

Recibido el 22 de marzo de 2014 / Aceptado el 4 de abril de 2016

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE ELCHE, SUS FÁBRICAS Y AJUARES¹

ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO

Resumen/Summary

El artículo pretende reconstruir visual y artísticamente la fábrica contrarreformista de la ilicitana iglesia de San Juan Bautista, junto a los tesoros que ella encerró hasta los fatídicos tiempos de 1936. *Palabras clave:* San Juan Bautista (Elche. España), Arte, riqueza suntuaria. Asimismo, el artículo hace un estudio del templo actual y las circunstancias histórico-sociales, que favorecen su construcción. Con ello, se ofrecen conclusiones de un estudio histórico-artístico iniciado hace años. Se han presentado muchos problemas, pues son importantes las carencias documentales. A ello se añade la renovación en los siglos XVII y XVIII, que apenas se conservan vestigios en la actualidad. Ya que se realizó una renovación completa hace unos cincuenta años.

Some Writings on the Church of St. John de Baptist of Elche, Fabrics and Treasures

The article aims to reconstruct the visual and artistically counter-reformation fabric of the Church of St. John the Baptist, along with the treasures of the church

¹ Este texto se enmarca dentro del proyecto de investigación “Estudio histórico-artístico de las parroquias históricas de Elche: las iglesias de El Salvador y de San Juan Bautista”, subvencionado por el Instituto Alicantino de Cultura en el año 2009, dirigido por el Dr. Jesús Rivas Carmona, Catedrático de Historia del arte de la Universidad de Murcia. Sirva esta primera nota asimismo para agradecer la colaboración y amabilidad de don Antonio Serrano Brú, quien ha facilitado el acceso al archivo de su padre, Antonio Serrano Peral.

which was locked up in the fateful days of 1936. Likewise, this article studies the current church and the historical and social circumstances that favor its construction. It offers conclusions of the historico-artistic study initiated years back. It presents the problems encountered by the previous like the insufficiencies of documents. It accounts the renovations made in the seventeenth and eighteenth centuries which only vestiges remain today. Note that a complete renovation took place fifty years ago.

Keywords: St. John the Baptist (Elche, Spain), Arts, Sanctuary Treasures

La iglesia parroquial de San Juan Bautista representa en su significación e importante patrimonio arquitectónico y artístico un testimonio fundamental de la historia de la ciudad de Elche (Alicante). En realidad, este edificio, que estaba ciertamente reclamando un estudio y profundizar en él pero no sólo desde un punto de vista artístico sino interdisciplinar, supone la continuación de otra fábrica, erigida en el siglo XVI en el solar en el que se levantaba la vieja mezquita, ubicada en el barrio de la morería. En 1265, el rey Jaime I el Conquistador arribó a tierras ilicitanas y, una vez tomada la villa intramuros, consagró la mezquita aljama al culto cristiano, bajo la advocación de Santa María de la Asunción. Años más tarde, el infante don Manuel vendrá a la recién conquistada villa cristiana para establecer su residencia, siendo emplazados los pobladores que trajo a un barrio extramuros, donde prontamente crearon la que sería segunda iglesia cristiana de la antigua *Elig*, la iglesia de El Salvador. La mezquita musulmana posiblemente databa de 1265, momento en que son expulsados los árabes y fundan la Morería². En 1526 acceden a ser bautizados los moros del Raval, ante el temor de que se confiscaran sus bienes y fueran expulsados de *Elig*. La mezquita consecuentemente fue habilitada como iglesia, bajo la advocación de San Juan Bautista, uno de los santos tradicionales cuyo culto se vio favorecido por esa suerte de Pre-Contrarreforma que España conoció en tiempos de los Reyes Católicos, prolongándose hasta los años centrales del XVI, y que constituyó un contexto de exaltación y reforma religiosa con las lógicas consecuencias artísticas y arquitectónicas. Así las cosas, desde entonces el Raval de la Morería tomó el nombre del Raval de San Juan. La ubicación de la iglesia de San Juan no es en absoluto anecdótica, pues, como se ha indicado, es la

² Se les asignó un territorio al sur de la villa, a una distancia “de un tiro de arcabuz”. Allí construyeron su Raval o morería, con su mezquita y todo lo necesario para vivir (PEDRO IBARRA RUIZ, *Historia de Elche*. Alicante, 1895, p. 44).

continuación de la mezquita musulmana. A raíz de la erección de la primitiva mezquita se creará una plaza, que a su vez generará un nuevo barrio, el Raval, lo que denota una clara intención urbanizadora por parte de los islamistas. La plaza mayor del Raval es de forma rectangular, estando cerrada al norte por el edificio del antiguo ayuntamiento (la posterior Universidad de San Juan y el actual Museo de Arte Contemporáneo) y al sur por una manzana de casas.

Tras la expulsión de los moriscos, la feligresía cristiana del Raval aprovechará la mezquita para llevar allí a cabo temporalmente sus cultos, hasta que en 1596 se inicia la construcción del nuevo templo y, merced a las magnas aportaciones del señor de la villa, don Bernardino de Cárdenas, a la sazón duque de Maqueda, será consagrada la nueva fábrica el 24 de junio del año 1601 por el entonces obispo de la diócesis de Orihuela, don José Esteve, mitrado preocupado fundamentalmente por las cuestiones pastorales y eclesiales, pero también encargado de una particular eclosión arquitectónica y artística, de la que la iglesia de San Juan es ciertamente espejo. Es conocido el grabado del oriolano José Montesinos (*Compendio histórico oriolano*, 1795), que en sí representa un testimonio gráfico y documental de primera mano, en el que muestra a dicho duque vestido a la manera de los príncipes renacentistas, señalando la iglesia que él mismo había patrocinado, la cual se presenta de manera muy esquemática con una fachada sin ornamentar, una torre campanario con las ya típicas bolas y pirámides, repertorio del momento, y una cúpula sobre tambor en el crucero.

El templo barroco, que sobrevivirá casi intacto hasta el 20 de febrero de 1936, pasará por momentos difíciles, que se agravaron por la falta de recursos económicos³, pues ya en 1671 tiene que realizarse una importante obra de reconstrucción del campanario, a juzgar por su coste de 245 libras. A la vez se deben reparar arcos, paredes y parte de las bóvedas del templo, por el coste de otras 115 libras. En 1679 la documentación indica que la iglesia está “derribada toda”, hasta el punto de que la Visita Pastoral de tal año ha de hacerse en la única capilla que quedaba en pie⁴. La reconstrucción parece ser que fue rápida, pues a los tres años ya estaban en uso el altar mayor y

³ CARMELO GARCÍA DEL VALLE, “Datos para la historia de la iglesia en Elche”, en VV. AA., *Nuestras tradiciones*. Elche, 2006, pp. 126 y ss.

⁴ Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Elche [en adelante, APSJBE], *Visita Pastoral, 1679*. Ms., s. f. “Visita de las capillas y altares de dicha iglesia en la forma siguiente: Altar de Nuestra Señora de la Piedad, lo halló decente. No visó dicho Ilmo. Sr. los demás altares por estar la iglesia derribada y no tener ornamentos ningún altar”.

algunas capillas⁵. Hacia 1756 se vuelve a hablar de “urgencia” en la obra de la iglesia, “tan necesaria para los fieles”.

Posteriormente se establecerá un acuerdo entre el obispo Tormo, un prelado ilustrado muy ligado a Elche y sus iglesias⁶, y el verdadero benefactor de la iglesia de San Juan en el siglo XVIII, el duque de Arcos. La Real Cédula, expedida el 17 de diciembre de 1769, además de la asignación para el acondicionamiento del culto y el templo y la dotación del personal de servicio, expone la partida de 12000 reales “para materiales necesarios para la reedificación de dicha iglesia y pago de operarios y maestros que ejecuten y dirijan la obra, por tiempo y espacio de ocho años, en los cuales ha de ser indefectible esta extraordinaria contribución”, a lo que se añade que “con dicha seguridad y lo que lleva el maestro de percibir 96000 reales que monta dicha contribución, puede arrimarse al suplemento y el pueblo adelantar sus limosnas, pues cuanto menos se consume de dichos 96000 reales, tendrá más medios para asistir a los demás adornos de que necesitará el templo, cuando sea concluida la obra”⁷. Además de la intervención del Duque de Arcos, con fondos de su propio peculio, debe tenerse en cuenta la aportación del generoso obispo Tormo, pues facilitó también recursos económicos para concluir la decoración de la obra⁸.

El Concilio de Trento, piedra angular del fenómeno cultural y religioso conocido con el nombre de Contrarreforma vivida en los años centrales del siglo XVI, aunque no se refirió explícitamente a la arquitectura ni a los edi-

⁵ APSJBE, *Visita Pastoral, 1682*. Ms., s. f. “Altar Maior desente. Altar de Nuestra Sra. de la Piedad, capilla de la Cofadria [sic], decente y bien adornado. En las demás capillas y altares manda el Obispo mi Señor que cuide el Retor [sic] que algunos parroquianos se les establezcan, para que cuidando de su aseo y adorno, esté con la debida decencia la dicha iglesia”.

⁶ Ello se ha puesto de relevancia en la monografía de ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO y JOSÉ DAVID GARCÍA HERNÁNDEZ, *Don Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009, en donde se destaca su faceta de pastor pero también de protector de las artes en toda la diócesis, propiciando un particular desarrollo artístico al servicio de unos nuevos ideales artísticos que debían mostrar la imagen regenerada que trajo consigo la Ilustración, una vez superados los derroches del Barroco y la Contrarreforma.

⁷ Archivo Histórico Municipal de Elche [en adelante, AHME], *Concordia entre el Obispo Tormo y el Duque de Arcos*. Sig. 70-B-27.

⁸ Esta idea la aporta PEDRO IBARRA RUIZ, *Historia...*, o. c., p. 236. Sin embargo, otros autores indican que “el Obispo Tormo no determina nada por cuanto ‘se está actualmente continuando la obra de la iglesia y debe hacerse poco a poco según la renta de ella’ y únicamente le dedica 400 libras que saldrán de la fábrica parroquial ‘en atención a la urgencia de la obra de la iglesia, tan necesaria para tan dilatada feligresía’ (CARMELO GARCÍA DEL VALLE, “Datos para la historia...”, a. c., p. 128).

ficios sacros, sugirió una cierta tipología que estuviera al servicio del culto y la liturgia⁹, es decir, una planta que albergara a una feligresía cada vez más numerosa y le permitiera a ésta participar activamente del culto, sobre todo de aquellas celebraciones eucarísticas, tan potenciadas desde la reunión conciliar¹⁰. Por ello, y siguiendo las indicaciones dadas por San Carlos Borromeo en sus *Instrucciones*, el modelo de templo escogido fue el de nave única¹¹, con capillas entre los contrafuertes, y un particular desarrollo de la cabecera como epicentro del culto eucarístico¹².

Ese fenómeno no resultará extraño ni en España ni en la zona de la diócesis de Orihuela, pues, conocidos los muchos ejemplos previos, no debería extrañar cómo la tipología arquitectónica se asume e impone con mucha facilidad y son numerosos los templos que se levantan en los siglos XVII y XVIII siguiendo ese esquema que procede de tiempos medievales, se per-

⁹ “Implicíamente supeditó sus valores puramente artísticos al servicio de la piedad, del culto y la liturgia” y el criterio prevalente fue “su acoplamiento al culto” (ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3. Madrid, 1991, pp. 43-44). A este respecto, puede incluso añadirse que “esta Iglesia surgida del Concilio, no es sino virtual. Se reconoce a sí misma en sus principios, su carácter intrínseco y sus métodos de acción. Pero le queda por plasmar el ideal en la realidad de los hechos” (VÍCTOR L. TAPIÉ, *Barroco y Clasicismo*. Madrid, 1991, p. 53).

¹⁰ “El Concilio de Trento... resolvió que el culto preponderante en el templo debía ser otorgado al sacramento de la Eucaristía, tanto en el momento de la celebración de la misa en que se renovaba el sacrificio expiatorio de Jesucristo en la cruz, como en cuanto a su presencia real y permanente en la Eucaristía en virtud de la transustanciación... Así pues, tanto la mesa como el sagrario sobre ella y el expositor se convierten en centro del templo” (GERMÁN RAMALLO ASENSIO, “El templo como espacio eucarístico”, en VV. AA., *Mane Nobiscum. Camino de Paz*. Orense, 2005, p. 49).

¹¹ “Unas concepciones arcaizantes de sencillos trazados rectilíneos, como las de las típicas ‘iglesias en forma de cajón’ que sólo logran hacerse barrocas a base de esos despliegues decorativos” (JESÚS RIVAS CARMONA y RAFAELA CABELLO VELASCO, “El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano”, en *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993, p. 360). Por otra parte, también se dijo que “en el interior de las iglesias se subordinan las naves laterales y las filas de capillas a una amplia nave central y a otra transversal con el transepto” (WERNER WEISBACH, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, 1934, p. 17).

¹² El mejor ejemplo, aunque quizá temprano, de la concepción eucarística de los templos es la Catedral de Granada, diseñada por Diego de Siloé hacia 1529 siguiendo algunas trazas de Enrique Egas (1506). Valgan las palabras de Henríquez de Jorquera para corroborar tal disposición y tal criterio contrarreformista, ante la exposición del Santísimo Sacramento en el Altar mayor, pues quedaba localizado de forma que “queda manifiesto a toda la iglesia y a las quatro partes del mundo pues le goçan los fieles desde cualquier capilla y ven celebrar en ella los oficios divinos” (Cfr. EARL E. ROSENTHAL, *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990, p. 36).

fecciona en el Renacimiento y adquiere carta de naturaleza en el momento posterior a la Contrarreforma¹³, como la solución más idónea.

Evidentemente, se impone la cruz latina como norma en los templos¹⁴, descartándose por su escasa funcionalidad las plantas centralizadas¹⁵ y planteándose “iglesias en forma de cajón”¹⁶: es el modelo jesuítico¹⁷, el modelo

¹³ “En España ese modelo es temprano; aparte de los precedentes medievales, hay que tener en cuenta la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid), construida sin la influencia del Gesù de Roma y consagrada en 1580” (JESÚS RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, p. 82). Al respecto de dicha colegiata pueden verse, entre otros, los siguientes trabajos: ESTEBAN GARCÍA CHICO, “La Colegiata de Villagarcía de Campos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 9. Valladolid, 1942-43, pp. 89-104; ESTEBAN GARCÍA CHICO, “Los artistas de la Colegiata de Villagarcía de Campos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 20. Valladolid, 1953-54, pp. 43-80; JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, “La Colegiata de Villagarcía de Campos y la arquitectura herreriana”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 23. Valladolid, 1957, pp. 19-40; ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Planos para la Colegiata de Villagarcía de Campos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 36. Valladolid, 1970, pp. 493-495.

¹⁴ A este respecto la cita a fr. Lorenzo de San Nicolás resulta más que oportuna, pues dijo que “fue disposición del cielo el nuevo uso de edificar los Templos en forma de cruz, y aun no falta quien diga, que los mismos Cielos fueron criados en forma de cruz, y el hombre también tiene la misma horma, y así como la Cruz es el arma más fuerte para la defensa del Christiano contra la fuerza del enemigo, así esta forma de plantar es la más fuerte, y más vistosa, y agradable a la vista, agradable por su composición, fuerte por recibir en sí los empujes que la alteza de la obra hace” (FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la arquitectura*. Madrid, 1796, 1ª parte, p. 45, citado en JESÚS RIVAS CARMONA, *Arquitectura barroca cordobesa*, o. c., p. 84).

¹⁵ “Para unos teóricos y teólogos, la perfecta idea de templo era el centralizado, pero otros lo consideraban herencia del paganismo y abogaban por el longitudinal, que había surgido de la necesidad que implicaba el culto desde sus inicios. La solución perfecta se consiguió de nuevo con la fusión y vino como resultado de los acuerdos del Concilio de Trento –que suponía a su vez la principal fuente de la Reforma Católica– que habían motivado las desviaciones protestantes” (GERMÁN RAMALLO ASENSIO, “El templo como espacio...”, a. c., p. 49). Se sabe también que apenas hubo construcciones de planta centralizada, porque “no satisfacían las necesidades cristianas” (EARL E. ROSENTHAL, *La catedral de Granada...*, o. c., p. 99).

¹⁶ El término lo consagró GEORGE KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Ars Hispanie*, t. XIV. Madrid, 1957, pp. 26 y ss., proponiendo como “antepasado de una numerosa progenie” a la ya vista iglesia del Hospital de la Sangre (Sevilla), que servirá de espejo para la arquitectura de los siglos XVII y XVIII.

¹⁷ “La tendencia que se impuso fue la de construir iglesias de nave única y espaciosa, suprimiendo las viejas naves laterales desde las que difícilmente se percibía el altar y se escuchaba nitidamente al predicador. De esta suerte, la única y ancha nave quedaba reservada...a la ocupación de los seglares que contemplaban perfectamente las ceremonias del

que planteaba Vignola para el *Gesú* de Roma y que sería identificado como el típico de la Contrarreforma¹⁸. Ya lo indica el mismo cardenal Borromeo en su tratado: “es mejor aquel criterio de este edificio –casi siempre trazado ya desde tiempos apostólicos– que exhibe forma de cruz...por consiguiente, y sobre todo aquella que requiere una insigne especie de estructura, de preferencia deberá edificarse en tal forma que sea a semejanza de cruz”¹⁹;

altar mayor y, así, podían participar más activamente en ellas, y escuchaban la predicación y al predicador en el púlpito ubicado hacia la mitad de dicha nave” (ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Los usos del templo cristiano y su conservación”, en CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006, p. 103).

¹⁸ “El comienzo fue el *Gesù*, iglesia madre de la Orden de los Jesuitas, empezada en 1568 y consagrada en 1584. Con su amplia nave única, su corto crucero y una impresionante cúpula, esta iglesia se acomodaba perfectamente para predicar desde el púlpito a un gran número de personas. Estableció el modelo de la gran iglesia congregacional que fue seguido cientos de veces durante el siglo XVII con sólo pequeñas variantes. Durante las décadas siguientes, Roma vio elevarse otras tres iglesias de este tipo, cada cual superando el tamaño de la anterior” (RUDOLF WITTKOWER, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 2007, p. 39). De Vignola se dijo que “se atuvo estrictamente a los criterios tradicionales en la composición arquitectónica”, pues lo que quería el Cardenal Alejandro Farnesio, mecenas de la construcción, “era un espacio amplio y diáfano, no atestado de separaciones”, por lo que se relacionaba con la tendencia generalizada en la Europa del momento, de raigambre medieval (LUDWIG HEYDENREICH y WOLFGANG LOTZ, *Arte y arquitectura en Italia 1400-1600*. Madrid, 1991, p. 421). Las palabras de Benevolo resultan oportunas al referirse al *Gesù* como una “gran sala de estructuras murales continuas” lógicamente “repetible en todas partes y dentro de cualquier condición cultural, en las ciudades y en los pueblos pequeños... y para ser realizada por cualquier tipo de ejecutores” (LEONARDO BENEVOLO, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, vol. I. Madrid, 1972, p. 474). Asimismo, puede verse PETER MURRAY, *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, 1972, pp. 233-234 y GIULIO CARLO ARGAN, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1973, pp. 69-71. De ella se dijo que “fija el tipo de iglesia de la Contrarreforma, destinada esencialmente a la devoción colectiva y a la predicación” proponiéndose Vignola “obtener un vasto espacio vacío y despejado, perfectamente practicable, funcional y acústicamente perfecto” (GIULIO CARLO ARGAN, *Renacimiento y Barroco*, vol. II. Madrid, 1987, p. 250). Puede ampliarse la información en VICTOR L. TAPIÉ, *Barroco y...*, o. c., pp. 60 y ss. Más recientemente se ha dicho que “la iglesia romana del *Gesù* ha sido considerada frecuentemente por los historiadores del arte prototipo exclusivo de la Contrarreforma en virtud de ciertas características planimétricas y tipológicas. Estas características obedecieron al clima de reforma impulsado por el Concilio de Trento y a las nuevas necesidades litúrgicas y culturales de que el concilio se había hecho eco” (ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Liturgia y culto en las iglesias de Palladio”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII. Madrid, 1996, pp. 51-67).

¹⁹ ELENA I. ESTRADA DE GERLERO, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos de San Carlos Borromeo*. México, 1985, pp. 6-7. El mismo Borromeo, antes del Concilio, ya mostró su actitud reformadora eliminando de la catedral de Milán los cenotafios, tumbas,

el arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga, cuyo texto también aplica los decretos tridentinos a la arquitectura, indica que “la forma de los templos que parece más conveniente por la significación y para el uso, es la de una cruz de asta prolongada...sobre el crucero, habiendo posibilidad, haya linterna o cimborrio proporcionado a la fábrica”²⁰. Todo ello con el fin no sólo de ofrecer una nueva imagen, la que demandaba la Contrarreforma, sino también para incitar al pueblo a una participación más activa en el culto²¹. Esta tipología, usual en la España de los siglos XVII y XVIII, aunque posteriormente se extendería a América, quedó ya definida en el entorno cortesano²²,

paños funerarios y armas, y lo hizo, en sus propias palabras, “para que no continuara sufriendose la insolencia de los sepulcros de nuestro tiempo...en las iglesias en un lugar excelso y adornado...de modo que ya no parecen templos divinos sino campamentos bélicos” (nota 86 a las *Instrucciones*, s. p.). No sólo Borromeo actuó de esa manera, pues el tratadista Giorgio Vasari desmontó las cancelas medievales de las iglesias de Santa María Novella y Santa Croce, ambas de Florencia, para “dejar las naves desembarazadas y libres de estorbos para que desde ellas pudiese ser contemplado diáfano el altar por parte de los fieles que asistían a la misa o a la adoración del Santísimo Sacramento expuesto en el tabernáculo” (ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Liturgia y configuración...”, a. c., p. 44 y del mismo autor “Los usos del templo...”, a.c. p. 103).

²⁰ FERNANDO PINGARRÓN, *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y transcripción*. Valencia, 1995, p. 54. Asimismo, indica que “en la misma forma de cruz será bien hacer las fábricas de los templos insignes o de las iglesias colegiales, que hayan de ser de más de una navada. En estos se advierta que la parte que representa la cabeza de la Cruz sea de tal proporción que detrás de la Capilla mayor quede espacio (para lo que llaman tras Altar) suficiente para rodear con procesión la dicha Capilla mayor, como se ve ejecutado en la santa Iglesia Metropolitana de Valencia, y en muchas otras, lo cual además de la autoridad que da a la fábrica, es de grande comodidad para muchas de las cosas que se ofrecen en las iglesias”.

²¹ La inclusión de los coros en la mitad de la nave central en los templos medievales había provocado que el fiel tuviera una actitud pasiva, convirtiéndose en “espectadores más que en participantes”, por lo que se opta por una tipología diáfana, sin barreras visuales arquitectónicas que codificasen la visión del Altar mayor y las ceremonias que allí se llevaban a cabo. Ello se relaciona asimismo con la costumbre medieval de que en la misa sólo comulgara el sacerdote y este aspecto ha sido estudiado con profundidad por EARL E. ROSENTHAL, *La catedral de Granada...*, o. c., pp. 144-145.

²² Vid. VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 37. La iglesia de San José (Ávila), obra de Francisco de Mora, ya “ensaya la iglesia de nave única con capillas y fachada retranqueada entre muros” (Cfr. VV. AA., *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997, p. 48-50), preparando el modelo que se consagrará posteriormente en la iglesia del convento de la Encarnación (Madrid), cuyas trazas se deben a fray Alberto de la Madre de Dios (Cfr. JOSÉ MARÍA MUÑOZ JIMÉNEZ, *Fray Alberto de la Madre de Dios. Arquitecto (1575-1635)*. Santander, 1990). Al respecto de este arquitecto pueden verse, entre otras, las siguientes referencias: VIRGINIA TOVAR MARTÍN, “Juan

trasladándose esos modelos hacia la periferia posteriormente, sobre todo con el tratado de fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y Uso de Arquitectura*²³. Muchos son los ejemplos que podrían ponerse del ámbito de la Corte (Valladolid, Madrid²⁴, Alcalá, Salamanca conforman el foco más enérgico de ese Clasicismo que se vive por tales momentos²⁵) que confirman la aceptación del modelo contrarreformista y su implantación²⁶, de la misma forma que ocurre en la realidad geográfica de la diócesis de Orihuela.

Gómez de Mora, en el convento real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41. Valladolid, 1975, pp. 321-342; VIRGINIA TOVAR MARTÍN, “Contribución a la obra de Juan Gómez de Mora”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 15. Madrid, 1978, pp. 59-72; VIRGINIA TOVAR MARTÍN, “Influencias europeas en los primeros años de formación de Juan Gómez de Mora”, en *Archivo Español de Arte*, t. 55, n° 218. Madrid, 1982, pp. 186-193; VIRGINIA TOVAR MARTÍN, “El arquitecto Juan Gómez de Mora iniciador del Barroco en España”, en *Goya*, n° 174. Madrid, 1983, pp. 338-342; VIRGINIA TOVAR MARTÍN, “Juan Gómez de Mora. Datos complementarios para el estudio de su obra en Madrid”, en VV. AA., *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995, pp. 269-274. Asimismo, puede verse la obra colectiva VV. AA., *Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid* [catálogo de la exposición]. Madrid, 1986.

²³ Este texto “fue el que más impacto causó” (AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, en VV. AA., *Manual de Arte Español*. Madrid, 2003, pp. 535-536).

²⁴ Puede consultarse, por ejemplo, VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños...*, o. c., pp. 35 y ss., que contiene muy interesantes reflexiones sobre los templos seiscentistas de Madrid y sus creadores, además del estudio de la misma autora *La arquitectura madrileña del siglo XVII*. Madrid, 1984.

²⁵ Este panorama se ha visto en otras regiones de España, como en Murcia, cuya arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII se ajusta “a un mismo patrón... gran nave abovedada por medio cañón con lunetos y amplio crucero presidido en su tramo central por dominante cúpula” (Cfr. JESÚS RIVAS CARMONA, “Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura”, en *Imafronte*, n° 19-20, pp. 395-410). En palabras de este mismo autor, “todo estaba dispuesto en función de proporcionar la más adecuada solución a ese culto y a la participación en el mismo por parte de los fieles. Así, la amplia y despejada nave, a manera de gran cajón longitudinal, permitía la acogida de una congregación numerosa, la cual podía participar del culto sin ninguna dificultad, al tratarse de un gran espacio unitario y continuo, libre de toda clase de obstáculos, o sea muy propicio en sus condiciones acústicas y visuales para seguir la Misa y el sermón” (p. 401).

²⁶ Ello pudo hacerse efectivo, entre otras causas, gracias a la acción del arquitecto Juan de Nates, “uno de los introductores del estilo jesuítico, de cuño viñolesco, en España” (FERNANDO CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española*, t. II. Ávila, 2001, p. 224). Asimismo, fue también desarrollada por el arquitecto Juan Gómez de Mora en obras tan emblemáticas como la Clerecía de Salamanca (ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, *Estudios del barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*. Salamanca,

La planta de cruz latina²⁷ exigió, por tanto, algunos otros requisitos, como la adopción sistemática del crucero para enfatizar la forma de cruz, así como el desarrollo de los abovedamientos clásicos, que se comenzaron a emplear en el último tercio del siglo XVI, y también demandó la renovación de otros elementos que aparecían en el interior de los templos. Tal es el caso del altar, que, precisamente por su nuevo estatus tras el Concilio de Trento, experimentará un creciente protagonismo²⁸ en base al nuevo carácter sacrificial de la Misa y dejará de ser un pequeño anaquel situado en la base de un retablo²⁹ para convertirse en epicentro del templo y, por consiguiente, del culto, tal como señalaba, por ejemplo, Hernando de Talavera ya en la llamada Pre-Contrarreforma, de tal manera que encima del altar se ubicaba el tabernáculo o sagrario³⁰, verdadero centro de la iglesia, con un particular desarrollo de las artes suntuarias, lo que lógicamente confirma el fin eucarístico de la arquitectura³¹, siguiendo los esquemas planteados tanto por Borromeo como por Aliaga.

Se decía del templo barroco de San Juan Bautista que era grande, concebido como una gran nave con capillas laterales, que dependiendo de la época serán 8 ó 10, pues a ambos lados del altar mayor solían disponerse altares en un número igual para las devociones más populares. Su planta, por tanto, era basilical, de cruz latina, con crucero, y sobre él una cúpula sobre tambor octogonal, llevando vidrieras en cada uno de los planos para permitir aligerar

1967). Puede verse también el trabajo de FERNANDO MARÍAS FRANCO, “El primer proyecto de Juan Gómez de Mora para el Colegio de La Clerecía de Salamanca”, en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. I. Madrid, 1994, pp. 469-480.

²⁷ “El plano de cruz latina realza la majestad del altar; facilita el avance de los cortejos: es un retorno a la tradición cristiana y medieval. Por esto será adoptado por la Contrarreforma y de este modo se explica, a principios del siglo XVII, la decisión de Pablo V de hacer prolongar con dos tramos la nave de San Pedro” (VICTOR L. TAPIÉ, *Barroco y...*, o. c., p. 62).

²⁸ “El altar mayor debía, a su vez, ocupar el centro del ábside de una manera destacada, sobre una escalinata, a fin de que fuese convenientemente visible desde el aula congregacional” debiendo estar, en palabras de Ambrosio de Vico, “exento y libre para que no se pierda la vista de todo el crucero”, aunque esa idea no cuajó en la realidad española y, mayoritariamente, se siguieron adosando las mesas de altar a los retablos (ALFONSO RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, “Liturgia y configuración...”, a. c., pp. 44-48).

²⁹ EARL E. ROSENTHAL, *La catedral de Granada...*, o. c., p. 151.

³⁰ Este aspecto ha sido resaltado por JESÚS RIVAS CARMONA, “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”, en *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 515-516.

³¹ “Todo el espacio que abarcara el ámbito del templo se debía orientar a la Eucaristía” teniendo “como motivación única y principal...la exaltación a la Eucaristía” (GERMÁN RAMALLO ASENSIO, “El templo como espacio...”, a. c., p. 49-52).

la pesadez de los muros y la entrada de luz al interior del templo. Al exterior los volúmenes, especialmente las capillas laterales, quedaban cobijados bajo potentes contrafuertes. En el lado del Evangelio sobresalía la Capilla anexa del Santísimo, de igual disposición que en la parroquia ilicitana de El Salvador, que tenía planta de cruz griega y coincidía con la primera capilla lateral del lado indicado. A la planta basilical debe sumarse la sacristía, la torre-campanario, un jardín y la casa parroquial³², vivienda de los residentes de San Juan. Exteriormente, la iglesia tenía una gran fachada que daba a la plaza de San Juan.

El arquitecto Antonio Serrano Peral señalaba en su memoria que el templo contrarreformista presentaba orden compuesto, aunque los documentos gráficos relativos a la fase de demolición del templo no permiten vislumbrar nada con exactitud, ni siquiera los lienzos del muro barroco que se conservan en los jardines de la actual parroquia. De su decoración se decía en 1895 que era pobre, aunque por los documentos consultados todos los altares estaban convenientemente adornados con diversos ornamentos textiles y alhajas de plata. Con todo, puede conocerse cuál era su planta exacta, ya que dicho arquitecto, según era costumbre en él, la dibujó antes de ser derribada, mostrando, como se decía, una nave con capillas entre contrafuertes y la Capilla de la Comunión.

En cuanto al altar mayor, Ibarra señala que era un “severo pórtico con un hermoso cornisamiento sostenido por cuatro columnas”, donde destacaba en lo alto un escudo con las armas del Duque de Maqueda, señor que fue de Elche en el momento de la erección de la iglesia y personal patrono de la misma. En un primer momento debió de tener un retablo³³, con tablas del siglo XVI, posiblemente de autor valenciano³⁴, representando distintos motivos y momentos de la vida del Bautista, aunque posteriormente, y coincidiendo con las épocas de reconstrucción del templo, a mediados del Setecientos, el retablo debió sustituirse por un lienzo cuyo motivo era el Bautismo de Cristo, calificado de “regular” por Ibarra.

³² “El cura tiene cercana a la parroquia casa muy buena de oficio con todas comodidades, la que mandó obrar y reedificar el Ilmo. Sr. D. Josef Tormo de Juliá en 1789” (JOSÉ MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, *Compendio histórico oriolano*. Orihuela, 1795. Ms. S. f.).

³³ CRISTÓBAL SANZ DE CARBONELL, *Recopilación en que se da cuenta de las cosas antiguas como modernas de la ínclita villa de Elche*. Elche, 1621. Ms., p. 123. “Tiene un grande Retablo Mayor de los mejores del Obispado y que hizo de gasto en tiempo de moros por su gran fábrica de mil y doscientos ducados y aun más”.

³⁴ SALVADOR PERPIÑÁN, *Antigüedades y glorias de la villa de Elche*. Elche, 1705. Ms., f. 42: “El altar mayor de dicha yglesia es pintura finíssima y en tiempo de los moriscos, que fue en el tiempo que se hizo, les costó serca de mil pessos”.

Por lo que respecta a las capillas laterales, en el lado del Evangelio tenía las siguientes:

1. Capilla de la Comunión. Montesinos dirá de ella que tenía un retablo en cuyo camarín se veneraba la imagen de la Virgen del Carmen, una talla de bulto con dos lámparas de plata. Por otra parte, Ibarra describe con la garantía de un testigo ocular el espacio: “relieves y trofeos místicos, encuadrados, vaciados en yeso. Una puerta que franquea el paso por la calle de Puerta Chica de San Juan. En esta capilla hállase establecida la Suprema invocación de la Cofradía de Nuestra Señora del Carmen, cuya imagen está custodiada en un espacioso camarín, que todavía está por decorar y que ha sido construido de nueva planta a expensas de los devotos de la Virgen, que no perdonan medio ni sacrificio alguno para tributar culto a su favorecedora”.
2. Capilla del Santísimo Cristo. En ella había una imagen muy devota de un Cristo en la cruz, con lámpara de plata y también acogía el sepulcro de José Martínez de la Atalaya y su esposa, fallecidos en 1781 según rezaba la lápida de mármol negro que podía contemplarse en la capilla.
3. Capilla de San Diego. A mediados del siglo XIX, sin que las razones estén lo suficientemente claras, se le cambió la advocación de San Francisco Javier por la de San Diego, un santo franciscano especialmente querido en tiempos de la Contrarreforma, por lo que su culto aquí resulta en verdad algo extraño. Originariamente tenía un retablo “de poco mérito”, aunque un lienzo del santo que era “cosa grande”, pintado por Marcos Valero, natural de Orihuela y pintor de Cámara de los reyes Carlos II y Felipe V³⁵. Se completaba el ornato de la capilla con una lámpara de metal dorado.
4. Capilla de San José. Esta capilla para Montesinos “no tiene nada de particular” y sólo resaltó una lámpara de plata que ardía continuamente “a expensas de sus muchos devotos”. Ibarra destaca que a la derecha del altar de San José había un pequeño

³⁵ Sobre esta capilla y el lienzo que presidió el retablo, debe verse JOSÉ MANUEL LÓPEZ FLORES, “El lienzo de San Diego de Alcalá”, en *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009, pp. 181-184.

nicho que cobijaba una Virgen sobre tabla, “estilos Juanes” que parecía buena.

En el lado de la Epístola había igualmente cuatro capillas:

1. Capilla de Nuestra Señora de los Dolores. Esta capilla tenía en el siglo XVIII un retablo en cuyo camarín central iba ubicada la talla de la Dolorosa, con una lámpara de plata. Asimismo había también una losa de piedra negra perteneciente a la sepultura de D. Francisco Alonso y su esposa, fallecidos en 1776. Un siglo más tarde se cambiaría la imagen de la Dolorosa por un grupo escultórico representando el Descendimiento de la cruz. Sobre este particular debe decirse, y al amparo de los últimos hallazgos documentales, que el responsable de tallar la imagen de la Dolorosa en 1790 fue el escultor oriolano Ignacio Esteban³⁶.
2. Capilla de la Virgen de la Piedad. Primitivamente esta capilla estuvo consagrada a San Pascual Bailón, religioso franciscano descalzo, pues este altar se erigió en su memoria, por frecuentar mucho el santo la parroquia de San Juan. La advocación de la Virgen de la Piedad ya estaba presente en la iglesia desde su creación, aunque su emplazamiento no era en esta capilla del lado del Evangelio, creándose Cofradía al efecto.
3. Capilla de San Andrés. Tenía un lienzo “de excelente pintura” y una lámpara de plata, además de estar visible la lápida de D. Andrés Botella y su esposa, en mármol negro. Ibarra añade que en un nicho se albergaba también la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles.

³⁶ Este escultor se obliga en dicho año a hacer “una imagen de Nuestra Señora de los Dolores, tal cual lo mismo que hay en el nicho de la capilla de Francisco Alonso, que existe en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de esta referida villa, cuya imagen la debe hacer de madera con los ojos de cristal, un galón de oro por la picardilla del manto y de las mangas, con un tablero que forme un monte y esté con disposición de poderla sacar en procesión con dos gafias de hierro, y la deba dar color y encarnada” (Archivo Histórico Municipal de Elche, en adelante AHME, *Protocolos Notariales de Francisco Gil y Agulló*, 1790. SHPN 633). Su biografía artística, específicamente su faceta de retablista, puede verse en INMACULADA VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos del Barroco*. Alicante, 1990, pp. 51-52.

4. Capilla de San Pedro y baptisterio. Montesinos dice de ella “no tener nada de particular”, aunque Ibarra dirá que contenía una pintura “de poco mérito” que representaba a San Juan bautizando, pues en esta capilla quedaba emplazado el baptisterio³⁷. También menciona que tanto esta capilla como la de San Andrés contenían vestigios de la antigua mezquita.

Mención aparte, aunque ya se haya hablado de ella, merece la Capilla de la Comunión, que se abría en el lado del Evangelio. Este especial recinto aúna y exalta dos de las devociones fomentadas por el Concilio de Trento, a saber, la Eucaristía y el culto a la Virgen. En primer lugar, cabía superar los envites propinados por los protestantes que ni veían la presencia real de Cristo en el Sacramento ni creían que María fuera pura, relegando su figura a un innmercido segundo plano en la vida de Jesús y en la de la propia Iglesia. Así pues, el arte de estos tiempos no fue ajeno a todo ello y tuvo una particular consideración con respecto a estos temas, produciéndose, en torno a ellos, un increíble desarrollo artístico, del cual esta Capilla es buena muestra. El testimonio documental ha puesto de manifiesto el nombre del autor de tan magno proyecto, pues no sólo se limitaba al propio retablo sino también al despliegue escultórico del mismo, todo lo cual fue a cargo del escultor oriolano Ignacio Castell³⁸, figura bien conocida por estas tierras en esa segunda mitad del siglo XVIII, pues no solamente ejecutó la caja del órgano de la iglesia de Santiago (Orihuela), sino que, en lo que respecta a Elche, estuvo muy presente en la iglesia de Santa María al aportar el diseño de la magnífica caja del órgano en 1753³⁹, así como la labor escultórica del

³⁷ Sobre este particular, debe consultarse la aportación de JOSÉ MANUEL LÓPEZ FLORES, “El antiguo baptisterio de la iglesia barroca de San Juan Bautista”, en *Sóc per a Elig*, n° 20. Elche, 2008, pp. 139-142.

³⁸ Puede verse sobre este particular el estudio de FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTÍNEZ, “Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII”, en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993, pp. 323-329. Asimismo, su biografía es aportada en los siguientes trabajos: INMACULADA VIDAL BERNABÉ, *Retablos alicantinos...*, o. c., p. 51 y CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*. Murcia, 1992, p. 506, sin que ninguno de esos autores indicasen que Castell se había ocupado del retablo e imaginería de la Capilla de la Comunión de la iglesia de San Juan Bautista.

³⁹ Sobre él, Fuentes y Ponte afirma que “se buscaron los mejores artistas y factores músicos”, comenzada la caja en 1753 por el tallista Castell mientras que las cariátides que lo sostenían fueron trabajadas por el escultor Ignacio Pérez de Medina (JAVIER FUENTES Y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en*

retablo que adornaba la capilla mayor de la desaparecida fábrica de El Salvador⁴⁰. La documentación sitúa a Castell trabajando en la obra escultórica de la Capilla de la Comunión de la iglesia de San Juan en el año 1786⁴¹, lo que explica la apariencia tan tardía, ya casi dentro del Clasicismo, que adquiere el conjunto del espacio en general y el retablo en particular, que retoma modelos del siglo XVII, tipológicamente enmarcado en el esquema del arco de triunfo, rematado por un ático clásico en cuyo interior se disponía un altorrelieve de Dios Padre. En realidad, esa magna pieza trató de recuperar una parte de tan esplendoroso pasado artístico y, en verdad, debe situarse en la órbita de otras grandes obras, de similar imagen, tanto en Elche como en otros pueblos de la diócesis gracias a la directa intervención del munificentísimo obispo Tormo. El retablo, de orden único y monumental a la manera de los que se erigían en plena Contrarreforma dado el carácter catequético que el Concilio de Trento asignó a las imágenes, presenta una hornacina central con un camarín que alojó una imagen de la Virgen del Carmen. Esta talla, que es bien conocida a través de documentos gráficos, se adscribe al tipo escultórico de imagen de vestir, especialmente querido por esta zona por sus especiales valores de aderezo, sin que pueda atisbarse su autoría ante la carencia documental.

la ciudad de Elche, provincia de Alicante. Lérida, 1897, p. 90). Las últimas investigaciones han referido que Francisco Salzillo estuvo reconociendo la factura del órgano de Castell (Cfr. ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO, “El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo”, en *Semana Santa de Elche*. Elche, 2012, p. 87). Son reveladoras las palabras de Madoz al respecto: “su órgano es famoso, tiene en su pedestal o base cuatro ángeles de finísima escultura y de estatura colosal, trabajados por Ignacio Esteban, en actitud como de sostenerle con sus cabezas y manos, disimulando de este modo sus verdaderas cartelas. Se principió a armar en 15 de marzo de 1753 por Ignacio Castell de Pérez, tallista, habiéndose concluido su armazón o caja el 10 de diciembre del mismo año; y en 20 de mayo de 1754 se empezó a colocar en él por el factor don Leonardo Fernández, natural de Málaga, los cañones y flautados. El total de los gastos ascendió a más de 1300 libras valencianas” (PASCUAL MADDOZ, *Diccionario Geográfico-estadístico e Histórico de España y sus provincias de Ultramar*, vol. VII. Madrid, 1850, p. 460). Desgraciadamente, ese órgano pereció junto con un numeroso y rico patrimonio mueble en 1936.

⁴⁰ ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011, p. 59.

⁴¹ Castell confiesa “haber recibido realmente y con efecto de José Sánchez Aznar, fabricante de la parroquia de la Iglesia de San Juan Bautista de la Universidad de San Juan de esta villa, la cantidad de setenta libras moneda corriente de este Reino, las mismas que el otorgante se obligó a hacer toda la obra de talla de yeso que estaba por hacer en la Capilla de la Comunión de la expresada iglesia parroquia” (AHME, *Protocolos notariales de Francisco Gil de Agulló*. 1786. SHPN 628).

En cuanto a la fachada, las fotografías conservadas y la documentación permiten ver una portada clasicista⁴², dentro de los últimos ecos de lo herreiriano, de finales del siglo XVI o muy inicios del XVII, con valores formales similares tanto a la portada de la ilicitana iglesia de El Salvador como a la portada de la colegiata alicantina de San Nicolás⁴³. La portada tenía un gran arco de acceso enmarcado por semicolumnas de orden dórico que conformarían un orden gigante completo, sobre las que cabalga un entablamento compuesto por arquitrabe, friso y cornisa, en cuyo tímpano estaría la hornacina con la imagen en piedra de San Juan Bautista. La fachada se completa por su zona superior con dos pináculos y bolas, que flanquean una cruz, lo que se pone en relación con los repertorios escorialenses más típicos. Elemento interesante es la torre campanario, que podría haber incorporado muchos de los elementos constructivos del antiguo alminar que debía figurar en la mezquita, aunque no pueda asegurarse rotundamente, pues se han visto semejanzas con las torres de las mezquitas del norte de África, de planta cuadrada y eminentemente macizas.

El episodio de la Guerra Civil en la antigua Diócesis de Orihuela y en la ciudad de Elche marcó un antes y un después en lo que al patrimonio histórico, artístico y cultural se refiere. Como se ha dicho, el 20 de febrero de 1936, fecha temprana si se compara con otros lugares de la Península Ibérica⁴⁴, la iglesia parroquial de San Juan Bautista fue tomada por las tropas republicanas, creando un gran tumulto en el barrio de la morería. Sobre este respecto hay mucha documentación que se ha sacado a la luz. Sin embargo, poco o nada se conoce acerca de los protagonistas que ocasionaron tales altercados. Así las cosas, en septiembre de 1936 se expide un informe destinado al Sr. Alcalde de la ciudad de Elche, con motivo de la inspección a Ginesa Bernad Cascales como posible sospechosa de haber encabezado el ataque a la parroquia, así como haber participado en el robo de la corona de la Virgen del Carmen⁴⁵. Pero, según atestiguan esos mismos documentos,

⁴² Cfr. ALEJANDRO CAÑESTRO DONOSO, *Gloria pretérita...*, o. c., p. 66.

⁴³ *Ibidem*, pp. 41 y ss.

⁴⁴ Para mayor información acerca de este periodo ver MÓNICA MORENO SECO, *La diócesis de Orihuela-Alicante en el franquismo: 1939-1975*. Alicante, 1997. Indica la autora que “a lo largo de la Guerra Civil española, especialmente en sus primeros meses, los ataques e incendios de edificios religiosos fueron frecuentes”, llegándose a saquear en Elche un total de diez edificios religiosos, entre iglesias, conventos, capillas y ermitas.

⁴⁵ “Tengo el honor de poner en su conocimiento que, practicadas las gestiones necesarias según Oficio nº 3488, resulta que Ginesa Bernad Cascales es comunista, su esposo es destacado de dicho partido y fue voluntario. Según el carácter de Ginesa, es fácil, hablaba mucho de los rojos y ferviente admiradora de Pasionaria. Cuando había que hacer algún acto

para asaltar el templo, hubieron de forzar al sacristán para que éste les entregara las llaves. Las tropas incendiaron la fábrica contrarreformista, pereciendo con las llamas el patrimonio artístico que ella contenía. Desde luego, una vez finalizada la contienda nacional, se decidió rápidamente iniciar los trámites para derribar la iglesia, que amenazaba ruina, y construir una nueva que recuperara la gloria que en otros tiempos se vivió, encargándose de tal empresa una figura conocida en esta zona, el arquitecto ilicitano Antonio Serrano Peral. Sin embargo, y antes de profundizar en ello, conviene resaltar que primeramente se habilitó una capilla provisional en la calle Rey Amadeo gestionada por los Padres Paúles y consagrada el 17 de diciembre del año 1944, según consta en la prensa del momento⁴⁶. Serrano realizó dos proyectos, uno neobarroco en el año 1945 y otro, más geométrico y desornamentado, en 1953, que sería el que finalmente se llevaría a cabo, porque las circunstancias histórico-sociales y, sobre todo, artísticas así lo propiciaron. Ambos seguían el mismo esquema de iglesia de tres naves con planta de cruz latina, crucero, cúpula, campanario, una Capilla de la Comunión anexa al lado del Evangelio y el resto de dependencias auxiliares para su distinto uso. Además de ello, y a tenor de los dibujos conservados en su archivo particular, hizo varios diseños tanto para la torre-campanario como para la fachada y una cripta subterránea, la cual no llegó a materializarse.

Ese primer proyecto del 45 se califica de *neobarroco* en tanto que presenta dos portadas tardobarrocas, una en la fachada principal del templo como en el acceso al templo por la base de la torre-campanario. La portada principal, dignificando la entrada, constaba de dos cuerpos: el inferior es el vano de acceso al templo, flanqueado por semicolumnas adosadas de orden dórico, que sostienen un entablamento completo en el que se ubicaba una hornacina con la imagen de San Juan Bautista, de una manera muy similar a lo que ya existía en la antigua fábrica. Este primer proyecto no constituye un hecho aislado sino que, más bien, obedece a un fenómeno de conjunto muy importante pues, según han sabido ver numerosos historiadores, en la España de la posguerra, dado que no había un estilo arquitectónico definido en los años 30, se levantan y reconstruyen edificios dentro de una estética “historicista y neoimperialista”, pues al término de la guerra se impuso en

perturbador y a favor de los marxistas, ella forma cabeza en las manifestaciones. Es persona muy peligrosa para la causa nacional sindicalista”.

⁴⁶ *Información*, 20/12/1944, p. 2: “Bendición de la capilla parroquial de San Juan”. En esa noticia se cuenta cuál fue el ceremonial del traslado del Santísimo desde la antigua capilla a la nueva.

España un “sentimiento nacionalista y tradicionalista”⁴⁷, decantándose los arquitectos por los gustos barrocos, al ser este estilo el más típicamente hispánico y el que más caracterizaba a nuestro país, marcando el camino hacia una arquitectura netamente española que debía ser “expresión exacta del sentimiento espiritual y político de la nación... porque a fuerza de sinceros, sentimos como un poder obsesionante de hacer una arquitectura *así*, a la española, en abierto contraste con aquella otra que nuestros sentimientos, quizás equivocadamente, consideraron falsa y apátrida”⁴⁸.

El segundo y definitivo proyecto, influenciado por las nuevas corrientes arquitectónicas casticistas y geométricas autárquicas⁴⁹, suprime todo acento barroco de sus planos, que ahora aparecen impregnados de una rígida matemática y una geometría, reforzada por imponentes masas desnudas, que resultaría chocante con la arquitectura diseñada pocos años antes. El resultado fue un edificio mucho más sencillo⁵⁰, más austero en la línea de la arquitectura de la autarquía, dentro de esos nuevos cánones, aunque no consiguió desprenderse de todos los elementos tradicionales, definido en alzado principalmente por los grandes arcos hiperbólicos que articulan todo el interior, tanto la separación de las tres naves como las propias capillas, otorgándole esa imagen tan característica, definiendo mejor un espacio para su función religiosa⁵¹.

⁴⁷ ÁNGEL URRUTIA NÚÑEZ, *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid, 1997, pp. 353 y ss.

⁴⁸ Declaraciones del arquitecto Juan Daniel Fullaondo, *Nueva Forma*, diciembre de 1971. Recogidas en el libro del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, *La obra de Luis Gutiérrez Soto*. Madrid, 1978.

⁴⁹ Camón Aznar, al respecto de la nueva arquitectura, señala lo siguiente: “No hay nada más hermoso que un bloque tallado con simplicidad matemática. Y a los viles estucos y a los vaciados de cemento, preferimos la desnudez de la piedra, su tacto granuloso, la grave elegancia de sus grises. Y esta piedra realza sus calidades y se erige en señora y como conductora de las líneas arquitectónicas, cuando enmarca la masa de los ladrillos, de tan fácil acomodación a todas las magnitudes” (JOSÉ CAMÓN AZNAR, “Un posible estilo nacional en arquitectura”, en *Cortijos y rascacielos*, nº 44. Madrid, 1947, p. 1. Ver también su artículo “Hacia una arquitectura nacional”, *ABC*, 20.09.1947).

⁵⁰ Un estudio de esta actual fábrica puede verse en REYES CANDELA GARRIGÓS, *La obra arquitectónica de Antonio Serrano Peral (1927-1968)*. Madrid, 2011, pp. 159-162.

⁵¹ El propio arquitecto así lo decía en su memoria: “teniendo en cuenta los materiales que contamos en la actualidad, la máxima capacidad y visibilidad, con el mínimo coste y la gran tradición que tenemos en el Levante español, hemos proyectado una iglesia *columnaria*, compuesta, con el sello propio de la arquitectura mediterránea, arraigada en los reinos de Valencia y Murcia, con ese carácter inconfundible y alegre, al propio tiempo que exuberante y carnoso, que han motivado tan interesantes comentarios de críticos de arte y de historiadores de la arquitectura”.

Evidentemente, la advocación de las distintas capillas-hornacina que presenta el actual edificio ha cambiado con respecto a lo que hubo en épocas pasadas. Con todo, hay devociones que se han mantenido, pero también presenta otras que se han introducido recientemente, pues ya no se dedican solamente a los santos tradicionales de la Iglesia y a los cultos más populares, como ocurría en la fábrica barroca, sino que ahora el panorama de la Semana Santa y sus cofradías ocupa buena parte de las capillas laterales del templo. Desde luego, debe reconocerse el gran valor de la imagen de culto. Así pues, ya el Concilio de Trento dictaminó ciertas disposiciones para las mismas⁵², estableciendo que haya una conexión directa entre el pueblo y la imagen, no sólo con la oración dentro del templo, centro de la vida espiritual de la comunidad, sino también en las calles, por lo que se hacía preciso humanizar a los personajes divinos y acercarlos al pueblo para conseguir una mayor identificación entre ellos. Según Trento, la antigua imagen románica o gótica, fría, hierática y distante, debía ser revestida con magnificencia para que se produjese el efecto emocional que se pretendía, y Cristo y la Virgen abandonaron el retablo para salir a la calle y se mezclaron con el pueblo para excitar su fervor⁵³, además de favorecer la participación del pueblo en la elaboración de los ajuares y las ropas con que se vestían las imágenes, lo que contribuía a crear una apariencia especial y más devocional⁵⁴. Asociados a

⁵² “La procesión, como elemento canalizador de la fiesta religiosa, se convierte en un vehículo especialmente didáctico y propagandista que polariza, desde los primeros años de la centuria, un interés constante por parte de los obispos” (PALMA MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, “Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, Historia del Arte, nº 2. Madrid, 1989, p. 82). La misma autora señala que “la procesión constituye un vehículo de suma importancia tanto desde el punto de vista catequético como desde la perspectiva propagandista” (PALMA MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990, p. 50).

⁵³ El Sínodo de Toledo de 1536 declara que “las procesiones fueron ordenadas para provocar a los cristianos a la devoción y porque Nuestro Señor oyere mejor las oraciones y plegarias que en ellas se adjunta” (citado por PALMA MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, *Ídolos e imágenes...*, o. c., p. 50). Las palabras de E. Fernández de Paz constituyen una interesante interpretación sobre este particular: “el afán de movimiento llega a convertirse en una obsesión y se idean modos singulares de hacer actuar a las imágenes: los brazos articulados de los Nazarenos para impartir la bendición al pueblo o los famosos encuentros o *humillaciones* entre el Cristo y la Virgen, son efectos que empiezan entonces a cultivarse con enorme éxito popular” (ESTHER FERNÁNDEZ DE PAZ, “La influencia de la Contrarreforma en la configuración de la Semana Santa andaluza”, en SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA (coord.), *Religión y cultura*, vol. II. Sevilla, 1999, p. 502).

⁵⁴ En palabras de M. Pérez Sánchez, la costumbre de vestir imágenes hunde sus raíces en la antigüedad, advirtiéndose ya tal práctica en la Grecia clásica (MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ,

tan increíble desarrollo artístico hubo, lógicamente, numerosos nombres de artistas de reconocido prestigio en la zona, cuando no se recurrió a escultores foráneos, por lo que puede decirse que el patrimonio escultórico de la iglesia de San Juan Bautista constituye un buen caso de lo que representó el impacto religioso en el arte, más específicamente en la imaginería. Ciertamente, la escuela levantina está muy bien representada con las imágenes de María Santísima de la Caridad, obra del ilicitano Ramón Cuenca Santo, y las tallas de la Virgen de la Merced y Nuestro Padre Jesús de Pasión, salidas de la gubia del albarterense Valentín García Quinto, un escultor especialmente querido en estas tierras, amor ratificado por la gran cantidad de obra que hizo tanto para las parroquias como para las cofradías de Elche. Todas esas tres, junto al Jesús de la hermandad de la Santa Cena que realizara el murciano Antonio García Mengual, son imágenes de vestir, así como las que tallara José Sánchez Lozano para la cofradía de la Samaritana, ubicadas estas últimas en su renovada hornacina del lado del Evangelio. El ciclo devocional de la iglesia de San Juan Bautista se completa con las imágenes de la Virgen del Carmen, el Sagrado Corazón de Jesús, San José, Santa Rita y San Pascual Baylón, que culminan un programa iconográfico y de exaltación no sólo de los santos tradicionales sino también, y dentro del específico culto contrarreformista, de los de las Órdenes Religiosas.

Por otra parte, y de la misma manera que la Contrarreforma propició el desarrollo de una arquitectura propia, con una tipología y unas características determinadas que la hacían idónea para el nuevo culto y la congregación de la asamblea, también impulsó que los templos se dotaran convenientemente de muebles y ajuares con el fin de guardar el decoro y la pureza exigidos y, además, conseguir con ello una actualización de la imagen del espacio sagrado, especialmente en el ámbito de la cabecera⁵⁵, revitalizada por el Concilio de Trento, si bien el amueblamiento alcanzará a todos los espacios del templo, desde la sacristía hasta las capillas laterales y otras estancias auxiliares. Prueba de ello en la fábrica antigua es el magno retablo que se erigió en la Capilla de la Comunión, al que ya se ha aludido. Es evidente

La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena. Murcia, 1997, p. 201).

⁵⁵ Opina Bails, aunque ya en época ilustrada, que en ninguna otra parte ha de haber mayor magnificencia que en el altar, pero no “por la muchedumbre de adornos” sino por la hermosura de la forma, pues debía ser “una arquitectura de gran maestro”, en la cual “no habría adorno postizo, todo sería sencillísimo y arreglado por el estilo de la buena arquitectura” (BENITO BAILS, *Elementos de Matemática. De la Arquitectura Civil*, t. IX, parte I. Madrid, 1796, p. 818).

que tales actuaciones tuvieron como especial cometido la magnificencia del culto, como acertadamente observó M. Pérez Sánchez⁵⁶, lo que, unido al decoro⁵⁷ y a la pureza de la liturgia, ofrecía un aspecto distinto, tanto en los templos que se levantaron al compás de la Contrarreforma como en los existentes de tiempos medievales o renacentistas. Igualmente ocurría con el patrimonio suntuario de orfebrería y textiles. El testimonio documental ha permitido conocer su importancia y significación, además de su valor en la creación de una especial apariencia artística, acorde a las nuevas necesidades tanto estéticas como litúrgicas. Desde luego, la plata y los ornamentos litúrgicos estaban presentes en todos los ámbitos del templo, desde la cabecera a las capillas laterales, desde la sacristía al resto de dependencias auxiliares, tal como se refrenda en los escritos, pues a las típicas piezas de adorno del culto y la Misa, caso del cáliz, copones o portapaces, se unían las de aderezo de las imágenes de culto. Así, por ejemplo, en 1727 se adquiere “una corona de plata para Nuestra Señora de la Piedad que pesa noventa y tantas onzas”, la “diadema de plata que lleva la Santa Ymagen de San Juan Bautista”, ejecutada en 1732 o “la corona pequeña de plata que pesa tres onzas y un cuarto y costó siete libras, que se ha hecho de limosna para la imagen de Nuestra Señora del Rosario” en 1736. A todo ello se sumaba, dentro de la genuina devoción contrarreformista, la exaltación eucarística vista no sólo en las ceremonias litúrgicas sino también en las obras artísticas que las acompañaron, como la custodia. Si extraordinaria fue la fastuosidad eucarística en el interior del templo, la cumbre se alcanzaba con la fiesta y procesión del Corpus Christi. Los mismos documentos han permitido conocer la configuración de dicha procesión en tiempos de la Contrarreforma, con un ordenamiento que incluía danzas, pasajes bíblicos y, finalmente, la carroza con la custodia, pues hasta la segunda mitad del siglo XX la parroquia de San Juan siguió celebrando su propia procesión del Corpus, en la Octava de dicha festividad, de la misma forma que ocurría en la también ilicitana iglesia de El Salvador.

⁵⁶ “La importancia concedida por el Concilio al cuidado y especial brillantez de todos los objetos de culto, como atractivo y eficiente reclamo de la atención de los fieles durante las ceremonias, desde las más solemnes y suntuosas hasta las más cotidianas y sencillas” (MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ, *La magnificencia del culto...*, o. c., p. 47).

⁵⁷ El particular del *decoro* lo pone de relevancia el Marqués de Ureña, cuya obra ha sido vista en profundidad por DORA NICOLÁS GÓMEZ, “Literatura artística del siglo XVIII para el estudio de la arquitectura y el ornato debido del templo cristiano”, en CONCEPCIÓN DE LA PEÑA VELASCO (COOR.), *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006, pp. 263-289. La misma Nicolás afirma que “la ornamentación estimula los sentidos”.

Sin embargo, de tan interesante y variado patrimonio suntuario, únicamente ha llegado hasta nuestros días una escueta representación de esa platería y esos textiles, que en sí representan la pujanza que se vivió en otros tiempos y el esplendor de las manifestaciones artísticas con que se realizó el culto y sus ceremonias, si bien puede recomponerse todo ese panorama con el estudio de los inventarios contenidos en las Visitas Pastorales, las cuales refrendan la buena cantidad de ornamentos y orfebrería que adornaba todos los rincones del templo con distinta función, pues a las piezas dedicadas exclusivamente a la función de servir al culto, como los cálices, copones y el variado muestrario textil, se suman las destinadas a las procesiones, caso de la custodia o las cruces, y al ornato de las imágenes.

La custodia portátil da buena muestra del esplendor del culto, así como otras piezas, entre otras la corona de la Virgen del Carmen o el copón de la Consagración, que constituyen una elocuente muestra del tesoro que en otros tiempos hubo de tener esta parroquia. A excepción del copón, que pertenece al siglo XVII, el resto de piezas se adscriben al siglo XVIII, pues en esa centuria se conoce una revitalización y un énfasis del fenómeno contrarreformista, como si se tratara de una Contrarreforma retardada que adquiere en esta zona una particular relevancia. El 24 de junio de 1601 fue consagrada esta parroquia, tal como se ha indicado, por el obispo don José Esteve. Este copón, una exquisita pieza barroca, supone el culmen de la magnificencia del culto y sigue los esquemas de las piezas de astil del último herrerianismo, o sea, un pie circular que da paso a un gollete circular con costillas, elemento típicamente del siglo XVII, sosteniendo el nudo, todo cubierto de la más abigarrada decoración. Lo verdaderamente barroco de esta pieza es la copa, con formas bulbosas con una estructura abombada, que remite a los modelos de los talleres conquenses, tan socorridos por los obradores valencianos y murcianos desde finales del siglo XVI. En algunas zonas, como el pie y la zona más alta de la copa, la decoración se hace mucho más superficial que en otras, como la sotocopa con las cabezas de querubines, el nudo, el gollete y el inicio del pie, lugares donde tradicionalmente se solía colocar un mayor número de elementos decorativos.

Si el siglo XVII tiene una gran representación con ese copón, no menos será el Setecientos, cuya cumbre artística se alcanza en este templo con la custodia, regalada por la duquesa de Arcos en 1734⁵⁸ en virtud de la con-

⁵⁸ La documentación así lo indica, pues en la Visita Pastoral de 1734 se refrenda lo siguiente: “un viril nuevo de plata sobredorada con dos círculos para poner la Hostia, que todo pesa ciento y diez y nueve onzas y un cuarto, que hizo a sus expensas la Exma. Duquesa

cordia, a la cual ya se ha aludido, que había suscrito el duque con el obispo Tormo, y que resulta un espléndido modelo de custodia portátil de sol, plenamente dieciochesca, con algunos añadidos posteriores, como los angelitos que aparecen adornando el sol, del cual salen rayos fulgurantes y otros rectos rematados en estrellas exornadas con cabujones de cristal. Una bonita pieza que alude al incremento del culto eucarístico vivido en tiempos de la Contrarreforma, de igual manera que ocurre con la corona de la Virgen del Carmen, síntoma y símbolo del auge de la devoción a la Virgen que había fomentado el Concilio de Trento. En realidad, se trata de un suntuoso modelo de corona imperial con canasto y ráfaga, similar a la de la Virgen de la Asunción que el platero Fernando Martínez ejecutara hacia 1780. Esta corona de la Virgen carmelitana puede ser quizá anterior a la ya conocida, pues el repertorio está mucho más en consonancia con los fulgores del último Barroco y los primeros años del Rococó y, por tanto, queda circunscrita esta pieza a los años centrales del siglo XVIII, hasta la década de 1770. Las Letanías Lauretanas marcan el ritmo de la ráfaga, insertadas en espejos ovales, alternadas con rayos, mientras que en el canasto aparecen varias representaciones, entre ellas la del escudo de la ciudad, el escudo de la parroquia y una Virgen del Carmen. La ausencia de marcas y de documentación parroquial histórica nos impide catalogar esta magnífica obra en una fecha determinada, aunque, a la vista de sus rasgos formales, perfectamente puede quedar adscrita a los talleres valencianos de los Martínez, e incluso pudiera tratarse de una copia homóloga a la que realizara Fernando Martínez para la Patrona, la Virgen de la Asunción, quizá un tanto anterior.

En síntesis, puede decirse sin ningún reparo que este texto ha pretendido reconstruir visual y artísticamente la fábrica contrarreformista de la ilicitana iglesia de San Juan Bautista, junto a los tesoros que ella encerró hasta los fatídicos tiempos de 1936. Asimismo se hace un estudio del templo actual y las circunstancias histórico-sociales que favorecieron su construcción, representando las conclusiones de un estudio histórico-artístico iniciado hace años y que ha contado con muchos problemas, pues son importantes las carencias documentales, e incluso del viejo monumento, renovado en sucesivas etapas, principalmente en los siglos XVII y XVIII, apenas si quedan vestigios, ya que en la actualidad se contempla una moderna fábrica, de poco más de cincuenta años, y además con su antiguo ajuar muy mermado.

de Arcos y tuvo de coste trescientas y dos libras, catorce sueldos y dos dineros”, sin que se señale la autoría o el contrato de la misma (APSJBE, *Visita pastoral de 1734*, Sig. 5/85, s. f.).

BIBLIOGRAFÍA

ARGAN, GIULIO CARLO, *El concepto de espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires, 1973.

ARGAN, GIULIO CARLO, *Renacimiento y Barroco*, vol. II. Madrid, 1987. BENITO BAILS, *Elementos de Matemática. De la Arquitectura Civil*, t. IX, parte I. Madrid, 1796.

BENEVOLO, LEONARDO, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento*, vol. I. Madrid, 1972.

BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN, *El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*, en VV. AA., *Manual de Arte Español*. Madrid, 2003.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ, “Un posible estilo nacional en arquitectura”, en *Cortijos y rascacielos*, nº 44, 1947.

CANDELA GARRIGÓS, REYES, *La obra arquitectónica de Antonio Serrano Peral (1927-1968)*. Madrid, 2011.

CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2011.

CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO, “El despertar de las cofradías en Elche en el siglo XIX: entre la Ilustración y el Neocatolicismo”, en *Semana Santa de Elche*. Elche, 2012.

CAÑESTRO DONOSO, ALEJANDRO y GARCÍA HERNÁNDEZ, JOSÉ DAVID, *Don Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra*. Elche, 2009.

CHUECA GOITIA, FERNANDO, *Historia de la arquitectura española*, t. II. Ávila, 2001.

DELICADO MARTÍNEZ, FRANCISCO JAVIER, “Ignacio Castell, maestro retablista ilicitano del siglo XVIII”, en VV. AA., *Actas del Primer Congreso Valenciano de Historia del Arte*. Valencia, 1993.

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

FERNÁNDEZ DE PAZ, ESTHER, “La influencia de la Contrarreforma en la configuración de la Semana Santa andaluza”, en SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA (COOR.), *Religión y cultura*, vol. II. Sevilla, 1999.

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.

GARCÍA CHICO, ESTEBAN, “La Colegiata de Villagarcía de Campos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 9. Valladolid, 1942-43.

GARCÍA CHICO, ESTEBAN, “Los artistas de la Colegiata de Villagarcía de Campos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 20. Valladolid, 1953-54.

GARCÍA DEL VALLE, CARMELO, “Datos para la historia de la iglesia en Elche”, en VV. AA., *Nuestras tradiciones*. Elche, 2006.

HEYDENREICH, LUDWIG y LOTZ, WOLFANG, *Arte y arquitectura en Italia 1400-1600*. Madrid, 1991.

IBARRA RUIZ, PEDRO, *Historia de Elche*. Alicante, 1895.

KUBLER, GEORGE, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII, Ars Hispanie*, t. XIV. Madrid, 1957.

LÓPEZ FLORES, JOSÉ MANUEL, “El antiguo baptisterio de la iglesia barroca de San Juan Bautista”, en *Sóc per a Elig*, nº 20. Elche, 2008.

LÓPEZ FLORES, JOSÉ MANUEL, “El lienzo de San Diego de Alcalá”, en *Sóc per a Elig*, nº 21. Elche, 2009.

MADOZ, PASCUAL, *Diccionario Geográfico-estadístico e Histórico de España y sus provincias de Ultramar*, vol. VII. Madrid, 1850.

MARÍAS FRANCO, FERNANDO, “El primer proyecto de Juan Gómez de Mora para el Colegio de La Clerecía de Salamanca”, en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. I. Madrid, 1994.

MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ, “La Colegiata de Villagarcía de Campos y la arquitectura herreriana”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 23. Valladolid, 1957.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, PALMA, “Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VIII, Historia del Arte, nº 2. Madrid, 1989.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, PALMA, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, 1990.

MONTESINOS PÉREZ DE ORUMBELLA, JOSÉ, *Compendio histórico oriolano*. Orihuela, 1795.

MORENO SECO, MÓNICA, *La diócesis de Orihuela-Alicante en el franquismo: 1939-1975*. Alicante, 1997.

MUÑOZ JIMÉNEZ, JOSÉ MARÍA, *Fray Alberto de la Madre de Dios. Arquitecto (1575-1635)*. Santander, 1990.

MURRAY, PETER, *Arquitectura del Renacimiento*. Madrid, 1972.

NICOLÁS GÓMEZ, DORA, “Literatura artística del siglo XVIII para el estudio de la arquitectura y el ornato debido del templo cristiano”, en PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN DE LA (COOF.), *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006.

PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN DE LA, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*. Murcia, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, MANUEL, *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997.

PERPIÑÁN, SALVADOR, *Antigüedades y glorias de la villa de Elche*. Elche, 1705.

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.

RAMALLO ASENSIO, GERMÁN, “El templo como espacio eucarístico”, en VV. AA., *Mane Nobiscum. Camino de Paz*. Orense, 2005.

RIVAS CARMONA, JESÚS, *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982.

RIVAS CARMONA, JESÚS, “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”, en *Estudios de Platería San Eloy 2003*. Murcia, 2003.

RIVAS CARMONA, JESÚS, “Las iglesias barrocas de la ciudad de Murcia: consideraciones sobre su significación y arquitectura”, en *Imafronte*, nº 19-20. Murcia, 2008.

RIVAS CARMONA, JESÚS y CABELLO VELASCO, RAFAELA, “El Barroco andaluz y los modelos del Barroco italiano”, en *Imafronte*, nº 8-9. Murcia, 1993.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO, *Estudios del barroco salmantino: el Colegio Real de la Compañía de Jesús*. Salamanca, 1967.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO, “Planos para la Colegiata de Villagarcía de Campos”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 36. Valladolid, 1970.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO, “Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3. Madrid, 1991.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO, “Liturgia y culto en las iglesias de Palladio”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VII-VIII. Madrid, 1996.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO, “Los usos del templo cristiano y su conservación”, en PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN DE LA, *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia, 2006.

ROSENTHAL, EARL E., *La Catedral de Granada: un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada, 1990.

DE SAN NICOLÁS, FRAY LORENZO, *Arte y uso de la arquitectura*. Madrid, 1796.

SANZ DE CARBONELL, CRISTÓBAL, *Recopilación en que se da cuenta de las cosas ancí antigvas como modernas de la ínclita villa de Elche*. Elche, 1621.

TAPIÉ, VÍCTOR L., *Barroco y Clasicismo*. Madrid, 1991.

TOVAR MARTÍN, VIRGINIA, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975.

TOVAR MARTÍN, VIRGINIA, “Juan Gómez de Mora, en el convento real de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 40-41. Valladolid, 1975.

TOVAR MARTÍN, VIRGINIA, “Contribución a la obra de Juan Gómez de Mora”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 15. Madrid, 1978.

TOVAR MARTÍN, VIRGINIA, “Influencias europeas en los primeros años de formación de Juan Gómez de Mora”, en *Archivo Español de Arte*, t. 55, nº 218. Madrid, 1982.

TOVAR MARTÍN, VIRGINIA, “El arquitecto Juan Gómez de Mora iniciador del Barroco en España”, en *Goya*, nº 174. Madrid, 1983.

TOVAR MARTÍN, VIRGINIA, “Juan Gómez de Mora. Datos complementarios para el estudio de su obra en Madrid”, en VV. AA., *Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid, 1995.

URRUTIA NÚÑEZ, ÁNGEL, *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid, 1997.

VIDAL BERNABÉ, INMACULADA, *Retablos alicantinos del Barroco*. Alicante, 1990.

VV. AA., *Juan Gómez de Mora (1586-1648): arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid* [catálogo de la exposición]. Madrid, 1986.

VV. AA., *Los siglos del Barroco*. Madrid, 1997.

WEISBACH, WERNER, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, 1934.

WITTKOWER, RUDOLF, *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, 2007.

