

La Contrarreforma y la nueva apariencia artística en la iglesia de Santa María de Elche

The Counter-Reformation and the new artistic appearance of the church of Santa Maria in Elche

Cañestro Donoso, Alejandro*

Fecha de terminación del trabajo: junio de 2013

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2013

RESUMEN

La arquitectura alicantina de la Contrarreforma tiene como principales protagonistas dos grandes edificios, a saber, la colegiata de San Nicolás de Alicante y la iglesia de Santa María de Elche, los dos emblemas contrarreformistas de la diócesis de Orihuela. El templo ilicitano adopta la tipología de nave única con capillas, la típica de la Contrarreforma, empleada por la colegiata alicantina, por ser la más idónea para la congregación de los fieles y las nuevas necesidades litúrgicas basadas en la exaltación eucarística y de la Virgen, y servir de escenario a las representaciones del Misterio de Elche.

Palabras clave: Arquitectura religiosa; Basílicas; Contrarreforma, Arquitectura barroca

Identificadores: Santa María, iglesia de; San Nicolás, colegiata de

Topónimos: Elche; Alicante

ABSTRACT

The architecture of the Counter-Reformation in the diocese of Orihuela has such a main protagonists two important buildings: the San Nicolas collegiate church of Alicante and the Santa Maria church of Elche. The last one takes the typology of single nave with chapels, typical of the Counter-Reformation and also used in the Alicante collegiate. This plan was the most suitable for the assembly of the faithful and the new liturgical needs based on Eucharistic exaltation and Virgin, and serves as the stage for the performances of the Elche Mystery play.

Keywords: Religious architecture; basilicas; Counter-Reformation; Baroque architecture

Identifiers: Santa Maria, church of; San Nicolas, collegiate church of

Place names: Elche; Alicante

* Grupo de Investigación «Artes Suntuarias». Universidad de Murcia. e-mail: alejandrocdonoso@gmail.com

La iglesia de Santa María de Elche (Alicante) está consagrada particularmente a la Asunción de la Virgen y constituye uno de los templos de mayor categoría y rango dentro de la diócesis de Orihuela. Tal importancia radica especialmente en ser el principal santuario mariano del obispado y, a la vez, servir de escenario para las representaciones del Misterio de Elche. En el último tercio del siglo XVII fue renovada *a fundamentis* la fábrica. Teniendo en cuenta los especiales condicionantes propios del templo ilicitano, había que adoptar una tipología arquitectónica determinada para satisfacer las necesidades de exaltación mariana, junto con la característica glorificación eucarística de la Contrarreforma, y que también sirviera para una congregación lo más numerosa posible, sobre todo en las representaciones asuncionistas del Misterio, por lo que cabía buscar una planta que ofreciera una óptima satisfacción a todo ello y que, a su vez, enraizara con la tradición regional. Pocos años antes (1616-1662) se había erigido la colegiata de San Nicolás de Alicante, que vendría a consagrar el modelo típico de la Contrarreforma de nave única con capillas y destacada cabecera en tierras de la diócesis de Orihuela. La iglesia de Santa María a buen seguro hubo de poner sus miras en esa fábrica alicantina ante la idoneidad de esa planta para los programas devocionales que debía mostrar el nuevo templo ilicitano, de suerte que acabó por erigirse en el segundo gran templo contrarreformista en estas tierras. Y ello con una particular amplitud espacial, monumentalidad de los alzados y rotundidad de volúmenes, todo lo cual propició un templo verdaderamente especial, signo de la grandeza de la ciudad y su historia y, por supuesto, expresión de su gloriosa tradición asuncionista.

El nuevo culto de la Contrarreforma necesitó de un nuevo templo, que debía seguir unas características determinadas. La Iglesia Católica, a través del Concilio de Trento, fue redefiniendo uno a uno sus principales dogmas e ideas, sobre todo aquellos que habían sido motivo de ataque o menosprecio por parte de los protestantes, pero su materialización correspondía a los artistas. Es cierto que durante los primeros años de la Contrarreforma nada se innovó del Manierismo pero con la aparición de los textos del cardenal San Carlos Borromeo, el panorama cambió. Con todo, el Concilio tridentino, aunque no hablara específicamente ni de arte ni de la arquitectura de los templos católicos, «supeditó sus valores puramente artísticos al servicio de la piedad, del culto y la liturgia»¹. Carlos Borromeo, en sus *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*² trató de establecer las tipologías arquitectónicas y las peculiaridades tanto del edificio como de sus ajuares, constituyendo este tratado la primera gran influencia y referencia para el arte del último tercio del siglo XVI y los inicios del siglo XVII. Ciertamente, estas ordenaciones, que pronto empezaban a ser tenidas en cuenta a pesar de su carácter en principio localista, fueron contagiando la arquitectura de esos años. Su trasposición al ámbito hispánico —independientemente de la observancia directa de las ideas borromianas— fue con los textos que fr. Isidoro Aliaga, bajo el título *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*, incluyera en el sínodo de Valencia de 1631 al ser éste precisamente arzobispo de esa diócesis³, que constituyen una de las principales fuentes directas del arte de la Contrarreforma, en tanto que aplicación de las disposiciones de Borromeo, si bien este valenciano introdujo ciertos temas específicos o propios, como ese capítulo dedicado a las Capillas de la Comunión, creación genuinamente autóctona de la región levantina, las cuales debían ubicarse en el eje longitudinal del templo tras el Altar mayor⁴. Si Wittkower calificó al texto

de Borromeo como «guía contrarreformista para arquitectos: el único libro de esta especie»⁵, el texto de Aliaga es el único que, junto al ya mencionado del cardenal de Milán, aplicó los decretos tridentinos a la cuestión de la arquitectura. Por ello, su mención está revestida de un notorio interés a pesar de una más que evidente influencia de Borromeo. Y siguiendo la línea iniciada por Borromeo, advierte que la tipología más idónea es la planta de cruz latina de nave única con capillas entre los contrafuertes. Consecuentemente, y siguiendo lo indicado líneas arriba, todo el espacio sagrado va a estar configurado como una gran exaltación de la Eucaristía, tanto desde el punto de vista del sacrificio renovado como de su gran relevancia, acorde a su rango de principal culto y devoción propiciados por Trento y la Contrarreforma.

Borromeo ordena que las iglesias se levanten siguiendo esos modelos establecidos —planta longitudinal de cruz latina—, una tipología sólidamente arraigada, de una nave con capillas laterales entre los contrafuertes, tipología que se asumirá como propiamente contrarreformista⁶. Como es evidente, la Capilla Mayor adquirió una nueva importancia y su articulación también quedará en función de la acomodación al culto eucarístico. De hecho, estos ámbitos comienzan a incorporar un tabernáculo y el sagrario, tal cual había dispuesto el Concilio de Trento, además del altar, que podía presentar un rico frontal bien de plata, bien textil, en base a su nuevo estado tras el Concilio. El decoro y el cuidado de todos los elementos destinados al adorno del culto y las imágenes también se contempla en estos textos, incluyendo los sínodos, pues todo debía estar con la decencia debida para el culto y la liturgia. Así pues, no es extraño encontrar numerosas menciones en la documentación que exigían determinadas normas de comportamiento y adecuación, así como de limpieza y cuidado.

El recinto de la iglesia comenzaba a asemejarse entonces a un gran teatro, revestido de ricos y lujosos mármoles, pinturas en sus bóvedas, plata, complicados bordados y brocados... A pesar de tener esta concepción de espectáculo de contemplación sensorial, no prescinde de su razón de ser en base al énfasis eucarístico⁷. Los nuevos cultos y sus ceremonias exigieron un particular abastecimiento de obras de plata, llegando incluso a transformarse en espectaculares escaparates de platería en torno al altar y su sagrario⁸, lo que modificaría mucho las tradiciones renacentistas, con una consiguiente vuelta a los años de la Edad Media. Molanus ya expresó en 1570 en su tratado *De picturis et imaginibus sacris* que las iglesias debían ser la imagen del Cielo en la Tierra⁹ y que, por tanto, debían estar ornamentadas con los más ricos materiales, a saber: mármoles, jaspes, esmaltes, orfebrería, textiles... un repertorio de elementos puramente medievalizante. Así pues, estas exigencias de la iglesia resplandeciente del brillo de piedras y metales, entroncan con las estéticas bajomedievales¹⁰.

Durante el siglo XVII el templo renacentista ilicitano fue objeto de continuas reparaciones, que ya son exponente de un deterioro. No obstante, su verdadera ruina cabe relacionarla con los fuertes aguaceros acaecidos en 1672, que hicieron que la fábrica se quebrantase con el desprendimiento de los sillares de la bóveda de la nave, que acabó por hundirse. En un primer momento, la junta parroquial sólo propuso la restauración de la iglesia, aunque pronto se pensó que la mejor opción sería su derribo y la construcción de otra de nueva planta¹¹, algo que no debe extrañar si además se

atiende al gran desarrollo arquitectónico y artístico habido en la diócesis por aquél entonces, pues no solamente será la colegiata de San Nicolás la que abandere el movimiento regenerador sino que la propia catedral es asimismo objeto de reformas y modificaciones con el fin de adecuar su imagen a los nuevos tiempos y a las nuevas necesidades, especialmente tras la reforma del culto potenciada desde el Concilio de Trento. De esta manera, se procedió al derribo de la fábrica en el mismo año de 1672, bajo la dirección del arquitecto genovés Francisco Verde junto con los hermanos picapedreros Irlés y otros hombres, aconsejando dicho arquitecto demoler todo lo que quedara en pie de la construcción existente y hacer una nueva, pues no le parecía conveniente mantener nada de lo anterior «por ser obra vieja, llena de pedazos y sin uniformidad». Este Verde era ya figura conocida en las tierras alicantinas, dado que hacia 1650 se le documenta trabajando para la parroquial de Aspe y unos años después aparece en el Colegio Santo Domingo (Orihuela)¹², por lo que su fama fue motivo suficiente para que se solicitara su presencia en tierras ilicitanas.

El proceso constructivo de la iglesia de Santa María duró desde 1673 hasta 1784 y en el mismo se observan, lógicamente, varias fases que comprenden la sucesiva edificación de las distintas partes del templo. El proceso es propio de grandes fábricas, construyéndose seguidamente nave, crucero y cabecera¹³. Evidentemente, a estas varias fases le corresponden varios arquitectos¹⁴. El primero de ellos fue el genovés Verde quien, además de los planos, levantaría algunos muros perimetrales, especialmente en la zona de los pies. A su muerte en 1674 le sucederá Pedro Quintana¹⁵, quien renovará la planta de Verde y ampliará sustancialmente el conjunto al comprar algunas casas circundantes. Será Quintana el primero que contacte con Nicolás de Bussy para requerir su presencia en Elche, que no se hará efectiva hasta 1680, momento en que se levanta una de las portadas del norte, la más próxima a los pies, dedicada a San Agatángelo con un esquema de cuerpo único y nicho superior para ese santo local, mostrado a la manera de los príncipes renacentistas, y también se inicia la portada mayor, con el grupo central de la Asunción, que vendría a constituir la gran empresa del Barroco en Elche, pues no sólo debe su mérito a su propio autor sino que, además, su planteamiento escenográfico, repleto de ornamentación —mucho de ella reproduce vegetales y frutas típicas del campo ilicitano— con un más que interesante grupo escultórico que reproduce el tema de la Asunción de María y su Coronación por parte de la Santísima Trinidad, síntesis por otra parte del drama sacro-lírico del Misterio de Elche que acoge este templo, hacen de ella una pieza muy especial en la exaltación a María¹⁶. Así pues, puede decirse que la iglesia de Elche va adecuando sus programas al culto contrarreformista aunque teniendo muy cuenta la propia tradición local vista tanto en la devoción a San Agatángelo, un mártir romano cuya leyenda sitúa nacido en las inmediaciones de Elche, como a la Virgen, algo que venía ya desde tiempos medievales.

En 1682 se nombra como maestro mayor de las obras a un sobrino de Verde, Juan Fauquet¹⁷, quien elabora en 1685 un nuevo diseño del presbiterio de planta poligonal en el que incluye una girola con una sacristía, reinterpretando el esquema de la colegiata de San Nicolás, en una versión más rica, más decorada y acorde a los gustos del último tercio del XVII. Evidentemente, la traza poligonal de la cabecera también quería emular la obra alicantina e incluso la presencia de una girola se ponía en relación con el ya mencionado templo, incluso en la corona de capillas circundando el presbiterio. Quizá este plano de Fauquet, que fue revisado tanto por el director de las obras de

la colegiata de Játiva¹⁸, Juan Blas Aparicio, como por Melchor Luzón, contemplara asimismo la Capilla de la Comunión¹⁹, en tanto que debía seguir las indicaciones de Aliaga sobre este espacio tan genuinamente autóctono. Cuatro años más tarde, en 1689 se concluye el cuerpo de la iglesia y se consagra, esto es, la nave y cuatro capillas laterales, cerrándose con un muro a la altura del arco de ingreso al crucero. Asimismo, a principios del citado año tendría ya terminados los muros de cierre del crucero hasta las cornisas. Desde 1701 a 1707 se paralizan las obras con motivo de la primera fase de la Guerra de Sucesión que tanto afectó a estas tierras. Una vez acabada la contienda se retoman los trabajos y se finaliza la girola y la preparación del crucero. En 1719 muere Fauquet y, ante la inminencia del fin de las obras y la posterior consagración del templo, se hace necesaria la llamada rápida a otro arquitecto, en este caso el fraile Francisco Raimundo, dominico, que fue el responsable de montar la cúpula en 1727²⁰. Tras el fallecimiento de dicho arquitecto acaecido en 1730, la fábrica entra en su segunda fase decisiva en la barroquización del recinto y de un carácter fundamentalmente decorativo. Así, se lleva a cabo entonces la ornamentación de las pechinas por José Artigues, un escultor natural de Muro de Alcoy. En ellas se disponen, en medio de una abigarrada decoración de motivos vegetales rematados por corona real, los cuatro Evangelistas en actitud de escribir. Este mismo Artigues será el encargado hacia 1730 de trazar la planta del nuevo retablo y el correspondiente camarín, que más tarde remataría Juan Bautista Salvatierra. Subsistió el conjunto hasta la Guerra Civil, por lo que los testimonios gráficos y los documentales facilitan que pueda ofrecerse la imagen que aquél retablo debía tener. La descripción del mismo la refrenda Fuentes y Ponte²¹. Sin embargo, este autor erraba al confundir las columnas de fuste torso que presentaba el retablo con columnas salomónicas, lo que motivó que muchos autores se inclinaron a pensar que el retablo que había existido hasta el siglo XX era el de Caro y no de Artigues, autor desconocido hasta las investigaciones de I. Vidal²². Debe decirse que este retablo, cuya decoración abarcaba asimismo a los pilares, trató de imitar la hermosa y muy decorada capilla de San Nicolás de la colegiata alicantina, ejecutada hacia 1675, intentando que la ilicitana se convirtiera, a imagen de la otra, en una obra total, abarcante, de gran escenografía (fig. 1).

Desde luego, ese retablo no vino solo sino que se acompañó del correspondiente camarín para alojar a la Virgen de la Asunción a lo que además se sumó el tabernáculo, a la manera de San Nicolás de Alicante con la misma relación e integración visual de templete y capilla posterior, como si de una sucesión de tramoyas se tratara, dentro de un típico montaje escenográfico y teatral, persiguiendo con ello dar una idea de grandeza y de magníficas formas, acorde a su condición de primer santuario mariano de la diócesis de Orihuela y a lo que al respecto exigían los programas contrarreformistas. Por su parte, el camarín fue diseñado por Artigues mientras que su labor escultórica fue a cargo de Salvatierra, ejecutada en torno a 1730-1740, y del dorado se ocupó el maestro Diego Tormos junto con los oficiales Francisco Tormos, José Oliver y Bautista Gallego. Asimismo pereció dicho camarín en la contienda nacional de 1936-39 aunque antiguas fotografías permiten hacerse una idea bastante exacta de cómo era. Tenía planta de cruz griega cubierta por cúpula y presentaba la decoración típica que debía corresponder a esas obras de hacia 1730, principalmente las cajoneras y otros elementos ornamentales que prolijamente recubrían su arquitectura —principalmente las bellas portadas laterales que presentaban los estípites típicos de ese momento y un



1. Presbiterio de la iglesia de Santa María. Autor: José David GARCÍA.

aparatoso remate, todo ello evocando el barroco imperante entonces en Valencia, como se constata si se compara, entre otras obras, con las portadas del Palacio Ducal de Gandía—, que incluso parecen recordar las aportaciones del escultor Juan Bautista Borja en Alicante y Orihuela, pero también presentaba elementos de estirpe rococó, como los dibujos de la policromía y las molduras de las puertas, más en consonancia con los repertorios valencianos de hacia los mediados del siglo que posiblemente debieron realizarse con las obras de 1760. Además, el camarín se completaba con varios lienzos que reflejan pasajes bíblicos de las llamadas *mujeres fuertes*, que en realidad se erigen como prefiguraciones de María, por lo que su presencia en este espacio no precisa de mayor justificación. Igualmente Fuentes y Ponte ofrece la más completa descripción del camarín de los años finales del XIX²³.

Las trazas del tabernáculo se encargan en principio a Jaime Bort, figura bien conocida por estas tierras, aunque de momento no llegará a materializarse ese proyecto, sin que las razones de ello

estén lo suficientemente claras. Avanzado el tiempo, el arquitecto Marcos Evangelio, que será el responsable de las obras de la Basílica desde 1758 en adelante, emite un informe en dicho año en el que suscribe que había determinadas obras del interior templo que aún no estaban concluidas, como completar el retablo mayor, realizar otros nueve retablos menores así como el propio tabernáculo, al haberse rechazado el diseño que hiciera Bort, tal como queda reflejado en los documentos²⁴. La tipología del tabernáculo ilicitano sigue la iniciada por los mismos ejemplares barrocos del sur de España, pues no arranca directamente del suelo, como era costumbre lo hicieran los primitivos templete medievales, sino que monta en un bloque de basamento con el sagrario incorporado a este pedestal y adelantado, de suerte que la mesa sólo sirve para el rito de la Misa mientras que la custodia se dispondría en la estructura superior, como si ésta fuera un expositor de retablo, que extraído de su contexto se aísla en medio del presbiterio y despegado del muro²⁵. En suma, la obra presenta una clara impronta italiana, resaltando en ella su cuidada elaboración e igualmente sus exquisitos materiales, mármoles polícromos con bronce e incrustaciones de porcelana blanca y azul, lo que encaja y se adecua al italianizado ambiente de la tierra, en la que eran conocidos los mármoles llegados de Italia, entre ellos el templete citado de la colegial de San Nicolás de Alicante. Así pues, no tuvo nada de particular el hecho de que esta estructura se labrase en tan finas piedras. Pero no sólo hay que referirse al material sino también a su original diseño, resolviéndose la estructura externa como un único cuerpo circular coronado por cúpula con linterna, aunque se marcan unas esquinas o ángulos en los ejes diagonales, donde se anteponen parejas de columnas. A continuación se incorpora un entablamento completo están rematados por frontones de disposición cóncava, es decir, de curva contraria a la del círculo del templete. Este detalle resulta muy italiano y puede recordar algunas ilustraciones y proyectos de Giuseppe Galli Bibiena, muy especialmente aquellas que reproducen pequeños templete y otras arquitecturas efímeras donde están presentes las columnas pareadas en las esquinas y los frontones semicirculares cóncavos²⁶, algo que no debe llamar la atención por ser tan del gusto por lo teatral y lo escenográfico durante el Barroco. El templete se completa con una estructura interior, que a menor escala reproduce otro templete rotundo de mármol. Se trata del tabernáculo propiamente dicho o expositor y evoca obras tan características como el sagrario del retablo mayor de El Escorial, diseñado por Juan de Herrera y ejecutado a partir de 1579 por los escultores Trezzo, Pompeo Leoni y Comane, que acusa influencias directas, de la misma forma que el ilicitano, del templete de *San Pietro in Montorio* (Roma), encargado a Bramante por los Reyes Católicos en el lugar donde fue martirizado el Apóstol Pedro²⁷.

El Concilio de Trento, especialmente en la sesión XIII, puso especial énfasis en redefinir y actualizar la Eucaristía como sacramento y como sacrificio ante los ataques de los protestantes, que no veían en ella la presencia real de Cristo y consideraban que sus prácticas eran idolátricas²⁸. Así pues, los padres asistentes al Concilio tuvieron la difícil tarea de dar respuesta a tales aseveraciones y exponer que efectivamente, la presencia de Cristo en la Eucaristía era real y que la ceremonia de la misa debía verse de la misma manera que Jesús se sacrificó en la cruz²⁹. Los decretos de dicha sesión así lo justifican y explican el magno desarrollo que conocieron las manifestaciones artísticas en torno a dicho sacramento, pudiendo hablarse de un auténtico triunfalismo³⁰, como se ve en la erección de los templete o tabernáculos³¹, algunos de ellos exentos creando auténticos



2. Tabernáculo de la iglesia de Santa María. Autor: José David GARCÍA.

espacios destinados al culto a la Eucaristía en los que la Sagrada Forma estaba permanentemente expuesta en la oportuna custodia³².

Esta segunda fase constructiva y de ornato del templo ilicitano no debe considerarse de manera aislada, pues cabe situarla en el panorama de reformas y añadidos de otros grandes templos, como la iglesia de Santa María (Alicante), que ve renovada su imagen exterior con las espléndidas fachadas del escultor Juan Bautista Borja y que constituyen uno de los grandes emblemas del Barroco en la ciudad de Alicante, junto con la obra, también de Borja, de la Capilla de la Comunión de la colegiata de San Nicolás. La catedral de Orihuela, por su parte, no se queda atrás y en esos tiempos remozca su coro, el aula capitular y otros espacios. Indudablemente, todos estos ejemplos tan próximos pudieron servir de estímulo para alcanzar un conjunto espectacular y de gran aparato barroco. Asimismo, y como muestra también de esa época de esplendor dieciochesco de estos momentos es la portada del Sol y la Luna, en el crucero sur, labrada con diseño de José Artigues y levantada por los hermanos Irles, ilicitanos³³. Siguiendo los ya típicos esquemas de cuerpo y calle únicos en torno al acceso, se caracteriza por esa representación del sol y de la luna, alusión iconográfica directa a María.

A partir de los años 40 del siglo XVIII, la fábrica comenzará a amenazar ruina y son constantes los informes que se emiten para repararla, incluyendo los memoriales de los arquitectos valencianos José Vilar de Claramunt y José Herrero, en cuyo escrito exponen que la fachada principal corría riesgo de hundirse y los arcos torales de la nave podían venirse abajo, contemplando, además, la necesidad de erigir la Capilla de la Comunión, asignatura pendiente desde que se levantara el presbiterio. Esta capilla no se comenzará hasta 1760, con la intervención definitiva de Marcos Evangelio³⁴, quien la concluirá con las aportaciones personales del benemérito obispo José Tormo en 1784. Al mismo tiempo, dicho arquitecto procedió a completar la girola con unas altas hornacinas labradas en el muro perimetral, destinadas a cobijar de forma ordenada las imágenes de la Pasión, que hasta entonces se habían custodiado en la capilla del Hospital de la Caridad³⁵, aunque esos planteamientos todavía representan unos últimos ecos contrarreformistas. Así se alcanzó un corredor en torno al presbiterio, con un nuevo sentido devocional, muy idóneo para la función que a partir de entonces tendría como acceso a las distintas dependencias y a la Capilla de la Comunión³⁶, en el centro, completando el eje principal del templo. Concluida así la iglesia, pudo consagrarse en este tiempo, exactamente el 3 de octubre de 1784.

El resultado de los 111 años de construcción es un edificio que efectivamente en planta resulta deudor de la vecina iglesia de San Nicolás de Alicante³⁷, imponiéndose también el templo de cruz latina con gran nave abovedada entre capillas, crucero rematado en cúpula y desarrollada cabecera centralizada de gran complejidad arquitectónica³⁸. De esta manera, el modelo contrarreformista alcanza otro hito importante y su definitiva consagración en tierras alicantinas. A pesar de tal esquema y de su parentesco con San Nicolás, se advierten importantes modificaciones respecto a este templo de Alicante, pues la iglesia ilicitana presenta crucero más sobresaliente y los cuatro tramos de nave —tres tenía la de Alicante— hacen que la cruz sea más alargada, así como una gran cúpula³⁹ con tambor sobre pechinas, más decorada, que marca el eje vertical en el crucero.

Sin embargo, será en el alzado donde se advierta una mayor distancia respecto a la colegiata alicantina. La nave, aun manteniendo los arcos de medio punto de ingreso a las capillas laterales, emplea vanos adintelados decorados con motivos vegetales en las tribunas, donde la otra fábrica también presentaba arcos de medio punto sin ornamentación alguna, lo que rompe el valor celular de espacios y el clasicismo hasta entonces mantenido⁴⁰. El incipiente dinamismo propio de esos años del último tercio del XVII se acentúa con los entrantes y salientes del entablamento que sostienen las pilastras gigantes corintias de fuste cajeado; los lunetos, a su vez, se abren en vanos enmarcados por molduras pétreas vegetales, del mismo tipo que las dispuestas en torno a los balcones inferiores.

El presbiterio, elevado con respecto al resto del templo, por su parte ofrece gran interés en tanto que muestra la conjunción, ya empleada en San Nicolás años antes, de tabernáculo, retablo y camarín, si bien incorporaba el coro alrededor y delante del altar mayor, completado con dos púlpitos, con sus respectivos tornavoces, remozados en la posguerra, en el arco toral que abre el presbiterio. El deambulatorio, que no es muy ancho⁴¹, rodea la capilla mayor con tramos de bóveda de crucería sin nervios, marcados por contrafuertes. Dicho deambulatorio, característico y típico de grandes templos y catedrales, constituye un elemento usual en la arquitectura valenciana desde el último tercio del siglo XVII pues, no en vano, fue ya proyectado en 1685 por Juan Fauquet, como resultado de alargar las capillas laterales, las cuales se convierten en meros nichos en el muro en este espacio. Esto sí supone una novedad con respecto al modelo de San Nicolás y tronca directamente con el de la colegiata de Játiva, realizado casi un siglo antes. También resulta característica la incorporación de la Capilla de la Comunión en el centro de la girola, no ya a los pies como en esa colegiata alicantina, debiéndose ver en ello una tradición levantina que ratifica el arzobispo Aliaga. Dicha capilla, según lo señalado, acabó por construirse en la última fase de obras con Marcos Evangelio, aunque la idea venía de antes, de los finales del siglo XVII y de los planes de Fauquet. Llama particularmente la atención por la especial configuración de la cubierta con unos arcos cruzados que denotan una clara inspiración en las soluciones de Guarino Guarini⁴², a pesar de una apariencia que se aproxima a lo neoclásico. Pero, al margen de todo ello, esa capilla vino a reforzar el eje espiritual del templo y su sentido eucarístico, incluso de una forma visual por su relación el antecedente tabernáculo del altar mayor, que también vino a ponerse en práctica por el mismo tiempo. Tabernáculo y capilla marcan decididamente la importancia del culto a la Eucaristía, sumado al de la Virgen titular que desde el camarín preside el templo, enfatizando el punto culminante del eje espiritual y de su progreso desde la nave a la capilla mayor.

Tanto esta iglesia de Santa María (Elche) como la colegiata de San Nicolás (Alicante), presentan determinadas características en su concepción y arquitectura que, en efecto, reafirman el sentido religioso de estos edificios, particularmente la amplitud del espacio y la altura, lo que lleva intrínsecamente ligado un carácter de grandeza y monumentalidad. Las imponentes masas y los volúmenes rotundos, desnudos, limpios, de rigurosa geometría, definen mejor el espacio para la función religiosa para la que fueron concebidos, si bien el templo ilicitano se desmarca en ciertos aspectos del alicantino, debiendo resaltarse sobre todo el especial valor que se le concede al ornato y a la riqueza decorativa al ser una iglesia dedicada a la Virgen pues, como tal, debía ser



3. *Capilla de la Comunión* de la iglesia de Santa María. Autor: Alejandro CAÑESTRO.

claro exponente de la suntuosidad y el aparato propios de tales momentos en pro de la exaltación mariana. Tal riqueza ornamental ofrece además una particular diversidad estilística, que hace que esta iglesia de Elche resulte más compleja y de estilos más variados que la austera de San Nicolás. Aquí, además de un Barroco desornamentado, posiblemente por influencia de aquella, se impone el decorativismo propio también de dicho estilo, así como aspectos del Rococó y del Neoclasicismo, toda una gama artística consecuencia de su largo proceso constructivo y decorativo⁴³.

Si en el interior la planta resultaba contrarreformista, su materialización exterior no lo será menos gracias a sus portadas, que llegan a sumar hasta seis, aunque casi de manera unitaria se impone en todas ellas la disposición de portada-retablo de único cuerpo, organizado en torno al ingreso y ático de remate con su correspondiente iconografía, por lo que tan importante como el espacio del culto fue su exposición al exterior. Como se apuntaba, en 1675 se inician los contactos con el escultor de Estrasburgo, Nicolás de Bussy, quien arriba a Elche en 1680 para labrar la imagen de San Agatángelo en la hornacina principal de la portada homónima, en el lado norte casi a los pies, que servía de importante acceso al templo. El mismo Bussy haría los diseños para la portada principal, que sería concluida en 1682, presentando en la hornacina central el grupo escultórico de la Asunción de la Virgen, de gran calidad escultórica, entre gran profusión decorativa y una imponente presencia de las columnas de diverso fuste, alejándose de las fachadas planas que se habían hecho en la arquitectura religiosa en la primera mitad del siglo XVII. Remata el cuerpo superior una hornacina, a manera de arco de triunfo, en cuyo interior se aloja una imagen de San José y el Niño⁴⁴. La zona de los pies se completa con una portada en el lado sur, a la altura de la de San Agatángelo, llamada de la Resurrección por albergar en tiempos anteriores una imagen de Cristo Resucitado, a pesar de que en época barroca se instaló en su edículo una talla de piedra de San Juan Bautista⁴⁵. Asimismo, la iglesia de Santa María presenta otras portadas, como la que se levanta en el crucero sur, llamada del Sol y de la Luna, elementos que se incluyen en el tercio inferior de las columnas que flanquean el acceso, en alusión a la Virgen⁴⁶, además de la portada del Órgano, mucho más esquemática y cronológicamente posterior, de hacia 1730⁴⁷, de la misma fecha que la denominada portada de la Comunión, en el paño este, en la cabecera⁴⁸.

Evidentemente, un templo y más si es de este rango y categoría, tiene conectadas entre sí diversas dependencias, destacando en este caso la sacristía⁴⁹, una hermosa estancia que conserva buena parte de su patrimonio original. El acceso a la misma desde el templo se hace a través de una portada en la girola, que presenta el típico esquema de portada-retablo de cuerpo único y ático de remate, con columnas salomónicas de exquisita factura custodiando el ingreso coronadas por el anagrama mariano, en la línea iniciada por la portada mayor. La antesacristía da paso a la estancia de la sacristía propiamente dicha, resuelta como una gran sala cuadrangular cubierta por tres tramos de bóveda de cañón, que se corresponde a la primera fase de las obras, o sea, en esos años de 1672 en adelante, ya que presenta evidentes semejanzas con la pureza y la pulcritud de la nave y del resto del templo, así como una perfecta geometría. Esta sacristía, importante tanto por acoger el inicio del culto como las formas restantes de la Comunión, en sí representa un auténtico alegato a las devociones contrarreformistas al albergar lienzos y tallas de santos, así como el Cristo de la Reconciliación, una talla inédita del siglo XVI en la órbita de las imágenes renacentistas de Quija-

no y el foco de la catedral de Murcia, la urna con el grupo escultórico de la Asunción de la Virgen y unas magnas cajoneras ya pertenecientes a la fase decorativa de los años 30 del siglo XVIII⁵⁰.

La iglesia de Santa María, por tanto, constituye la reafirmación del modelo que consagraba la colegiata de San Nicolás, de Alicante, conforme a un plan jesuítico pero con una importante presencia de lo escurialense, sobre todo en el plano decorativo. La socorrida planta de nave única con capillas, por sus especiales valores funcionales y de la congregación, tendrá su continuidad en este templo, haciéndose más dinámica, especialmente en los alzados y con sus monumentales puertas, y ofreciendo igualmente unos espacios unitarios con una gran sala a la que se une un crucero cubierto por una rotunda cúpula sobre tambor y una cabecera de particular articulación, pues incorpora una girola entre el altar mayor y la pared del ábside, en la que se abren unos nichos-hornacina. Encarna, pues, este templo los ideales de la Contrarreforma tanto en su disposición tipológica como en los programas devocionales que sitúa en el eje longitudinal del mismo, esto es, la Eucaristía, presente en el tabernáculo exento y en su Capilla específica, y la veneración a la Virgen, situada en su camarín en la pared del testero.

NOTAS

1. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 3 (1991), p. 43.
2. ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel. *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos de San Carlos Borromeo*. México: 1985.
3. Fue motivo de un amplio estudio en PINGARRÓN, Fernando. *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia: 1995. Este tema y su comparativa con la obra de Borromeo ya fue tratado en BENLLOCH POVEDA, Antonio. «Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)». *Estudis* (Valencia), 15 (1989), pp. 93-108.
4. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Liturgia y configuración...», p. 45. Asimismo, debe tenerse en cuenta este otro texto al respecto: RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Las Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana». En: VV. AA. *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia: 1993, pp. 287-293.
5. WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: 1979, p. 115.
6. Lavedan, por su parte, señala que San Gallo y Giacomo della Porta son los propulsores más directos de esa tipología arquitectónica, erigida como la típica de la Contrarreforma, por encima de Vignola (LAVEDAN, Pierre. «Contre-reforme, baroque, manierisme». *Rev. Gazette des Beaux Arts* (París), 2 (1974), p. 97).
7. JUNGSMANN, José Andreas. *El sacrificio de la Misa. Tratado histórico-litúrgico*. Madrid: 1961, p. 207.
8. RIVAS CARMONA, Jesús. «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias». En: *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia: 2003, p. 519.
9. WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura...*, p. 115.
10. Este aspecto *neomedieval* ha sido tratado, entre otros, por RAVINA MARTÍN, Manuel. «Mármoles genoveses en Cádiz». En: *Homenaje al prof. Hernández Díaz*, vol. I. Sevilla: 1982, pp. 595-616. Esa recuperación de lo medieval se vio, además de en los mármoles, en la misma utilización de una tipología arquitectónica específica, la de nave única con capillas, la típica de las Órdenes Religiosas desde tiempos medievales. Ello se pone en relación con la estética de recuperación de apariencias medievales que ya advirtió Wittkower en las capillas Sixtina y Paolina, pues

«mármoles de colores, oros y piedras preciosas se combinan para causar una impresión de deslumbrante esplendor que supera los efectos de color» (WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura...*, p. 29).

11. «Encara que semblava que el desig del Consell era de conservar l'esglèsia vella, hom decidí, segons el parer de Verde, derrocar-la i fer-la de nou» (JAÉN i URBÁN, Gaspar. *La vila i el Raval d'Elx: arquitectura i urbanisme*. Alicante: 1999, p. 265).

12. VARELA BOTELLA, Santiago. *Obra de los arquitectos en Alicante*. Alicante: 2000, p. 269.

13. Debe hacerse notar en este punto que la colegiata de San Nicolás de Alicante alteró el orden lógico de la construcción al levantar primero la nave, más tarde la cabecera y, finalmente, el crucero con la cúpula, con el fin de que no se interrumpiese el culto durante la erección de dicho templo.

14. A este respecto es más que obligatoria la consulta del trabajo de NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante: 1980.

15. Posiblemente, este Quintana sea discípulo de Verde pues va continuando las obras que el otro emprende, caso de la iglesia parroquial de Aspe o estas de Santa María de Elche (VARELA BOTELLA, Santiago. *Obra de los arquitectos...*, pp. 221-222).

16. Puede verse sobre este particular VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. *La escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*. Alicante: 1981, pp. 29-36.

17. Nacido en la Enguera (Valencia), vivió una buena temporada en Elche mientras se hacía cargo de la dirección de las obras de Santa María. Posteriormente, en 1701, levantaría planos para la iglesia de las Agustinas (Almansa) y en 1716 haría un reconocimiento de la cúpula de la colegiata de San Nicolás (Alicante). Puede verse una biografía suya en el enjundioso trabajo de VARELA BOTELLA, Santiago. *Obra de los arquitectos...*, p. 99.

18. Ello es refrendado por BÉRCHEZ, Joaquín y JARQUE, Francesc. *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: 1993, p. 28.

19. Dice Navarro que, aunque los planos hayan desaparecido, «suponemos que organizaría el presbiterio como una unidad que englobara tres volúmenes: girola, capilla de comunión y sacristía con las dependencias anejas necesarias» (NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. *Los arquitectos del templo...*, p. 58).

20. Este fraile trinitario tuvo a su cargo la construcción de ciertas estancias del Ayuntamiento ilicitano, así como la proyección del claustro universitario del Colegio Santo Domingo (Orihuela) y la revisión del trabajo que el arquitecto Miguel Francia estaba llevando a cabo en la parroquial de Albaterra (VARELA BOTELLA, Santiago. *Obra de los arquitectos...*, p. 223). De la cúpula, se dijo que era «de compleja montea» (BÉRCHEZ, Joaquín y JARQUE, Francesc. *Arquitectura barroca...*, p. 146).

21. FUENTES y PONTE, Javier. *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche, provincia de Alicante*. Lérida: 1897, pp. 124-125.

22. El aparato documental de este retablo puede verse en VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*. Alicante: 1990, pp. 127-128.

23. FUENTES y PONTE, Francisco Javier. *Memoria histórico-descriptiva...*, pp. 125-128.

24. «El tabernáculo, cuya planta y perfil se ha remitido, no es correspondiente a lo suntuoso de la iglesia por su ningún movimiento, antiguo estilo, sin hermosura ni arte en su arquitectura, por lo que siendo del agrado del Consejo, levantarse plano y perfil de lo que deberá ejecutarse en piedra jaspe, mármol y bronce, que a presente regulación pueda valer hasta cinco mil pesos o más, lo que fue del agrado del Consejo» (Archivo Histórico Municipal de Elche. *Real despacho y tasación de los gastos en la obra de Santa María*. 1759, ff. 47-48). El Supremo Consejo de Castilla debía aprobar el informe que presentaría Evangelio tras el reconocimiento de las obras en 1745, 1753 y 1758, además de «tasar y valorar los precisos e indispensables reparos de su fortificación y el costo de la obra que falta para su perfecta conclusión»).

25. Es muy aclaratorio en este sentido el trabajo de RIVAS CARMONA, Jesús. «Los tabernáculos del Barroco andaluz». *Imafronte* (Murcia), 3/4/5 (1987-88-89), p. 161.

26. GALLI BIBIENA, Giuseppe. *Architettura e prospettive dedicate alla maesta di Carlo Sesto, imperador de Romani*. 1740 (ed. facsimil, Ed. Dover Publications, 1964). Es interesante conocer la fecha del tratado de Galli Bibiena y su importante repercusión en esta pieza ilicitana, ejecutada pocos años después.

27. FERRER GARROFÉ, Paulina. «Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial». En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. *Actas del Simposio Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. Madrid: 2003, p. 242.

28. «El Concilio tridentino dedicó buena parte de sus esfuerzos, debates y desvelos a uno de los dos sacramentos reconocidos por el protestantismo, por supuesto crucial para la fe cristiana católica, intrínseca y genuinamente unido al mismo concepto de la misa, y tan reinterpretado antes de la inauguración de Trento» (GÓMEZ NAVARRO, María Soledad. «La Eucaristía en el corazón del siglo XVI». *Hispania Sacra* (Madrid), 58, 2006, p. 511). Asimismo, conviene señalar la doble vertiente del debate eucarístico en Trento, según señala Vico, al distinguir entre el punto de vista dogmático al definir «con claridad la presencia real de Jesús en el Santísimo Sacramento y rebatiendo así las tesis protestantes» y el punto de vista reformista que intentaba «corregir prácticas, supersticiones que con el paso del tiempo se habían implantado en torno a la misa» (VICO VICO, Ambrosio. «El Santísimo Sacramento como centro de la piedad». En: CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. I. Madrid: 2003, pp. 449-450). Este aspecto ha sido ampliamente reflexionado en el estudio de BERTOS HERRERA, María Pilar. *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, vol. I. Granada: 1986, pp. 9 y ss.

29. Fue tarea del Concilio y los asistentes a él rebatir aquellos aspectos de la liturgia y el culto que habían sido objeto de ataque por parte de las escisiones heresiarcas «rechazando sus enseñanzas alternativas y reafirmando las creencias católicas que se ponían en duda». En realidad, «aunque hubo herejías y cismas antes de la Reforma protestante, el amplio conjunto de doctrinas que ahora se rebatían presentaba una amenaza sin precedentes» (JONES, Martin D. W. *La Contrarreforma. Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid: 2003, pp. 73-74). Ello asimismo es estudiado en DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier. «Las cofradías del Santísimo Sacramento en el noreste de la región de Murcia (Jumilla y Yecla) y la festividad del Corpus Christi». En: CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid: 2003, pp. 36 y ss.

30. «La Eucaristía, a partir de este momento, adquiere un tono triunfal, siendo la glorificación externa del Santísimo Sacramento es una de sus principales consecuencias. La doctrina, la liturgia, el culto, las artes, la literatura, todo interviene y participa para lograr esa máxima glorificación desbordante, donde se unen la riqueza litúrgica, las formas complicadas y caprichosas de las artes y el no menos lenguaje persuasivo y certero de los sermones y autos sacramentales» (BERTOS HERRERA, María Pilar. *El tema de la Eucaristía...*, p. 24). Trens, por su parte, no duda en señalar que «en el siglo XVII el sentimiento religioso entra en una fase barroca. Los tratados doctrinales, los actos litúrgicos, las representaciones artístico-religiosas, toman un grandioso énfasis en el que colaboran la piedad y la polémica. Han pasado aquellos años en que el sol de la Eucaristía brillaba en un cielo sin nubes, apretada dentro de un viril convertido en centro de la vida cristiana y aun civil... En una palabra, la Eucaristía aparece en tono triunfal, como una apoteosis que llega a hacer olvidar entre los fieles la idea de sacrificio que se ofrece a Dios y tiende a convertirla en espectáculo que se ofrece a los hombres. Es la época de la glorificación externa del Santísimo Sacramento» (TRENS, Manuel. *La Eucaristía en el arte español*. Barcelona: 1952, p. 224).

31. «En efecto, la devoción al Sacramento de la Eucaristía, donde Jesucristo está realmente presente, en contra de lo que opinaban Calvino, Lutero y otros heresiarcas, fue uno de los instrumentos más empleados por la reforma católica para mantener la fe y piedad del pueblo cristiano. Altares con tabernáculos presidían las iglesias medievales reformadas por G. Vasari en Florencia y también hubo otro en la capilla mayor del Gesù» (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Liturgia y culto en las iglesias de Palladio». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), 7-8 (1996), p. 64).

32. En efecto, la orfebrería española «cuenta con verdaderos tesoros» puesto que «la Iglesia ha puesto siempre el mayor interés en los recipientes sagrados que contienen el Cuerpo y la Sangre de Cristo» (CABELLO DÍAZ, María Encarnación. «Las palomas eucarísticas». En: CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, actas del simposium, vol. II. Madrid: 2003, p. 575).

33. Un estudio puede verse en VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. *La escultura monumental...*, pp. 105-108.

34. Marcos Evangelio nace en Cartagena y desarrolla su actividad en el segundo tercio del siglo XVIII. En su ciudad natal, participa en las empresas más destacadas del momento, como el trazado y la construcción de la antigua iglesia de la Caridad o la supervisión de las obras del Arsenal. También trabaja en la provincia alicantina, dirigiendo la

construcción de la iglesia de Santa María en Elche desde 1758 hasta su muerte en 1767 (otras fuentes señalan que fallece en 1769: LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid: 1829, p. 285). Además, fue profesor de arquitectura y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombró académico de mérito en junio de 1763 (los datos están extraídos de BAQUERO ALMANSA, Andrés. *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia: 1913, pp. 252-253). Incluso, Evangelio redacta un proyecto para la ampliación de la catedral de Orihuela en 1748 (BAÑO MARTÍNEZ, Francisca del. «Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de Terán para la ampliación de la catedral de Orihuela». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 81 (2008), pp. 421 y ss.). La última biografía de Evangelio se encuentra en VARELA BOTELLA, Santiago. *Obra de los arquitectos...*, p. 95., aunque deben tenerse en cuenta los datos aportados en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro. «El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual», *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia), 91 (2010), pp. 83-95.

35. Los nichos estuvieron vacíos hasta 1779, momento en que el obispo Tormo, siguiendo preceptos ilustrados, dictamina que las imágenes pasionales de la Cofradía de la Sangre, custodiadas entonces en la próxima ermita de San Sebastián, pasen a ocupar esas hornacinas siguiendo la cronología de la Pasión, es decir, Cristo atado a la columna, una Dolorosa, el Nazareno de Nicolás de Bussy, un Crucificado y el Cristo Resucitado, obra del valenciano José Esteve Bonet. El proceso está documentado en CASTAÑO GARCÍA, Joan. *La Setmana Santa a Elx*. Elche: 1992, pp. 8-10. Posiblemente, esta acción respondería a un deseo de querer controlar el culto a tales imágenes pues «no estaban con el debido aseo y adorno de modo que puedan los fieles venerarlas». Este aspecto ha sido resaltado y puesto en su debido contexto en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro. «El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo». *Semana Santa de Elche*. Elche: 2012, pp. 87-88.

36. CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y GARCÍA HERNÁNDEZ, José David. *Don Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche: 2009, pp. 71 y ss.

37. El más que evidente recuerdo a San Nicolás ya lo advierte TORMO y MONZÓ, Elías. *Levante. Guía de las provincias valencianas y murciana*. Madrid: 1923, pp. 294-295. Incluso Navarro afirma que este templo es «heredero directo» de San Nicolás (NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. *Los arquitectos del templo...*, p. 33). Asimismo se ha dicho que recoge «ecos del modo severo de San Nicolás de Alicante... ligado todo a un carácter desornamentado» (DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier. «Presencia del Escorial en la arquitectura del Levante español». En: *El Monasterio de El Escorial y la arquitectura* [actas del Simposium]. Madrid: 2002, p. 718).

38. La girola en realidad es el resultado de alargar las capillas laterales que flanquean la nave. Según Navarro, su inclusión en los planos de Fauquet podría obedecer a un deseo de ser erigida en colegiata (NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. *Los arquitectos del templo...*, p. 35). Con todo, debe señalarse la advertencia de Aliaga para la construcción de las girolas en las iglesias, además de establecer una comunicación entre el altar mayor y la cabecera. Esta última idea se ha subrayado en BÉRCHEZ, Joaquín y GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *La seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*. Valencia, 2007, p. 35.

39. La cúpula al exterior se traduce como un tambor octogonal en el que se han horadado tantas ventanas como lados y se adornaron con vidrieras en 1958 (GARCÍA HERNÁNDEZ, José David. «Cincuenta aniversario de la colocación de las vidrieras de Santa María». *Sóc per a Elig* (Elche), 20 (2008), pp. 73-82). De esta cúpula se ha insinuado que, al estar peraltada, tiene influencia borrominesca (Cfr. NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. «El patrimoni artístic». En VV. AA. *Elx. Una mirada històrica*. Elche: 2006, p. 444). Asimismo, Ibarra afirmaría que es «la cúpula más hermosa de cuantas encierra este obispado, y aún me atrevo a decir, de muchos otros templos» (IBARRA RUIZ, Pedro. *Historia de Elche*. Alicante: 1895, p. 231).

40. Este aspecto ha merecido el estudio de Navarro, quien indica que el genovés Verde debe ser considerado como el primer arquitecto barroco del Reino de Valencia, precisamente al dinamizar el plan establecido por San Nicolás y adintelar la galería alta (NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. *Los arquitectos del templo...*, pp 44-45). Asimismo, la creación de estos balcones de perfil recto, junto con los del crucero y los del segundo cuerpo de la cabecera, podría ser para «ampliar la capacidad del templo en aquellas ceremonias en que la afluencia de fieles así lo exige, muy especialmente en las representaciones de la *Festa*» (CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Guía de la arciprestal e insigne basílica de Santa María de Elche*. Elche: 1990, p. 35). Los balcones de la nave fueron adornados con rejería en 1737 por el herrero

yeclano José Sempere, mientras que los del crucero lo hicieron los herreros Antonio Palomares y José Galbis, ambos de Elche, en 1738 (JAÉN i URBÁN, Gaspar. *La vila i el Raval d'Elx...*, p. 269).

41. Este aspecto lo justifica Ibarra al decir que «únicamente se le dio de ancho, el espacio suficiente para que pudiera dar paso al palió» (IBARRA RUIZ, Pedro. *Historia de...*, p. 242).

42. Ello es puesto de manifiesto por KUBLER, George. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Ars Hispaniae*, vol. XIV. Madrid: 1957, p. 327. Esta Capilla fue objeto de análisis en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y GARCÍA HERNÁNDEZ, José David. *Don Josef Tormo y Juliá...*, pp. 77 y ss.

43. Ello se deja bien claro en NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. *Los arquitectos del templo...*, p. 33.

44. La portada principal de la iglesia de Santa María sigue suscitando muchas páginas de la historiografía, desde los enjundiosos estudios de Inmaculada Vidal hasta las aportaciones de M^a Carmen Sánchez-Rojas o los últimos trabajos de la Universidad de Valencia. Puede ampliarse la información sobre la misma en los siguientes textos: SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, María del Carmen. *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia: 1982; VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. *La escultura monumental barroca...*, pp. 32-36; VV. AA. *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*. Murcia: 2005; y VV. AA. *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*. Murcia: 2006, pp. 149 y ss. Asimismo debe verse RAMALLO ASENSIO, Germán, «Fuentes tipológicas e iconográficas de Nicolás de Bussy». En: VV. AA. *Nicolás de Bussy*. Murcia: 2007, pp. 52-69. Este último autor propone una interesante relación entre esta fachada ilicitana y la estética del norte de Europa.

45. VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. *La escultura monumental barroca...*, pp. 108-110.

46. Un estudio de esta portada puede verse en CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Guía de la arciprestal...*, p. 33. Además, debe tenerse en cuenta la visión ofrecida en VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. *La escultura monumental barroca...*, pp. 105-108.

47. VIDAL BERNABÉ, Inmaculada. *La escultura monumental barroca...*, pp. 146-147.

48. *Ibidem*, pp.154-155.

49. Sobre el particular de las sacristías puede verse BAÑO MARTÍNEZ, Francisca del. *La sacristía catedralicia en la Edad Moderna. Teoría y Análisis*. Murcia: 2009.

50. Esta sacristía, junto con los ornamentos litúrgicos que custodia, ha sido objeto de estudio en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro. «Con la decencia debida...Consideraciones sobre el patrimonio textil religioso en Elche (Alicante) (I)». *Datatèxtil* (Terrassa), 24 (2011), pp. 58-75 y CAÑESTRO DONOSO, Alejandro. «Aportaciones documentales al patrimonio textil de la Basílica de Santa María de Elche». *Imafronte* (Murcia), 21-22, 2009-2010, pp. 33-44.

