivados de la extensión y aumento de población de la diócesis, de la falta de atención pastoral de los fieles o de la situación de los moriscos. Ello indujo a afirmar a Mansilla que el problema de la creación de nuevos obispados era de gran urgencia en la España del siglo XVI, por lo que “no fueron móviles políticos, sino de orden espiritual y religioso los que más movieron a Felipe II a pedir y llevar a cabo la erección de nuevas sedes”²¹. Sea como fuere, es difícil separar la acción política de las razones “de orden espiritual” en un momento en que ambos planos de la acción de gobierno estaban estrechamente imbricados, como ya se ha indicado. La política asimilacionista del monarca respecto de la minoría morisca no parece residir sólo en razones pastorales, sino plenamente políticas, como se verá más tarde en el reinado de su sucesor Felipe III.

La reordenación de sedes episcopales en el reinado del *Rey Prudente* tiene dos ámbitos territoriales claramente diferenciados por razones políticas e históricas: la Corona de Aragón y la Corona de Castilla. En el primer caso, objeto de este estudio, los procesos de formación de nuevas sedes fue más amplio y de mayores consecuencias. En lo que respecta a Orihuela, es con este reinado cuando se abren nuevas perspectivas, pues el problema morisco, el crecimiento demográfico y la deficiente atención pastoral llevan al monarca a tomar partido en

²⁰ H. KAMEN, *Felipe de España*. Madrid, 1997, p. 108. “La política religiosa de Felipe era progresista y en modo alguno se trataba de mera imposición del catolicismo tradicional. Dio un amplio y entusiasta apoyo a las novedades que introdujo Trento. Reformas de fondo y de forma en todas las órdenes religiosas, disciplina total del clero, educación de los curas párrocos, reforma de la práctica religiosa entre clero y feligreses, abolición de la misa y la liturgia antiguas, adopción de una nueva misa, de un nuevo libro de oraciones, de nuevo calendario; adiestramiento de misioneros y establecimiento de escuelas; todo constituía un importante plan modernizador que el Rey trató de implantar”.

²¹ D. MANSILLA REOYO, “La reorganización eclesiástica española del siglo XVI. I: Aragón-Cataluña”, *Anthologica Annu*, n° 4. Roma, 1956, p. 99.

el asunto y lograr en el consistorio de 14 de julio de 1564 la diócesis oriolana, dependiente del metropolitano de Valencia²². Las razones eran obvias para el propio Felipe II, quien entendía que la aspiración de la Corona de Aragón y más en concreto del reino de Valencia era que sus habitantes no dependieran eclesiásticamente del reino de Castilla, así como la diversidad de lengua y legislación, en clara referencia a los fueros y la lengua de los valencianos.

La creación de la nueva diócesis para Orihuela fue, sin duda, obra tanto del rey Felipe II como del papa Pío IV²³. Lo que quizá no estaría tan claro era la demarcación territorial de este obispado orcelitano y su descripción habría que remontarla a los orígenes de la Reconquista de esta zona por el rey Alfonso X el Sabio, quien firma un documento en 1266 donde constan los señalamientos de términos y que será utilizado por el deán de Gandía, D. Francisco Roca, cuando le solicita Felipe II información histórica del territorio que se había de segregar de Cartagena:

*“... Nos Don Alfonso Rey de Castilla... por saber que habemos de facer bien e merced a Don Fray Pedro por la gracia de Dios Obispo de Cartagena e al Cabildo de la Iglesia de este mismo lugar, e a todos sus sucesores otorgamosle que haya este obispado todos dichos estos términos así como los había antes de que la guerra de los moros comenzase, que movió contra Nos el rey de Granada e los términos son estos: Alicante con su término, así como parte con término de la tierra del rey de Aragón, Petrel e Sax, e Villena, e la tierra de Don Manuel nuestro hermano, como parte con la tierra del Rey de Aragón, del Val de Ayora hasta Confruentes”*²⁴.

Pero dicho deán propuso que el nuevo obispado “por el este, comprendería desde Orihuela hasta Busot y Aguas de Busot. Por el norte, Elda y Petrel. Por el Oeste hasta el término de Abanilla con Caudete y el valle de Ayora”²⁵, aglutinando de esa forma una catedral, cuarenta y cuatro parroquias y abundantes conventos de todas las órdenes religiosas. La jurisdicción del territorio ha recaído siempre en el Prelado y en cuatro Vicarios Foráneos, establecidos en Alicante, Elche, Caudete y Ayora. De esa forma brotaba una nueva realidad eclesiástica en

²² Para conocer con mayor detalle todo lo relativo a esta intensa etapa de la historia de la ciudad y diócesis de Orihuela, puede leerse la tesis doctoral de A. CARRASCO RODRÍGUEZ, *La ciudad de Orihuela y el pleito del Obispado en la Edad Moderna*. Alicante, 2001, biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

²³ J. M. NAVARRO BOTELLA, *El primer sínodo diocesano de Orihuela, 1569*. Alicante, 1979, p. 35: “el Papa representa el paladín indiscutible del espíritu de Trento. El Rey Prudente, su ferviente defensor, diplomático, que pide y maneja con suavidad el problema moral y religioso de los moriscos, desea llegar a la unión de los pueblos por la unidad de la fe”.

²⁴ J. M. NAVARRO BOTELLA, ob. cit., pp. 53-54.

²⁵ *Ibidem*.

España, nacida de la segregación de la diócesis de Cartagena “porque aquella sección, pueblo de Dios, pedía de siglos tener vida propia en lo que atañe a justicia, magisterio y santificación de los fieles mediante el gobierno de un obispo propio y cercano; con creación de nuevos centros parroquiales, aumento y organización de un clero también propio y cercano, solución concorde como ciudadanos de un Reino, el de Valencia, y a la vez como hijos de una Iglesia diocesana que encuadrara por igual los límites de la Provincia Eclesiástica Valentina en el Viejo Reino”²⁶.

Felipe II fue coronado rey en el año 1556, aunque al inicio estuvo a la sombra de su padre. Los oriolanos conocieron la noticia de la muerte de Carlos V y pensaron que el ascenso al trono de Felipe II podría suponer interesantísimos cambios para sus aspiraciones de independencia espiritual, pues eran conscientes de que Carlos V “siempre había acabado favoreciendo a los murcianos en las consecutivas revisiones del Pleito del Obispado”. Felipe, por tanto, tenía que ocuparse de las cuestiones de orden interno de su Monarquía y la del obispado de Orihuela era una de ellas. Los oriolanos debieron pensar que la entronización de Felipe abría nuevas posibilidades para conseguir el objetivo episcopal y lo único que hacía falta era que se presentase una situación favorable.

Felipe II comienza de forma efectiva su reinado a finales de 1559, a la vuelta de una exitosa campaña en Francia. Se propuso como primer objetivo erradicar la herejía de dos focos luterizantes que habían surgido en Valladolid, su tierra natal, y Sevilla. Y en poco tiempo “ahogó entre fuego y humo”²⁷ estos y otros brotes heterodoxos más pequeños y se presentó ante la Cristiandad como el paladín defensor de la fe católica. Durante los cuatro primeros años de su reinado, los asuntos del Concilio de Trento absorbieron su atención de tal modo que hasta 1563 no pudo comenzar a centrarse en la que sería una de las principales líneas de su política religiosa: la reorganización de la geografía eclesiástica de sus reinos. El monarca halló en la creación de nuevos obispados una solución eficaz para reafirmar ideales e, incluso, incrementar el control que pretendía tener sobre la pureza del catolicismo practicado por sus súbditos y, en especial, por los que consideraba más peligrosos: los moriscos. Y quizás redescubrió la utilidad de este método gracias a las suplicaciones episcopales oriolanas.

Tras desaparecer dichas suplicaciones al final del reinado de Carlos V, éstas volvieron a resurgir a principios de 1563. Por primera vez desde la coronación de Felipe II, el capítulo de El Salvador y la ciudad de Orihuela creyeron atisbar la posibilidad inminente de que apareciese una coyuntura idónea para ir a la Corte, a

²⁶ J. M. NAVARRO BOTELLA, ob. cit., pp. 67-68.

²⁷ A. CARRASCO RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 82.

presentarle al nuevo monarca sus peticiones. Los oriolanos le piden ayuda a su paisano Fernando de Loazes, arzobispo de Tarragona, que había vivido de cerca todos los avatares de la cuestión del obispado a lo largo del siglo. Además, tenía cierta influencia sobre el rey. Le comentaron que “creían que había llegado, por fin, el momento adecuado para suplicarle a Felipe II que accediese a desmembrar el obispado de Cartagena y a crear el de Orihuela”²⁸, pues la muerte de D. Esteban de Almeyda estaba muy próxima de acontecer y, además, tenían entendido, o más bien se habían hecho la ilusión, de que el monarca quería satisfacer a sus súbditos mediante la división de algunas prelaturas, esto es, creando nuevos obispados. En realidad, lo que le piden al rey es la restitución “de nuestra antigua sede episcopal”²⁹.

Los oriolanos decidieron aprovechar la muerte del obispo Almeyda, pues estando vacante el obispado de Cartagena era más sencillo que Pío IV promulgase su dismembración y la consecuente creación del de Orihuela, pues para ello no necesitaba conseguir el consentimiento del prelado. Únicamente había de asignar las tierras y rentas que correspondientes a los dos obispados y nombrar a los dos clérigos que le propusiese el monarca español.

Pero la respuesta de Loazes no se hizo esperar. En primer lugar les comentó que le había alegrado mucho ver cómo contaban con él para la cuestión del obispado y les aseveró que le hubiera gustado tener mejor salud “para entender en un negocio de tanta importancia y de tanta justicia, del qual yo tengo más información y pasión que persona desta vida”³⁰. Loazes alienta a los oriolanos y les informa de que les ayudaría en todo lo posible, a pesar de tener noticias del envío a la Corte de los procuradores³¹.

Le hacen llegar al rey un informe en el que se señalaba la conveniencia de poner fin a tantas disensiones, haciendo coincidir los límites políticos y eclesiásticos de los respectivos territorios, diferentes en lengua, legislación y jurisdicción, aparte de contar la gobernación oriolana con dos ciudades, diez villas y catorce lugares. El monarca vio una ocasión favorable para sacar adelante una empresa que venía de antiguo: incorporar el nuevo obispado a la archidiócesis de Valencia. Sin duda, uno

²⁸ A. CARRASCO RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 83.

²⁹ Los oriolanos estaban convencidos de que antes de la invasión musulmana, Orihuela había sido sede de un obispado, pero tal creencia era absolutamente falsa (G. VIDAL TUR, ob. cit., tomo I, pp. 19-20).

³⁰ A. CARRASCO RODRÍGUEZ, ob. cit., p. 84.

³¹ Loazes “desaconsejó sabiamente llevar el asunto a las Cortes de Castilla, como pretendían algunos, pues los murcianos, castellanos al fin, llevarían las de ganar”, es decir, que la cuestión se plantearía en las Cortes de Aragón, que estaban próximas a reunirse en Monzón, donde Loazes, “presidente del brazo eclesiástico catalán y portavoz de los tres estamentos del Principado, volcaría toda su influencia a favor de su patria” (J. B. VILAR, ob. cit., pp. 780 y ss.).

de los factores que más relevancia tuvo fue la abundante presencia de moriscos, algo que se había descuidado por completo por parte de Cartagena al no poder atender la totalidad de la gran extensión de dicho obispado. Solamente con la creación de una nueva diócesis podría erradicarse y reformarse este problema.

En diciembre de 1563, Felipe II emite un informe a Orihuela en el que indica su “firme propósito de erigirla en cabeza de obispado”, al tiempo que señala que el papa Pío IV, tan atento con las cuestiones de índole pastoral, se mostró muy interesado y a favor de esta causa. El 1 de marzo de 1564 el rey envía a Roma un nuevo memorial en el que hace constar “la forma y manera de hacer la erección”³², presentando a Gregorio Gallo de Andrade como el candidato idóneo para ostentar la mitra oriolana, quien tuvo una destacada participación en el Concilio de Trento y fue confesor de la reina Isabel de Valois. En ese memorial trata de modo general la cuestión de la dismembración del obispado de Cartagena y presta particular atención a la presentación de los nominados para las dos mitras que habían de resultar de ella. Comenzó su redacción recordándole al embajador Luis de Requesens que el año anterior le había suplicado al papa que dividiese la diócesis cartaginense para crear, con parte de sus territorios, un nuevo obispado que tuviese su sede en Orihuela, y que Pío IV había decidido complacerle.

Con todo, lo cierto es que todos los trámites se realizaron con mucha presteza, pues cuando quisieron darse cuenta los murcianos, la disgregación de Orihuela de la diócesis cartagenera era un hecho más que consumado. Así las cosas, el 14 de julio de 1564 se acuerda en San Pedro la erección de este nuevo obispado, después de un “consistorio secreto del papa Pío IV con los cardenales” erigiendo la iglesia “de colegial en catedral, no obstante lo contradicho por parte de los de Murcia”. El breve pontificio dispone que pertenecían al nuevo obispado aquellos territorios valencianos que habían formado parte de Cartagena, incluidos los sitios de Caudete y el valle de Ayora, así como la ubicación de la sede en Orihuela³³.

Aunque fue designado Gallo como nuevo obispo, hasta el 23 de marzo de 1564 D. Juan Segriá fue el administrador, obispo auxiliar de Valencia, pues hasta tal fecha no tomará posesión el primero de los mitrados de Orihuela. Resulta muy evocadora la relación de acontecimientos con motivo de la entrada del obispo Gallo en Orihuela y que se relatan a continuación:

“Desde las primeras horas del día en la ciudad apareció todo preparado para el recibimiento del tan deseado prelado. Se situaron vigías y se destacaron heraldos que anticipasen a la población a la llegada

³² Fue publicado por D. MANSILLA REYO, ob. cit., p. 128.

³³ J. B. VILAR, ob. cit., p. 783.

del séquito episcopal y del Obispo. Llegado éste, hizo su primera entrada y presentación, entre las aclamaciones de la muchedumbre, enardecida de entusiasmo, y el volteo general de campanas, que asociados al sonar de clarines y atabales formaban su alegre y movido concierto. La entrada verificóse por la puerta mural del convento de predicadores. Allí mismo recibió, sobre magnífico y elevado tablado, adornado con las armas prelaticias y ricos tapices, a los representantes de los brazos de la ciudad, mientras se organizaba la comitiva con las entidades representadas.

Del suntuoso cortejo formaron parte cuantiosos atabaleros, dulzaineros y otros músicos, vestidos con gramallas de paño rojo, lo mismo que los alguaciles y dependientes del Concejo municipal. Los tamboriles aparecieron adornados con terciopelo granate y lo mismo las trompas y los añafles.

Bajo palio de seda y oro hizo su entrada el Sr. Gallo, que camino de la Catedral, recorrió las calles de Orihuela adornadas con arcos triunfales de verde y flores, siendo cubiertas a su paso por profusión de pétalos arrojados desde todas las ventanas, todavía moriscas muchas de ellas.

Llegado que hubo a los muros catedralicios, se detuvo el Sr. Gallo de Andrade, y en otro tablado que junto a los mismos se levantaba, semejante al anterior, revistióse de pontifical para entrar luego en el recinto sagrado, donde el solemne canto del Te Deum dio por terminado el acto”³⁴.

Sirva asimismo el estudio de Gonzalo Vidal para elaborar una biografía de este primer obispo para Orihuela:

“Fue Don Gregorio Antonio Gallo de Andrade, hijo de padres de la nobleza castellana: Don Ambrosio Gallo, jurisconsulto y regidor perpetuo, y Doña Emerenciana de Andrade y Zalazar. Nació el día 9 de marzo de 1509. De cuatro hermanas y dos hermanos, él fue el mayor de todos.

Su vocación eclesiástica le llevó a la Congregación de Canónigos Regulares de San Antonio Abad, donde hizo sus primeros estudios, que continuó después en la Universidad de Salamanca. Allí, en abril de 1532, aprobó cursos. El Bachiller se lo dio el Maestro Francisco de Vitoria el 22 del mismo mes y año. Es esta la primera vez que aparece su nombre en los libros del Archivo Universitario. La documentación de esta época es muy rara. En 1536 pasó a ocupar la Cátedra de Biblia, que antes desempeñó el

³⁴ G. VIDAL TUR, ob. cit., pp. 112-113.

maestro Pedro Ortiz. Tenía que explicar ciento dieciséis lecciones por la remuneración de cien florines.

En 28 de mayo de 1537 se licenció en Teología y juró el grado en el mismo día (estos documentos comprenden en su expediente sobre unas dos hojas); y en 27 de marzo aparece explicando la Cátedra Cursatoria de Partes de Santo Tomás. Consta de ochenta y dos lecciones y era su titular el licenciado Andrés de Vega.

En 11 de mayo de 1538 se le presentó para el Grado de Maestro y en junio se le confirió con toda solemnidad.

Como su salud se resintiese, tuvo que optar por la secularización, que le fue concedida por el Papa. Antes había desempeñado, no obstante su juventud, elevados puestos en la Congregación, llegando hasta el de Comendador del Colegio de Madrid.

Fuera de la comunidad antoniana, por su vasta cultura, en 19 de octubre de 1540 desempeñó la Cátedra de Biblia, disfrutando el sueldo de 100 florines.

Con el catedrático Juan Gil de Nava, en 5 de diciembre de 1548, opusó a la Canonjía magistral de la catedral de Salamanca, vacante del famosísimo Maestro Pedro Ciruelo. Verificada la votación, cada opositor obtuvo once votos. En el Archivo de esta Catedral se conserva un proceso curiosísimo de unos cien folios sobre la validez de uno de los votos del Maestro Gallo, que estaba traspasado por un alfiler, y que quería anular su contrincante Gil de Nava. En dicho proceso aparece sentencia de la Cancillería de Valladolid a favor del Sr. Gallo y contra ella, el Maestro Gil de Nava apeló al Papa.

El día 2 de abril tomó posesión de la magistrálía el Maestro Gallo, pues el proceso se acabó por muerte de su contrincante.

En el claustro que la Universidad de Salamanca celebró el 26 de enero de 1551, consta que “como S. M. el Emperador nuestro Señor, por sus cédulas Reales había enviado a llamar a los señores maestros Gregorio Callo y Fray Melchor Cano para que se hallasen, a mediados de abril, en la ciudad de Trento, donde se había de celebrar el Concilio universal”, luego de ser leídas aquellas cédulas reales se procedió a votación entre clausurales y éstos “votan que...atendiendo a sus muchas letras y calidades de sus personas... vayan al Concilio”.

En la Gregoriana constan las sabias y acertadas intervenciones del Maestro Gallo en aquel Concilio.

En 23 de diciembre de 1553, el Maestro Gallo pedía su residencia al Cabildo de Salamanca y éste, en 9 de noviembre de 1556, por otra parte acuerda cerrar los ventanales de la Catedral con vidrieras de Flandes; a este fin las pide al Maestro Gallo, que llamado por el Rey, allí se encontraba, y le encarga recabe del Monarca la confirmación de privilegios ya otorgados a aquella iglesia.

En atención a los numerosos y relevantes méritos del Maestro Gallo, en 16 de diciembre de 1559 fue nombrado y juró el cargo de Maestrescuela y Conciliario de la Universidad salmantina.

Por las actas capitulares de su iglesia, en 15 de mayo de 1560 lo encontramos junto a Felipe II en Cortes, labrando en pro de su Catedral.

Fue jubilado en la Cátedra por haberla desempeñado veinte años el 9 de julio de 1560.

En 1564 se llama ya Maestrescuela y Obispo de Orihuela”³⁵.

Una vez vistos los rasgos biográficos y del desempeño de su labor pastoral y eclesiástica, conviene decir que la inclinación desde el inicio como nuevo obispo de la diócesis de Orihuela fue la reparación y construcción de las iglesias, pues las constantes confrontaciones entre Castilla y Aragón desde los tiempos lejanos de la Reconquista habían alcanzado asimismo a los edificios religiosos, aunque Felipe II le ordena en un primer momento otros menesteres, relacionados más bien con el control y la regulación de la numerosa población morisca que habitaba las tierras del sur de la Corona de Aragón. Este obispo va a ser el eje y el centro de una nueva comunidad diocesana, nacida desde y por los textos conciliares tridentinos. Muy al principio de su obispado, en 1567, ya se le ve preocupado por reedificar el ermitorio del Rosario en Orihuela, antiguo oratorio de los Templarios dedicado a San Miguel. Asimismo, se interesó por las obras de la iglesia de Santiago en la misma ciudad, que habían comenzado en 1565, una vez derribada la primitiva iglesia de origen mudéjar. Sin duda, uno de los legados más interesantes de Gallo lo constituye el conjunto de obras suntuarias que regala a la catedral, destacando el busto relicario de Santa Florinda³⁶ así como otros objetos de platería y un espléndido terno de oro

³⁵ G. VIDAL TUR, ob. cit., pp. 113-115.

³⁶ Este relicario contiene el cráneo de Santa Florinda, que en realidad había sido un regalo de la reina María de Austria a Gallo antes de ser nombrado obispo de Orihuela. En 1577, el obispo solicita que “se hiciese engastar en plata”, para donar la reliquia a la catedral, quedando registrada la dádiva como “una cabeça y cuello de plata y en algunas partes dorada con letrero al pie que dize caput Sanctae Florindae”. La peana es años posterior, labrada en 1600 previsiblemente por Hércules Gargano, autor del relicario de Santa Severa, que hace pareja con éste (J. SÁNCHEZ PORTAS, “La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV y XVI”, en *VV.AA., Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1991, pp. 128-129).

sobre seda blanca, lo que viene a demostrar la renovada concepción de la organización de la nueva catedral y la constitución de una nueva imagen del culto, dotando a la principal iglesia de su diócesis de un adecuado ajuar tanto de orfebrería como de textiles, que sirviera para el perfecto aderezo de todos cuantos rituales tenían cita en dicho espacio sacro.

Pero si por algo se recuerda a Gallo es por haber convocado el primero de los tres sínodos diocesanos, enfocado principalmente, y muy influenciado por el recién concluido Concilio de Trento, hacia la reforma de las costumbres, preocupándose también, y al hilo de lo tridentino, por la erección de un seminario, aunque este anhelo no se verá materializado hasta siglos más tarde, cuando entra a escena el obispo Juan Elías Gómez de Terán.

Por otro lado, también mostró interés por otros templos y edificios, pues es el encargado de restaurar el viejo Palacio Episcopal y los conventos de San Francisco, San Agustín y la Merced, todos en la ciudad de Orihuela. No obstante, no conviene dejar de lado su faceta de pastor, pues atendió de forma personal todas las necesidades espirituales y materiales de los pueblos de su diócesis. Los documentos revelan un celo muy grande “por la observancia del Concilio de Trento”, algo que se pone en total relación con este trabajo si se tiene en cuenta, según se ha comentado en sus notas biográficas, que el obispo Gallo estuvo presente en dicho Concilio por deseo expreso de Carlos V y, lógicamente, trató de implantar las medidas contrarreformistas en la nueva diócesis, adquiriendo el impacto de Trento en ella un carácter verdaderamente ejemplar³⁷.

³⁷ “La brillantez de su saber y magisterio hizo que fuera designado, junto con Melchor Cano, por votación y aprobación favorable de todo el claustro de la Universidad de Salamanca, entre los teólogos más famosos enviados por el emperador Carlos I y su hijo Felipe al Concilio de Trento en 1552” (J. M. NAVARRO BOTELLA, ob. cit., p. 89).

La arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII representa un capítulo fundamental del patrimonio histórico y artístico de la ciudad de Elche. A excepción de la ermita de San Sebastián³⁸ y de la iglesia del convento de las Clarisas³⁹, las demás iglesias de la ciudad fueron construcciones de la Edad Moderna y en su mayoría respondían a obras barrocas, sobre todo del siglo XVIII, cuando Elche alcanza a convertirse en una especie de pequeña Roma o pequeña Jerusalén, dado el esplendor que entonces conoce y el consecuente apogeo artístico.



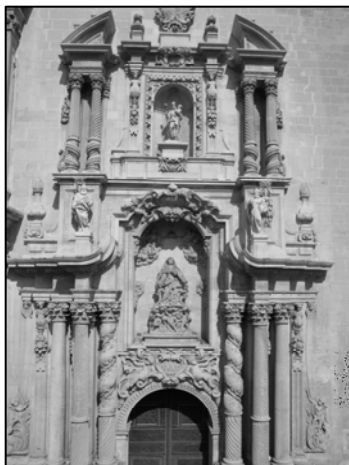
Grabado coloreado con el perfil de la ciudad. Siglo XIX, Archivo Histórico de Elche.

En efecto, en el curso de dicha centuria Elche acabó por adquirir un auténtico rango de ciudad monumental, ornamentada con numerosos y nobles

³⁸ Puede consultarse al respecto J. A. SÁEZ ZARAGOZA, "El Hospital de la Caridad, testigo de la Venida", *Sóc per a Elig*, nº 13. Elche, 2001, pp. 61-65.

³⁹ Es interesante la lectura de Fr. J. MILLÁN RUBIO, *El convento de la Merced de Elche. 750 años de Comunion*. Elche, 2000, especialmente el capítulo relativo a la iglesia gótica (pp. 67-89).

edificios⁴⁰, además de bien surtidos en su mobiliario y ajuares⁴¹, incluso con importantes obras públicas, como el puente de Santa Teresa⁴², o espacios urbanos para el esparcimiento y el espectáculo o, simplemente, para el embellecimiento de la ciudad. Pero, sin duda, el gran enclave monumental de ese siglo XVIII es la basílica de Santa María. Por supuesto, esa plaza y los edificios circundantes pueden considerarse el mejor emblema de la grandeza ilicitana del Setecientos, especialmente significada, aunque unos años antes, en la gran fachada que preside el más importante monumento de nuestra ciudad, diseñada por el estraburgués Nicolás de Bussy⁴³.



Portada de la basílica de Santa María de Elche. Fotografía: José David García.

⁴⁰ Cuatro de estos palacios destacaban en el trazado del casco histórico: el Palacio de Altamira –cuya fábrica responde a los tiempos de la Edad Media aunque con añadidos posteriores–, la casa de Jorge Juan, la casa de los Perpiñá y la casa de los Soler de Cornellá, que se ven analizados pormenorizadamente en F. PÉREZ DE LOS COBOS GIRONÉS, *Palacios y casas nobles de la provincia de Alicante*. Valencia, 2001, pp. 167 y ss.

⁴¹ Vid. A. CAÑESTRO DONOSO, “El impacto de la Contrarreforma en las platerías parroquiales de Elche: notas para su investigación y estudio”, *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009, pp. 105 y ss. Del mismo autor puede verse “Algunas consideraciones sobre la platería de Elche”, *El Salt*, nº 15. Alicante, 2008, pp. 28-29.

⁴² “La intención de construir un puente sobre el río Vinalopó para favorecer la salida de la ciudad de Elche hacia Orihuela –capital de la Gobernación y de su obispado– ya fue manifestada por el Concejo municipal en el año 1673” (J. CASTAÑO GARCÍA, “La Mare de Déu del pont”, *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009, pp. 19 y ss.), lo que denota la importancia concedida a las obras públicas, que en este caso también adquieren un verdadero rango de monumento.

⁴³ Mucho se ha escrito sobre el escultor Nicolás de Bussy, si bien es cierto que los manuales más indicados pueden ser resumidos en M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982 y más recientemente *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)* [catálogo de exposición]. Murcia, 2006, además de M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL et al., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia, 2005.

Evidentemente, la fachada de la basílica es la empresa cumbre y el símbolo más elocuente del esplendoroso Barroco ilicitano. Su impresionante grandeza y su maravilloso ornato hacen de ella una de las mejores fachadas de España de tal momento, incluso de Europa⁴⁴. Lógicamente, su gran categoría llega a eclipsar a las demás obras seiscentistas y dieciochescas y, en verdad, ninguna otra construcción religiosa alcanzará su altura. Pero ese rango de *opus magna* de la fachada de Santa María no debe ensombrecer ni restar protagonismo a la importante aportación representada por esa multitud de edificaciones construidas o arregladas en el mismo siglo XVIII, que en sí son también exponentes de la grandeza y del esplendor de Elche en dicho siglo y que en su número e igualmente en su notoria categoría revelan el verdadero alcance de ese apogeo, que, como ellas, permite comprobar cómo se generalizó y dejó sentir en toda la ciudad, participando de él las parroquias, los conventos, las cofradías y demás instituciones religiosas, o sea todos los barrios y distritos, sin limitarse a la basílica y su entorno. En fin, todas esas construcciones contribuyeron decididamente a definir el peculiar semblante dieciochesco de la ciudad que, en buena medida, gracias a ellas aún perdura a pesar de las transformaciones y de los cambios experimentados con el paso del tiempo⁴⁵.

De entrada, no deja de llamar la atención la gran cantidad de iglesias construidas y arregladas en el curso de los siglos XVII y XVIII⁴⁶. Más aún, todos, o casi todos, los templos de la ciudad, de una u otra manera, se vieron envueltos en obras. Evidentemente, tal actividad constructiva u ornamental sólo se explica por la riqueza que entonces conoció Elche, sustentada en las manufacturas, sin dejar de

⁴⁴ “Ejemplo de portada monumental es la de Santa María de Elche, de dos cuerpos flanqueados por dos grupos compactos de columnas heterogéneas: salomónicas, helicoidalmente y lisas. El reunir las columnas, formando grupos o haces compactos, es uno de los recursos que utiliza el Barroco para dar vigor y dramatismo a sus composiciones. Esto se hizo a menudo en Italia y un ejemplo extremado es la fachada de los Santos Vicencio y Anastasio en Roma. Pero el mezclar en estos haces columnas de fuste heterogéneo es llevar las cosas a uno de esos delirantes extremos con que el Barroco español justifica a veces las imprecaciones de los críticos neoclásicos” (F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*, tomo II. Ávila, 2001, p. 415).

⁴⁵ La ciudad de Elche se imbuve de los ideales reformados y comienzan a surgir más y más edificios religiosos, cubriéndose la totalidad del perímetro de la villa y configurándose una ciudad-convento, generándose de esa forma un perfil o *skyline*, jalonado por las cúpulas, las torres-campanario y las espadafñas, tal y como atestiguan los numerosos grabados decimonónicos que se conservan.

⁴⁶ Valgan tres ejemplos para ilustrar el esplendor arquitectónico: la fábrica barroca de la parroquia de El Salvador se erige en el primer tercio del siglo XVII, al amparo de la Contrarreforma, si bien es cierto que será modificada con posterioridad, añadiéndose un retablo en 1740, la sillería para su clero o un órgano (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011). De igual manera ocurre en la parroquia de San Juan, consagrada en el siglo XVII pero completada en el siglo XVIII –el artista Ignacio Castell realiza el retablo de la Capilla de la Comunión en 1786– (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita... ob. cit.*, p. 59). La basílica de Santa María se inicia en 1673 y no se verá concluida hasta 1784 (J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal e insigne basílica de Santa María de Elche*. Elche, 1994).

lado los oficios urbanos de una ciudad con categoría de capital. Ahora bien, no menos fundamental fue el protagonismo de la Iglesia, manifestado en su gran peso específico dentro de la ciudad. Elche, después de la Reconquista, se convirtió en un importante enclave, que hizo que adquiriera rango de ciudad eclesiástica. Tal rango determinó, a su vez, que se llenara de edificaciones y conventos desde la Edad Media, prosiguiendo las fundaciones en los siglos siguientes. En suma, Elche acabó marcada por una relevante impronta eclesiástica, que lógicamente propició una particular configuración urbana y monumental con la continua aparición de conjuntos o edificios religiosos, sobre todo en el entorno de la basílica, pues esta se rodeó, además del Palacio Episcopal que mandara levantar el obispo Tormo, de la capilla de San Jerónimo en la calle homónima, la de San Pedro y la de San Jaime, sin olvidar la presencia del convento de mercedarios y del convento de la Encarnación –situado antaño en las inmediaciones de la Glorieta⁴⁷. Incluso la periferia del antiguo casco urbano –la denominada *vila murada*– estuvo poblada de iglesias, ermitas, capillas y conventos, construidos junto a las viejas murallas, sus puertas o las principales acequias. Así, se conformó una suerte de cerca sagrada y espiritual, que marcaba el muy especial límite de la ciudad eclesiástica y conventual que en otros tiempos fue Elche. Desde tales consideraciones, no extraña que con el esplendor de los siglos XVII y XVIII y su prosperidad económica, los templos y los edificios religiosos fueran objeto preferente del desarrollo de la actividad constructiva y ornamental renovándose y enriqueciéndose, uno tras otro, para embellecer y dar auténtica expresión monumental a esa pujante ciudad conforme a su marcado carácter levítico⁴⁸.

⁴⁷ G. JAÉN URBÁN, *La glorieta d'Elx: formació i transformació d'un espai urbà central*. Elche, 1991.

⁴⁸ Un templo podía aderezarse de numerosas maneras, si bien las elegidas mayoritariamente tenían a la plata y a los textiles como las preferidas, sin olvidar los retablos y otros complementos muebles. De esa forma, mucha y muy buena fue la platería encargada en el Barroco para la ciudad de Elche, destacando la magnífica cruz parroquial de la basílica de Santa María, obra del platero alicantino Juan Bautista Cadoni fechada en 1652 o la cruz de la parroquia de El Salvador, labrada por el platero genovés Hércules Gargano en 1600. Puede decirse que los tesoros parroquiales son el testimonio privilegiado de la misma historia de los templos, cuya secuencia histórica se aprecia en la formación y el desarrollo de sus ajueres litúrgicos, que de esta manera adquieren mayor significación que la meramente suntuaria. En efecto, los grandes conjuntos de platería no sólo representan excepcionales tesoros en su cantidad y riqueza sino que al mismo tiempo sirven de extraordinario documento histórico de las mismas iglesias, de tanto valor como sus fábricas, retablos y demás complementos. Sencillamente, las piezas de plata se constituyen en testimonios de singular elocuencia y valor documental de los usos parroquiales y de las ideas que los inspiraban y de su evolución a lo largo del tiempo. Asimismo, conviene contemplar otras realizaciones que dan idea, en primer lugar, de la magnitud de tales encargos y, secundariamente, de la pujanza económica que vivía Elche en el Barroco, como el tabernáculo de mármol que se levanta en el presbiterio de la basílica de Santa María (A. CAÑESTRO DONOSO, “El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 91. Valencia, 2011, pp. 83-95), o la imagen del Nazareno, realizada por el mismo Nicolás de Bussy (A. CAÑESTRO DONOSO, “La talla de Jesús Nazareno de Elche: consideraciones sobre su autoría y su valor conceptual o documental”, *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*. León, en prensa) o el Resucitado, obra del

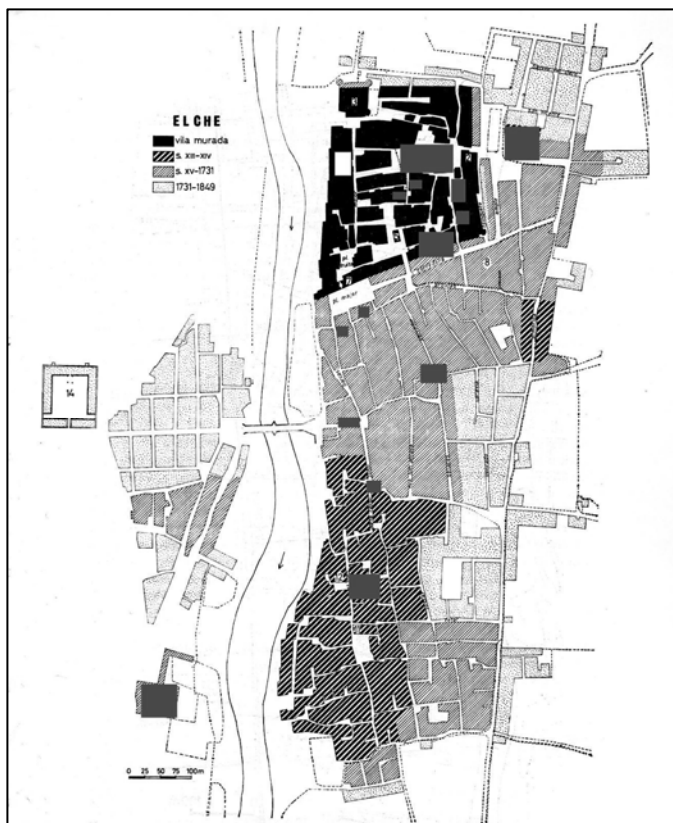


Grabado coloreado de Elche. Siglo XIX, Archivo Histórico de Elche.

La obra del nuevo templo de San José, previsiblemente una renovación y ampliación del antiguo también bajo el poderoso influjo tridentino, encaja, como se apuntaba, en una de las etapas de mayor esplendor para la arquitectura de la ciudad; época que finaliza en el último cuarto del siglo XVIII, como consecuencia del propio esplendor de los tiempos, y ello puede ser de entrada la primera razón que explique la erección de esta nueva fábrica. Desde bien entrado el siglo XVII se suceden importantes hitos arquitectónicos pero con la llegada del Setecientos, según se ha podido comprobar, se produce una auténtica eclosión de templos y otras edificaciones religiosas, que reflejan el deseo de los obispos de crear en Elche una ciudad monumental, una nueva Jerusalén, algo que queda notoriamente manifestado en la misma disposición de los templos, capillas, oratorios, ermitas y conventos, que siguen el trazado de la antigua muralla medieval como si se quisiera transmitir la idea de crear una suerte de muralla espiritual o cinturón sacro donde en otros tiempos estuviera el muro físico. Este concepto se acentúa aún más si

escultor valenciano José Esteve Bonet (J. A. PÉREZ MECA y J. V. BONETE RUIZ, “El Cristo Resucitado de Elche”, *Nuestras tradiciones*, tomo XII. Elche, 2007, pp. 129 y ss.).

cabe con la presencia del benemérito obispo Josef Tormo⁴⁹, responsable directo de la conclusión y consagración del templo principal de la villa ilicitana⁵⁰ y de la edificación de un bello palacio episcopal en la década de 1770⁵¹, conocido a través de fuentes documentales y gráficas.



Plano de la ciudad de Elche donde se indican las edificaciones religiosas. Fuente: V. Gozávez.

⁴⁹ Un interesante estudio de su personalidad se encuentra en A. CAÑESTRO DONOSO y J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009.

⁵⁰ *Idem*, pp. 71-87.

⁵¹ *Idem*, pp. 45-69. El palacio, que ocupaba el solar de la actual casa parroquial de Santa María, seguía la tipología de los italianos, es decir, una planta baja con techos altos, el primer piso y las buhardillas. En los años 60 del siglo XX se derriba el edificio barroco porque “afeaba el conjunto urbanístico circundante a la Basílica”, perdiéndose de tal modo un bello ejemplo de la arquitectura del siglo XVIII en nuestra ciudad.

Si no deja de sorprender el elevado número de iglesias construidas o reformadas, no menos curiosa resulta la uniformidad que acusan la mayoría de ellas. En efecto, prácticamente todas esas iglesias, tanto parroquiales como conventuales, se ajustan a un mismo patrón, que se repite una y otra vez con muy pocas modificaciones. Al margen de las variaciones, sobre todo ornamentales, derivadas de la lógica evolución estilística producida a lo largo del Barroco, son escasos los cambios sustanciales que se aprecian sobre ese plan general y, en verdad, las diferencias más llamativas estriban en el tamaño de sus fábricas. Ciertamente, unas destacan por su grandeza, caso de la iglesia de Santa María, mientras otras resultan más discretas en sus dimensiones, como la de San José. El modelo característico de las iglesias barrocas de Elche tiene un magnífico prototipo en esas dos, exponentes claros de la arquitectura parroquial y la conventual. En ambos se percibe muy bien la típica configuración de cruz latina, como aspecto dominante de la organización de su espacio, concibiéndose como una gran nave con capillas laterales.

LA HISTORIA DEL CONVENTO

El panorama de los tiempos medievales y renacentistas resulta difícil de precisar ya que falta tanto el testigo documental como el vestigio histórico y material, por lo que habrá que centrarse en el desarrollo habido a partir del siglo XVII, aunque ciertamente se conocen algunas noticias dispersas. Con todo, puede adelantarse que en 1561 San Pedro de Alcántara elige en el convento del Pedroso (Extremadura) a ocho franciscanos para que funden un nuevo cenobio en la villa de Elche, en el solar que ocupaba una vieja ermita medieval consagrada a San José. Evidentemente, se trataba de un espacio extramuros, el correspondiente a la margen derecha del río Vinalopó, que empezaba de esa forma a poblarse. Sin duda, el elemento referencial para el crecimiento urbano del llamado *Raval de Santa Teresa* o *Llano de San José* será el convento de franciscanos, que se constituye de esa forma no sólo en un hito arquitectónico de particulares características sino que además supone el epicentro de un barrio que tendrá su apogeo en el siglo XVIII⁵², paralelamente al desarrollo de la villa de Elche y al esplendor artístico ya comentado. Puede decirse, por tanto, que este conjunto surge al amparo de la Contrarreforma, de igual manera que sucede con la recién creada diócesis de Orihuela.

⁵² Esta idea se puede ver desarrollada en V. GOZÁLVEZ PÉREZ, *La ciudad de Elche*. Valencia, 1976, pp. 65-66.

El primer templo se levantó con ayuda de las limosnas de los vecinos, siendo el segundo de la provincia de san Juan Bautista de Valencia. La intervención económica del señor de Elche fue cuantiosa como protector y patrono. Este convento, con todo, siempre anduvo escaso de recursos económicos, tal y como queda reflejado en un acta del *Llibre dels Concells*, con fecha de 21 de diciembre de 1591, en la que el Concejo municipal considera de “extrema” la pobreza del convento franciscano, que obtenía su sustento del “pedaço de pan que nos dan por las puertas” y que en tal año incluso falta por la carestía de la época, escasez en parte también achacable a dicho aislamiento.

En 1648 los frailes solicitan trasladarse a la casa del Duque de Elche, propietario histórico del convento, aunque años antes ya se demandase el cambio de ubicación debido a lo aislado de su situación, pudiéndose dedicar la antigua fábrica a hospital dado el gran número de enfermos por la peste que asoló la localidad en 1647. Los franciscanos desean instalarse en la casa de Malla – posteriormente conocida como casa del Doctor Caro, en la calle Alpujarra, hoy tristemente desaparecida– pero el duque, señor feudal de Elche desde tiempos de los Reyes Católicos y patrono del convento de franciscanos de San José, no accede a la petición, teniendo que reformar el viejo cenobio, sin que sus moradores cambiasen de sitio. Fue levantado el edificio que se conoce en la actualidad y, aunque lo que se contemple haya sido objeto de modificaciones y reestructuraciones, puede decirse que supone uno de los grandes hitos arquitectónicos de la ciudad de Elche por sus proporciones, su belleza y su armonía, que hacen de él un modelo ejemplarísimo de arquitectura, denotando un perfecto conocimiento de las láminas de los tratados italianos y nacionales, según era costumbre que circularan por talleres y obradores.

Evidentemente, el convento de San José no quedó ajeno al proceso de Desamortización llevado a cabo en el siglo XIX, siendo expulsados sus frailes y destinado el edificio a Hospital municipal por deseo expreso del Concejo local, pasando a formar parte de los bienes inmuebles propiedad del Ayuntamiento ilicitano, que actualmente sigue siendo el dueño de la iglesia, así como de la capilla anexa, denominada acertadamente *Capilla de la Orden Tercera*.

Capítulo 2

EL MONUMENTO BARROCO

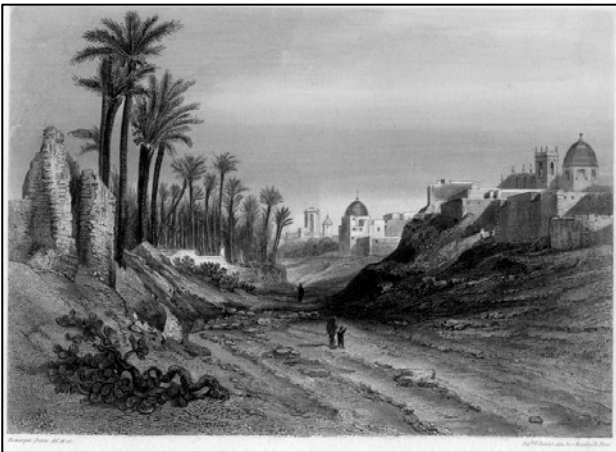
LA ARQUITECTURA DE LA IGLESIA Y SUS MÚLTIPLES LECTURAS

LOS COMPLEMENTOS: EL CLAUSTRO Y LA CAPILLA DE LA ORDEN TERCERA





Como se decía líneas arriba, la iglesia es prácticamente lo único sobresaliente y el único resto material, junto con el claustro y la capilla de la Orden Tercera, aneja a la primera, del antiguo convento de franciscanos de San José, por lo que conviene centrarse en su análisis y en su estudio, lo que facilitará de entrada que se pueda calibrar cuál fue la aportación concreta y específica de este cenobio al arte no sólo de la ciudad de Elche sino de toda la Gobernación de Orihuela, pues llega a constituir el verdadero baluarte del Barroco y de la Contrarreforma, además de ser santo y seña del patrimonio de las órdenes mendicantes en Elche.



Grabado coloreado de la ciudad de Elche. Siglo XIX, Archivo Histórico de Elche.

Al carecer de archivo parroquial completo⁵³, no pueden facilitarse los artífices de esta arquitectura barroca de carácter tradicional y de marcado acento local; algo que contrasta con otra arquitectura más culta, de estirpe foránea y procedente de modelos de la Corte⁵⁴, que se patentiza en el modelo de la iglesia de Santa María⁵⁵. En consecuencia, la iglesia de los franciscanos de San José constituye una muestra ejemplar del barroco más castizo en Elche, que como rasgo más llamativo ofrece una gran uniformidad en materiales, concepción de espacio y volúmenes; uniformidad apreciada, por otra parte, en la mayoría de las iglesias alicantinas de los siglos XVII y XVIII, tanto parroquiales como conventuales.

Esta típica iglesia –por cierto, poco original, pues con idéntico trazado se hicieron a cientos en la España del Barroco aunque sí que lo es en lo que tiene de versión local al adoptar una tipología y erigirse en su modelo para el resto de construcciones en la ciudad de Elche– resulta una extrapolación a diferente escala y aplicada al carácter conventual, con algunas modificaciones, de la iglesia de *Il Gesù* de Vignola en Roma⁵⁶. En suma, todas las iglesias de Elche presentan un tipo similar, lo que induce a pensar en que el origen del modelo bien podría estar en el templo de San José, cuya ejecución resulta anterior a todas luces no sólo de la basílica de Santa María –un plan medievalista al unir una gran nave con capillas laterales, crucero y girola, según había diseñado años antes el francés Agustín Bernardino⁵⁷ para la colegial de San Nicolás de Alicante⁵⁸, retomando, eso sí, el

⁵³ Tan sólo se conservan algunos libros sueltos del fondo del convento en el Archivo Histórico Municipal de Elche, especialmente Libros de Cuentas y otras noticias dispersas, aunque sin proporcionar nombres de artistas, pues únicamente se anotan los gastos cotidianos de la iglesia y no el artista que se contrataba. No obstante, sí ha llegado hasta nuestros días, como se verá más adelante, el contrato del lienzo de San José que presidía el retablo del Altar mayor.

⁵⁴ Los arquitectos de este momento ponen sus miras en el tratado *Arte y uso de la Arquitectura*, de Fray Lorenzo de San Nicolás, que en realidad proporciona una tipología muy común en la España del siglo XVII y que quedó perfectamente definida en la arquitectura seiscentista del entorno cortesano.

⁵⁵ Para conocer con mayor detalle lo relativo a la principal iglesia ilicítana, ver J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal...* ob. cit., pp. 18-25.

⁵⁶ En este punto es más que oportuna la apreciación de Benevolo, respecto al *Gesú* de Roma como una “gran sala con estructuras murales continuas...que resulta repetible en todas partes y dentro de cualquier condición cultural, en las ciudades y en los pueblos pequeños...y para ser realizada por todo tipo de ejecutores” (L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, vol. I. Madrid, 1972, p. 474).

⁵⁷ J. SÁNCHEZ PORTAS, “Agustín Bernardino, arquitecto francés en el Obispado de Orihuela (1600-1620)”, *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1986, s. p.

⁵⁸ Esta idea ha sido extraída de G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, t. XIV de *Ars Hispaniae*. Madrid, 1957, pp. 25-26. Es interesante, sin embargo, la relación tan directa existente entre este modelo alicantino y las iglesias góticas francesas, caso de Tournay, cuya cabecera, configurada mediante el

modelo de presbiterio de la catedral de Valencia– sino también de la iglesia de El Salvador, la de San Juan y la del convento de Mercedarios.

Esta tipología resulta sencilla y funcional 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, la iglesia se concibe como una cruz latina con la gran nave acompañada en su recorrido de otras laterales más estrechas, que no llegan a erigirse como verdaderas naves sino más bien como capillas laterales. Esto constituye una de las pocas variantes admitidas en plan tan uniformemente repetido, pues dentro de él caben tanto esas naves como simples capillas comunicadas entre sí.



Vista aérea del convento de San José y sus cubiertas. Fuente: Google Earth.

La Historia de la Arquitectura universal, dentro del capítulo dedicado al arte cristiano, sitúa a los edificios religiosos dentro de dos grandes grupos, según la función predominante que ostenten: la reunión de la asamblea y la celebración de los ritos, primándose un aspecto sobre otro. Pero ese panorama cambia con la llegada del arte Cristiano, que decide en primer lugar la concepción de su culto

sistema de capillas radiales, es tomada de ejemplo para San Nicolás de Alicante y para Santa María de Elche.

para, posteriormente, intentar buscar una tipología ya existente y adaptarla a las nuevas necesidades. La reunión del pueblo estaba claro que era necesaria, pero ¿qué ocurre con la celebración del sacrificio de la Misa y de tantos y tantos ritos? Se plantea entonces la posibilidad de que una iglesia cristiana tenga dos partes: por un lado, la asamblea, es decir, las naves de un templo para la congregación; por otro lado, la celebración del rito en la zona que más tarde se conocería como el Altar mayor.

Realmente, la Liturgia Cristiana, así como todos los tratados e interpretaciones que surgieron por aquél momento hacen especial énfasis en la unión íntima de asamblea y celebración de ritos en un mismo espacio: debía ser, por tanto, un edificio longitudinal, donde pudieran tener cabida varios cientos de feligreses. Ya circulaba por los primeros años del Cristianismo en Roma una tipología arquitectónica que les serviría muy bien, aunque se les practicase una serie de modificaciones para adaptarla a los usos y necesidades que demandaba la nueva religión: la basílica, que era el lugar donde se impartía justicia y en cuyo centro se ubicaba el *basileus* (juez). La tipología de las basílicas no era en realidad la más práctica porque resultaba más ancha que larga y precisamente lo que se perseguía eran naves mucho más largas que anchas para que pudiera tener cabida la feligresía al completo, por lo que hubo que transformar su oblonguedad en longitudinalidad con un fin práctico, algo que, *a priori*, podía resultar sencillo a menos que se comenzasen a dar concesiones a los grandes efectos decorativos, inspirados muchos de ellos en el mundo de las escenografías teatrales, llegando a constituirse como un gran recinto, revestido de un cariz especial y místico, donde se celebra el culto y se amplía con otros recintos donde se celebra la manifestación de la Divinidad en Carne y en sus representaciones (las imágenes). El templo cristiano, pues, reúne las dos premisas, ofreciendo una gran elaboración como resultado de esa complicada conjunción. Y casualmente, en su centro vuelve a ubicarse el *basileus*, es decir, Cristo.

Una iglesia cristiana debe dar idea de grandeza y debe transmitir la idea de que el templo es algo especial, constituyendo un especial *espacio camino*, es decir, el camino visual que se recorre cuando se accede al templo y está enfocado para enfatizar la parte más sagrada: el Sagrario. Ello nos lleva a afirmar que el templo tiene que ser como el cielo, es decir, la imagen trascendente del Cielo en la Tierra. Y es por estas consideraciones por lo que la arquitectura religiosa sobrepasa con mucho la civil o la doméstica. El templo cristiano debe ser imagen de una Iglesia espiritual a la que San Pablo equipara con un cuerpo humano, estando Cristo en su cabeza, por lo que se tiende a extrapolar la silueta humana a una iglesia, quedando la relación de la siguiente manera:

Cabeza..... Cabecera (Altar mayor, capillas radiales, presbiterio,...)
Cuerpo..... Naves
Pies..... Fachadas (portadas, torres-campanario,...)

Volviendo a la iglesia, en alzado dicha planta se levanta en un espacio jerarquizado⁵⁹ que favorece a la gran nave y al crucero de brazos cortos, cuyas alturas admiten la superposición de amplios arcos para la apertura de las capillas laterales. Esos arcos son muy peculiares no sólo por aparecer doblados, es decir, presentados hacia el interior de la nave central como si fuesen dos arcos, sino igualmente por el abocinamiento de su arquivolta exterior. Al disponerse de esta forma permiten 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.



Vista del interior del templo hacia los pies.

Pero lo que realmente protagoniza los alzados de sus muros es su elegante articulación a base de un orden gigante de pilastras con el fuste liso y recuadrado por un molduraje según era entonces lo más en boga tanto en la provincia de Alicante como en la murciana. Ello, unido a las retropilastras dispuestas en la

⁵⁹ La misma luz es otro modo de jerarquizar el espacio, pues mientras que los pies permanecen en penumbra, el efecto lumínico se acentúa al llegar el crucero con el fin de enfatizar más la parte más sagrada de la iglesia. Incluso en el alzado también se materializa esta jerarquía de la luz, ya que las zonas bajas están más oscuras, por ser el espacio terrenal donde habitan los hombres, mientras que las cúpulas rebosan rayos de luz, símbolo de la divinidad. Este aspecto ha sido abordado por J. HANI, *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca, 1983, pp. 109-118.

diagonal del muro, colabora asimismo en los efectos ya comentados. Las pilastras soportan un entablamento que recorre, salvo la cabecera, todo el perímetro de la cruz describiendo un trazado recto, aunque la cornisa se arquea en el muro de los pies por tener que adaptarse al elevado medio punto del coro alto. Dicho entramado sirve de base a las cubiertas, que ofrecen las tradicionales bóvedas vaídas con lunetos y potentes arcos fajones, otro rasgo muy característico de la ciudad que puede verse en la iglesia de Santa María, lo mismo que su tratamiento liso, en todo semejante a la uniformidad de las pilastras que quedan justamente por debajo de ellos.



Vista de los arcos que dan acceso a las capillas laterales.

Tales estructuras y su entramado arquitectónico en verdad no varían de lo ya practicado en el Seiscentos, pero su semblante dieciochesco se aprecia en esa valoración plástica de los elementos y en la dinamización de superficies, que contrastan con las lisuras y los nítidos perfiles de la centuria precedente. Pero más que esto interesa resaltar el buen provecho que se sacó de un plan tradicional y su acertada concepción espacial, pues ya empiezan a diseñarse espacios diáfanos de única nave en los lejanos años del Gótico, especialmente en su vertiente italiana, donde las famosas ‘iglesias del predicador’ marcarán la pauta de los templos adoptados por las órdenes mendicantes, que las usarán indiscriminadamente hasta el siglo XVIII, momento en que se produce un cambio fundamental en la concepción de su arquitectura al presentar una mayor verticalidad. Esa edificación de aire italianizante quedaba concebida como una gran nave, abovedada, una especie de túnel que facilitase las condiciones audiovisuales óptimas para la

60

propagación del sonido en el que el protagonista es el muro, que se puede presentar enriquecido para alcanzar los efectos maravillosos, recurriendo a los mármoles en el exterior y, en el interior, al fresco, retomando viejas ideas ya practicadas durante el Románico, sobre todo en las paredes de las cabeceras con las típicas representaciones de los Cristos y las Vírgenes en majestad, dentro de las tipologías ya conocidas.



Pasillo entre capillas.



Cúpula.

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 arquitectos interesados prioritariamente por lo constructivo, es decir, primando lo funcional y práctico más que lo estético. 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 características del templo es esa luz de blancura mediterránea, que sobre todo resulta abundante en la cabeza de la cruz, en contraposición a la mayor penumbra de las capillas laterales, iluminadas particular e independientemente por sus propias cúpulas de media naranja sobre tambor y cupulín, así como conviene tener presente la luz que entra por los muros horadados que separan las capillas. Y todo ello se hace magnífica realidad aún a pesar de carecer de una cúpula en el crucero, como la gran mayoría de las iglesias de la Cristiandad, que en este caso se ve sustituida por otra gran bóveda vaída cuyas pechinas se aprovechan para disponer un ciclo pictórico más preocupado por la vertiente didáctica del arte que por la artística y sensorial.

La luz resulta, en este caso, un componente fundamental de la arquitectura, convirtiéndose ésta en un oportuno pretexto para manifestar los efectos lumínicos. A veces, la luz no tiene el significado de iluminar el espacio, sino que trasciende y va más allá, teniendo un carácter más representativo o simbólico y llegando, incluso, a confundir la visión, de forma que se pone en práctica la luz

hasta cegar, lo que queda especialmente manifestado en la parte del presbiterio, rodeando al retablo mayor y al santo principal.



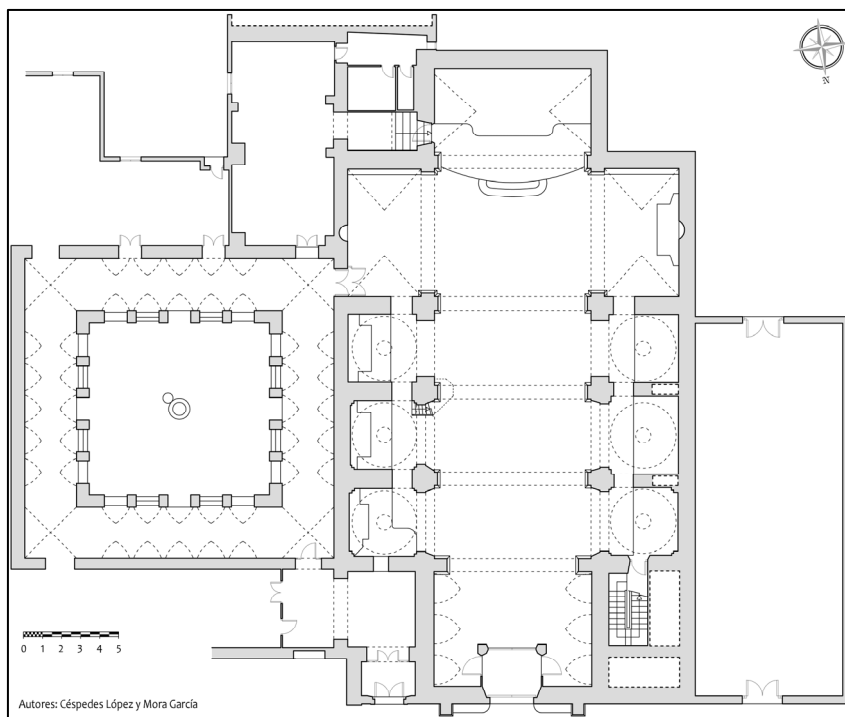
Vista del lado del Evangelio, con el púlpito.

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 1:1'8, aunque también rige la de 1:2⁶⁰. Tampoco abruma este espacio por una excesiva tensión longitudinal. Más aún, se puede hablar de un calculado equilibrio

⁶⁰ La idea de la perfección de la arquitectura de esta iglesia viene por sus proporciones, dominando en planta el cuadrado, una de las figuras geométricas perfectas. Las capillas laterales miden justo la mitad que la nave central, de igual forma que ocurre con el crucero, cuya nave es el doble que los brazos. Asimismo, tales brazos del crucero suponen el doble que la medida de las capillas laterales. Toda la iglesia se inscribe en tres grandes cuadrados, denotándose de tal forma una arquitectura perfecta y muy proporcionada.

entre longitudinalidad y centralidad, aunque ello no es exclusivo de esta iglesia, ya que se percibe en otras de la vecina región de Murcia, en particular en aquellas que como la de San José tienen cuatro tramos de nave o, a lo sumo, cinco. Ese equilibrio se ha conseguido compensando longitud con anchura, pues la nave resulta bastante ancha de acuerdo con la proporción 1:1'8, y sobre todo enfatizando el crucero, lo que se hace patente no sólo con la gran bóveda continua, la verdadera protagonista del templo, sino igualmente con la profundidad de los brazos, resaltándose de esta manera la parte centralizada del edificio, si bien éste se ajusta a un esquema longitudinal. No obstante, sí puede decirse que queda roto, aunque parcialmente, ese equilibrio y esa diafanidad tan propia de las construcciones de las órdenes mendicantes con la presencia del púlpito en el lado del Evangelio, articulado según la costumbre de estas tipologías mediante una escalera que queda oculta por los paramentos, decorados al uso con pinturas al fresco imitando ricos mármoles. Se apoya este púlpito en una suerte de gran rocalla barroca, que destila gustos franceses de los años iniciales del siglo XVIII, de igual suerte que el modesto doselete que corona este elemento por su parte superior, cuya zona interior se aprovecha para disponer una gloria con rompimiento de nubes, algo típico de las fechas ya señaladas.

Tales sutilezas son propias de la creación barroca. Sin embargo, el principal barroquismo de este interior viene de su decoración, que es discreta pero de gran belleza y finura, destacando los retablos, que incluyen asimismo, aunque modernas, interesantes tallas de Vírgenes, Cristos y Santos, el azulejo y la decoración parietal, que en este caso presenta una dicotomía: por un lado, los ciclos pictóricos y los cortinajes y, por otro, la ornamentación de pinturas lineales en tonos azules y ocres encima de la capa de yeso revocado practicado en los muros del templo. Y no quedaría completa esta breve reseña del aparato ornamental de la iglesia de San José si no se contemplase el azulejo, el mármol y, muy especialmente, el interesante episodio del ajuar tanto de platería como de textiles, conservándose en la actualidad algunas piezas importantes que se constituyen en testimonios de verdadera elocuencia de la secuencia histórica de este templo, sin olvidar la discreta muestra de rejería dieciochesca presente en el presbiterio. No obstante, todos estos temas serán convenientemente abordados en sus correspondientes capítulos.



Planta del convento de San José.

Un templo tiene conectadas toda una serie de dependencias y más si se trata de un convento, que en realidad se trataría de una reducida ciudad, estando todas ellas rodeando a la iglesia. Ciertamente todo queda en función de ser un lugar de reclusión, en este caso de hombres, para vivir una vida guiada por un código o *regla*. Sin embargo, y aunque a priori parezca que todo gira alrededor del templo, realmente se organizan las distintas dependencias en torno al claustro, quedando en un flanco la iglesia y, en el otro, las salas comunes. En la crujía superior del claustro quedarían ubicadas las celdas o dormitorios, próximos a la zona del crucero del templo. Una de esas salas comunes es la sacristía⁶¹, que no es

⁶¹ No existe una unificación en los criterios etimológicos de la palabra *sacristía*, pues el Cardenal Bona indica que procede de *secretarium*, es decir, una estancia separada del cuerpo principal de la iglesia pero formando parte de ella. Otros autores señalan que deriva de *sacrarium* o *sacris stare*, dado que los clérigos que iban a ejercer las funciones sagradas se preparaban en ella (voz “Sacristía”, *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Madrid, 1973, p. 1179). Ha sido designada como *vestuarium* por ser el lugar en el que se guardaban los indumentos litúrgicos y en el que se revestían los ministros eclesiásticos, además de ser *sacrarium*, pues se guardaba allí la sagrada Eucaristía antes de la aparición de los sagrarios. El desarrollo histórico de las sacristías ha sido estudiado con total profundidad en la tesis doctoral de F.

un espacio más dentro del convento sino que es una importante construcción aneja. Y esa importancia viene dada por ser el recinto donde el sacerdote se reviste con los ornamentos litúrgicos y donde, además, se guardan tales ropas. Con todo, huye de los típicos vestidores, pues en la sacristía tiene comienzo el ritual del culto con una serie de oraciones que pronuncia el sacerdote mientras se va colocando alba, casulla, estola y otras tantas piezas de la indumentaria talar. Durante la Edad Moderna, las sacristías conocen un desarrollo y un auge espectacular, acorde con las nuevas necesidades litúrgicas y el funcionamiento religioso posterior al Concilio de Trento, lo que facilitó el crecimiento de tales estancias ante el aumento considerable no sólo de ropas sino de vasos y relicarios.



Sacristía.

Llega a establecerse, por tanto, la sacristía como otro espacio sagrado pues quedaban también guardados en ella el tesoro y los relicarios. Lo cierto es que todo está dispuesto para que la nota dominante sean las cajoneras y los armarios donde custodiar las ropas y los ajueres de platería, por lo que adoptan una tipología longitudinal, a veces más complicadas o a veces más discretas, como es el caso de la sacristía de San José⁶², donde se conservan los vasos empleados en los ritos litúrgicos, además de los libros.

DEL BAÑO MARTÍNEZ, *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco* (Murcia, 2008) y en el trabajo de la misma autora *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis*. Murcia, 2010.

⁶² Contrasta mucho esta sacristía con la existente en la basílica de Santa María, construida en el siglo XVII, que conserva buena parte del mobiliario original renacentista y barroco, especialmente una cajonera del siglo XVI realizada con una buena labor de taraceas y dos cajoneras del siglo XVIII (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, "Con la decencia debida... Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante) (I)", *Datàtextil*, nº 24. Terrasa, 2011, pp. 59-60). Una descripción de la sacristía de la

La fachada es el único elemento volumétrico de importancia hacia el exterior, lo que es resaltado mediante la presencia de una espadaña con una antigua campana en su interior. A ambos lados se disponen un par de nichos que alojan azulejos sobre los que se pintan representaciones de la Virgen de la Asunción –extraída del cuadro de idéntico tema de Antonio de Villanueva– y de San Pascual Bailón, siendo rematado el conjunto por un frontón semicircular coronado por pináculos y esferas, unos motivos claramente inspirados en los repertorios barrocos del siglo XVII, en la estela de las ornamentaciones herrerianas.



Fachada. Fotografía: Céspedes y Mora.



basílica, incluyendo el patrimonio mueble y escultórico que allí se halla, es ofrecida en J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal e insigne...* ob. cit., pp. 47-49.

Como es lógico y notorio, la construcción eclesiástica irá acompañada de toda una serie de circunstancias que favorecerán la aparición de más y más estancias, todas ellas consecuencia directa del aumento de los cultos durante la *Devotio* moderna. El claustro indudablemente era un elemento destacado dentro de la pequeña ciudad conventual, por lo que acaparó mucha atención en su arquitectura y en su escogida y delicada ornamentación. Habría que fijar su origen en la arquitectura clásica, habiendo establecido muchos autores que sus inicios serían el desplazamiento hacia un costado del templo de los atrios practicados en la arquitectura clásica, siendo constatada ya su aparición en época carolingia⁶³. Realmente, el claustro es un espacio cerrado concebido como una ciudad sagrada y durante un tiempo fue considerado una secuela de una sala con pórtico existente en el Templo de Salomón, en la cual se reunieron por primera vez los discípulos de Cristo para organizar una *vita communis*, según queda recogido en el capítulo IV de los *Hechos de los Apóstoles*⁶⁴.

Es relevante en este punto, para una mejor comprensión de la magnitud de la vida monástica y conventual, así como las costumbres de los religiosos, la lectura de la obra de Odón de Freising (hacia 1112-1158), obispo e historiador, que escribía en su *Loa al monacato* lo siguiente:

*“Todos ellos llevan ya en la Tierra una vida de pureza celestial y de angelical santidad de conciencia. Viven en comunidad... se acuestan todos a la misma hora, se levantan al unísono para la oración, comen en una misma sala y ocupan los días y las noches con sus oraciones, lecturas y trabajos con una dedicación tan inquebrantable que, salvo el corto tiempo en que permiten reposo a sus cansados cuerpos sobre humildes yacijas de paja o de mantas bastas, consideran un grave pecado dejar pasar siquiera una ínfima fracción de sus horas sin ocuparse de lo divino, de manera que incluso durante las comidas escuchan con atención la lectura de las Sagradas Escrituras y prefieren saciar el espíritu antes que el cuerpo”*⁶⁵.

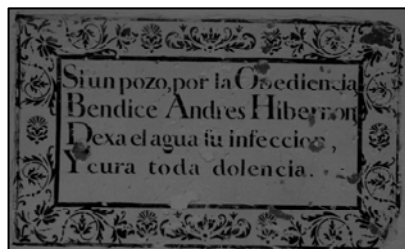
La vinculación a la vida reglar del claustro hace de él una estructura fundamentalmente ligada a la Edad Media. A partir de la secularización de las comunidades, el uso de los claustros se limitó preferentemente a lugar de reunión,

⁶³ Este aspecto ha sido analizado en F. DEL BAÑO MARTÍNEZ, *Estancias de uso y representación...* ob. cit., p. 376.

⁶⁴ S. SEBASTIÁN, “Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica”, *Actas del Primer Congreso Internacional do Barroco*. Oporto, 1991, p. 404.

⁶⁵ R. TOMAN, *Románico*. Berlín, 2003, p. 26.

en torno a los cuales se disponían las dependencias y oficinas, utilizándose también como espacios funerarios⁶⁶, para lo cual se usaban tanto sus capillas como su patio y sus pandas, o sea, cada uno de los cuatro lados del cuadrado que forma un claustro. Asimismo, el claustro también mantuvo durante la Edad Moderna su funcionamiento litúrgico como espacio procesional, normalmente durante las estaciones más propicias para ello –primavera, verano y parte del otoño– y formando parte de un recorrido señalado de antemano que partiría mayoritariamente de la sacristía. Para ello, las pandas del claustro podían ser engalanadas a tal efecto con elementos vegetales, florales, velas, etc., en determinadas y destacadas festividades.



Vista del claustro y de una de las pinturas relativas al beato Andrés Hibernón.

No fue el claustro del convento de franciscanos de San José un elemento aislado y exclusivo dentro de la arquitectura religiosa en la ciudad de Elche, pues a los del convento de mercedarios de Santa Lucía⁶⁷ y de la Encarnación⁶⁸, debía sumarse el de la iglesia parroquial de El Salvador, tan constatado en la documentación y de uso tan necesario que propició que se quisiera erigir uno

⁶⁶ E. CARRERO SANTAMARÍA, “El claustro funerario en el medievo o los requisitos de una arquitectura de uso cementerial”, *Liño*, nº 12. Oviedo, 2006, pp. 29-42.

⁶⁷ Fr. J. MILLÁN RUBIO, *El Convento de la Merced...* ob. cit., pp. 44-46. Señala que se inicia la construcción del claustro gótico, aunque con aditamentos manieristas, en 1470 y en 1501 ya está avanzado.

⁶⁸ Tenía un bonito claustro del siglo XVI, cuyo cuerpo inferior estaría compuesto de arcos rebajados sin llegar a ser escarzanos y una crujía superior a base de entablamentos arquitebados con pilastras, dominando en el conjunto la proporción 1:2 (Fr. J. MILLÁN RUBIO, ob. cit., pp. 571 y ss.).

nuevo tras los desastres de la Guerra Civil, lo que da idea del deseo de levantar una pequeña ciudad parroquial, rodeada de vegetación, en torno a dicha parroquia⁶⁹.

El Barroco no aportó nada a la construcción de claustros, ni formas ni soluciones constructivas originales, ya que se mantuvo la disposición general propia de la arquitectura renacentista, contando con una rehabilitación muy posterior, fechada hacia 1980, que permitió recuperar la zona baja, con sus bóvedas de arista originales y las galerías articuladas por graciosos arcos de medio punto soportados sobre pilares de perfil cuadrangular, y reconstruir las partes altas, tal y como estarían antaño. Lo que sí se le incorporó a dichas estructuras en época barroca fueron sus elementos ornamentales más característicos⁷⁰, caso de las pinturas decorativas, como se ve en algunos de los paramentos del claustro de San José, que en la actualidad sirve de acceso a las dependencias de la Biblioteca Municipal y que fueron realizadas en 1782⁷¹. Estas pinturas, que están relacionadas directamente con la ornamentación parietal del interior de la iglesia y que estuvieron cubiertas mucho tiempo de cal, narran historias de la vida del beato Andrés Hibernón, así como otras jaculatorias y textos litúrgicos, adornados de una forma exquisita con molduras fingidas y representaciones vegetales y de máscaras.

Por su parte, la Capilla de la Orden Tercera fue construida en 1719 para que la Orden “hiciera sus juntas y ejercicios”, según queda patente en el documento que se transcribe a continuación, fechado el 17 de diciembre de dicho año:

“...Me fue suplicado por parte de dicha Comunidad les concediese licencia para erigir una capilla en la cual pudiese la Tercera Orden hacer sus juntas y ejercicios sin perjuicio ni alteración de los actos de la Comunidad, lo cual por entonces no se podía lograr por ser muy numerosa la Tercera Orden en dicha villa, y muy prolongadas y frecuentes sus funciones; habiendo premeditado la petición y conociendo ser muy justa y necesaria dicha capilla, valiéndome del compromiso de nuestro Definitorio concedí mi licencia inscriptis firmada, sellada y refrendada, en la cual se expresaba que la Orden hiciera fabricar a sus costas, y sin intervención del Convento, una capilla en la parte de Poniente entre la

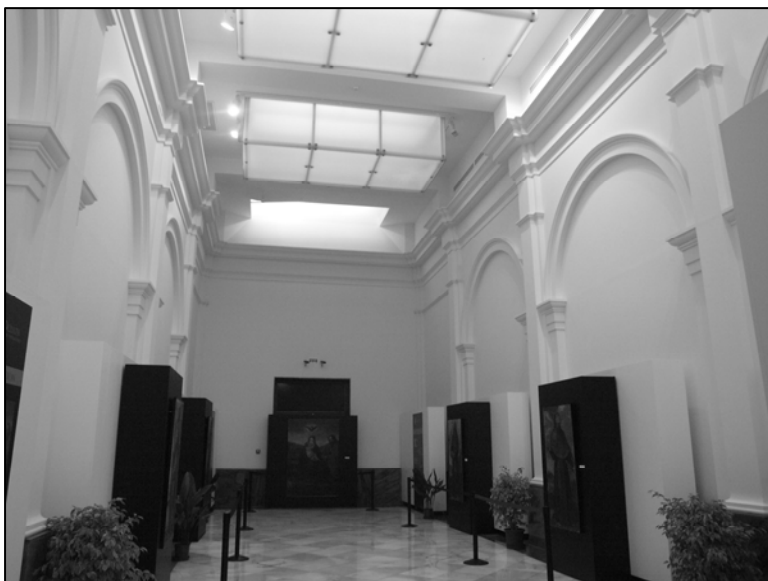
⁶⁹ A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita...* ob. cit., pp. 94 y ss.

⁷⁰ Este hecho fue observado por M. CHAMOSO LAMAS, “El claustro de la catedral de Lugo. Estudios del Barroco gallego”, *Archivo español de Arte*, nº 43. Madrid, 1941, pp. 133-137.

⁷¹ *La Verdad*, 9 de abril de 1978, p. 16. En estos momentos se inicia un movimiento ciudadano por la restauración y recuperación de los restos del antiguo convento de San José y la prensa se hace eco de ello. Se publican varios reportajes en los que se facilitan algunas fechas de interés para la presente investigación, así como fotografías y otros documentos gráficos. A partir de junio de 1982, el Ayuntamiento solicita fondos para tal cometido y es entonces cuando se harán las nuevas cubiertas y se restaurará parte de la iglesia y del claustro, comprendiendo ello las pinturas parietales, unos “deliciosos frescos a dos tintas” en palabras de Gaspar Jaén.

iglesia y el camino de Orihuela, desde la ventana del crucero hasta el frontispicio o pared frontera de la puerta principal de la misma iglesia del Convento; todo lo cual desde luego se puso en práctica, adelantándose mucho la dicha obra en pocos meses... ”⁷².

Ibarra habla de los altares que contenía dicha capilla, lo que indica que en 1895 aún se celebraban cultos en su interior⁷³. En la actualidad puede contemplarse una reconstrucción moderna de la capilla, que mantiene la disposición de pequeñas capillitas en su interior aunque se han cegado por su uso como sala de exposiciones temporales. Nada tiene que ver, indudablemente, con el aspecto que tuvo en el siglo XVIII, pues presumiblemente podría tener una bellísima decoración barroca de la que nada se conserva.



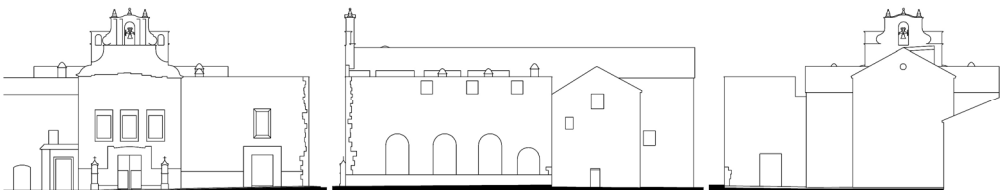
⁷² Archivo Histórico Municipal de Elche, *Confirmación de la licencia para erigir una capilla de la Venerable Orden Tercera junto al Convento de San José*, 1719. Sig. H209-9.

⁷³ Menciona que se trataba de una “nave grande, con crucero y media naranja. Tenía en el Altar mayor la imagen de San Francisco de Asís. Al lado del Evangelio, cuya pared es medianera con la iglesia de San José, no tiene capillas: sí solo una puerta que daba ingreso a la susodicha iglesia y un hermoso lienzo de las Benditas Ánimas, que las representaba cogiéndose al cordón del hábito de San Francisco”. Las cinco capillas estaban consagradas a Nuestra Señora de los Dolores, al Niño Jesús, a Santa Isabel –patrona de la Orden Tercera y reina de Hungría–, a Santa Rosa de Viterbo y a Jesús Nazareno, conteniendo todas ellas imágenes y estando toda la iglesia “pintada formando graciosos motivos decorativos”, muy posiblemente del mismo tipo que existían en las paredes de la iglesia y en la zona baja del claustro (P. IBARRA RUIZ, *Historia de Elche*. Alicante, 1895, pp. 200-201).

Capítulo 3

ESTUDIO CONSTRUCTIVO

(M^a FRANCISCA CÉSPEDES LÓPEZ - RAÚL TOMÁS MORA GARCÍA)





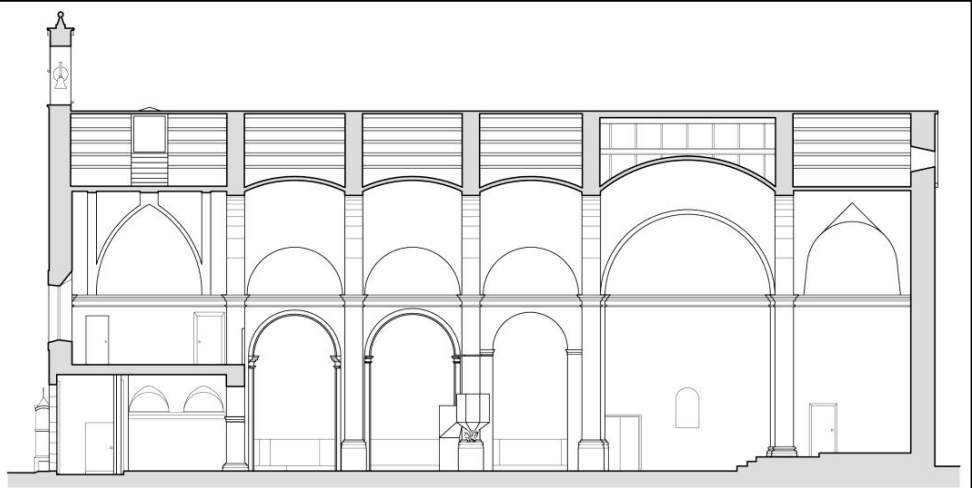
El antiguo convento junto con la iglesia, pertenecen al primer periodo barroco, época donde se prefiere la sobriedad, sencillez y uniformidad arquitectónica, que queda patente en sus líneas rectas y simplicidad decorativa de las fachadas.

El templo se edificó a las afueras del recinto amurallado de la ciudad lo que le confiere un aspecto de iglesia fortaleza, con los contrafuertes exteriores embebidos en los muros. Estos cerramientos verticales están formados por gruesas paredes que hacen las funciones de muros de carga y sistema defensivo, con espesores de 91 centímetros (equivalente a una vara valenciana).

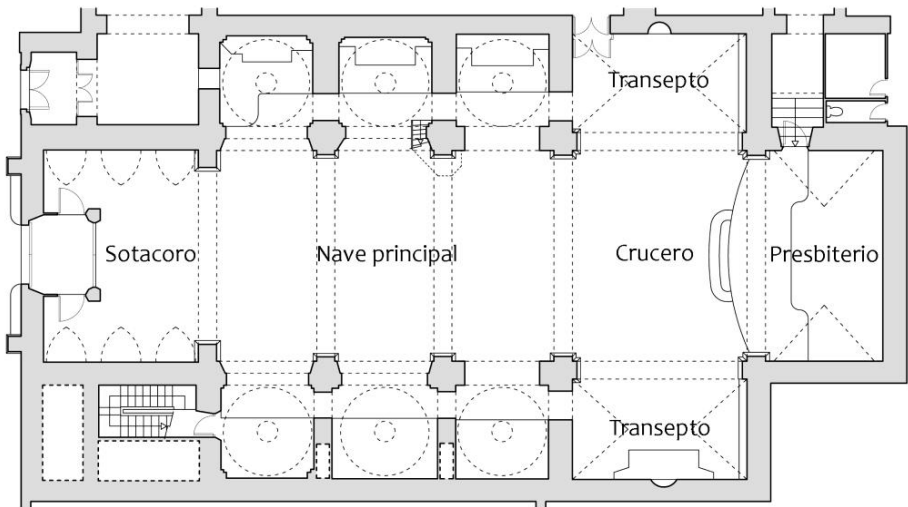
San José tiene una nave única con capillas laterales entre sus contrafuertes. La planta en cruz latina está conformada por un cuerpo dividido en tres tramos claramente diferenciados por los arcos fajones, sobre los que descansan bóvedas vaídas, propias de la arquitectura barroca.

Las capillas laterales están cubiertas por bóvedas bizantinas sobre tambor, rematadas con linternas de forma que quedan iluminadas cenitalmente. La nave central se une a las capillas mediante arcos formeros de medio punto. Las capillas quedan unidas entre sí y a los brazos del transepto mediante arcos escarzos de directriz recta, excepto el de la segunda capilla a la derecha que es directriz en rampa alzada. Estas capillas se decoran hacia la mitad del siglo XVIII, junto con algunos de sus lienzos, y hacen alegoría a los santos más importantes del convento durante el siglo XVI⁷⁴.

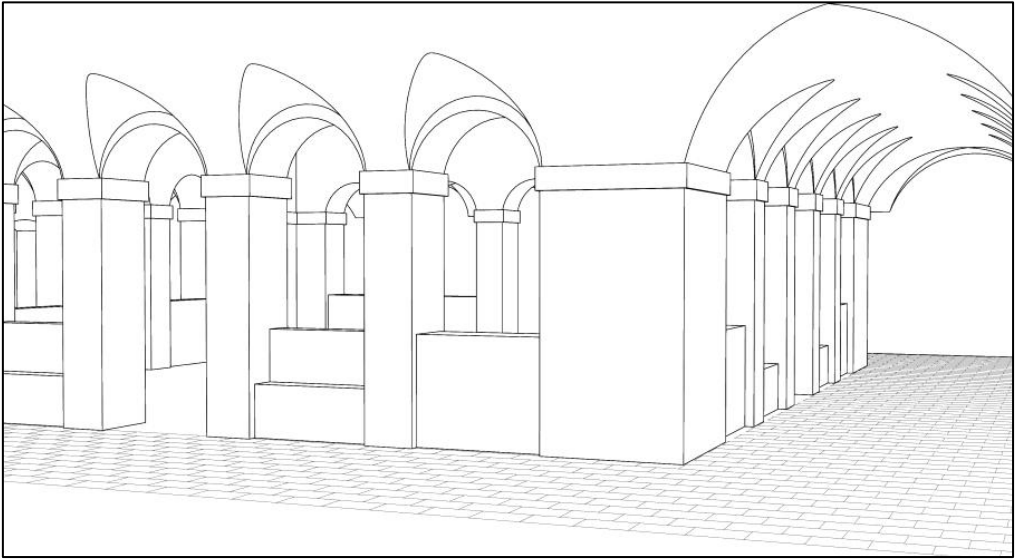
⁷⁴ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa Barroca en la provincia de Alicante*, tomo I, p. 222.



SECCIÓN VERTICAL

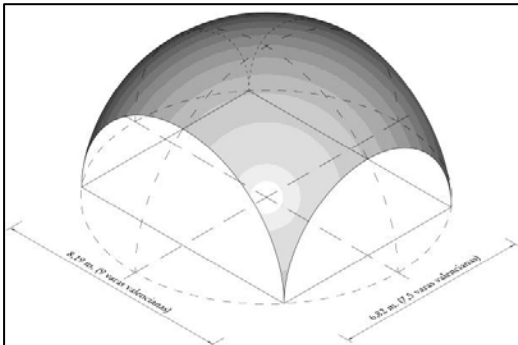


PLANTA

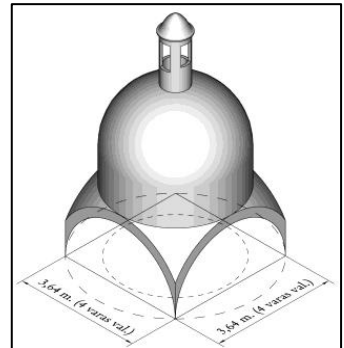


Claustro o atrio.

El crucero se cubre con una bóveda vaída de mayor altura que las naves laterales, apeada sobre pilares cruciformes adosados a los muros de carga del transepto. Las enjutas de la bóveda están decoradas con medallones que hacen alusión a la virgen con el niño, a San Joaquín y Santa Ana, San Juan Bautista y por último a San Pedro con el gallo.



Bóveda vaída del crucero



Bóveda bizantina (capillas laterales)

El presbiterio se cubre con una bóveda de cañón decorada con un luneto esférico a cada lado y con un modillón con pintura al temple en su espinazo. Esta elevado tres escalones del resto de la nave, resaltando en el templo la zona del altar. El testero queda decorado con el retablo mayor realizado en madera tallada, dorada y policromada.



Parte trasera del retablo

Dicho retablo no es una estructura autoportante, pues los paneles del fondo del retablo están sujetos a una estructura auxiliar, formada por montantes y travesaños de madera que van anclados al muro y son los que le confieren la estabilidad. En la actualidad existen además anclajes realizados con cables de acero trenzado fijados al paramento.

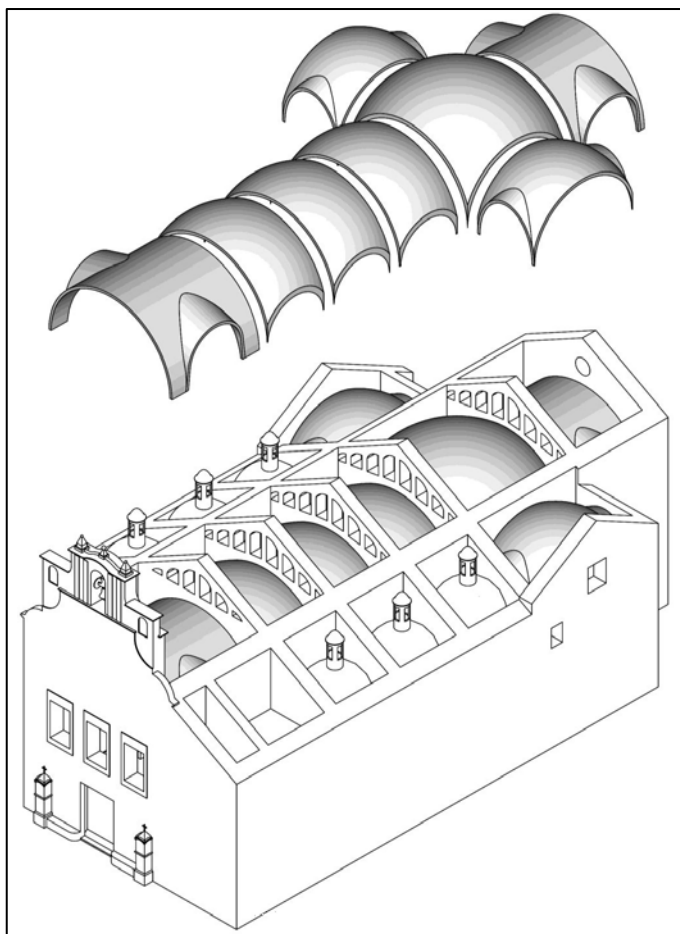
En el hastial izquierdo del presbiterio se encuentra adosada la sacristía, que esta dentro de lo que es el actual edificio de la biblioteca (antiguo convento franciscano). En el hastial derecho existe una pequeña ventana que queda tapada por una larga cortina que existe en la actualidad.

La sacristía está seis peldaños por debajo del nivel del presbiterio y para acceder a ella se atraviesa un pasillo cubierto con una bóveda de cañón que en sus extremos converge con dos arcos rebajados. Dicha estancia esta comunicada con el claustro de la biblioteca.

A los pies de la iglesia y acceso a la misma se encuentra el coro, este queda elevado de la nave con una bóveda generada por un arco escarzano, decorada por tres lunetos cónicos a cada uno de sus lados. Una vez atravesado el sotacoro se realiza el acceso a la nave principal, a través de un arco carpanel de cinco centros.

El acceso al coro se realiza a través de una escalera anexa, tabicada con rampas a montacaballo, a la que se llega a través de la primera capilla a la derecha. El coro queda cubierto con una bóveda de cañón decorada con un luneto esférico a cada uno de sus lados, con resaltes en los laterales y en el encuentro de ambos lunetos se intenta simular arcos fajones. El antepecho está realizado con balaustres

de madera. Desde el coro se da acceso a un pequeño despacho y a la cubierta de lo que actualmente es la capilla exterior del Cristo de Zalamea.



Por encima de las bóvedas de la nave se levantó una estructura de madera apoyada sobre los muros de carga, formando pendiente a dos aguas sobre las que se colocaría como cubrición teja cerámica. Los brazos del transepto también se resolvieron con una cubierta a dos aguas, pero de menor altura. En el año 1978 se redactaría un proyecto de restauración de la cubierta de la iglesia por la arquitecta municipal Pilar Amorós.

Dicho proyecto consistía inicialmente en sustituir las tejas que estuviesen deterioradas para evitar la entrada de agua en la nave. Al acceder a las sobrecubiertas se observó que las bóvedas de ladrillo tabicado estaban rellenas de arena en sus senos y que, al estar mojada, estaban provocando unas sobrecargas excesivas en dichas bóvedas.



Fotografía de la sobre-cubierta de la nave principal.

Además, se comprobó que toda la estructura sustentante de la cubierta, resuelta con nervios de madera dispuestos a par e hilera, estaban llenos de carcoma hasta unos 10 cm de profundidad, con el consiguiente riesgo del desplome sobre las bóvedas ya sobrecargadas. Por ello se decidió sustituirla por una estructura resuelta con nervios de acero laminado y sobre esta unos paneles prefabricados de hormigón sobre los que se apoyarían las tejas que se pudieran reutilizar. En esta misma intervención se decidió retirar toda la arena que había sobre las bóvedas tabicadas, porque se consideró que no tenía ninguna misión estructural⁷⁵.

⁷⁵ Fuente oral: Dr. Rafael Navarro Mallebrera.

Los materiales empleados en los cerramientos verticales estaban condicionados por las siguientes funciones: estructural (muros de carga), defensiva (tanto el monasterio como la iglesia quedaban fuera del recinto amurallado de la ciudad) y financiera (periodo de recesión económica y el espíritu de pobreza de la Orden Franciscana), obligando todo ello al empleo de materiales menos nobles. Estos condicionantes tuvieron como consecuencia que las fachadas estuvieran conformadas por distintos materiales.

El material que se emplea mayoritariamente en las fachadas es la tierra, pues la arcilla ofrece una serie de ventajas, como pueda ser la baja conductividad térmica, una aceptable resistencia a la compresión, la disponibilidad del material y su bajo coste; pero también cuenta con inconvenientes, ya que el agua le afecta de manera considerable por lo que exige un continuo mantenimiento, asimismo tiene baja resistencia a movimientos sísmicos, una resistencia nula a la tracción y mala adherencia a los elementos de madera.

La solución constructiva empleada en San José es la tapia valenciana, típica de la zona, y al parecer era empleada entre los Jesuitas y Capuchinos en sus construcciones⁷⁶. Según Fray Lorenzo de San Nicolás: las “tapias valencianas se hacen con tierra, medios ladrillos y cal, echando lechos de unos y otra; es obra fortísima”⁷⁷.

El proceso constructivo⁷⁸ consiste en montar unos encofrados de madera formados por tableros y travesaños, en este caso sobre el muro pétreo (sillares o mampostería), recubriendo los encofrados con una cera que hace la función de desencofrante. Sobre esta se coloca una capa de mortero de cal de 10 a 15 mm, se vierte la primera tongada de arcilla que se compacta y, encima de ella, se coloca una capa de ladrillos a tizón o sogá, con su cara pegada al encofrado pero con la suficiente separación para poder echar la capa de mortero de cal de la siguiente tongada. La tapia adquiere de esa forma un aspecto exterior en el cual los ladrillos están rehundidos y lo que sobresale es el mortero, quedando unos tendeles y llagas muy gruesos, de entre 5 y 30 cm.

Cabe resaltar que los constructores del templo conocían las limitaciones del material, puesto que realizaban zócalos con material pétreo, reforzando las

⁷⁶ M GALARZA TORTAJADA, *Refuerzo de arcos y bóvedas*. Alicante, 1998, p. 168

⁷⁷ Capítulo XXXIX de la Primera Parte de su tratado *Arte y uso de Arquitectura*.

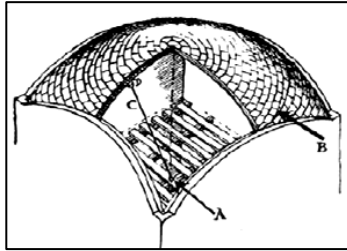
⁷⁸ VV. AA. *Fábricas de tierra en la provincia de Alicante*. Actas del III Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Sevilla, 2000.

esquinas con sillares de rocas sedimentarias, empleándose naturales (rocas) y artificiales (ladrillos, tejas, etc.). Principalmente la zona inferior de los muros y esquinas esta ejecutada con materiales pétreos naturales, bien sea a modo de sillares (zócalo de la fachada principal, recercado de la portada y como refuerzo en las esquinas hasta la altura del zócalo) o mampuestos con mortero de cal (zócalo de las fachadas y cimentación). El trabajo de cantería está bien resuelto, con una mampostería regular concertada con sillares con llagas y tendeles a hueso, posteriormente rejuntados con mortero motivo de las restauraciones a las que se sometió la fachada. La piedra es probable que procediera de alguna explotación cercana, para evitar así el difícil transporte y el pago de los derechos de paso, como la utilizada en la basílica de Santa María, para donde se emplean areniscas procedentes de las canteras ubicadas al noroeste de la ciudad de Elche, en la partida del Ferriol. No se han detectado a simple vista marcas de cantería que hagan referencia al autor o disposición de los sillares, lo que nuevamente pone de manifiesto la escasez de recursos para realizar la obra.

Entre el material cerámico utilizado destaca la protección de la cubierta que se realizó con teja cerámica curva, los ladrillos cerámicos para las bóvedas y las decoraciones con azulejo de la capilla de San Pascual.

Las cúpulas se han realizado con ladrillo cerámico conocidas como “bóvedas tabicadas”, formadas por ladrillos puestos en tabla de tal forma que la cara de mayor dimensión se dispone hacia la nave, compuesta por una o varias capas del espesor del grueso de un ladrillo, en toda su curvatura.

Entre los materiales utilizados como revestimientos y elementos de decoración en los paramentos se encuentran los estucos, los enlucidos, las yeserías o el yeso tallado. Los estucos con imitación al mármol se han empleado como elementos decorativos de las basas de los pilares y molduras de la nave, en los retablos de yeso del transepto, así como la elaboración de frescos en bóvedas y capillas. Las yeserías se han utilizado para formar el retablo del transepto derecho, así como las molduras decorativas de la hornacina del transepto izquierdo y distintas capillas, las molduras decorativas de los arranques de los arcos formeros y fajones.



Ejecución de las bóvedas tabicadas⁷⁹.



Capilla de Santa Ana



Capilla del Niño Jesús

La iglesia se pavimentó en marzo de 1926 con baldosa hidráulica, cabe destacar que toda la nave excepto el altar está formando un lienzo ajedrezado (blanco y negro), mientras que en el presbiterio se emplean este tipo de baldosa con dibujos formando un mosaico. Otros materiales empleados en la decoración para la realización de los frescos, son los distintos pigmentos de origen mineral resistentes a la cal. Se desconoce el tipo de madera empleada en las balaustradas, carpinterías y retablos. Siguiendo con la austeridad de los materiales empleados se cree que se utilizó el pino.

ESTRUCTURA

La estructura es el armazón de cualquier edificación y su función es distribuir las cargas verticales y horizontales que reciben hasta el terreno. El

⁷⁹ Imagen extraída de J. M. ADELL y A. ROLANDO, “Luís Moya y las bóvedas tabicadas en la postguerra española”, p. 26.

esquema estructural de San José (ver esquema de bajada de cargas) pretende transmitir todas las cargas gravitacionales desde la cubierta hasta la cimentación, utilizando elementos que absorban los esfuerzos verticales y horizontales. El principal problema radica en que los materiales utilizados no resisten esfuerzos de tracción, por lo que se diseñó el edificio principalmente a esfuerzos de compresión.

El principal problema a salvar radica en los esfuerzos horizontales que se generan en los arcos fajones. Para ello se diseñaron contrafuertes que quedan ocultos en las capillas laterales, cuya misión es absorber y verticalizar los esfuerzos. La carga de la sobrecubierta, que en la actualidad está formada por perfiles de acero laminado, se transmite a unos frontones triangulares que descansan sobre los arcos fajones. Estos arcos junto con los formeros reciben las cargas de las bóvedas de las distintas naves y capillas, así como las cargas de cubierta, para transmitir las a los muros de carga y pilares centrales de la nave, que redirigirán los esfuerzos a la cimentación.

De la construcción de la iglesia poco se sabe, pero al revisar los diferentes tratados de construcción de la época, se pueden estudiar los métodos de diseño estructural del momento. Considerando que la iglesia comenzó a ejecutarse entre 1561 y 1562, el manuscrito que mejor se adapta a la época es el de Rodrigo Gil de Hontañón (1500–1577), que Santiago Huerta sitúa entre los años 1544 y 1554. Es el único tratado de la época en el cual se diferencia claramente la estructura del resto de elementos. De las reglas que se estudian en él, todas hacen referencia a las iglesias góticas de planta de salón y torres, a excepción de la regla 4, que calcula los estribos de cualquier arco de medio punto. Esta regla la establece de forma geométrica y empírica, siendo la expresión algebraica la siguiente⁸⁰: $E = \sqrt{H+C}/2$, donde E es el espesor del contrafuerte, C la longitud de la semicircunferencia del arco y H la altura del contrafuerte. Si esta fórmula se aplica a los arcos fajones de San José, se obtiene que el contrafuerte de dichos arcos debían tener aproximadamente 3,65 m, lo cual coincide con la profundidad de las capillas laterales que ocultan los contrafuertes de la nave principal.

Otro de los manuscritos de la época es el *Tratado de cantería* de Martínez de Aranda, que da una regla para obtener el espesor de las dovelas de los arcos, en función de la luz del arco⁸¹. Para arcos de 5 a 10 pasos de luz establecía que el espesor de las dovelas debían cumplir la relación $L/6$. Aplicando dicha regla con el arco recto de la portada, se obtiene que las dovelas deberían tener un espesor de 0,36; mientras que las dovelas colocadas tienen entre 0,65 y 0,80 m.

⁸⁰ Santiago Huerta Fernández. *Diseño de arcos, bóvedas y cúpulas en España ca. 1500 ca 1800*, p. 132.

⁸¹ S. HUERTA FERNÁNDEZ, *Diseño de arcos, bóvedas y cúpulas en España ca. 1500 ca 1800*, p. 134.

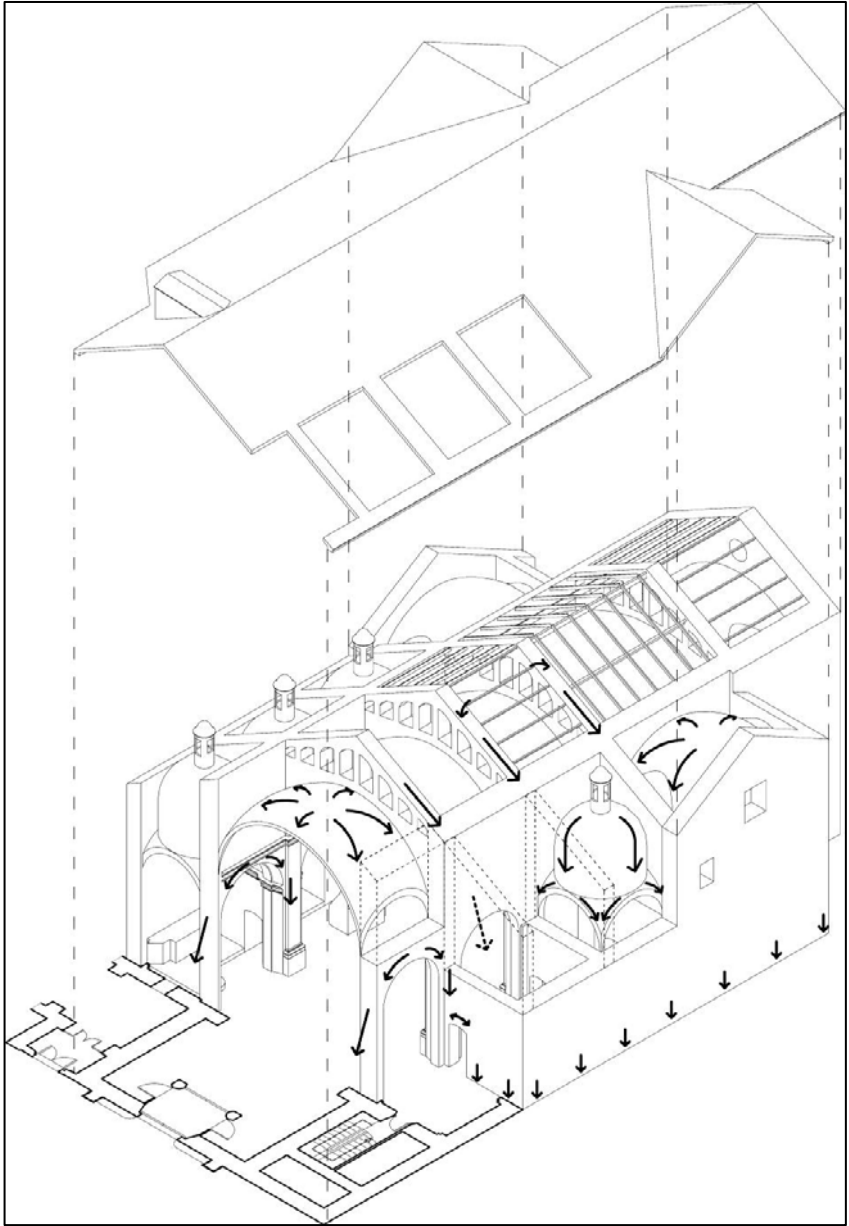
De los manuscritos de la época de construcción, no se han encontrado referencias a las bóvedas tabicadas hasta los manuscritos de Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de la Arquitectura*, Primera y Segunda parte publicados en los años 1639 y 1664 respectivamente. Según Santiago Huerta⁸² es uno de los tratados más importantes de su época, donde describe con claridad la forma de construir bóvedas y cubiertas. El tratado ofrece reglas claras sobre las secciones de muros y contrafuertes en función del material empleado en la ejecución de la bóveda (piedra, ladrillo a rosca o tabicada), completando el estudio cuando entre los contrafuertes existen capillas de forma que “*la dimensión del contrafuerte será la de la capilla*”, relación que se cumple y anteriormente se ha comprobado según Rodrigo Gil. Con respecto al espesor de los arcos y bóvedas no da regla alguna, pero sí que describe la forma de ejecución según el material empleado:

“...es una bobeda vistosa, y fuerte, aunque por mas tengo las passadas... El asiento de esta Capilla es al nibel del asiento de los arcos torales... Y si los arcos torales hizieren boquilla en tu asiento, tambien la viene a hacer este genero de Capilla. Esta bobeda de ordinario se haze por no poder subir mas el edificio, por no atreverse, o por ahorrar: y assi, siempre que la hubieres de labrar, tiraras en diagonal dos cordeles de boquilla a boquilla, ... para labra las pechinas: conocido el centro, que es donde se cruzan, fixaras un reglon semejante al de la media naranja, y con el iras tabicando, de la misma fuerte que si fuera la bobeda passada, y conoceras por experiencia, que la montea que tienen los arcos, essa misma va circundando el punto, ò reglon, de fuerte que venga a ser una misma buelta. Puedese tabicar sin cimbras esta bobeda; mas por mejor tengo, que assientes quatro cerchones en diagonal, dando la buelta de medio punto por el mismo diagonal, para que assi obres con mas seguridad... macizaras el primer tercio de la embecadura, o trasdosados, y dobla da segun la necessidad lo pidiere, echaràs lenguetas , que sirven de estrivos, y estas han de coger la tirantez de la diagonal, para que resistan a su empujo, y queden con seguridad y firmeza. Es de advertir, que en los arcos torales, assi como vayas tabicando, haras una rosca, para que estrivando en ella quede la bobeda con suficiente asiento...”⁸³.

Las bóvedas son todas tabicadas y no soportan las cargas de la cubierta, únicamente su peso propio y para tareas de mantenimiento. Como se ha visto anteriormente, el coro y presbiterio se ha resultado con una bóveda de cañón, la nave y el crucero con vaídas, y las capillas laterales con bizantinas.

⁸² S. HUERTA FERNÁNDEZ, *Diseño de arcos, bóvedas y cúpulas en España ca. 1500 ca 1800*, p. 178.

⁸³ Fr. L. DE SAN NICOLÁS, *Arte y Uso de Architectura*, pp. 96-97.



Esquema de bajada de cargas del sistema estructural.

Capítulo 4

LA RETABLÍSTICA

FUNCIÓN Y FORMA DE UN RETABLO

ALGUNAS NOTAS SOBRE EL RETABLO EN ELCHE

LOS RETABLOS DE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ





El retablo puede decirse que es el verdadero colofón de la arquitectura religiosa, ya sea conventual o no, pues constituye la esencia de la misma Iglesia. Esta obra artística, como ya se ha indicado, viene a señalar el sitio del Altar y el lugar del culto y, por consiguiente, debe ser lo más espectacular de las iglesias. Así, nos encontramos con retablos de materiales ricos, aunque lo más usual es que sean de madera dorada y policromada, como estos de San José. Y en el retablo se hace todo un programa iconográfico con un ordenamiento. Se encuentran escenas de la vida de Jesús y de toda la Biblia, incluyendo capítulos hagiográficos relativos a la vida de los santos, registrados mediante arquitecturas y ordenados en cuerpos, calles y entrecalles. Aunque el retablo sea de madera o mármol, es una auténtica arquitectura, de la misma forma que una fachada, y se organiza para crear diferentes registros -denominados *casas*-, donde acoger las diferentes imágenes de escultura y pintura, pues en el retablo se unen las denominadas tres artes mayores: arquitectura, escultura y pintura, aunque en ocasiones también hará su presencia el azulejo, la cerámica o incluso la platería.

Un retablo se compone de cuerpos y calles: horizontalmente, y apoyado sobre un pedestal que cubre la altura de la mesa del altar, arranca con el banco o predela, se divide en cuerpos y finalmente el remate en la zona superior. Los cuerpos están formados por órdenes (indicados por los capiteles de las columnas y de las pilastras), que aparecen muchas veces superpuestos. Verticalmente, y jerarquizando el retablo, se divide en calles, destacando la central, en cuyo extremo superior se ubica el ático. La imagen devocional principal se dispone en el centro de la calle central, muchas veces practicando un camarín. A menudo hay entrecalles o intercolumnios, que son registros menores, pues se abren nichos u hornacinas entre las columnas para albergar santos, normalmente apóstoles.

El retablo, como respaldo del altar, va a ser un elemento con una rica historia, con diferentes secuencias e hitos, aunque aquí únicamente se hará un esbozo de la misma. Es interesante ver cómo se origina el retablo en relación con el altar: los primeros surgen sobre el siglo XI y XII en época románica y consistían en una tabla pintada detrás del altar (*retra tabulum*: “detrás de la mesa”). En época gótica se sigue el llamado *casillero*, pues las casas se hacen pequeñas para albergar una gran cantidad de santos e imágenes, que irán aumentando en el Renacimiento. Y ya a principios del siglo XVII, tanto llegarán a aumentar los registros que el retablo se quedará con un cuerpo y tres calles: es la época de la Contrarreforma y con ella se ratifica la devoción a los santos, exigiendo que se vean bien las imágenes mediante unas tallas más grandes para la contemplación que conmemoren las virtudes del santo en cuestión. La protagonista en estos momentos es la Eucaristía y la base del único cuerpo se ocupa con un sagrario. Las calles laterales se hacen más discretas y la central se hace especialmente grande. Este sistema (llamado de *orden único y monumental*) es la concepción que hoy queda y acabará siendo el retablo característico del Barroco con dos modificaciones: los órdenes clásicos se reemplazan por órdenes barrocos, especialmente por el salomónico, y la presencia de una única calle⁸⁴. Se lleva al extremo el retablo conmemorativo y se prescinde de la vertiente didáctica. En el ático se disponen las imágenes devocionales, pues la calle central es ocupada por la gran imagen y la zona del banco por el sagrario. Esta evolución, que culmina en el Barroco, lleva implícita que el nicho central se sustituya por una habitación, de mayor tamaño y profundidad, donde se puedan meter doseles, creándose de esa forma el camarín, muchas veces habitación de la

⁸⁴ Puede ampliarse este aspecto en J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993.

Virgen o de otros santos, pero siempre erigido como una prefiguración del cielo, como un *reducido cielo*⁸⁵.

En suma, un retablo es un mural de arquitectura, equipado con receptáculos para la Eucaristía, las reliquias y las imágenes. Es una arquitectura dentro de la arquitectura, que la completa, refuerza o modifica, llegando incluso a transformarla radicalmente. Pero en un retablo se hacía especial énfasis: el de la capilla mayor. El templo acoge un culto central en la capilla mayor, lo que justifica la necesidad de un magno retablo. En las capillas laterales se dispondrá de retablos para gremios, personas particulares o devociones populares. Debe entenderse el templo como un recinto de múltiples usos religiosos. No todo concluye con la Misa: la presencia de los fieles se mantiene con el recogimiento particular, la oración aislada, el Santo Rosario, etc. El tiempo concedido a la práctica religiosa no se contrae al domingo, pues ocupa toda la semana y tanto la mañana como la tarde o la noche. El consumo de velas era enorme.

Todo el mensaje cristiano se encierra en la Pasión de Cristo, en la Última Cena –la institución de la Eucaristía–, muerte y resurrección. La presencia de Cristo en la Tierra no fue ocasional y acontece permanentemente. Si los Apóstoles fueron invitados por el Maestro a comer su carne y beber su sangre como un medio de participación íntima con su Ser, esto mismo se repite para el creyente ante el altar. Precisamente porque la Eucaristía es el carisma decisivo para un cristiano, ella se aloja en la Hostia consagrada y ésta tiene su vivienda en el Sagrario, base y pilar principal de un retablo: sin Sagrario no hay retablo, lo que lleva a iniciar su estudio desde esta perspectiva.

⁸⁵ Conviene hacer mención, por breve que sea, al surgimiento de los camarines en esta época barroca. En este momento tan fructífero para el arte religioso, se impone, como continuación de la evolución natural de los retablos, de la tipología retablística denominada *de orden único y monumental*, es decir, una única calle en cuya zona central se dispone una pequeña habitación para alojar una imagen de culto. Estas creaciones, tan puramente barrocas, llevan implícitas 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 (pueden verse sobre este tema J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993, p. 17, del caso navarro R. FERNÁNDEZ GRACIA, “Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines”, *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Príncipe Viana. Anexo XI. Pamplona, 1988, pp. 149-158 y del ámbito andaluz A. BONET CORREA, *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978, pp. 206-214). Todo ello demuestra que Elche no se quedó al margen en el desarrollo de este tipo de recintos tan característicos del Barroco español y que tanta relevancia alcanzaron.

Para poder conocer la historia del retablo en la ciudad de Elche conviene hacerse eco, por mínima que sea, de los más importantes hitos a este respecto. Lógicamente, la principal iglesia, la de Santa María, hubo de contar con un bellísimo retablo realizado por José Artigues “el Viejo”⁸⁶, que venía a sustituir a otro de Antonio Caro “el Viejo”, del cual nada se sabe ni nada se intuye, pues ese retablo nuevo se hace hacia 1730 sin contar con ningún elemento del anterior⁸⁷. Como es evidente, también las capillas laterales de la basílica aparecían decorosamente revestidas con retablos. Todos, o casi todos, los templos de Elche se ven envueltos en obras en el agitado siglo XVIII y la empresa más importante –la basílica– no dejó de acaparar mucha atención, por lo que fueron demandados los artistas más relevantes del momento para que diseñaran o incluso, solamente, aprobasen las trazas de tal o cual elemento, caso del imaginero murciano Francisco Salzillo, cuya presencia es requerida en la basílica de Santa María para inspeccionar las obras que Ignacio Castell estaba realizando para el órgano.

Este Ignacio Castell también se encontraba haciendo otros retablos, como el de la Capilla de la Comunión de la iglesia de San Juan Bautista⁸⁸ o el mayor de la iglesia de El Salvador, cuyas trazas previsiblemente pueden ser atribuidas a José Ganga Ripoll⁸⁹, influido por las láminas de Andrea Pozzo, sobre todo en ese “tupido entramado de jarrones con flores, hojarasca y otros motivos”⁹⁰, lo que señala la constante utilización de modelos italianos.

⁸⁶ Una completa descripción de ese antiguo retablo se encuentra en F. J. FUENTES Y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida, 1887, pp. 123-125, por lo que se recomienda su lectura, dado que en este presente trabajo no se ahondará en ese retablo.

⁸⁷ I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante, 1990, pp. 127-128. El retablo que se contempla en la actualidad, obra de Eduardo Botí y Manuel Rodríguez, es una copia casi literal del retablo dieciochesco que pereció con los incendios en vísperas de la Guerra Civil.

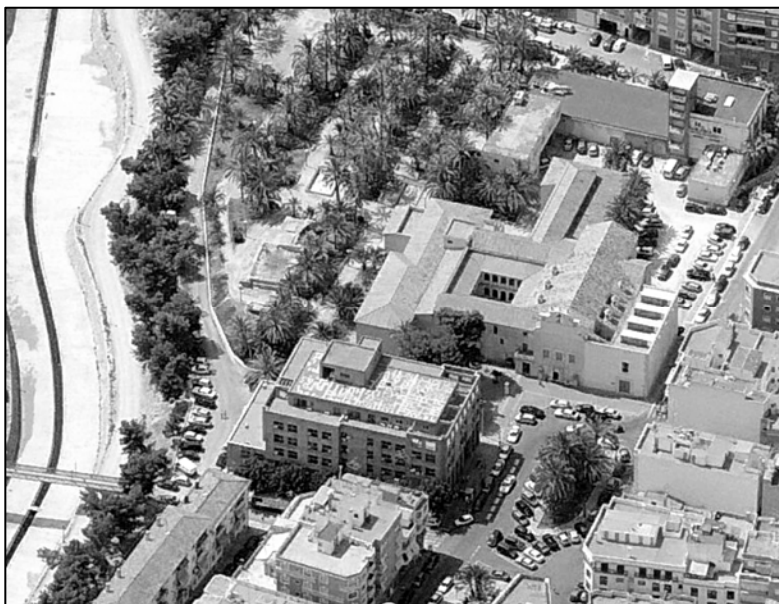
⁸⁸ AHME, *Protocolos de Francisco Gil de Agulló*, 1786. Sig. SHPN 628.

⁸⁹ A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita...* ob. cit., pp. 59 y ss. Se pone en relación este retablo con el existente en la iglesia del convento de Santa Ana de Murcia, del mismo autor y con idénticos repertorios decorativos (A. BUENO ESPINAR, *El Monasterio de Santa Ana. Las Monjas Dominicas en Murcia*. Murcia, 1990, pp. 97 y ss.). Una biografía de José Ganga es ofrecida en C. DE LA PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Murcia, 1992, pp. 50 y ss.

⁹⁰ C. DE LA PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la...* ob. cit., p. 84.

LOS RETABLOS DE LA IGLESIA DE SAN JOSÉ

Este templo está concebido, según se decía, como una *planta de nave única*, la propia de la arquitectura conventual y la tipología más funcional para la adecuada y uniforme propagación del sonido, es decir, un amplio y diáfano espacio central y, flanqueándolo, seis capillas laterales cubiertas por cúpula, que aparecen perfectamente revestidas de suntuosos retablos, aunque no conviene olvidar el último tramo de la nave, que estaría ocupado por el coro alto por lo que en él no se disponen capillas. Estas capillas habría que mirarlas como pequeñas iglesias dentro de una iglesia más grande, compartiendo ellas la planta central, esto es, un pequeño espacio centralizado con toda una serie de connotaciones simbólicas y litúrgicas que conviene desentrañar. La planta central y sus necesidades conmemorativas se ven desde los *tholos* griegos y también en Roma, con el imponente *Panteón*. A priori, todas las plantas centrales se vinculaban a lo funerario, lo conmemorativo y lo simbólico, es decir, que las capillas siempre fueron destino de enterramientos o espacios especiales para una singular devoción.



Vista aérea de la iglesia y el conjunto de San José. Fuente: maps.live.com.

Además de esos retablos de las capillas laterales y el mayor, hay que contemplar asimismo los retablos del crucero, más discretos que los restantes,

donde se albergan las imágenes de la Milagrosa, el Sagrado Corazón de Jesús y el Cristo de la Caída. Por tanto, queda configurado el espacio sagrado de la forma indicada y articulado mediante la presencia de un buen número de retablos, algunos menos suntuosos y otros más llamativos. Es también interesante el aspecto material de los mencionados altares, pues la mayoría de ellos, siguiendo las directrices usuales desde la segunda mitad del siglo XVII están realizados en madera policromada y, en algunos casos, se intentan imitar otros materiales más ricos, caso del mármol, como las semicolumnas y las pilastras del retablo del Cristo de la Caída, con la intención de, mediante esos mármoles fingidos, otorgarle más riqueza y lujo al conjunto⁹¹.

A veces se incorpora el azulejo como complemento del retablo y de la ornamentación del propio espacio, exactamente en el zócalo de alguna capilla como la de San Pascual⁹², basados en motivos geométricos y vegetales que se entrelazan para formar figuras maravillosas, presidiendo la cruz en muchos de los paramentos. Estos azulejos, a todas luces de clara impronta valenciana⁹³, decoran el zócalo y el pedestal de dicha capilla, otorgándole al conjunto una solemnidad muy característica que, unida a la riqueza que dicho material aporta, reviste de un cariz especial a esta capilla, como no podía ser de otra manera, por ser su protagonista uno de los frailes que profesó en este convento ilicitano.



⁹¹ En este sentido, cabe decir que la iglesia de San José es el único templo en toda la Diócesis de Orihuela-Alicante donde se han conservado retablos de yeso.

⁹² Los azulejos muy posiblemente sean de origen valenciano, pues su decoración revela los motivos de estirpe manisera y se relacionan, entre otros, con los del refectorio del Seminario de San Miguel en Orihuela (AA. VV. *Orígenes del Seminario de Orihuela. 1742-1790*. Orihuela, 1990, p. 157).

⁹³ Puede ampliarse este apartado en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coord.), *Las artes decorativas en España (I)*, t. XLV de la colección *Summa Artis*. Madrid, 1999, pp. 433 y ss.

Los altares obedecen a una única tipología retabística, pues albergan en el edículo principal una talla o bien un lienzo, respondiendo todos ellos a una misma variante, como se ha indicado líneas arriba: el retablo de orden único y monumental. Pero dichos retablos no siempre tuvieron la misma iconografía, pues dependiendo de la época fueron variando las advocaciones de las diferentes capillas laterales y, por tanto, los titulares de cada capilla fueron siendo sustituidos por otros. De esa forma, se documenta que hasta la Guerra Civil existió, donde actualmente se venera a la Virgen del Rosario (es decir, la tercera capilla del lado del Evangelio⁹⁴), un crucificado “de tamaño natural bajo modesto doselete”⁹⁵, que aparecía custodiado por las imágenes de San Diego y de Nuestra Señora de la Salud, que anteriormente estarían ubicadas en el Hospital que había en la Corredora. O, por ejemplo, en la capilla del crucero que alberga en la actualidad al Cristo de la Cofradía de la Caída, había antaño la talla de San Andrés Hibernón, uno de los frailes que profesó en el convento de San José y que posteriormente sería elevado a los altares.

⁹⁴ Se hace la distinción en este presente texto de capillas del lado del Evangelio (el lado izquierdo si se mira al presbiterio desde los pies) y del lado de la Epístola (el lado derecho de la iglesia vista desde los pies), dado que esas lecturas tenían lugar en dos ambores diferentes, lo que diferencia cada una de las dos mitades en las que puede dividirse el templo.

⁹⁵ P. IBARRA RUIZ, *Historia...* ob. cit., p. 199.



Antigua capilla de San Diego de Alcalá. 1903. Archivo Histórico de Elche.-

El retablo mayor.



Ya desde antiguo era valorado el retablo que cubría y cerraba el presbiterio, dedicado a San José, llegando de él a decir Ibarra que era “perfecto”⁹⁶. El retablo mayor había sido costeado por el Duque de Arcos⁹⁷, señor de Elche, aunque tendría otras imágenes que no han llegado a nuestros días. Ciertamente, los episodios bélicos han supuesto un delicado punto de inflexión en cuanto al patrimonio de nuestra ciudad se refiere, pues las mayores pérdidas artísticas fueron causadas por varios conflictos, como el de la Guerra de Sucesión⁹⁸, la de la Independencia o los prolegómenos a la Civil de 1936⁹⁹, afectando a la totalidad de las iglesias ilicitanas, aunque no debe obviarse que afortunadamente este templo de San José no fue incendiado.

En ese sentido, el antiguo retablo del Altar mayor tenía un lienzo que representaba a San José y el Niño, que fue sustituido por la talla de idéntico tema que es la que se contempla en la actualidad (atribuida a José Sánchez Lozano, de la escuela murciana¹⁰⁰), sirviendo además de lienzo de bocaporte que cerraría el nicho central, pues la hornacina central está trabajada y tiene un bello revestimiento más acorde a la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, posterior a la fecha inicial de ejecución del retablo, dado que incorpora una serie de elementos vegetales más naturalistas. Este lienzo de San José tampoco se ha conservado y es conocido por una antigua fotografía de la colección de Pedro Ibarra (Archivo Histórico Municipal de Elche) que muestra el presbiterio en la festividad de San Pascual.

El esquema general de este retablo sería el siguiente: banco o predela en cuyo centro se instala el sagrario, el cuerpo principal dividido en la calle central y

⁹⁶ Ibarra dijo que era “perfecto el retablo del altar mayor, de talla dorada y enriquecido con delicadas pinturas sobre tabla” (P. IBARRA RUIZ, ob. cit., p. 198).

⁹⁷ La documentación recoge, por ejemplo, que el Duque de Arcos realiza un donativo con fecha 21 de junio de 1674 al guardián del convento con valor de trescientos dineros “para ayudar de pagar la pintura de San José que se está haciendo para el altar de la iglesia” (AHME, *Limosna de 300 dineros al guardián del Convento de San José de Elche para pagar la pintura de San José en el retablo de la iglesia de dicho convento*, 1674. Sig. H/19-16. S. f).

⁹⁸ Las pérdidas relativas al episodio de la Guerra de Sucesión también pueden verse, por citar un ejemplo, en el ámbito de la platería alicantina (Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, “Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 205 y A. CAÑESTRO DONOSO, “Antiguos ajueres de platería de las iglesias de la provincia de Alicante”, *El Salt*, nº 22. Alicante, 2010, p. 29).

⁹⁹ Ello ha sido estudiado en A. CAÑESTRO DONOSO, “La Guerra Civil como punto de inflexión: destrucción y recuperación del patrimonio en el Levante español. El caso de Elche (Alicante)”, en A. COLORADO CASTELLARY (coor.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Madrid, 2010, pp. 273-285.

¹⁰⁰ Hay varios estudios sobre la figura del imaginero de Pilar de la Horadada, D. José Sánchez Lozano, si bien es cierto que destacan los estudios de J. LÓPEZ GUILLAMÓN, *José Sánchez Lozano o la continuidad de la imaginaria murciana: una aproximación a su obra*. Murcia, 1990 y J. L. MELENDREAS GIMENO, *Escultores murcianos del siglo XX*. Murcia, 1999. Más recientemente fue publicado el de D. BONMATÍ ALONSO, “D. José Sánchez Lozano... más allá del arte”, *La Caída*. Elche, 2010, pp. 25-29.

dos pequeñas calles laterales, apareciendo en la hornacina central la talla de San José y el Niño, flanqueada por cuatro tablas de santos franciscanos mártires¹⁰¹. En otros tiempos presidía la zona baja una imagen de Cristo eucarístico, que está en pleno proceso de restauración y que encaja perfectamente con las medidas del moderno sagrario, un bonito baldaquino coronado por semicúpula y sostenido por cuatro columnas salomónicas que guarda, salvando las distancias cronológicas, cierta semejanza con el resto del conjunto.

Los elementos de soporte son, de los extremos al centro, de forma simétrica: columnas compuestas de fuste anillado y entorchado con el tercio inferior decorado, columnas salomónicas de cinco espirales y dos medias y unas molduras de hojarasca tupidas coronadas por medios capiteles. Un entablamento rectilíneo con un interesante juego de entrantes y salientes, que a pesar de ello no le exime la sensación de plenitud, da paso al remate, al ático del retablo, donde se muestra un lienzo del siglo XVIII, algo posterior a la ejecución inicial de este retablo (fecha hacia 1675¹⁰²) que retrata a la Sagrada Familia, enmarcado asimismo por columnas salomónicas y molduras de hojarasca naturalistas que no llegan a ser estípites. El conjunto se completa con pintura parietal que representa unos cortinajes de color carmesí, algo muy usual hacia los mediados del siglo XVIII; por tanto, puede decirse que la conclusión de la decoración de dicho retablo, es decir, el lienzo de la Sagrada Familia y estos cortinajes, se produce hacia 1740-1750, si bien es cierto que no se conservan los espléndidos aletones barrocos que rematarían bellamente el conjunto, por lo que se aprecia la terminación a medias de tales cortinajes, que quedarían ocultos tras esos aletones. Nada se sabe de su autoría dada la carencia documental, aunque puede relacionarse estilísticamente con la obra de Antonio Caro “el Viejo” o la de José Vilanova o Villanueva, cuya presencia no es extraña por estas tierras pues el primero, como se indicaba antes, diseñó el antiguo retablo de Santa María y no resulta lejana la idea de su intervención en este precioso retablo, que bien podría ser una obra suya o bien en colaboración con Vilanova, puesto que asimismo se ven semejanzas de algunos elementos del retablo, especialmente las molduras de hojarasca, con lo presente en el retablo de San Nicolás y en el camarín de la Santa Faz, ambas en Alicante. Con todo, sería imposible facilitar el nombre de su artífice, aun viendo esas similitudes estilísticas con obras vecinas, lo que hacen de él un retablo magno, pues el espacio que iba a cubrir requería lógicamente una gran pieza, cuya nota dominante la pone el dorado y, en menor medida, el policromado de capiteles o cartelas.

- Los retablos del crucero.

¹⁰¹ Estas tablas, cuyo estudio será pormenorizado en el correspondiente capítulo de pintura, han sido recientemente restauradas y ofrecidas al público en la exposición *Belleza oculta* (Elche, 2011).

¹⁰² La fecha la facilitó I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos...* ob. cit., p. 69.

El crucero también aparece exornado con cuatro retablos, unos más discretos y otros más efectistas¹⁰³, que dan la idea de que delante de cada uno de ellos habría un altar para cultos diarios¹⁰⁴. En el lado del Evangelio subsiste un retablo que alberga en la actualidad a la imagen de la Milagrosa¹⁰⁵, antiguamente estaría presidido por la Inmaculada Concepción¹⁰⁶ dada la veneración que la Orden Franciscana le tenía, de ahí que fuese nombrada Patrona y Reina de toda la Orden, aunque no extraña la ubicación hoy día de la imagen de la Virgen María con los rayos en las manos –la iconografía que se hizo usual en su conocida Medalla– por lo que tal advocación no desentona en el conjunto general de las devociones presentes en la iglesia de San José, todas ellas de gran tradición para la Orden Franciscana. De la misma forma que ocurre con el retablo del Altar mayor, no se conoce ninguna noticia relativa a su construcción ni a su decoración. Esta sencilla fábrica responde a los gustos seiscentistas, dentro del llamado *Barroco desornamentado*, aunque no obvia recurrir a determinados efectos, como el juego de entrantes y salientes, una nota en común tanto en el exterior del retablo como en la ornamentación de la cornisa en el interior de la hornacina central.

¹⁰³ Dos de ellos –los del eje horizontal de los brazos del crucero– comparten la pobreza de materiales, pues en ellos se emplea el yeso si bien es cierto que los efectos que se consiguen son maravillosos. Los otros dos retablos ya son tallados en madera.

¹⁰⁴ En este sentido se hace más que necesaria la apreciación de la orientación de las iglesias, con el altar al Este, situándose el sacerdote de espaldas al pueblo y de cara al Sagrario –siempre antes de las reformas llevadas a cabo por el Concilio Vaticano II– para esperar la venida mística del Mesías, que llegaría por el Oriente. Es por ello que hasta dicho Concilio no existieron en el interior de las iglesias los altares exentos, tal y como se conocen en la actualidad, por lo que el sacrificio se celebraba en las zonas bajas de los retablos, cuyo bando o predela se aprovechaba para tales menesteres. Para profundizar en este aspecto y otros se recomienda la lectura de J. HANI, *El simbolismo...* ob. cit., especialmente las páginas 93-109.

¹⁰⁵ Es de sobra conocida la gran trascendencia y veneración de la parroquia a la advocación de la Medalla Milagrosa, una tradición iniciada por la aparición de la Virgen María en 1830 a la niña Catalina en la Casa de las Hijas de San Vicente de Paúl en París. Mucho se ha escrito respecto a estas tres apariciones y podrían ser resumidas de la siguiente forma: Catalina ve a la Virgen y ésta le señala el altar como el sitio donde ir a llorar las plegarias. En la siguiente aparición, María estaba sobre una bola y, pisando una serpiente –la típica iconografía de la Inmaculada–, comenzaron a brotar unos rayos de luz cegadora de sus manos. Esta imagen es la que sería requerida para que se acuñase en unas medallas que protegerían a quienes las portasen. Huelga en este momento hablar del emblema de la Medalla Milagrosa, es decir, una cruz con una M a manera de sudario, los Sagrados Corazones de Jesús –rodeado de espinas– y de María –traspasado por un puñal– entre una aureola de doce estrellas. En la tercera de las apariciones, la Virgen volvió a mostrar a Catalina el diseño de la medalla que debía realizar, siendo aprobada su ejecución por las autoridades eclesíásticas en 1832.

¹⁰⁶ I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos...* ob. cit., p. 71. Este retablo está datado en el último cuarto del siglo XVII y tiene semejanzas estilísticas con el retablo de San Antonio de la iglesia de Santas Justa y Rufina de Orihuela. La imagen de la Virgen es actual.



Vista de los retablos del crucero.

El banco marca la disposición de los cuerpos superiores e incorpora pinturas sobre tabla que representan a mártires franciscanos, ya que no debe olvidarse la muy estrecha relación que une a una obra de arte con el sitio para el que ha sido concebida, por lo que la presencia de estos no exige mayor justificación. El retablo pertenece al último tercio del siglo XVII mientras que la hornacina es de la centuria siguiente, algo que queda perfectamente evidente en la exquisita decoración tan abultada de medallones en los que se inscriben símbolos procedentes de las Letanías Lauretanas. El soporte son pilastras pareadas con medios capiteles de carnosas hojas, cuyo tipo de decoración remite a la del retablo mayor, por lo que puede pensarse en una misma mano en su autoría, sin que puedan facilitarse más datos objetivos. El protagonista sigue siendo el oro, caso de las molduras con forma de hoja o el recuadro que rodea a la hornacina central. De todos modos podría pensarse que no es realmente policromía lo que presentan estas superficies, sino que se entreve la preparación de la madera a base de bol rojo –en otros se usa el bol verde– para posteriormente aplicarle las imprimaciones de oro.

El conjunto queda rematado con el ático, en cuyo centro se ubica una pintura sobre San Antonio de Padua, entre pilastras idénticas a las del cuerpo inferior. Lo que sí es diferente es la transición del cuerpo al ático mediante unas

rocallas y espirales, además de cuatro jarrones con costillas, motivos típicamente seiscentistas. El ático se corona por un frontón triangular partido, albergando en el centro del tímpano una cartela rematada por una cruz.

Nada se dice en cambio de este otro retablo situado junto a una puerta que comunica el crucero con el claustro, bien por ser su diseño mucho más discreto que el resto o bien por albergar una iconografía que aparece en varias ocasiones en la iglesia, como es la Sagrada Familia de Jesús. Realmente se trata de una hornacina acabada en medio punto entre pilastras fingidas de orden corintio y frontón triangular abocinado, todo ello con un importante aire clasicista y romano, a lo que debe unirse la pobreza de materiales, pues en este altar se emplea el yeso y la policromía para simular arquitectura del más puro Barroco romano.

En el lado de la Epístola se conserva el retablo gemelo al de la Purísima, en otros tiempos presidido por una imagen de San Andrés Hibernón y, más posteriormente, por otra de San Vicente de Paúl, ambas advocaciones y devociones muy arraigadas en el sentir franciscano, por lo que su presencia en estos retablos antaño quedaba perfectamente justificada. Actualmente, la hornacina central alberga una talla del Sagrado Corazón de Jesús¹⁰⁷, que sería colocada hacia 1990, desconociéndose el emplazamiento y la situación de las dos tallas antecesoras.

¹⁰⁷ Al seguir las mismas líneas que el retablo de la Purísima, dentro de un clasicismo desornamentado, no se incide en su análisis ni en su descripción. Lo único que dista del otro retablo es la representación pictórica del banco, que en este caso se trata del martirio de algunos frailes franciscanos, mientras que en el otro, como se indicaba, aparecen los frailes únicamente con los instrumentos de su martirio.



Retablo del Cristo de la Caída en el crucero.

Cabe reseñar además el retablo de yeso policromado que acoge la talla de Nuestro Padre Jesús de la Caída, del que tampoco se tienen noticias aunque conviene detenerse en él por la aportación a la plasticidad y al efectismo barroco, dado de entrada por su material –el yeso– y por su configuración, pues presenta de forma simétrica, en torno a la hornacina central, columnas y semicolumnas adosadas de orden corintio sobre las que cabalga un entablamento completo articulado por un arquitrabe que sigue las líneas de entrantes y salientes de lo ya usual en esta iglesia, un friso adornado con motivos clasicistas –lo que sitúa a la ejecución de este retablo hacia los años centrales del siglo XVIII, cuando se recuperan los repertorios clásicos– de lazos, guirnaldas y festones; sobre él, el denteado que da paso a la cornisa, viéndose completado este retablo por un ático que encierra una pintura que representa a San José y a Cristo niño, entre pilastras adosadas asimismo de orden corintio, que soportan otro entablamento completo y que están adornadas por una pareja de jarrones y otra pareja de flameros. Toda la superficie está enteramente decorada al fresco, es decir, aplicada la policromía directamente sobre el yeso, consiguiendo unos verdaderos efectos de mármol aunque en realidad se trate de un material pobre.

- **Los retablos de las capillas laterales.**

A ambos lados de la nave central aparecen, como se decía, tres capillas laterales, que siguen una misma tipología: planta central, que alude al sentido funerario y simbólico de las mismas, y cubiertas por cúpulas que vienen a prefigurar a la misma bóveda celeste. A los retablos ya mencionados conviene sumar los existentes en algunas capillas laterales que flanquean a la nave central, si bien es cierto que no todas las capillas cuentan con un retablo, caso de la tercera capilla del lado del Evangelio, donde se encuentra hoy día la imagen de la Virgen del Rosario. En ella no hubo, al menos así no ha quedado registrado, retablo, pues lo que allí se encontraba era un magno dosel dieciochesco que cobijaba una imagen de un Cristo crucificado, por lo que no se conoce la existencia ni documental ni gráfica de retablo alguno para dicha capilla. Es por ello por lo que este análisis de los retablos de las capillas laterales únicamente se hará en base al de San Pascual, Santa Ana y la Virgen niña, San Pedro de Alcántara, San Cayetano y Santa Rita de Cassia, como puede verse grandes devociones de la Orden a la que en otros tiempos perteneció este templo y su convento.

En el caso concreto de San Pascual, preside el conjunto una singular talla del santo franciscano atribuida al maestro Sánchez Lozano. Este santo anduvo por Elche cuando tenía 18 años cuidando el ganado de Bartolomé Ortiz, “un ganado muy grande que para buscarle pastos no sólo había que ir hasta Orito sino por toda la Vega Baja”, según expresa el mismo santo en sus memorias. Su relación con

nuestra ciudad fue más allá, pues pidió ser admitido en la Orden Franciscana y su convento de San José, de ahí que se le tenga tanta devoción y que precisamente, una de las capillas se haya dedicado a él. Sin duda tiene el retablo más plástico de cuantos existen en el templo, a excepción del mayor, algo que ha podido acentuarse tras la conveniente restauración aplicada recientemente, que ha sacado a la luz su auténtica policromía¹⁰⁸. Este retablo, ejecutado en el último tercio del siglo XVII¹⁰⁹, sigue la misma línea que el mayor, pues también es aprovechado el banco o predela para ubicar el Sagrario, además tiene una única calle que preside San Pascual, flanqueado por unas columnas salomónicas muy carnosas, cuya superficie está totalmente ornamentada con motivos vegetales y frutales, tan propias del Barroco. La teatralidad barroca se hace muy presente en este retablo, que aparece coronado en el ático por un lienzo con una custodia, algo que se pone en relación directa con la intensa devoción al sacramento de la Eucaristía por parte de los franciscanos, originada por el mismo San Francisco. El zócalo de la capilla está revestido, según se ha indicado ya, con azulejería de estirpe valenciana, con una clara impronta manisera.

¹⁰⁸ Es recomendable la lectura de G. MIRA GUTIÉRREZ, “La restauración de la capilla de San Pascual Bailón en la iglesia conventual de San José de Elche”, *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009, pp. 89-97.

¹⁰⁹ Ninguna noticia hay acerca de la autoría ni de la ejecución de este bello ejemplar de retablo seiscentista. En cambio, sí se conocen algunos datos del retablo que hubo de presidir, antes del que ahora se conoce, y que, en base a los testigos documentales, fue concluido en 1635 (Cfr. I. VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos...* ob. cit., p. 83, aunque no proporciona ni nombre del tracista ni del tallista de ese antiguo retablo).



Retablo de San Pascual.

Con todo, lo más interesante de este retablo es su cuidada ornamentación, lo que hace de él una pieza verdaderamente ejemplar, por lo que no sería raro pensar que ese retablo bien podría encarnar el impacto y la asimilación de los valores del Barroco en Elche por múltiples razones, entre las que destaca su estudiada proporción, su plasticidad, su policromía y, al fin, su exquisito ornato a base de motivos vegetales perfectamente escogidos, simulando algunos de ellos estar en una bóveda a manera de casetones clasicistas, especialmente en el intradós del frontón curvo del ático. La volumetría tan interesante de la ornamentación que cubre el fuste de las columnas salomónicas debe ser también tenida en cuenta por varios factores, puesto que es de los pocos exornos con corte a bisel, lo que conlleva un teatral juego de entrantes y salientes, además de cubrir la práctica totalidad de los fustes, sin producir sensación de ahogo, lo que se ve acentuado por la proporción y por la longitud de la hornacina central. Es el triunfo del Barroco, por lo que es una suerte que la ciudad de Elche cuente con obras tan magníficas como este retablo, habiendo algunas partes que se ponen en relación con otras obras vecinas, caso de la ornamentación del camarín de la Santa Faz en el monasterio homónimo de Alicante.

A continuación está la capilla dedicada a Santa Ana, otra devoción popular en la Orden Franciscana basada en la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen, sostenida a partir del siglo XIII por la citada orden. Esta capilla, cuya decoración pictórica está fechada según el fresco parietal en 1724, es más discreta por varias razones, entre las que destaca su pálida policromía, aunque tiene una iconografía mucho más rica y una articulación de los volúmenes muy interesante. En el centro del retablo se dispone la talla de Santa Ana y la Virgen Niña, encima de cuales aparece el anagrama de Santa Ana, y a ambos lados de la hornacina dos imágenes decapitadas (San Antonio y San José, los dos con el Niño Jesús en brazos, reconocidos por fotografías de inicios del siglo XX). En la zona del ático hay tres esculturas de difícil identificación, si bien es cierto que en el centro hay un anciano con barba, que podría ser San Joaquín, y dos mancebos, uno con un pez en sus manos (quizás represente a Tobías) y el otro una corona, que bien puede relacionarse con la *corona franciscana de las siete alegrías de la Santísima Virgen*. Es distinto este retablo de yeso¹¹⁰ al de San Pascual en primer lugar por su configuración, en segundo lugar por el elemento de soporte –aquí se disponen pilastras adornadas con festones de frutas y flores y, en lugar de capiteles, se escogen las figuras de medio cuerpo de dos ángeles a manera de *hermes*– y, en tercer lugar, por la policromía escogida, aunque es necesaria su puesta en valor precisamente por la tan rica iconografía que alberga.

¹¹⁰ Ibarra dijo de ella que tenía “muy buenas figuras de estuco” y se hallaba “profusamente decorada con pinturas y relieves” (P. IBARRA RUIZ, *Historia...* ob. cit., p. 199).



Retablo de Santa Ana y la Virgen niña



Retablo de San Cayetano

Por su parte, en el lado de la Epístola hay tres capillas más, que completan todo un ciclo de apoteosis franciscana, estando la primera de ellas dedicada a San Pedro de Alcántara por ser el franciscano que envió a ocho monjes a Elche para fundar el convento en abril de 1561, lo que motivó que desde antaño tal santo ya contase con una capilla bajo su advocación en la iglesia de San José. Como es lógico y notorio, el fundador de la comunidad conventual ilicitana no podía quedarse al margen y en este caso aparece representado en un lienzo en el edículo central del retablo. La zona del banco está ocupada por la imagen del Cristo yacente, perteneciente a la Cofradía del Santo Sepulcro. El elemento sustentante del retablo son columnas de fuste estriado en espiral con el tercio inferior ornamentado, presentando capiteles corintios. El ático se articula a través de un lienzo de Santa Isabel, reina de Portugal y Hungría y patrona de la Orden Tercera. Y en este remate aparecen dos elementos de claro estilo escurialense: las pirámides y las bolas, en la órbita de la arquitectura y la ornamentación de tipo funerario, lo que se pone en relación –junto con las volutas que hacen la transición del cuerpo al ático– con lo observado en los dos retablos gemelos del crucero, aunque lo cierto es que hay notas discordantes, como el friso a base de roleos y otros motivos clásicos, cosa que induce a pensar en la cronología de este retablo, que debería situarse hacia 1675, por lo que hay que considerar que esta nueva fábrica de la iglesia sería concluida hacia 1670, pues es difícil pensar que se hicieran los retablos antes de que terminación de la arquitectura.



Retablo de San Pedro de Alcántara.

Seguida de la capilla de San Pedro de Alcántara está la de San Cayetano, aunque en otros tiempos estuvo presidida por una talla del Niño Jesús “de raquíto bulto”¹¹¹. Esta capilla y su retablo de yeso podrían formar pareja con la ya vista de Santa Ana, que está enfrentada a ella, pero contiene repertorios decorativos diferentes pues en la zona baja se incorporan elementos simbólicos como granadas (que vienen a significar simbólicamente la sangre de los mártires) o palmas (en referencia a los mismos mártires franciscanos) enmarcados en óvalos. Justo encima de la talla moderna de San Cayetano y el Niño Jesús está el anagrama de Cristo (JHS), motivo que indica la auténtica y antigua advocación de esta capilla. Hoy en día puede verse sobre el pequeño altar una imagen de San Judas Tadeo. Las columnas salomónicas presentan una notoria decoración de guirnaldas en las zonas de las espirales. En los extremos se disponen dos figuras en estuco de santos franciscanos, imposibles de identificar por carecer de cabezas. El remate superior del retablo se configura con la presencia de la Santísima Trinidad, circunscrita en un esquema triangular: en el centro está el Espíritu Santo, a la izquierda Jesús y a la derecha Dios Padre. Completan la ornamentación de la capilla sendos lienzos que están en las paredes laterales con pasajes de la vida de la Virgen, lo que confirma que este espacio sería el gemelo del enfrentado.



Retablo de Santa Rita de Cassia.

¹¹¹ P. IBARRA RUIZ, *Historia...*, ob. cit., p. 199.

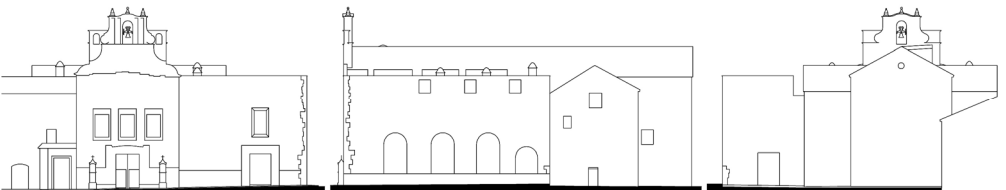
Para finalizar el lado de la Epístola, cabe mencionar la última capilla, dedicada en la actualidad a Santa Rita de Casia, una de las santas más populares de la Iglesia católica. El retablo, en este caso también de yeso, es menos efectista que el resto y antiguamente estaba presidido por una imagen de San Antonio con el Niño en brazos. La pieza está sustentada por columnas compuestas (de capitel jónico y corintio) de fuste estriado y pilastras adosadas que contienen festones vegetales y frutales. Se prescinde de ático que se sustituye por un frontón semicircular, lo que le otorga a este retablo un carácter similar a los arco de triunfo de estirpe clásica.

Capítulo 5

LA ESCULTURA Y LA PINTURA

LAS TALLAS

LOS CICLOS PICTÓRICOS Y OTROS LIENZOS





Es interesante, sin duda, conocer el patrimonio de artes figurativas, esto es, la escultura y la pintura, para poder tener un estudio cuanto más completo posible, por lo que se abordará en primer lugar el análisis de la imaginería conservada y, posteriormente, se profundizará en los ciclos pictóricos y otros lienzos que subsisten en la iglesia de San José. Asimismo se contempla el patrimonio perdido pero conocido a través de fuentes documentales y gráficas, lo que permitirá calibrar la diferencia entre lo existente y lo conservado, además de aquellas adquisiciones nuevas referentes no sólo al ámbito parroquial sino también a las cofradías de Semana Santa, que incrementan así de manera notoria el patrimonio escultórico.

LAS TALLAS

Como ya se ha ido indicando en los anteriores capítulos, muchas eran las tallas que albergaba el interior de la parroquia, no sólo en su presbiterio y sus capillas laterales sino también en la sacristía, un espacio sagrado que aparecía por su especial cariz en otros tiempos decorado con imágenes religiosas, además de lienzos. Poco de ese patrimonio se conserva, si bien se circunscribe al ámbito de las capillas laterales, especialmente las imágenes de estuco de los retablos aunque, debido a las consecuencias bélicas de 1936, están decapitadas, por lo que su identificación e iconografía viene dada gracias a los documentos gráficos y escritos que se conocen, según se ha podido constatar en el capítulo correspondiente a los retablos. Es por ello por lo que habrá que centrarse en aquellas tallas de la

Posguerra, de las que cabría hacer una doble distinción, en base a su procedencia: por un lado, el taller levantino, representado por el pilareño José Sánchez Lozano y por el valenciano Rafael Peris, y, por otro, el andaluz, encarnado en la persona del imaginero José Ángel Palacios Fernández. A la producción de estos autores cabría sumar, como es lógico, la talla del Cristo de Zalamea¹¹², que se custodia en su pequeña capilla y que ya de antiguo estuvo vinculada a esta iglesia¹¹³, pues el resto de imágenes –caso de Santa Ana y la Virgen niña, Santa Rita de Casia, etc. – carecen de interés artístico, por lo que su análisis se descarta al haber sido ya tratadas en relación al retablo lateral que presiden.

“La influencia de Salzillo en la obra de Sánchez Lozano es total aunque ello no significa que éste copie al maestro del siglo XVIII, pues lo que hace es reinterpretar la escultura según la concebía Salzillo y la adapta a los gustos y a la mentalidad del hombre del siglo XX, demostrando un gran conocimiento de la técnica y una habilidad como pocos escultores han tenido en el siglo pasado y que ha representado una continuidad extraordinaria de aquellos cánones dieciochescos en los que vivió Salzillo¹¹⁴”.

José Sánchez Lozano (Pilar de la Horadada 1904 – 1995 Murcia) es indudablemente uno de los escultores más notables del siglo XX en base a varias razones, pues no sólo se dedicó a tallar grupos escultóricos e imágenes para las parroquias y las cofradías durante los penosos años de la Posguerra, necesitadas de un gran número de tallas debido a su desaparición y/o destrucción en los días previos al inicio de la contienda civil, sino que también restauró y reparó buena parte del patrimonio que precisaba tales labores, llegando a su taller obras de primera fila y de prestigiosos escultores como Nicolás de Bussy o Salzillo. Por lo general se recurrió a talleres que trabajaban con moldes, pues se exigía rapidez para poder restablecer el culto en todas las parroquias y los medios económicos no eran precisamente boyantes. Hubo otros casos, en cambio, que demandaron obra a reputados artistas, caso de Sánchez Lozano, quien es requerido por la parroquia

¹¹² Un estudio completo de esta popular talla se encuentra en *El Cristo de Zalamea, Nuestras tradiciones*, nº 10. Elche, 2006, por lo que no se incidirá en ella dado que no pueden aportarse más datos de los que fueron ofrecidos por los autores de esa investigación, recomendándose su lectura para un mayor conocimiento sobre la historia de la imagen, a pesar de carecer de datos objetivos y documentales.

¹¹³ Con todo, debe tenerse en cuenta que esta imagen del Cristo de Zalamea estuvo también en la iglesia de El Salvador, pues así consta en los inventarios de febrero de 1936 (A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita... ob. cit.*, p. 140).

¹¹⁴ A. CAÑESTRO DONOSO, “El Cristo del Ecce Homo de Elche: la continuidad de la escuela salzillesca y la plenitud de Sánchez Lozano”, *Semana Santa*. Elche, 2011, p. 114. Basten estas palabras para definir el arte de José Sánchez Lozano. Su biografía puede verse en I. LÓPEZ GUILLAMÓN, *José Sánchez Lozano o la continuidad de la imaginaria murciana. Una aproximación a su obra*. Murcia, 1990. No obstante, también se recomienda la lectura de I. MOYA MARTÍNEZ, *La obra del escultor Sánchez Lozano*. Orihuela, 2001.

de San José para realizar las tallas de San Pascual y San José –esta última preside el retablo mayor–, además del encargo de un Cristo camino del Calvario.



Talla de San José del retablo mayor. José Sánchez Lozano, 1955. Fotografía: F. Guilabert.

El escultor, formado en el taller del famoso artista murciano José Planes y posteriormente becado a Barcelona, retoma con su obra muchas de las tradiciones escultóricas de la escuela murciana, sobre todo procedentes de la producción de Francisco Salzillo, en quien pone las miras para tallar los rostros de sus imágenes, fijándose asimismo en la cuidada policromía que ofrecen las tallas salzillescas, que Sánchez Lozano reproduce casi fielmente, como es el caso de los estofados de la talla de San José con el Niño Jesús en brazos¹¹⁵ que ocupa la hornacina central del retablo mayor. Se han visto muchas semejanzas con la talla homónima existente en

¹¹⁵ Fue encargado en 1955 por D. Casto Torregrosa, según consta en el legado epistolar del escultor (I. LÓPEZ GUILLAMÓN, *José Sánchez Lozano...*, ob. cit., p. 107). Agradezco a D. Juan José Pastor que haya facilitado esta fuente bibliográfica.

el Monasterio de Santa Ana (Murcia), del mismo Sánchez Lozano, por lo que resulta más que evidente su adscripción a la gubia del pilareño, a pesar de la carencia de documentación. Además de esas similitudes con la talla murciana, es evidente la mano de Sánchez Lozano en el tratamiento dulcificado de los rostros y de los cabellos, que vuelven sus miras al arte de Salzillo. La mirada cándida y la barba partida son dos notas dominantes en la obra salzillesca y Sánchez Lozano, tan dotado para el arte, las reinterpreta en esta obra tan espléndida, cuyo protagonista es el cuidado estofado que cubre toda la indumentaria de San José, reproduciendo motivos barrocos franceses y centroeuropeos según era del gusto del maestro murciano, lo que hace de ella una de las joyas que encierra la iglesia de San José.



Talla de San Pascual. José Sánchez Lozano, 1941. Fotografía: F. Guilbert.

También obra suya es la talla de San Pascual Bailón¹¹⁶, que ocupa la hornacina central del retablo existente en su capilla, siendo en este caso imagen de vestir, es decir, únicamente tiene talladas cabeza, manos y pies mientras que el resto del cuerpo es el llamado *candelerero*, un vástago de madera u otro material que tiene la forma del cuerpo humano. Esta imagen representa al santo en su juventud en el momento en el que se le aparece el ángel mostrándole la custodia. Como puede comprobarse, está vestido con el hábito franciscano: camisa, túnica, esclavina y cordón, apareciendo tocado por un nimbo cuya cenefa central reproduce una corona de espinas.



Talla del Cristo de la Caída. José Sánchez Lozano, 1953. Fotografía: F. Guilabert.

¹¹⁶ Encargado en mayo de 1941 por D. Fausto Román Bañón (Cfr. I. LÓPEZ GUILLAMÓN, *José Sánchez Lozano... ob. cit.*, p. 105).

Por último, dentro de la amplia producción de Sánchez Lozano destaca la imagen de Jesús caído con la cruz a cuestas, perteneciente a la Cofradía de la Caída de nuestra ciudad. Le fue encargada en 1953¹¹⁷ una talla que debía representar a Cristo camino del Calvario, de vestir y de tamaño natural, lo que el escultor resolvió con verdadera maestría y soltura, pues en ella puede verse de manera explícita y sintetizada toda su formación –desde los años con José Planes hasta el conocimiento profundo de la estética barroca merced a las muchas restauraciones que practicó a imágenes del siglo XVIII– y todos sus intereses, encaminados hacia la consecución de la denominada *unción sagrada*¹¹⁸ y la personal inclinación por los cánones salzillescos que, una vez más, están presentes en esta magnífica imagen, especialmente en el tratamiento de la barba, las facciones del rostro y, de una manera muy íntima y particular, la mirada. Sin duda, “la obra de este precursor del Barroco levantino y escultor inigualable habla por sí sola. A parte del brío en el modelado y la perfección en sus detalles, merece destacar la especial atención a su extraordinaria policromía, con las que infundía a las imágenes de ese realismo patético acentuado, propio de las imágenes pasionistas del siglo XVIII”¹¹⁹.

En suma, puede decirse que se trata de una magnífica talla de bulto redondo, en madera, que representa el pasaje evangélico que narra la cruda travesía de Cristo desde el pretorio de Pilatos hasta el Calvario cogido a la cruz, uno de los instrumentos de su martirio. El rostro, de bellas facciones clasicistas, responde a una tipología ya conocida y empleada por Sánchez Lozano en otras tallas con la barba partida, aunque sigue incidiendo en esa faceta plástica que tan en boga estaba en el Barroco de dotar a las imágenes de *alma* consiguiendo fijar la mirada de Cristo en la del fiel que lo contempla en una suerte de ejercicio de introspección mística, que se pone en consonancia con los valores propiciados desde el Concilio de Trento con relación las imágenes de culto, especialmente aquellos que resaltaban tanto la cercanía del Hijo de Dios -es decir, su aspecto más

¹¹⁷ Encargado en febrero de 1953 por D. Casto Torregrosa, sirviendo de modelo la talla de Guardamar bajo la misma advocación (I. LÓPEZ GUILLAMÓN, *José Sánchez Lozano...*, ob. cit., p. 79).

¹¹⁸ “Esa ‘unción sagrada’, término acuñado en el argot cofrade, reivindica la necesidad de primacía de criterios ascéticos sobre rigurosos criterios estéticos. Por encima de una belleza plausible y fehaciente, una imagen sagrada debe cumplir con la mirífica misión de conferir al pueblo la capacidad de formar parte del misterio pascual de la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor” (D. BONMATÍ ALONSO, “D. José Sánchez Lozano...”, ob. cit., p. 26).

¹¹⁹ D. BONMATÍ ALONSO, “D. José Sánchez Lozano...”, ob. cit., p. 29. Este es indudablemente uno de los textos más sensibles que se han escrito sobre el imaginero pilareño, cuyas obras son “un crisol de profundos sentimientos de fe cristiana que han servido y sirven de consuelo a innumerables fieles, que siguen utilizando sus imágenes sagradas como vehículo de comunicación y súplica”.

humano- y la soledad, idea incorporada a los temas pasionales a raíz del Concilio tridentino¹²⁰.

El hecho de ser una imagen de vestir es, en realidad, una herencia directa del gusto por la teatralidad y el patetismo más exacerbados del Barroco, siendo una tipología que tendrá muchos adeptos en las tierras del Levante español, con varios casos en el mismo templo y en otros de la ciudad, como el de Santa María¹²¹, y que Sánchez Lozano practicará más y más veces.

En suma, esta imagen constituye, además de una buena muestra del culto habido por los años centrales del pasado siglo, un excelente documento para conocer la situación económica que vivía la fábrica de la iglesia de San José pues testimonia a la pura perfección la realidad de los tiempos y el conocimiento de los grandes maestros contemporáneos para realizar un encargo de esta índole. Por tanto, no sólo la talla representa en sí misma el recuerdo del pasaje pasional sino que también ostenta otros valores, como pueda ser el documental, al que se acaba de aludir, o incluso el conceptual, radicando en ella buena parte de los postulados contrarreformistas como ya se ha indicado porque es notabilísimo el impacto que trajo consigo el Concilio de Trento y la llamada Reforma católica, adquiriendo en este templo y en sus imágenes un carácter verdaderamente ejemplar.



Talla de Cristo en el sepulcro. Talleres de Rafael Peris. Fotografía: F. Guilabert.

¹²⁰ Este aspecto ha sido estudiado en J. CANTERA MONTENEGRO, “El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento”, en AA.VV., *La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte*. Madrid, 2001, pp. 149 y ss.

¹²¹ En el caso de la iglesia de Santa María, “los documentos parroquiales refrendan las imágenes que hubieron de ocupar los lugares preferentes en las distintas capillas del templo, siendo algunas de ellas de vestir, para lo que se empleaban textiles. De esta forma, en 1723 se adquiere la imagen de San Francisco Javier “vestida de raso negro”, aunque en 1732 se sustituye el raso por un “vestido de terciopelo negro con guarnición de oro fino”. Dos años más tarde dicha indumentaria se cambia por “una sotana de felpa labrada, sobrepelliz de volante de plata y estola de tisú de plata”. Por otro lado, la imagen de San Pedro que se incorpora a la parroquia en su capilla anexa a la sacristía en 1734 aparecía vestida “con dos sotanas, una de raso negra y otra de tafetán carmesí”, aunque muy posteriormente se cambiará su indumentaria por alba, casulla, capa pluvial, estola y mitra, configurándose así la imagen papal, con textiles de seda blanca y damasco carmesí” (A. CAÑESTRO DONOSO, “Con la decencia debida... Consideraciones...”, ob cit., pp. 66-68).

La escuela levantina se completa con el Cristo yacente, de la Cofradía del Santo Sepulcro, realizado por los talleres de Rafael Peris, un obrador valenciano de los muchos que proliferaron una vez acabada la Guerra Civil, como los de Arte Católico de Olot o los Talleres de Arte Granda, que abastecieron a numerosas parroquias y cofradías deseosas de restituir sus titulares para retomar el culto. Se demanda un Cristo en el sepulcro que debía seguir la estela del existente, obra de Antonio Riudavest, por lo que sigue la tipología de Cristos yacentes con un cuidado estudio anatómico que revela el conocimiento profundo del cuerpo humano que tuvo su ejecutor¹²², así como interesa resaltar la policromía tan delicada que presenta esta talla.



Talla de Mª Santísima del Rosario. José Ángel Palacios, 2002. Fotografía: F. Guilabert.

¹²² Se desconoce el autor de esta talla aunque bien podría haber sido el mismo Rafael Peris, dueño de los talleres. Con todo, y dado que no se conserva contrato alguno ni documentación vinculante, no puede ofrecerse el nombre de su artífice.

La nota opuesta a esa serenidad levantina la proporciona la única talla de escuela andaluza, concretamente la Virgen del Rosario, una imagen de vestir del linarense José Ángel Palacios Fernández¹²³ realizada en el año 2002 que sigue los prototipos de dolorosas andaluzas, con las manos abiertas a la altura del pecho, con ojos grandes y almendrados llenos de lágrimas, lo que viene a manifestar la cercanía con la idea de patetismo, tan aceptada y adoptada en la imaginería barroca andaluza. Debe tenerse en cuenta asimismo el rico y variado ajuar que posee la imagen, junto con la del Cristo de la Caída, consistente en varias sayas y mantos, acordes con los tiempos litúrgicos, además de coronas, preseas y otras joyas, como rosarios o broches. Al hablar de las diversas alhajas de oro y plata que poseen las imágenes, puesto que no se abordarán en el capítulo de artes suntuarias, naturalmente hay que hacer hincapié en la simbología y la funcionalidad que las hace imprescindibles dentro del ajuar de toda imagen religiosa de vestir. La costumbre de exornar imágenes de Cristo y la Virgen con joyas se encuentra perfectamente documentada en los lejanos años del Románico. No obstante, fueron desde entonces muchas las voces que pusieron especial fuerza en remarcar su necesidad o, por el contrario, pedir su supresión. Además, las sofisticadas interpretaciones de la imaginería dieron pie a la creación de un código retórico para leer las imágenes a través de la adopción de la *calocagaxia* platónica¹²⁴, es decir, la posibilidad de expresar unos ideales de belleza, perfección o divinidad a través del uso de diversos complementos. Es en este principio educativo en el que se enmarca el uso de coronas y otras joyas¹²⁵, por lo que la presencia, abundancia y riqueza de los ajuares queda más que justificada.

LOS CICLOS PICTÓRICOS Y OTROS LIENZOS

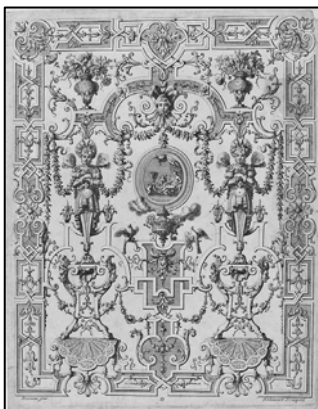
Antes de iniciar el estudio y análisis de las pinturas de la iglesia de San José conviene detenerse de nuevo en la admiración del prodigio que supone la exquisita articulación del espacio sagrado mediante seis capillas laterales que custodian la nave central y que siguen una misma tipología: planta central, que alude al sentido funerario y simbólico de las mismas, y cubiertas por cúpulas que vienen a prefigurar a la misma bóveda celeste. Todas ellas están recubiertas de delicada

¹²³ Desde estas páginas agradecemos la amabilidad de D. José Ángel Palacios al facilitar la documentación y los informes relativos a la Virgen del Rosario, pudiendo destacarse su estudio “La Virgen del Rosario”, *La Caída*. Elche, 2003, pp. 13-16, donde explica el mismo autor las características técnicas y específicas de la talla, así como sus posibles inspiraciones.

¹²⁴ Este aspecto ha sido resaltado en J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, “El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería*. Murcia, 2003, p. 194.

¹²⁵ Es interesante la lectura sobre este punto de A. CAÑESTRO DONOSO, “In gloriam et decorem”, *Sóc per a Elig*, nº 20. Elche, 2008, pp. 149 y ss.

ornamentación, lienzos en algunos casos y en otros altorrelieves, aunque es rasgo común la decoración de pintura lineal en tono azul, incorporando algún ocre, que destaca con mucho por encima del blanco puro de los muros. Tales pinturas, muy posiblemente inspiradas en los grabados que el francés Jean Berain dibujase en su interesante tratado *Ornamens inventez par J. Berain* (1703), constituyen un magnífico ornato del interior del templo¹²⁶. No obstante ello, parten de tradiciones locales, pues ese mismo tipo de pinturas se había visto en el interior de la antigua iglesia de El Salvador o en otros conventos vecinos, caso de la iglesia del convento de San Juan de la Penitencia (Orihuela)¹²⁷ o de la iglesia del convento de Santa Ana (Murcia)¹²⁸, influenciadas asimismo por los grabados franceses de Berain. Incluso alguna de las capillas, como la tercera del lado del Evangelio y la zona del ático del retablo de la Capilla Mayor, contiene cortinajes y grandes doseles pintados utilizando la técnica del trampantojo – etimológicamente del francés *trompe l’oeil*, “engañar al ojo” – tan del gusto dieciochesco, especialmente de la primera mitad¹²⁹.



Láminas del tratado de Jean Berain (1703).

¹²⁶ Cfr. A. CAÑESTRO DONOSO, “Evocando el esplendor. Algunos aspectos decorativos de la iglesia conventual de San José de Elche”, *La Caída*, nº 10. Elche, 2010, p. 20-21. Agradezco al profesor Jesús Rivas Carmona sus observaciones sobre este aspecto.

¹²⁷ A. de S. FERRI CHULIO, *El monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela. 1493-1993*. Orihuela, 1993, 136 y siguientes.

¹²⁸ A. BUENO ESPINAR, A., *El Monasterio de Santa Ana...* ob. cit., p. 88

¹²⁹ No son un hecho aislado estas pinturas fingidas de Elche, pues en Murcia, concretamente en las iglesias de Santa Eulalia y de Nuestro Padre Jesús, subsiste una interesante muestra de trampantojos que representan retablos verdaderamente corpóreos y otras arquitecturas que realizó el pintor perspectivista italiano Paolo Sistori. Para más información, ver C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, pp. 465-467.

De la misma forma que se había hecho con la retabística, este análisis de la pintura se hará siguiendo el orden de las capillas laterales, comenzando por las del lado del Evangelio, siguiendo por las de la Epístola y finalizando con la pintura del presbiterio, circunscrita al ábside, a los retablos y a las pechinas. Realmente, y una vez contemplada la totalidad de la iconografía, puede decirse que todo el ciclo pictórico –y el escultórico que tuvo en otros tiempos– constituye una apoteosis franciscana, pues se ven retratados en él los santos y las devociones principales de dicha orden, caso de San Pascual Bailón, San Pedro de Alcántara o Santa Ana, según ha quedado ya justificado líneas arriba.



San Pascual y el milagro del agua.



Funeral de San Pascual.



Exequias de San Pascual.

Las pinturas de la capilla de San Pascual, restauradas recientemente junto con su retablo y la magnífica azulejería, resultan de interés por incorporar una serie de pasajes relativos a la vida del Santo que servirían para conocerlo más profundamente. Estos capítulos son los relativos al milagro del agua cuando Pascual era pastor¹³⁰, la Misa de su propio funeral¹³¹ y sus exequias, con la aparición, aunque no justificada litúrgicamente, de una carroza tirada por caballos blancos¹³². Estas pinturas, ejecutadas posiblemente hacia los años centrales del siglo XVIII – momento en que tendría lugar la ornamentación final del templo y sus distintas dependencias, así como la construcción de la Capilla de la Orden Tercera–, revelan un homenaje al sacramento de la Eucaristía, pues no debe olvidarse que su adoración fue misión primordial de la Orden Franciscana y, no en vano, San Pascual Bailón fue declarado Patrón oficial de los Congresos Eucarísticos. Esclarecer su autoría resulta asunto difícil, por lo que únicamente puede relacionarse con la producción de algún taller local o regional de relevancia, viéndose concomitancias con las pinturas de la vida de San Diego de Alcalá de la antigua capilla homónima en el mismo templo de San José. Se ha llegado a insinuar que pudieron haber salido del círculo de Antonio Villanueva¹³³.

¹³⁰ Este pasaje fue relatado por Juan de Aparicio, amigo de San Pascual y testigo del mismo, en el Proceso Diocesano de Torrehermosa en 1603 y en el Apostólico de Sigüenza de 1612, según el cual San Pascual hizo brotar agua limpia de una fuente de la que únicamente salía agua turbia.

¹³¹ Mientras se celebraban sus funerales y durante la Misa en un convento –que muy posiblemente sea el de San José– se vio cómo el Santo abría sus ojos. En la escena aparece el ataúd en la mitad izquierda, rodeado de velones y, en la parte derecha, el Altar en el momento en que el sacerdote eleva la Sagrada Forma.

¹³² En este episodio, que parece ser común en la vida de muchos franciscanos, se representa la muerte de San Pascual, cuyo cuerpo es arrebatado por una carroza empujada por caballos blancos.

¹³³ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, vol. III. Alicante, 1994, p. 59. Este autor también cita la atribución a otro pintor, Joaquín Sempere, del que nada se sabe.

En la capilla dedicada a Santa Ana se conservan dos lienzos de temática cristífera, pues en ellos se exponen la Adoración de los Magos en el pesebre –tema conocido bajo el sobrenombre de *Epifanía*– y la Circuncisión de Cristo en el Templo de Jerusalén, probablemente basados en grabados flamencos y que pueden ser atribuidos al lorquino Pedro Camacho en base a criterios estéticos y formales, pues desgraciadamente tampoco se conserva el testigo documental de estos dos lienzos¹³⁴. Sobre la temática cabe decir que lógicamente alude a la infancia de Cristo, lo que se pone en total relación con una de las devociones franciscanas más arraigadas y populares, viéndose muchos paralelismos con las obras de Pedro Camacho Felizes de Alisén¹³⁵, especialmente la policromía y los rostros dulcificados. No es extraño que dicho artista arribase a Elche, pues figura por la zona en torno a 1700, concretamente en el convento de Santo Domingo de Orihuela para donde realiza una copia de *La tentación de Santo Tomás* de Velázquez y los lienzos de la *Visión de Santo Domingo*, cuyo parecido con las obras ilicitanas es más que evidente, sobre todo por el tratamiento de los ropajes y los interiores barroquizantes. Se trata de realizaciones prácticamente idénticas desde el punto compositivo, pudiéndose identificar las figuras de la Sagrada Familia con las típicas de Pedro Camacho, ya que la Virgen es igual en ambos cuadros dispuesta en un complicado escorzo que era del gusto de este autor¹³⁶, si bien es cierto que no sería ilícito sugerir que estos cuadros podrían obedecer a varias manos: un artista, probablemente este Camacho, elaboraría la escena más delicada –la Sagrada Familia en ambos casos– mientras que otro, muy seguramente discípulo o miembro del taller del primero, pintaría el resto del lienzo, dadas sus características formales. Con todo, no puede olvidarse también la impronta del que se decía ser su maestro, José Mateos Ferrer, de quien toma muchos de los tipos iconográficos y sus complicadas posturas en escorzo, además de ser seguidor, como es evidente, del tenebrismo y tener otras influencias, como los grabados holandeses, tan utilizados en su obra y en la de tantos y tantos pintores y escultores barrocos.

¹³⁴ Ambos lienzos presentan la siguiente inscripción: “Restaurado el 14 setiembre 1887. M. R.”.

¹³⁵ Su figura fue estudiada con profundidad en M. MUÑOZ CLARES, *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén*. Murcia, 1988. Agradecemos a D^a Cristina Gómez López la ayuda que ha prestado para la identificación y atribución de estas pinturas. De él se dijo que era “la gran figura de la pintura lorquina” del Barroco (C. BELDA NAVARRO y E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO, *Arte en la Región de Murcia... ob. cit.*, pp. 292-296).

¹³⁶ AA.VV., *El Barroco en tierras alicantinas*. Alicante, 1993, pp. 160-161.



Adoración de los Reyes Magos. Finales del siglo XVII (¿Pedro Camacho?).



Circuncisión de Cristo. Finales del siglo XVII (¿Pedro Camacho?).



Capilla de la Virgen del Rosario.

La decoración pictórica de la capilla de San Diego de Alcalá –también llamada capilla del Crucificado y, actualmente, de la Virgen del Rosario– fueron terminadas en 1746, pues así lo indica la inscripción que se dispuso en el intradós del arco: “Se hizo a devoción del señor Diego Llofriú, síndico de este convento, año 1746”. Estilística y cronológicamente se enmarcan en la última etapa de la ornamentación del templo y se ven representados en las paredes diversos pasajes de la vida de dos santos, San Francisco y San Diego, aunque sin duda lo más llamativo de esta estancia es el elegante cortinaje que cubre el muro norte y que otrora debía estar semioculto por un dosel en cuyo interior se ubicaría esa talla tan enigmática de un Cristo crucificado que puede ser identificado con el Cristo de la

Sangre que en otros tiempos existía en nuestra ciudad. Este cortinaje, que sigue los postulados de este tipo de ornatos dieciochescos, cubre la práctica totalidad de la pared y cuenta con la presencia de dos ángeles mancebos que sostienen la colgadura. Las pechinas de la cúpula se aprovechan para colocar motivos de rocallas barrocas de igual forma que ocurre en el intradós y en tantos otros puntos de la capilla, dominando estas formas abstractas junto con otras más figurativas, caso de jarrones, vegetales, las Virtudes en el interior de la media naranja o el Ave Fénix, una alegoría eucarística. Indudablemente, la iconografía protagonista de esta capilla es la que tiene por tema los pasajes de la vida de los santos Francisco y Diego. En la pared este –la que queda a la izquierda según se accede– se elige el tema de la estigmatización de San Francisco, dentro de unos parámetros más serenos, menos tenebristas y más tendentes hacia la dulzura tanto de rostros y expresiones como de policromía, lo que denota una segunda fase decorativa.

Esta nueva concepción del arte barroco, que entronca salvando las distancias directamente con el primer y atemperado Barroco italiano propio de los Carraci y la escuela boloñesa, incorpora asimismo una serie de pequeñas arquitecturas, especialmente arcos y otras construcciones, que dan idea aproximada del uso tan rudimentario de la perspectiva, indicando pues una valoración menos adecuada y atenta de tal decoración de pintura. Las otras dos paredes –la sur y la oeste– presentan dos escenas de San Diego de Alcalá: la primera de ellas hace referencia al denominado *Milagro de las Rosas*, el momento más popularizado y repetido en su iconografía, que narra la conversión milagrosa del pan que llevaba oculto San Diego entre su túnica para dárselo a los pobres en rosas, una vez que es recriminado por su superior¹³⁷. La segunda escena es otro milagro, en este caso el de los panes, que relata la divina aparición de un ángel enviado por Dios para saciar a los pobres religiosos en los años de escasez, llenando toda una mesa con panes y otras viandas, sin llegar a configurarse como un pequeño bodegón o una naturaleza muerta, pues se otorga mucha más relevancia al paisaje idealizado de montañas y árboles que, incluso, a la reunión de los tres frailes que asisten al descenso del ángel. Desde luego, esta capilla encierra en sí misma unas concepciones muy interesantes sobre el valor plástico de los muros, lo que hace de ella un espacio recogido y propicio para la oración. Indudablemente, toda la iconografía es relativa al Sagrado Titular del templo y a San Diego, lo que explica la presencia de los distintos motivos eucarísticos, las Virtudes de la cúpula o los pasajes ya mencionados.

¹³⁷ Este rasgo realmente es un tópico hagiográfico o legendario, tratándose de una “reedición del milagro de Santa Isabel de Hungría” (L. REAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 3. Barcelona, 2000, p. 377).



San Diego de Alcalá y el milagro de las rosas.



San Diego de Alcalá y el milagro de los panes.

El lado de la Epístola también contiene interesantes ciclos pictóricos y lienzos que deben ser puestos de relevancia tanto por su antigüedad como por sus características intrínsecas, lo que hace de ellos unas valiosas estancias que deben ser muy tenidas en cuenta para la total aportación de este conjunto al arte, por lo que puede decirse abiertamente que la iglesia de San José y el patrimonio que encierra constituyen un verdadero y ejemplar manifiesto del Barroco en la ciudad de Elche, cosa que ha motivado este estudio. La capilla dedicada a San Pedro de Alcántara, el franciscano fundador auténtico del convento de San José como ya se ha expresado anteriormente, está presidida por un notable lienzo de dicho santo realizado en 1657 por el pintor Francisco Pallarés¹³⁸ que lo representa genuflexo en actitud orante ante una rudimentaria cruz de madera clavada en la tierra, revestido con el manto alcantarino y con los brazos levantados en señal de plegaria. San Pedro está en medio de un paisaje, donde algunos autores han identificado el convento de Arenas de San Pedro, su vivienda durante los últimos años de vida, aunque resulta difícil tal atribución.

¹³⁸ Nada se sabe de este artista, un autor completamente desconocido, lo que puede sugerir que se trate de un miembro de la Orden franciscana (L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. I. Alicante, 1990, p. 223).



San Pedro de Alcántara. Francisco Pallarés, 1657.

A pesar de todo, no deja de llamar la atención de entrada la temprana realización de este lienzo -1657-, fecha que obedecería a esa primera fase de ornamentación del templo, lamentando mucho no poder facilitar más que el nombre de su artífice, pues se erige como uno de los testimonios más elocuentes y fehacientes de ese primitivo templo del que nada se conoce, apuntando algunos historiadores la posibilidad de que esta pintura, inspirada en motivos de grabados flamencos, estuviera concebida para otro lugar dadas sus dimensiones, por lo que puede pensarse que este retablo seiscentista albergaría en principio o bien otro lienzo o bien una hornacina con una imagen.



Escenas de la vida de San Pedro de Alcántara.

Las paredes de la capilla, como era previsible y siguiendo la tónica del resto de capillas, alojan asimismo un ciclo pictórico alusivo a su titular como es el éxtasis, la muerte y la Misa, unas escenas conocidas que recogen tres momentos principales de la vida del santo. La primera de ellas “alude a uno de sus frecuentes éxtasis” tras sus ejercicios de penitencia y es por ello por lo que San Pedro aparece suspendido en el aire, rodeado de pájaros y, frente a él, la figura de Dios Padre sobre un rompimiento de nubes, algo propio de los momentos barrocos. En el muro opuesto se representa su muerte, obedeciendo tanto este como el primer lienzo a las descripciones que del santo hace el Padre San Martín, mientras que el último se trata de una escena de compleja identificación por su estado de conservación. Realizó el Padre San Martín la descripción de los lienzos que sobre San Pedro de Alcántara existían en el convento de las Arenas, compartiendo con estos ilicitanos tanto el tema como la organización compositiva. De esa forma, sobre el primer lienzo dice que se trata de “aquel raro y regalado favor que hizo Cristo en la ciudad de Ávila a la mesa de un noble y devoto caballero, pues elevado

en Dios a la vista del manjar vio una persona de conocida virtud, que el mismo Cristo el partía y administraba la comida, entrándole con las manos soberanas los bocados en la boca”. Sobre el tema de la muerte indica que el santo tenía “la vista recogida y con una cruz en la mano derecha, que estrecha contra su corazón” estando “medio extendido sobre un lecho de tablas... En primer plano, un libro y una calavera, sobre un banco. Otro religioso vestido de pardo reza al pie del Santo, mientras otros tres franciscanos en la puerta contemplan la agonía del padre... a través de la puerta ve en el cielo la Santísima Trinidad y la Virgen”¹³⁹, coincidiendo plenamente tales descripciones con la iconografía que traen estos lienzos, siguiendo la línea cálida y serena de las pinturas de San Diego de Alcalá en la capilla homónima y participando de las mismas características.



Santa Isabel de Portugal.

La otra protagonista de la capilla, junto a San Pedro de Alcántara, es Santa Isabel, reina de Portugal y Hungría y patrona de la Orden Tercera –lo que explicaría su presencia tanto en esta capilla como en este templo–, ubicada en el ático del retablo, que parece haber salido de la misma mano que los lienzos del retablo del Altar mayor, de los que se tratará más adelante.

¹³⁹ L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, t. III. Alicante, 1990, p. 46.



La presentación de la Virgen en el Templo.



La Natividad de la Virgen.

La capilla de San Cayetano, en otros tiempos dedicada al Niño Jesús, contiene dos curiosos lienzos que, por su temática, no encajan muy bien en este espacio pues abordan dos asuntos de la infancia de la Virgen, caso de su *Natividad* y la *Presentación en el Templo de la Virgen*, conocido este tema con el sobrenombre

de *Virgen de la escalera*, por disponer la figura de la niña María en los últimos peldaños de la escalera que daba acceso al Templo de Salomón bajo la atenta mirada de sus padres, que en este caso aparecen en el primer plano de la pintura. Denotan una mano poco adiestrada tanto en el dibujo como en la policromía, pudiendo fechar ambos lienzos en los años finales del siglo XVII o en los iniciales del XVIII y atribuidos a la mano de algún pintor local o regional, que no sigue ningún postulado artístico en concreto al mezclar diversas corrientes y diversos lenguajes artísticos (grabados flamencos, tenebrismo italiano,...).

Los retablos gemelos del crucero, esto es, los dedicados antaño al Beato Andrés Hibernón y a la Purísima Concepción, contienen en su banco diversas pinturas sobre tabla que recogen una iconografía muy rica y relacionada íntimamente con la Orden franciscana: por un lado, el retablo de la Purísima presenta una serie de mártires franciscanos que portan en sus manos los instrumentos de su martirio, de forma que puede verse la continuidad en el retablo consagrado actualmente al Sagrado Corazón de Jesús al incorporar en el mismo banco a tales frailes ya crucificados y martirizados, dentro de unos cánones naturalistas en los que pueden verse unas características formales –la policromía sobre todo– de las que participan otras obras del último tercio del siglo XVII, especialmente en la vecina Murcia, donde trabaja Nicolás de Villacis (el llamado *Velázquez murciano*), cuya paleta se asemeja mucho con esta de estos franciscanos de Elche. Completan la iconografía Santa Teresa y San Luis rey, constituyendo ambos santos devociones seculares de la Orden de los Franciscanos. Los dos retablos están coronados por un lienzo en el ático, representándose en ellos San Diego de Alcalá y San Antonio de Padua, cuya presencia resulta muy clara y muy justificada en este templo.

Sin duda, la zona que más atención acaparará será el presbiterio, no sólo la parte absidial con el retablo mayor sino que la ornamentación se extenderá hasta los lugares más recónditos, caso de los grandes medallones de los brazos del crucero en los que se encuentran pinturas relativas a San Antonio de Padua, en su iconografía habitual con el Niño Jesús sentado sobre un libro, y a San Buenaventura vestido con el hábito cardenalicio, enmarcados por motivos asimismo franceses en tonos azules y ocre. La gama de colores de estas dos pinturas, de igual forma que ocurre con las del centro de la cúpula vaída y sus pechinas, dedicadas respectivamente a San José, San Joaquín y Santa Ana, San Juan Bautista penitente en el desierto, la Virgen con el Niño y San Pedro con el gallo, sigue muy de cerca las líneas de la pintura barroca centroeuropea pero puede decirse que el influjo más directo sea la obra del pintor de Albaida Bartolomé Albert, muy presente en esta zona al ser requerido para llevar a cabo la ornamentación de la iglesia del Colegio de Santo Domingo (Orihuela), por lo que tampoco debe resultar extraño que fuese

demandado también en Elche. La tónica general no varía de una gama cromática pálida y apagada, lo que también relaciona estas pinturas de finales del siglo XVII con los lienzos de las capillas de San Cayetano y Santa Ana, en este caso atribuidos a la mano del lorquino Pedro Camacho.



San Antonio de Padua.



San Buenaventura.



San Joaquín y Santa Ana.



La Virgen y el Niño.



San Juan Bautista.



San Pedro arrepentido.

Sin duda, lo más importante de todo es la vertiente didáctica de la iconografía que se escogió. Al espectador actual le resulta difícil realizar la lectura bien de un retablo, bien de un ciclo pictórico o bien de la misma arquitectura, pero todo ello era bien conocido en tiempos pretéritos por eclesiásticos y por fieles, por lo que estaba perfectamente justificado el planteamiento iconográfico que se eligió al presentar dentro de un mismo espacio –el presbiterio– a los grandes protagonistas del Nuevo Testamento, es decir, San José, además de titular del templo, y la Virgen con el Niño, contando con San Joaquín y Santa Ana y con dos representaciones del sacramento de la Penitencia: San Juan Bautista en el desierto y San Pedro con el gallo, símbolo del arrepentimiento. En realidad, todo el ciclo podría sugerirse que encierra un mismo tema: el amor, visto en el Niño, en la Virgen, en sus padres y, en definitiva, en todos y cada uno de los personajes que invaden el espacio sagrado.

Por último, conviene tener en cuenta las pinturas del retablo mayor, así como el cortinaje que subsiste en su parte superior, viéndose que faltan elementos lígneos del retablo que tapanían el acabamiento de las pinturas, por lo que la visión que de ella se tendría era totalmente completa. Cuatro óleos sobre tabla ocupan las calles laterales: San Juan Bautista, San Buenaventura, San Francisco de Asís y San Luis, obispo de Tolosa, mientras que en el ático se dispone otra tabla con la imagen de la Sagrada Familia, una de las devociones franciscanas más principales. Las cuatro tablas laterales comparten un perfecto dibujo, así como un gusto por el detallismo muy propio de este momento y de la escuela de bodegonistas que empezó con Sánchez Cotán, llegándose a decir que fue empleada en ellos una pincelada muy corta, casi impresionista. El colorido es interesante por ser rico en matices aunque muy diluido y presidido generalmente por un tono rojizo tanto en paisajes como en figuras, lo que se relaciona con la capa de preparación del lienzo. Son figuras muy volumétricas, con un estudio anatómico perfecto, que denota la formación tan cuidada de su autor, cómodo no sólo en los retratos sino también en la expresión de los paisajes y en el tratamiento de las iconografías y los atributos.



San Buenaventura.



San Francisco de Asís



San Juan Bautista.



San Luis, obispo de Tolosa.



Capítulo 6

**EL ESPLENDOR DEL CULTO:
LOS AJUARES**

LA PLATERÍA

EL PATRIMONIO TEXTIL





Las artes suntuarias, junto con las llamadas *artes mayores* –arquitectura, escultura y pintura–, supusieron un interesante aporte al revestimiento barroco del templo. Ciertamente, nada se conoce ni se conserva de los tiempos renacentistas, por lo que habrá que centrarse en el desarrollo que estas artes decorativas tuvieron con respecto a la nueva fábrica del templo, pues no subsiste vestigio alguno, ni documental ni material, de la primitiva iglesia, suponiendo esta época una gran etapa para el propio templo con la conclusión y la decoración de su edificio con el adecuado abastecimiento de su ajuar, todo ello marcado por el importante impacto de la Contrarreforma.

Aunque ya se haya puesto de relevancia la importancia y la significación histórica que han tenido a lo largo del tiempo los ajuares en la ciudad de Elche y sus templos, su estudio siempre ha quedado relegado a un inmerecido segundo plano, a pesar de constituir un valioso documento que da a conocer tanto la historia de la iglesia en cuestión como la magnitud de los encargos. Este presente trabajo se centrará en la platería y el textil, síntesis perfecta de los aderezos barrocos, que se ven ejemplificados de manera elocuente con algunas piezas interesantes, ofreciéndose de esa forma una visión de lo que pudo ser el ajuar de platería y ornamentos litúrgicos durante los siglos XVII, XVIII y XIX, contemplando lógicamente las piezas conservadas y analizándose dicha colección según la función determinada que desempeñasen las obras, centrándose este trabajo en aquellas destinadas al aderezo del altar.

A menudo, los tesoros parroquiales son el testimonio privilegiado de la misma historia de los templos y la iglesia de San José se convirtió en el escenario y destino de mucha de la mejor platería producida en los obradores locales y en otros foráneos. Al valor eclesiástico puede unirse el hecho de ser un verdadero santuario devocional de singular veneración, siendo además el cobijo de muchos acontecimientos de la ciudad y hasta de la nobleza, tanto de sus ceremonias como de sus sepulcros. En suma, una compleja serie de funciones que han contribuido a determinar una peculiar tradición parroquial y con ello una configuración monumental y artística del edificio y su ajuar, todo lo cual sirve, a su vez, de testimonio de una larga y dilatada historia, que como espejo excepcional refleja el pasado de la ciudad, de la región y de la propia Iglesia.

La misma secuencia histórica de la iglesia de San José, de sus distintas fases de construcción y aderezo, se aprecia en la formación y desarrollo de sus tesoros y ajuares litúrgicos, que de esta manera adquieren mayor significación que la meramente suntuaria. En efecto, los grandes conjuntos de platería no sólo representan tesoros extraordinarios en su cantidad y riqueza sino que al mismo tiempo sirven de extraordinario documento histórico de la misma iglesia y de sus distintas etapas, de tanto valor como sus fábricas, retablos y demás complementos, incluso ilustrando magníficamente las concepciones que animaron cada una de esas etapas, pues no debe olvidarse la particular relevancia otorgada a la obra de platería en el ceremonial y en el culto y, por tanto, el papel tan fundamental que desempeñó en ese servicio tanto en lo funcional como en lo conceptual¹⁴¹. Sencillamente, las piezas de plata se constituyen en testimonios de singular elocuencia y valor documental de los usos parroquiales y de las ideas que los inspiraban y de su evolución a lo largo del tiempo, a veces con una especial y mayor significación como instrumentos esenciales de la Liturgia y sus fundamentos¹⁴². Desde luego, la iglesia de San José y su historia no pueden entenderse sin la comprensión de la platería y de su propia historia.

¹⁴⁰ El panorama de la platería de Elche ha sido puesto de relevancia en varios estudios, entre los que destacan A. CAÑESTRO DONOSO, “La platería de Elche y su significación histórica”, *El Salt*, nº 15. Alicante, 2008, pp. 28-29 y A. CAÑESTRO DONOSO, “El impacto de la Contrarreforma en las platerías parroquiales de Elche: notas para su investigación y estudio”, *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009, pp. 105-111. La platería ilicitana, el marcaje y la situación general ha sido motivo de estudio en A. CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita... ob. cit.*, pp. 151 y ss.

¹⁴¹ Para ampliar este punto, consultar J. M. CRUZ VALDOVINOS, “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción”, en M. A. CASTILLO CORREA (coord.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Santiago, 2000, pp. 149-170.

¹⁴² Este aspecto ha sido resaltado en J. RIVAS CARMONA, “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. 533 y ss.

La zona del presbiterio era donde más se concentraba la ornamentación y en tal lugar la platería no podía quedarse al margen. Además de ser remarcado por la luz que irradiaban las blancas paredes, todo el despliegue aparatoso de platería acentuaba aún más su resplandeciente carácter sagrado. De esa forma, la mesa de altar era el primer elemento en ser destacado y este resalto del ara constituyó un magnífico recurso para poner de manifiesto el valor de la Misa según las disposiciones de Trento. Se dispondrían encima del altar una cruz de pequeño tamaño, un atril para colocar el misal, el pertinente juego de sacras,... Pero el aderezo del altar no sólo quedaba ahí, pues también se ubicaban en sus alrededores varios candeleros de plata y dos grandes blandones o hacheros para custodiar e iluminar la mesa del sacrificio.

No obstante, la zona que más acaparaba la obra de platería era el sagrario, en cuyo interior se cobijaría, además de los píxides correspondientes para guardar las formas, el viril de una custodia de plata que era empleado en las funciones litúrgicas eucarísticas. Se tienen noticias de la adquisición en 1617 de un viril y un cáliz que la documentación atribuye al alicantino Nicolini aunque se indica que ambas piezas vienen de Valencia, efectuándose, al menos, tres pagos en distintas fechas. Todo indica que este Nicolini –del que nada se sabe ni a quien nadie citaría más un comerciante que un platero, pues el hecho de traer la obra de Valencia y el hecho de pagar por ella ya señala que no sería producción suya. Ciertamente se trata de un bello ejemplar de pie de custodia seiscentista que podría ponerse en relación con lo que refrenda la documentación, aunque el viril es de factura más moderna y no repujado si no de fundición. El pie se configura como las piezas típicas del siglo XVII a base de boceles escalonados decorados con palmetas y otros repertorios manieristas como festones de frutas y cabecitas de ángeles. Sin duda, la clave de su adscripción cronológica viene dada por la presencia de las costillas en el cilíndrico gollete, un elemento puramente seiscentista junto con el complicado nudo a base de cuatro cabezas de ángeles con alas. El sol, mucho más moderno, previsiblemente obra del siglo XX, repite esquemas barrocos con rocallas combinados con otras ornamentaciones de tipo más medieval.



Custodia. Siglos XVII y XX.

Se completaba el exorno de platería con el juego de sacras, tres cartelas dispuestas sobre el altar para que el celebrante no obviase ninguno de los tres momentos fundamentales de la Liturgia: el inicio del Evangelio según San Juan, el momento del lavatorio de las manos y la Consagración. Estas sacras a veces adquieren tipologías complicadas y movidas, pudiendo tener una misma parroquia

varios juegos tanto para el Altar mayor como para los altares de las capillas laterales, como el caso de la de San José, en la que aún subsisten, a pesar de estar en desuso por las reformas del Concilio Vaticano II, dos juegos completos, uno neogótico y otro neobarroco, del siglo XIX, en plata fundida, a los que debe sumarse la sacra central de otro juego.



Sacras. Siglo XIX.

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, ésta fue cultivando y afianzando dicho 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 mismas. En palabras del obispo cartagenero Sáncho Dávila, la reliquia 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”¹⁴³.

¹⁴³ A. CAÑESTRO DONOSO, “La cruz de la Cofradía del Ecce Homo de Orihuela. La Semana Santa y lo suntuario”, *Oleza*. Orihuela, 2011, pp. 49-51.



Relicario de San Pascual. Siglos XVII y XVIII.

El presbiterio fue por tanto el lugar escogido para la exposición de relicarios, de cuyo variado repertorio únicamente se ha conservado el relicario de San Pascual, realizado con la limosna de D. Francisco Martínez a tenor de la inscripción que rodea al vaso, si bien todo indica que se compone de dos partes bien diferenciadas y pertenecientes a cronologías diferentes. Por un lado, el vaso de la reliquia, concebido como el sol de una custodia, de cuyo centro ovalado

parten rayos rectos y fulgurantes, más enclavado en los cánones del siglo XVII y coronado por una cruz. Por otra parte, el pie participa de las características de peanas, golletes y nudos dieciochescos, incluso de plata de distinto color del vaso.



Cálices. Siglo XVIII.

Por otro lado, la celebración de la Misa exigió el oportuno juego de cáliz y patena, una pieza con la función práctica de albergar la simbólica Sangre de Cristo. Su necesidad para el culto ha propiciado que se hayan conservado dos bellos ejemplares de cálices del siglo XVIII, uno de 1739 donado por el obispo Juan Elías Gómez de Terán, mientras que el otro es de fechas más tardías según las características formales que presenta y que se relaciona con la producción de Manuel Gallén, en los años finales del Setecientos. Realmente son dos piezas representativas de cada una de las dos mitades de dicha centuria, pues el primero, el donado por el prelado Gómez de Terán, tiene una peana menos efectista y el denominado *nudo de bellota*, que se irá estilizando con el paso del tiempo hasta llegar a conformar el conocido como *nudo de pera*, presente en el otro ejemplar, del que también destaca la distinción de la subcopa, retomando modelos medievales. Lógicamente, también se han conservado dos patenas, si bien son más

modernas, posiblemente fabricadas en el siglo XIX a tenor de su factura mediante la fundición y no con el repujado, técnica empleada hasta la aparición de la mecanización.



Copones. Siglos XVIII y XIX.

Y si práctico era el cáliz no menos lo era el copón, cuyo uso se generalizó en España a partir del reinado de Felipe II. Subsisten en la iglesia de San José varios copones, fechados entre los siglos XVIII y XIX, unos de mejor calidad y otros más discretos, si bien puede conocerse perfectamente a través de ellos la evolución de las formas artísticas y del arte de la plata, pues uno de ellos presenta el *nudo de bellota* mientras que hay otro ejemplar, datado en el siglo XIX, de estirpe neogótica que incorpora el nudo medieval de *manzana aplastada*.



Portapaz. Siglo XIX.

Dentro del capítulo del arte del metal, aunque no es de plata, conviene resaltar una pieza que, si bien ahora no tiene uso dentro de los ajueres litúrgicos, es desconocida para muchos: el *portapaz*, un pequeño retablitto de metal –muchas veces de plata– en el que se practicaba el beso ritual. En ocasiones solía incorporar una iconografía alusiva a la titularidad del templo para el que fuese destinado el portapaz aunque en este caso se prescinde de todo indicio relativo a San José para incluir un Calvario enmarcado entre alegorías eucarísticas –espigas de trigo y racimos de uvas.

EL PATRIMONIO TEXTIL

El capítulo relativo a las artes suntuarias constituye, en suma, una representación de la gloria barroca que encerró esta iglesia en tiempos pasados, lo que se hizo patente asimismo con los textiles, ricos en bordados y en brocados, de los cuales se conserva una mínima muestra que responde parcialmente al patrimonio textil existente en el templo dado que nada subsiste de los textiles que debieron ocupar cualesquiera de los ámbitos del interior del templo, ya sea manteles, colgaduras o cortinajes, conociéndose únicamente en la actualidad un

par de casullas de interés procedentes de sus respectivos ternos –apareciendo con algunos elementos de ellos, como estola, manípulo o cubrecáliz– por lo que solamente se tratará en este breve epígrafe lo relativo al ornamento litúrgico de los celebrantes.

La indumentaria litúrgica, como ya se ha dicho, tiene como función principal la dignificación del rito y, por extensión, la dignidad del culto. La liturgia cristiana supone la cristalización de unos acontecimientos que son sagrados para los fieles y ello requiere por tanto que todos los objetos utilizados en dichos actos sean acordes a esas ocasiones. Así, la indumentaria de los eclesiásticos debe estar revestida con la magnificencia requerida para la celebración de los misterios de la fe. Esa riqueza en los ornamentos puede tener un triple efecto: reflejar el poder de Dios, el poder de la Iglesia y fascinar a las masas. Asimismo puede distinguirse cierta jerarquía en el uso de estas prendas, pues la que usa el presbítero no son las mismas con que se reviste el diácono o el subdiácono.

Los elementos que integran un terno están destinados para revestir tanto a presbítero como a diácono y subdiácono, además de contener otras piezas litúrgicas. En primer lugar está la casulla, propia del obispo y del presbítero, únicamente utilizada en el sacrificio de la Misa, aunque ha ido modificando su forma sustancialmente a lo largo del tiempo. La tipología más habitual presenta aberturas laterales, además de la superior de la cabeza. Esta prenda cae por delante y por detrás hasta media pierna. La parte decorativa más destacada era la cenefa, una faja ornamentada que ocupa la parte central y cuya función no es la mera ornamentación sino también cubrir las costuras de la casulla y reforzar las zonas de tensión del tejido.

La dalmática, utilizada por diáconos y subdiáconos para asistir en la Misa, es una túnica amplia y larga con anchas bocamangas hasta los codos, abierta por los lados. Sus partes decorativas son los collares –piezas sobrepuestas en torno al cuello–, las bocamangas, los antepiés o las zonas decorativas de los faldones. La dalmática se complementa con una pieza independiente, a modo de cuello, conocida como collarín o collerón.

La capa pluvial, propia del obispo y del presbítero, es una prenda concebida para abrigarse en las procesiones. Su forma extendida es la de un semicírculo. En sus orígenes llevaba una capucha, que con la evolución de las formas a través de los siglos se convirtió en un adorno consistente en una pieza de tela plana cuadrangular, conocida como capillo, siendo la parte que recoge la decoración principal. La capa pluvial es abierta por delante y se cierra con un broche.

Los demás ornamentos del terno son: el cubre-cáliz, un cuadrado de tela confeccionado con los mismos materiales y mismos motivos decorativos que las vestiduras del terno y cubre el cáliz hasta el momento de la Eucaristía; la bolsa porta corporales, dos piezas de cartón cerradas forradas de tela y unidas entre sí para conservar los corporales, piezas de lino que se colocan sobre el altar para disponer la Sagrada Forma y el cáliz; estolas, manípulos y cíngulos para los tres eclesiásticos; y finalmente una atrilera, un paño que decora la parte frontal del atril, actualmente en desuso. En algunas ocasiones también se incluían las planetas, una suerte de casulla con el faldón delantero más corto, a la altura de las rodillas, con la misma tipología que las casullas.



Cubre-cáliz. Siglo XX.



Porta-corporales. Siglos XX (superior) y XIX (inferior).

Poco de tan interesante patrimonio se conserva, quedando reducidos los textiles a dos casullas, una de ellas en damasco oro sobre fondo negro, fechada en el primer tercio del siglo XX e incorporando motivos clasicistas. Los diseños en damasco se multiplican en la última centuria debido, posiblemente, a las demandas de la nueva burguesía y a las tendencias de decoración de interiores, claramente influenciadas por los ámbitos dieciochescos. La segunda de las casullas, más

decimonónica, está hecha en raso espolinado con seda de colores e hilo de oro, siguiendo sus bordados a realce el diseño “Ramón” de la Casa Garín (Valencia)¹⁴⁴. Las piezas textiles restantes son una estola y un manípulo, que formarían parte del mismo terno que la casulla de raso y sedas de colores, un cubrecáliz y la bolsa porta-corporales de damasco oro sobre fondo negro, y otro porta-corporales en damasco oro sobre campo morado, enmarcado por un galón de hilo de oro a semejanza de lo empleado en el siglo XIX.



¹⁴⁴ M. VICENTE CONESA, *Seda, oro y plata en Valencia: Garín, 258 años*. Valencia, 1997, pp. 72-73. Agradezco al profesor Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia) sus indicaciones y apoyo en este campo del ornamento litúrgico.



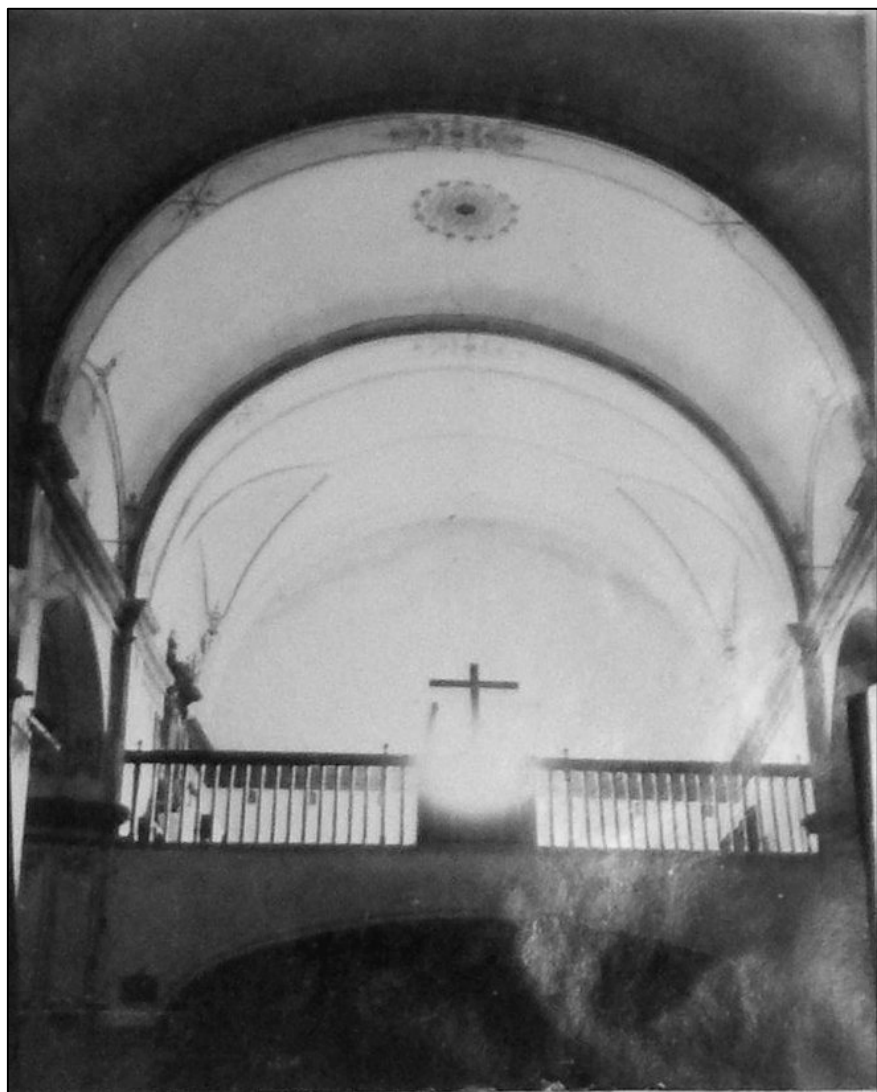


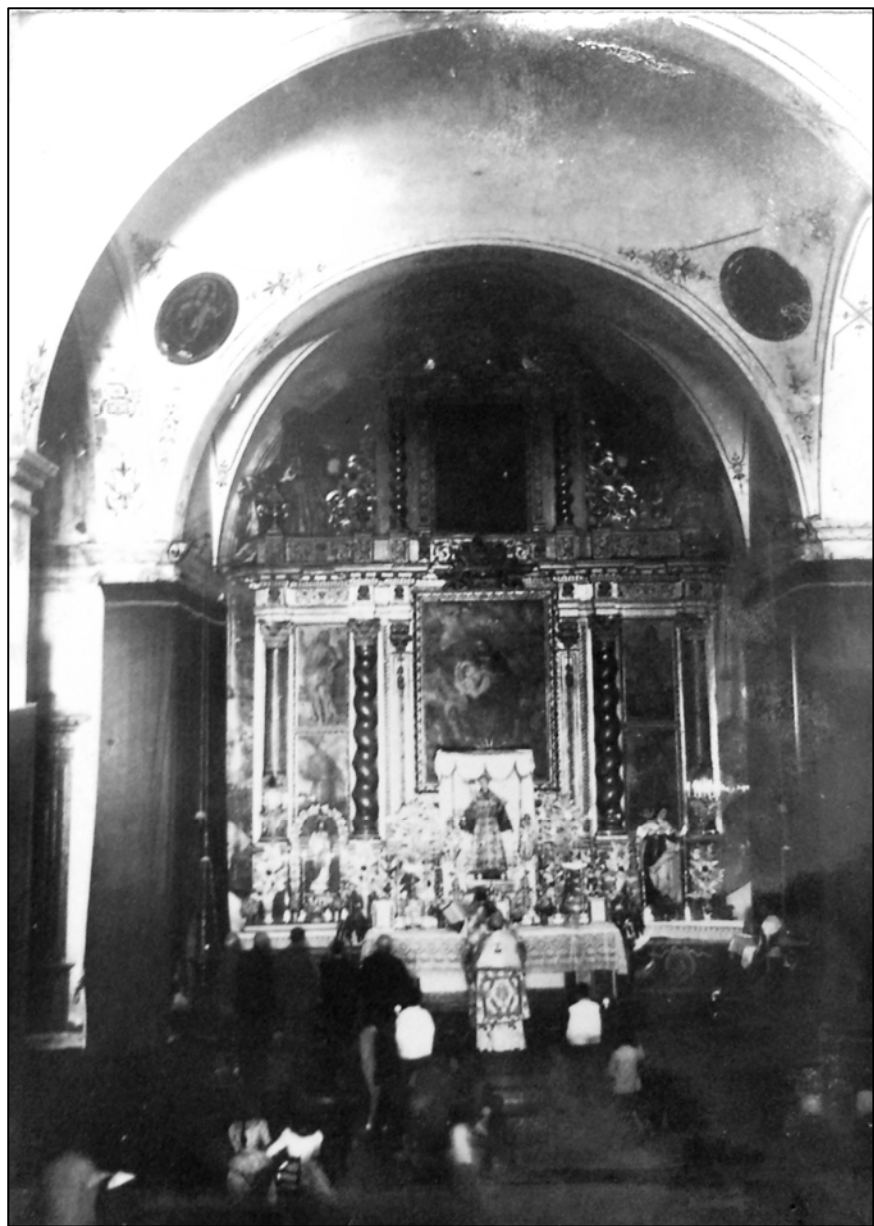
Apéndice gráfico

LA IGLESIA DE SAN JOSÉ EN 1903



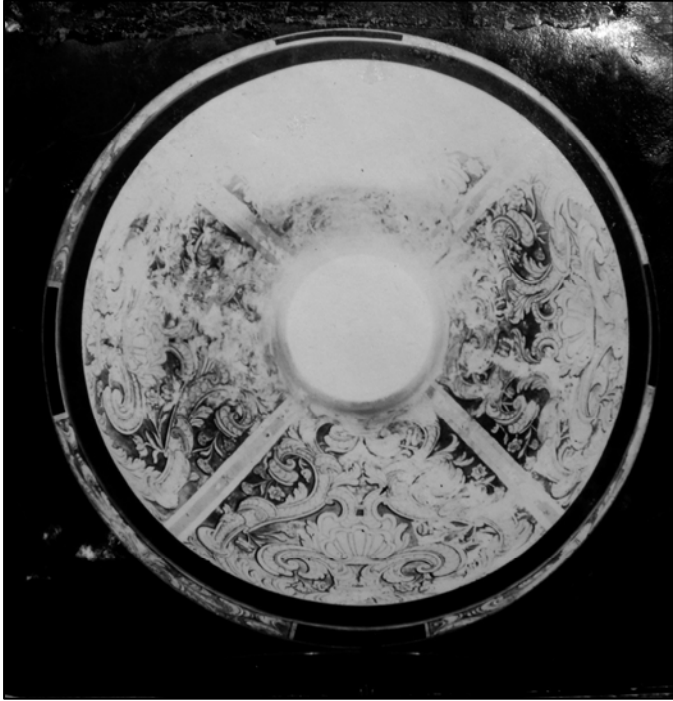
El siguiente álbum fotográfico fue realizado por el historiador ilicitano Pedro Ibarra Ruiz en 1903 y se conserva en los fondos del Archivo Histórico Municipal de Elche.

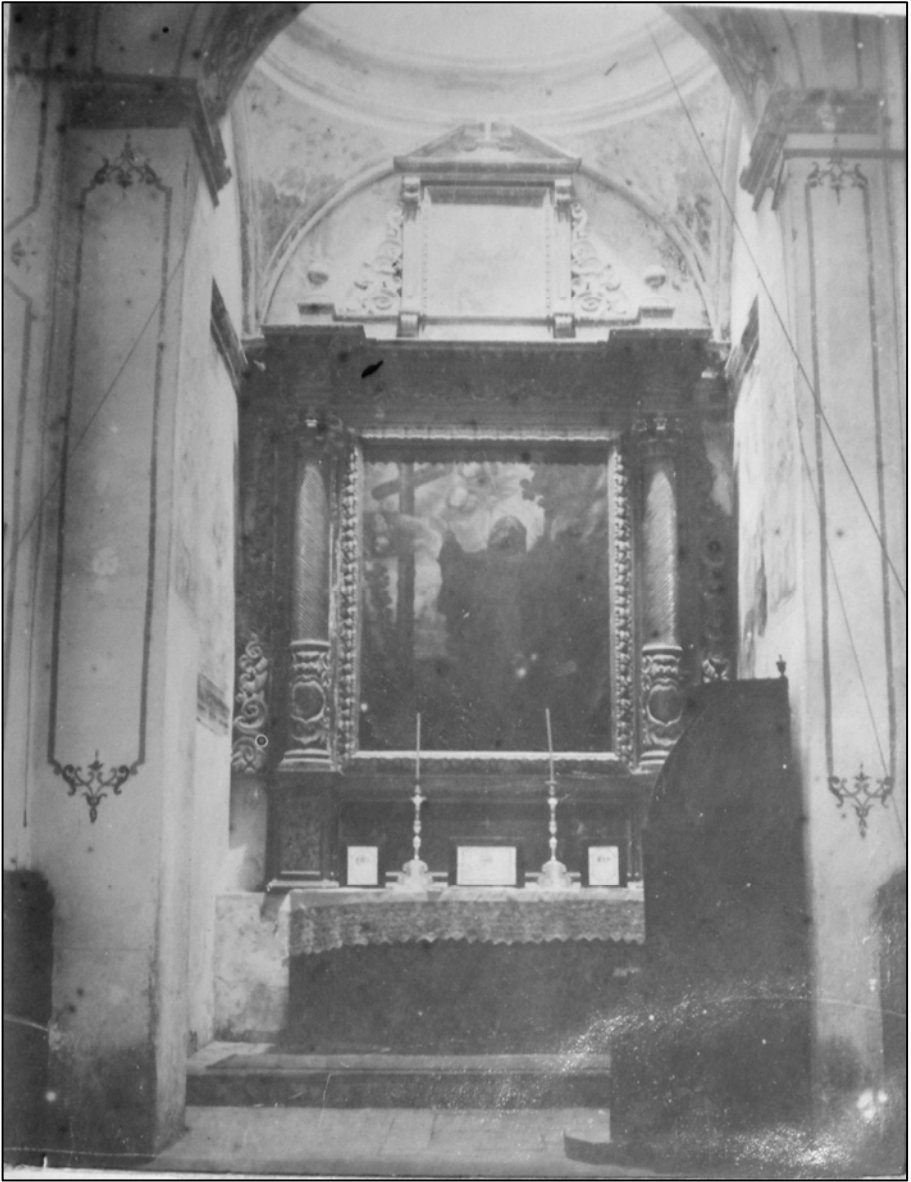




























BIBLIOGRAFÍA





R. ALTAMIRA, *Felipe II, hombre de estado. Su psicología general y su individualidad humana*. Alicante, 1997.

F. DEL BAÑO MARTÍNEZ, *Estancias de uso y representación al servicio de las catedrales españolas durante el Barroco* (tesis doctoral, Murcia, 2008).

-----, *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y análisis*. Murcia, 2010.

A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (coor.), *Las artes decorativas en España (I)*, t. XLV de la colección Summa Artis. Madrid, 1999.

C. BELDA NAVARRO y **E. HERNÁNDEZ ALBALADEJO**, *Arte en la Región de Murcia: de la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006.

Mossén P. BELLOT, *Anales de Orihuela*, tomo I. Orihuela, 1954.

L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, vol. I. Madrid, 1972.

A. BONET CORREA, *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978.

D. BONMATÍ ALONSO, “D. José Sánchez Lozano... más allá del arte”, *La Caída*. Elche, 2010.

J. CANTERA MONTENEGRO, “El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento”, en VV. AA., *La iconografía en la enseñanza de la Historia del Arte*. Madrid, 2001.

A. CAÑESTRO DONOSO, “Algunas consideraciones sobre la platería de Elche”, *El Salt*, nº 15. Alicante, 2008.

-----, “In gloriam et decorem”, *Sóc per a Elig*, nº 20. Elche, 2008.

-----, “Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería San Eloy* 2009. Murcia, 2009.

-----, “El impacto de la Contrarreforma en las platerías parroquiales de Elche: notas para su investigación y estudio”, *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009.

-----, “Antiguos ajueres de platería de las iglesias de la provincia de Alicante”, *El Salt*, nº 22. Alicante, 2010.

-----, “Evocando el esplendor. Algunos aspectos decorativos de la iglesia conventual de San José de Elche”, *La Caída*, nº 10. Elche, 2010.

-----, “La Guerra Civil como punto de inflexión: destrucción y recuperación del patrimonio en el Levante español. El caso de Elche (Alicante)”, en A. COLORADO CASTELLARY (coord.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*. Madrid, 2010.

-----, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011.

-----, “Con la decencia debida... Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante) (I)”, *Datatèxtil*, nº 24. Terrasa, 2011.

-----, “El Cristo del Ecce Homo de Elche: la continuidad de la escuela salzillesca y la plenitud de Sánchez Lozano”, *Semana Santa*. Elche, 2011.

-----, “El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº 91. Valencia, 2011.

-----, “La cruz de la Cofradía del Ecce Homo de Orihuela. La Semana Santa y lo suntuario”, *Oleza*. Orihuela, 2011.

-----, “La talla de Jesús Nazareno de Elche: consideraciones sobre su autoría y su valor conceptual o documental”, *Actas del IV Congreso Nacional de Cofradías bajo la advocación de Jesús Nazareno*. León, en prensa.

A. CAÑESTRO DONOSO y J. D. GARCÍA HERNÁNDEZ, *D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009.

A. CARRASCO RODRÍGUEZ, *La ciudad de Orihuela y el pleito del Obispado en la Edad Moderna*. Alicante, 2001.

E. CARRERO SANTAMARÍA, “El claustro funerario en el medievo o los requisitos de una arquitectura de uso cementerial”, *Liño*, nº 12. Oviedo, 2006.

J. CASTAÑO GARCÍA, *Guía de la arciprestal e insigne basílica de Santa María de Elche*. Elche, 1994.

-----, “La Mare de Déu del pont”, *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009.

M. CATÍ, *De Miguel Ángel a El Escorial. Momentos del debate religioso en el arte del siglo XVI*. Madrid, 1994.

M. F. CÉSPEDES LÓPEZ, R. T. MORA GARCÍA, S. SPAIRANI BERRIO y M. LOUIS CERECEDA, “Estudio diagnóstico de la iglesia de San José en Elche”, en *Patorreb 2009, III Congreso de Patología y Rehabilitación de Edificios*. Portugal, 2009.

M. CHAMOSO LAMAS, “El claustro de la catedral de Lugo. Estudios del Barroco gallego”, *Archivo español de Arte*, nº 43. Madrid, 1941.

F. CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*. Ávila, 2001.

- J. M. CRUZ VALDOVINOS**, “La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción”, en M. A. CASTILLO CORREA (coor.), *Las catedrales españolas en la Edad Moderna: aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Santiago, 2000.
- G. FATÁS y G. BORRÁS**, *Diccionario de términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*. Madrid, 2000.
- R. FERNÁNDEZ GRACIA**, “Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines”, *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Príncipe Viana. Anexo XI. Pamplona, 1988.
- J. A. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ**, “El arte de la platería en la Semana Santa de Murcia”, en J. RIVAS CARMONA (coor.), *Estudios de Platería*. Murcia, 2003.
- A. de S. FERRI CHULIO**, *El monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela. 1493-1993*. Orihuela, 1993.
- F. J. FUENTES Y PONTE**, *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida, 1887.
- M. GALARZA TORTAJADA**, *Refuerzo de arcos y bóvedas*. Alicante, 1998.
- J. R. GEA**, *El Pleito del Obispado. 1383-1564*. Valencia, 1995.
- E. GISBERT y BALLESTEROS**, *Historia de Orihuela*. Orihuela, 1900.
- M. GONZÁLEZ SIMANCAS**, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante (1907-1908)*, ed. facsímil. Alicante, 2010.
- V. GOZÁLVEZ PÉREZ**, *La ciudad de Elche*. Valencia, 1976.
- J. HANI**, *El simbolismo del templo cristiano*. Palma de Mallorca, 1983.
- L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA**, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*. Alicante, 1994.
- S. HUERTA FERNÁNDEZ**, *Diseño estructural de arcos, bóvedas y cúpulas en España ca. 1500 ~ ca. 1800* (tesis doctoral, Madrid, 1990).
- S. HUERTA FERNÁNDEZ**, *Arcos, bóvedas y cúpulas Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*. Madrid, 2004.
- P. IBARRA RUIZ**, *Historia de Elche*. Alicante, 1895.
- G. JAÉN URBÁN**, *La glorieta d’Elx: formación i transformació d’un espai urbà central*. Elche, 1991.
- A. JOUVIN**, *El viaje de España y Portugal. Viajes de extranjeros*. Edición de José García Mercadal, t. II. Madrid, 1959.
- H. KAMEN**, *Felipe de España*. Madrid, 1997.
- G. KUBLER**, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, t. XIV de *Ars Hispaniae*. Madrid, 1957.
- I. LÓPEZ GUILLAMÓN**, *José Sánchez Lozano o la continuidad de la imaginería murciana: una aproximación a su obra*. Murcia, 1990.
- D. MANSILLA REOYO**, “La reorganización eclesiástica española del siglo XVI. I: Aragón-Cataluña”, *Anthologica Annua*, nº 4. Roma, 1956.
- J. J. MARTÍN GONZÁLEZ**, *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993.

- J. L. MELENDRERAS GIMENO**, *Escultores murcianos del siglo XX*. Murcia, 1999.
- Fr. J. MILLÁN RUBIO**, *El convento de la Merced de Elche. 750 años de Comunción*. Elche, 2000.
- G. MIRA GUTIÉRREZ**, “La restauración de la capilla de San Pascual Bailón en la iglesia conventual de San José de Elche”, *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009.
- R. T. MORA GARCÍA, M. F. CÉSPEDES LÓPEZ y M. LOUIS CERECEDA**, “Aplicación de la fotogrametría en el levantamiento gráfico de la iglesia de San José en Elche”- “Photogrammetry used in the graphic surveying of the San José church in Elche”, en *V Congreso Internacional Ciudad y Territorio Virtual*. Barcelona, 2009.
- F. de MOXÓ MONTOLIU**, *El Papa Luna: un posible empeño. Estudio político-económico*. Zaragoza, 1986.
- L. MOYA BLANCO**, “Arquitecturas cupuliformes: el arco, la bóveda y la cúpula”, en *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*. Madrid, 1987.
- I. MOYA MARTÍNEZ**, *La obra del escultor Sánchez Lozano*. Orihuela, 2001.
- M. MUÑOZ CLARES**, *El pintor Pedro Camacho Felizes de Alisén*. Murcia, 1988.
- J. M. NAVARRO BOTELLA**, *El primer sínodo diocesano de Orihuela, 1569*. Alicante, 1979.
- M. ORS MONTENEGRO y P. FALCÓ**, *Elche (1900-1949)*, tomo I de II. Elche, 1998.
- M. ORS MONTENEGRO y P. FALCÓ**, *Elche (1950-1999)*, tomo II de II. Elche, 1999.
- J. Á. PALACIOS FERNÁNDEZ**, “La Virgen del Rosario”, *La Caída*. Elche, 2003.
- C. DE LA PEÑA VELASCO**, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena. 1670-1785*. Murcia, 1992.
- F. PÉREZ DE LOS COBOS GIRONÉS**, *Palacios y casas nobles de la provincia de Alicante*. Valencia, 2001.
- J. A. PÉREZ MECA y J. V. BONETE RUIZ**, “El Cristo Resucitado de Elche”, *Nuestras tradiciones*, t. XII. Elche, 2007.
- F. PÉREZ MÍNGUEZ**, *Psicología de Felipe II*. Madrid, 1925.
- S. PERPIÑÁN**, *Antigüedades y glorias de la villa de Elche*. Manuscrito, 1705.
- G. RAMÍREZ ALEDÓN**, “La erección de nuevas sedes episcopales en el reinado de Felipe II: el caso de la ciudad de Xàtiva (reino de Valencia)”, *Revista de Historia moderna*, nº 17. Alicante, 1998-1999.
- L. REAU**, *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, 2000.
- J. RIVAS CARMONA**, “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.
- J. A. SÁEZ ZARAGOZA**, “El Hospital de la Caridad, testigo de la Venida”, *Sóc per a Elig*, nº 13. Elche, 2001.
- M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL**, *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia, 1982.
- M. C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL et al.**, *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia, 2005.

- J. SÁNCHEZ PORTAS**, “La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos XV y XVI”, en *VV.AA., Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante, 1991.
- , “Agustín Bernardino, arquitecto francés en el Obispado de Orihuela (1600-1620)”, *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1986.
- S. SEBASTIÁN**, “Iconografía del claustro barroco en Portugal, España e Iberoamérica”, *Actas del Primer Congreso Internacional do Barroco*. Oporto, 1991.
- J. P. VALENCIANOS**, *Historia de Elche contada sencillamente*. Elche, 1987.
- R. TOMAN**, *Románico*. Berlín, 2003.
- J. TORRES FONTES**, *La catedral de Murcia. VI Centenario*. Murcia, 1994.
- VV. AA.**, *Orígenes del Seminario de Orihuela. 1742-1790*. Orihuela, 1990.
- VV. AA.**, *El Barroco en tierras alicantinas*. Alicante, 1993.
- VV. AA.**, *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)* [catálogo de exposición]. Murcia, 2006.
- M. VICENTE CONESA**, *Seda, oro y plata en Valencia: Garín, 258 años*. Valencia, 1997.
- I. VIDAL BERNABÉ**, *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante, 1990.
- G. VIDAL TUR**, *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*. Alicante, 1961.

Este libro se acabó de imprimir
en Elche
en los talleres de la editorial
Punto Rojo Libros S. L.,
el 7 de diciembre de 2011,
Solemne Víspera de la festividad
de la Inmaculada Concepción de María,
cuya devoción es tradición
de la Orden Franciscana.

Ad maiorem gloriam Domini, Mariae et Beati



Alejandro Cañestro Donoso

La iglesia de San José y su patrimonio
Manifiesto del Barroco en Elche

TECNUSA



GRUPO MOYGAR

fundación
Guralcaja



DUXE
ENERGY

AG

HERRAJES & COMPLEMENTOS

ANTONIO GARCIA

PUNTO ROJO
libros

FABRIL