

Semana
Santa
Alicante 2021





Excelentísimo Ayuntamiento de Alicante



**Junta Mayor de Hermandades y Cofradías
de Semana Santa de Alicante.**

Número.

Nº 23 - 2ª época

Edición.

Excmo. Ayuntamiento de Alicante

Comisión Asesora.

Luis Barcala Sierra
Manuel Jiménez Ortiz
Juan Andrés Medrano Zamora
Alfredo Llopis Verdú
Juana María Balsalobre García
Susana Llorens Ortuño
Joaquín López Serra
Felipe Sanchís Berná
Manuel Villar Sola
Remedios Fernández Pérez

Creatividad, diseño y maquetación.

INGRA Impresores

Impresión.

INGRA Impresores

Deposito Legal.

A-459-1998

Semana Santa Alicante 2021



Luis Barcala Sierra
Alcalde de Alicante

Por segundo año consecutivo Alicante no va a poder celebrar su Semana Santa, tal y como todos deseábamos. La persistencia de la pandemia entre nosotros nos obliga a un ejercicio especialmente doloroso de responsabilidad. No podemos dar un paso atrás en la batalla que mantenemos contra el virus y por eso nuestros pasos, nuestros nazarenos, nuestras procesiones, no podrán salir a la calle a reafirmar ese contacto emotivo y espiritual con la ciudad de Alicante.

Pero ni siquiera el COVID-19 puede arrancárnosla de nuestro corazón y es por eso que habrá Semana Santa en 2021. No como se ha venido celebrando de manera habitual desde hace siglos. Pero las manifestaciones religiosas inherentes a la Semana de Pasión se volverán a hacer presentes en el interior de los templos y parroquias alicantinas en los próximos días.

No habrá procesiones por las calles de Alicante. El gentío que se concentraba, a lo largo de todos los días de la Semana de Pasión, para ver desfilar a las imágenes de las 29 hermandades y cofradías tendrá que esperar. No es posible. Es una consecuencia más del fatídico COVID-19.

Será distinta la inminente Semana Santa. Tendrá un carácter más intimista. Los templos serán visitados con un fervor más personal. Con mayor recogimiento. Con manifiesto pesar por la situación sanitaria y con el recuerdo hacia aquellos, y están siendo muchos, que se fueron para siempre.

Pero junto a esas celebraciones litúrgicas, en este 2021 volveremos a tener una Semana Santa impregnada de alicantinismo. Con una amplia amalgama de actos culturales, teniendo en cuenta las limitaciones sanitarias y de asistencia de público vigentes.

Esta Revista de Semana Santa, la número 23 de la Segunda Época, es uno de los claros ejemplos que manifiestan la faceta cultural con la que se conmemora la Pasión y Muerte de Cristo.

El contenido de sus páginas y el elegante diseño nos ofrece diferentes visiones de lo que son y representan estas celebraciones. Nos hacen ver que dentro de la Semana Santa de Alicante hay muchas formas de entenderla y explicarla. Que de ella emanan sentimientos.

Uno de ellos, el de la solidaridad, como se demostró el pasado año cuando fue la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías de Alicante, la primera de España que se pronunció a favor de la suspensión de las procesiones cuando la pandemia comenzaba a asolarnos.

Con estas líneas, a modo de Saluda, quiero agradecer públicamente ese gesto. Al mismo tiempo, felicito al nutrido grupo de personas que han hecho posible, con su trabajo de investigación y documentación, la edición de este volumen.



Manuel Jiménez Ortiz
Concejal de Fiestas

La cancelación de los desfiles procesionales no impide una celebración mas personal y emotiva de nuestra Semana Santa, aunque con el lógico pesar debido a la obligada suspensión por segundo año consecutivo. Éste es el objetivo que se trazó meses atrás la Junta Mayor de Hermandades y Cofradías, que preside Alfredo Llopis. Y lo ha conseguido.

El amplio programa de actos que refleja la edición de “El Capuchino”, adecuado a las actuales circunstancias, lo refleja bien. En los templos más significativos de la ciudad y en las parroquias más asentadas en los distintos barrios se han ido sucediendo los actos previos a la Semana de Pasión. También, en distintos espacios culturales teniendo en cuenta las limitaciones de aforo y las medidas sanitarias.

Todo ese conjunto de actividades tendrá su continuidad con los actos litúrgicos previstos para la próxima semana. Las imágenes que conforman la Semana Santa de Alicante serán objeto de un culto más personal, más individual, más intimista, más hacia el interior de cada uno de los feligreses. Eso sí, siempre en el recuerdo el ingente cúmulo de sensaciones vividas durante las salidas procesionales y Estaciones de Penitencia. Y la nostálgica mirada hacia quienes ya no están entre nosotros, y con los que vivimos y compartimos en la calle la escenografía de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo.

Como se ha convertido en tradición, la presentación de la Revista Oficial de Semana Santa supone el pórtico de estas celebraciones. Y este volumen, si me permiten, guarda cierta similitud con el conjunto de bandas, costaleros y costaleras, hermanos de fila, damas de mantillas y demás contribuyentes que hacen posible que las imágenes salgan en procesión.

Todo el grupo de personas que han elaborado esta Revista han trabajado de una forma conjunta, coordinada y solidaria para que sea una realidad. En esta publicación queda patente, una vez más, el sentir que expresa la Semana Santa.

Los trabajos de investigación, la búsqueda de documentación, las cuidadas imágenes, el atractivo diseño, o la elegancia en la presentación la convierten en imprescindible en nuestras bibliotecas, un rico tesoro de nuestra cultura y nuestra forma de ser.

Son publicaciones como ésta las que inciden en la importancia y trascendencia de la Semana Santa de Alicante. Son ediciones como ésta, un auténtico lujo. Un claro ejemplo para que el Ayuntamiento de Alicante, la Junta Mayor y las cofradías y hermandades de la ciudad, sigamos perseverando en nuestro esfuerzo común para la consecución de la anhelada declaración de Fiesta de Interés Turístico Nacional para nuestra Semana Santa.

Desde estas líneas tan sólo me resta desear a este gran colectivo del mundo cofrade, una semana de sentimiento, pasión y devoción, desde lo mas profundo de nuestro interior y con una mirada de esperanza puesta en el futuro.



“Tanto amó Dios al mundo, que le dio su Hijo unigénito, para que todo el que crea en Él no perezca, sino que tenga vida eterna” (Jn, 3-16)

En estas palabras del Evangelio de San Juan queda perfectamente resumida la historia de amor entre Dios y los hombres, de la que Jesús es el principal intérprete, vehículo de la Misericordia del Padre merced al cual la humanidad, amada por Dios, podrá alcanzar la vida eterna gracias al sacrificio del Hijo.

Esto es lo que celebramos en nuestra Semana Santa: una inmensa historia de amor en virtud de la cual Jesús padecerá Pasión y Muerte, y de ese sacrificio vendrá como resultado final la Resurrección. Y ésta es el resultado del triunfo de la Vida sobre la muerte y pondrá los cimientos de nuestra fe, de todo aquello en lo que creemos, y en una vida después de la muerte; en la vida eterna. Este es el fundamento de nuestra fe.

Vivimos tiempos convulsos en los que se diría que aquello que hasta ahora se consideraba cierto e inmutable en muchos de los órdenes de nuestras vidas se tambalea ante nuestros ojos y la falta de confianza en nosotros mismos, la falta personal de apoyo en la Palabra de Dios, incluso la falta de confianza en las instituciones, nos dejan huérfanos en este valle de tinieblas en que se ha convertido nuestro mundo actual.

La llegada de esta terrible Pandemia, mucho más cruel y prolongada de lo esperado, ha traído un cambio dramático a nuestras vidas, en la que hemos visto trastocadas en un espacio muy breve de tiempo tradiciones y costumbres de siglos. Y, lo que es peor, la pérdida en ocasiones de seres queridos que no han podido superar la enfermedad a pesar de la dedicación y el esfuerzo de todos los sanitarios que luchan denodadamente contra este mal del siglo XXI a costa, incluso, de perder la propia vida en el empeño. Es la grandeza del ser humano; la lucha y la entrega sin medida ante la adversidad frente a tantas preguntas sin respuesta, sentimientos quebrados y confianzas rotas.

Cristo es, sin lugar a dudas en este momento, el modelo a seguir, el camino a recorrer, aquél que, en los peores momentos, supone el único asidero al que amarrar nuestras vidas.

2021 ha de ser para nosotros el año del Reencuentro y de la Esperanza. Volver a redescubrir tantas cosas que considerábamos disipadas y recuperar la confianza en los valores perdidos que siempre estuvieron ahí pero que, vencidos por el desánimo, habíamos olvidado.

Este año, la Semana Santa de Alicante tampoco mostrará ese importante y brillante aspecto externo que ofrecen Hermandades y Cofradías por las calles de nuestra ciudad; esa espiritualidad públicamente compartida con nuestros convecinos y con los visitantes que en esas fechas llenan nuestras calles. No se construirá esa espectacular Carrera Oficial que llena de punta a punta nuestra Rambla de Méndez Núñez ni se dejará sentir el intenso olor a incienso, a flores frescas y a cera ardiente que acompaña e ilumina a nuestros queridos Titulares.

No escucharemos el rachear de las zapatillas costaleras ni el silencio mudo y quedo de los hermanos Nazarenos. No tintinearán rítmicamente los rosarios de las Damas de Mantilla ni nos sobrecogerá la sinfonía de marchas de Cristo o de Palio que interpretarían los cientos de bandas que llenarían las calles en esos días.

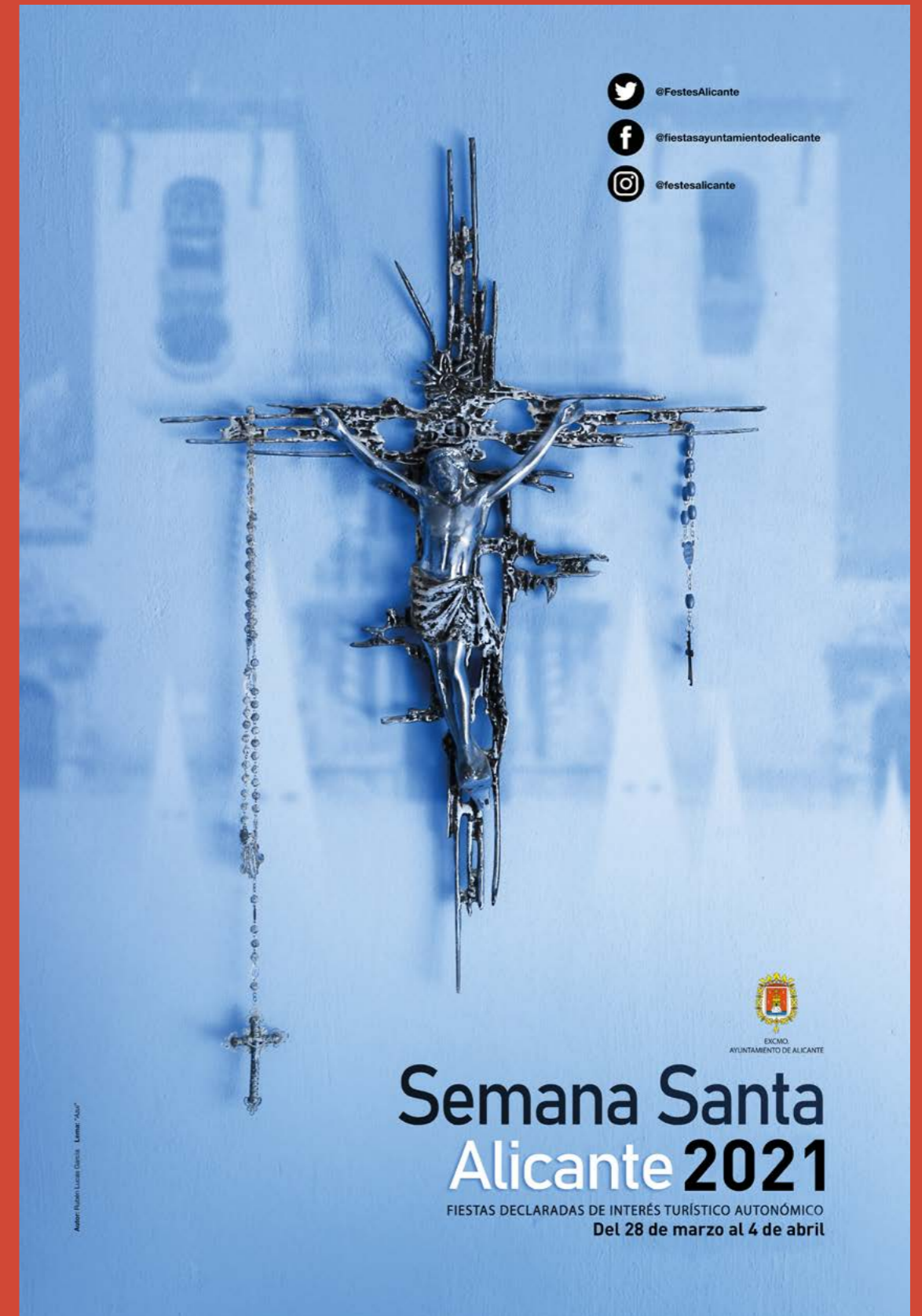
Pero podremos saborear la esencia y el poso que queda en el fondo, al quitarle toda esa maravillosa escenografía que nuestras Hermandades desarrollan anualmente al sacar a la calle a sus Cristos y a sus Vírgenes. Triduos, Vía Crucis, Exaltaciones, Conciertos, Exposiciones, Altares de Culto... cientos de actos que las Hermandades han preparado con amor en sus Sedes a mayor gloria de las imágenes y las advocaciones de su devoción. No es una Semana Santa distinta. Es la Semana Santa de siempre, pero a la que habitualmente se le ha dedicado menos atención de la debida.

Alicante tendrá su Semana Santa. Una Semana Santa plena de sentimiento, de fe y de sincera devoción. No nos la perdamos, porque vale la pena. Y mucho.

Feliz y Santa Semana Mayor.



Cartel 1967. Manuel Albert González.



Cartel Semana Santa de Alicante 2020. "Azul". Autor Rubén Lucas García.

Sumario



- 14 Pregón 2020.
Luís del Olmo Marote
- 24 La escultura religiosa en madera en Alicante entre el último cuarto del siglo xvii y principios del xviii: José y Laureano Villanueva, Francisco Salvatierra y Bautista Vera, padre e hijo.
Joaquín Sáez Vidal
- 50 Las Semanas Santas Televisadas entre 1970 y 1990
Antonio Sempere Bernal
- 58 Catorce estaciones, 18 cruces
Vicente Cutanda Mansilla
- 68 Galería de imágenes de la Semana Santa alicantina en 1951
Susana Llorens Ortuño y Santiago Linares Albert
- 84 Gastronomía de Cuaresma.
Susi Díaz
- 92 El día de La Peregrina a Santa Faz, sin Peregrina.
Luis Miguel Sánchez Moreno
- 104 Joan de Lugano y las pilas renacentistas de Santa María de Alicante.
Màrius Bevià
- 128 Los bordados de Tomás Valcárcel para la Semana Santa de Alicante.
Felipe Sanchís Berná



Pregón 2020

Teatro Principal de Alicante

Luís del Olmo Marote

Pregonero Semana Santa de Alicante 2020

Fotografías: Ernesto Caparrós Verdú

Alcalde de Alicante D. Luís Barcala
Señoras y Señores
Amigos de Alicante

Perdonad la familiaridad con la que me dirijo a vosotros, pero tengo convincentes razones. He venido con frecuencia a esta maravillosa ciudad, por trabajo y por placer, con la radio y los poetas, y la primera vez que la visité me topé con esta frase: *“Alicante es una ciudad amable y acogedora en la que es prácticamente imposible no hacer amigos”* No sé si la leí en un folleto turístico o pertenece a uno de los grandes escritores alicantinos, pero esta frase es una verdad como un templo, o para ser más precisos, es una verdad tan real como una Catedral.

En honor a esta implícita y mutua amistad, me habéis impuesto el deber y el privilegio de ser pregonero. La verdad es que durante más de cuarenta años he emitido un pregón diario desde alguna emisora. Cada mañana, después de dar los Buenos Días España, pregonaba lo que estaba sucediendo en nuestro mundo, en nuestro país, en nuestra ciudad, en nuestro barrio. Pero la amistad es exigen-

te, y esta vez me consta que os hace ilusión que me convierta en pregonero de vuestra Semana Santa. Ahí es nada. La Semana más Santa del año.

La palabra en la radio funciona como el trigo que lanza al voleo el sembrador. De esta sencilla acción hay una bellísima alegoría en el Evangelio. El sembrador arroja al aire la semilla, y los granos emprenden diversas aventuras: unos caen en el camino, otros entre zarzas, y otros en tierra estéril.

De la misma forma, la radio lanza al aire su mensaje y a veces cae en la tierra fértil de un público atento y activo que participa; en otras ocasiones cae entre las zarzas de oyentes que no escuchan, cuando no en el hollado sendero de la indiferencia o en el desierto del olvido.

Con la osadía más propia del neófito que del experto, desearía que la semilla de este pregón no cayera exclusivamente en la tierra abonada de los muchos alicantinos que viven en toda su plenitud los hechos religiosos que conmemora su Semana Santa, sino que también alcanzara a otros menos propicios y fértiles.



El Alcalde de Alicante junto a otras autoridades civiles asistentes

Permitidme, por tanto, que aborde este pregón en forma de círculos concéntricos, como las ondas del agua o, por decirlo de una forma más cercana a mi profesión, como las ondas hertzianas que transmiten la voz de la radio por toda nuestra geografía.

Podríamos partir, por tanto, de la onda más lejana, del círculo más ajeno al perfil religioso de estos días. Podríamos comenzar por la Primavera.

La Semana Santa, con su colofón del Domingo de Pascua Florida, es la gran Fiesta de la Primavera, uno de los cuatro grandes ciclos festivos del año, ligados al comienzo de las cuatro estaciones que la humanidad, con distintas variantes, viene celebrando casi desde sus inicios.

De ahí nacieron las cuatro grandes fiestas anuales, coincidentes con los cuatro elementos básicos de la Naturaleza: fuego, tierra, aire y agua, y relacionados a la vez con las cuatro Estaciones del año. El Verano, con la noche más corta del año, es el motivo de las Fiestas de San Juan, relacionadas con el mito del fuego, como bien sabéis por vuestras impresionantes Hogueras. El Otoño es el mejor momento para celebrar un homenaje a la fertilidad de la tierra, y de ahí las fiestas de la Vendimia, con San Mateo como patrón. El Invierno es el prólogo a las fiestas navideñas y al año nuevo, y son fiestas vinculadas al mito del aire, que hace volar con rapidez las hojas del tiempo. Y finalmen-

te la Primavera, fiestas en torno al agua, fiestas de purificación: atrás se deja el frío y duro invierno y hay que prepararse para recibir, limpios de alma y cuerpo, al esplendor de la primavera. No es la primera vez que el agua se convierte en protagonista y aparece en forma de lluvia anulando procesiones; esperemos que este año respete la Semana Santa y llueva antes o después, porque ese es también su tiempo.

En primavera los judíos celebran la Pascua, y los cristianos la incorporaron también a su calendario litúrgico. La Pascua significa Paso, y conmemora el paso de los judíos por el Mar Rojo en busca de la tierra prometida. En honor a este Paso, saludamos a una estación de paso: la Primavera, la que según Lope de Vega **siembra amores en campos de almas**.

La Primavera es la estación del comienzo. Todo se inicia en este tiempo. Con razón las antiguas leyendas afirmaban que Dios creó el mundo en Primavera. La liturgia cristiana nos cuenta que Jesús fue concebido en Primavera, el 25 de marzo, nueve meses antes del día de Navidad.

Y también sitúa en primavera la pasión, muerte y resurrección de Jesús. El inicio y el fin, el prólogo y la conclusión, el ciclo y la culminación de la vida. La Primavera no es sólo una estación de paso, es una estación apasionada, por eso la Semana Santa es la Semana de la Pasión.



Entrega de la Bandera de Honor de la Semana Santa 2020 a la Comandancia de la Guardia Civil de Alicante

La pasión es el sentimiento más humano, más intenso y más lúcido que podemos experimentar en nuestra vida. Bajo el ropaje religioso de estas fiestas late el misterio de la pasión humana, el brote de las emociones, los sobresaltos del corazón. Estos días se integran en el calendario como el mejor homenaje que podemos hacer a la madre de todos los sentimientos. Como afirmaba Paul Morand: **la pasión es el viaje del corazón**.

Decir pasión es decir corazón. De la misma forma que decir corazón es decir cerebro. En este mundo obsesionado por la tecnología, por los avances de la ciencia, por los grandes retos del intelecto, en definitiva, en este tiempo en el que se mitifica el cerebro, bueno es hacer una pausa y cantar las alabanzas de la pasión humana, ese impulso que como decía Jaime Balmes **“corre sin cesar en pos de ilusiones, persiguiendo sombras, buscando una satisfacción que nunca encuentra, esperando una dicha que jamás llega”**.

El hombre es un animal que busca, un ser en camino. Nos pasamos la vida como peregrinos en busca de la felicidad, aunque ello, para los escépticos, signifique que vamos detrás de la utopía. ¿Y qué importa? Tendríamos que tener el corazón rebosante de alta mar, de ese mar que abraza a esta ciudad y la hace suya, y apostar por el viejo dicho mariner: **“Vivir no es necesario, navegar es necesario”**.

Necesitamos la utopía. La buscamos aquí y allá, en el libro de la memoria, en el jardín de las evocaciones, en la sinfonía de los recuerdos, en el bosque de las esperanzas, en el horizonte inalcanzado del futuro. La buscamos en el alma del paisaje y en el paisaje del alma, en las tinieblas del corazón y en el corazón de las tinieblas.

En este peregrinaje, la pasión es la brújula que nos guía. El conocimiento no servirá para mucho, porque la aventura del vivir no siempre casa con las enrevesadas construcciones del pensamiento. Como bien avisaba Jacinto Benavente, **“si la pasión no pasara alguna vez por las almas, ¿qué valdría la vida?”**. Poco puede la lógica ante el clamor desenfundado de la pasión, que ya nos lo apunta el dicho popular: *El corazón tiene razones que la razón no entiende*.

Es el misterio de la pasión humana, lo que se celebra, en primera instancia, en esta Semana Santa, y está implícito en los hechos que describe la historia. Un historiador ajeno a las devociones nos diría que esta semana rememora unos hechos concretos que sucedieron más o menos en el año 32, relatados de forma periodística por los Evangelios, que narran los últimos días en la vida de un judío de Nazareth llamado Jesús. Para el creyente, fue la Semana Santa, para el protagonista de la historia fue la Semana de la Pasión.



✦ El Pregoner durante su intervención.

En solo una semana nunca se concentraron tantas pasiones, tan diversas, tan dispares, tan contradictorias. El protagonista de esta crónica, Jesús, saboreó el domingo de Ramos las mieles del éxito y fue aclamado como el Mesías prometido.

En los tres días siguientes se enfrentó con los poderosos y se granjeó terribles enemigos. El jueves recibió el consuelo de la amistad, en una cena íntima con los suyos. Pero antes de levantarse de la mesa sufrió el amargo sabor de la traición, engañado por Judas, uno de sus doce mejores amigos, para ser más tarde abandonado por el resto.

Acosado por la negra sombra de la soledad, se retiró a meditar con un sentimiento de total abandono al Huerto de los Olivos y allí fue detenido por los soldados que le buscaban.

Después, como sabéis, fue sometido a un juicio ilegal y, a pesar de que no encontraron ninguna culpa en él, fue torturado, azotado, coronado de espinas y condenado a muerte por el mismo pueblo que unos días antes lo había aclamado como profeta en su tierra. Condena a muerte en la cruz, el suplicio más bajo y despreciable de todos, reservado para los esclavos, los indeseables, los asesinos, lo más despreciable de la sociedad.

Es la Cruz el símbolo que define al cristiano. Lo que antes era sinónimo de esclavitud se convirtió en el emblema de la liberación, gracias al misterio de esta Santa Semana, donde confluyeron todas las pasiones: Del triunfo al fracaso, de las palmas a los azotes, de la fama a la soledad, de la amistad a la traición, de la serenidad al dolor, de la compañía al abandono, de ser profeta en su tierra para terminar condenado a muerte.

A quienes viven esta Semana Santa con ojos de turista curioso, y a quienes se emocionan con devoción, hay que pregonarles que ésta es la Semana Santa de la Pasión, apasionada y apasionante, que nos invita a dejarnos zanzanear por la sensibilidad que derraman sus noches tibias de primavera, y es desde ahí, desde la sintaxis del corazón, como comprenderemos mejor el lenguaje de nuestras procesiones, que es el mismo que el de los sentimientos, porque a través de sus sagradas imágenes nos narra la historia real de un Dios que comprende la caída y el ascenso, la agonía y la cumbre, un Dios que da sentido al dolor humano de cada día y nos propone con su gesto un camino de ida y vuelta: Él desciende hasta el sentimiento humano más profundo, para que nosotros subamos con él a las alturas de su gloria.



✦ El Presidente de la Junta Mayor hace entrega de la Medalla de la misma a D. Luís del Olmo

Cerrando más el círculo, podemos afirmar que para el cristiano, la Semana Santa es la celebración del paso del Antiguo al Nuevo Testamento, que conlleva una concepción radicalmente distinta de la divinidad y, consecuentemente, de la religión, que es la relación del ser humano con el misterio de su Dios. Una lectura atenta de la Biblia nos revela la extraordinaria mutación que en sus páginas se opera en su principal protagonista: Dios. El Yaveh de los judíos, el Dios de la antigua alianza, queda retratado en el Antiguo Testamento bíblico como un Dios justiciero que, encerrado en su cielo, castiga la maldad de los hombres con un diluvio y refrena el vicio de las ciudades convirtiendo a sus habitantes en estatuas de sal, y también se presenta ante la faz de los hombres como un Dios elitista que, de todos los pueblos que ha creado, elige exclusivamente a uno, el judío, para salvarlo de la perdición.

El Dios del Antiguo Testamento incita a la adoración, no exenta de temor. A su vez, la mitología griega y romana está llena de dioses henchidos de poder, pero también saturados de vicios, dioses caprichosos y despóticos que, aburridos de su estancia en el Olimpo, bajan al mundo y adoptan la apariencia humana para jugar con los destinos de los pobres mortales. En ese simulacro de encarnación, los dioses greco-latinos no demuestran

amor, sino todo lo contrario. Bajan de su Olimpo y se disfrazan de seres humanos para seducirlos con el engaño o la traición.

Si leemos con atención lo mucho que nos dejaron escrito los Santos Padres de la Iglesia, desde San Pablo a San Agustín, desde San Buenaventura a Santo Tomás de Aquino, constatamos que la esencia de la religión cristiana se basa en la existencia de un Dios pasional. Y ahí también radica su originalidad. La religión cristiana da un paso adelante y la encarnación de Dios en la figura de Jesús, base de su dogma, no es el acto de un Dios justiciero, ni la crueldad de un Dios caprichoso, sino el resultado de un acto de amor, de un pacto de sangre con un Dios apasionado. El Dios cristiano ama tanto a sus criaturas que se hace como ellas, de la misma forma que el enamorado quiere penetrar en la persona amada. El Dios cristiano es un Dios enamorado. **Dios es amor**, afirmó en una de sus cartas San Pablo, el apóstol, en los primeros años del cristianismo, para desgranar después una de sus más hermosas definiciones: **“El amor, dijo, es paciente, es benigno, no es envidioso, no es fanfarrón, no es soberbio, no es descortés, no es interesado, no se irrita, no piensa mal, no se alegra de la injusticia, se complace en la verdad: el amor lo excusa todo, lo cree todo, lo acepta todo, lo espera todo”**.

Palabras que nos recuerdan los versos de Lope de Vega, el Fénix de los Ingenios, en su soneto *"Varios efectos del amor"*: **"Desmayarse, atreverse, estar furioso, áspero, tierno, liberal, esquivo, alentado, mortal, difunto, vivo, leal, traidor, cobarde y animoso. No hallar, fuera del bien, centro y reposo, mostrarse alegre, triste, humilde, altivo, enojado, valiente, fugitivo, satisfecho, ofendido, receloso. Creer que un cielo en un infierno cabe, dar la vida y el alma a un desengaño. Esto es amor. Quien lo probó, lo sabe"**.

El Hijo de Dios se hizo hombre para probar estos varios efectos del amor, los sufrió en sus carnes durante toda su vida y más directa y crudamente en la Semana de su Pasión. Creyó que la gloria del cielo podría caber en el infierno de la tierra, dio la vida y el alma a un desengaño... a ese pueblo que pasó en pocos días de aclamarle como un salvador a condenarle a muerte como un bandido.

Lo hizo todo como un Dios enamorado hasta el infinito de los seres que había creado a su imagen y semejanza. Es el gran misterio del amor, el que celebramos cada año, cuando la primavera nos dice que la Semana Santa ha venido, y sólo el corazón sabe cómo ha sido.

El primer mensaje de la Semana Santa, el más humano, en el que pueden confluír creyentes y agnósticos, es el mensaje del corazón. Iluminar la existencia humana con relaciones donde prime la solidaridad, bien lejos del perfil de una sociedad que, temerosa de su futuro, promociona la agresividad convirtiendo la convivencia pacífica en un sangriento rosario de guerras, devaluando sobremanera el tesoro de la vida humana.

En este mar desatado de violencias el mensaje de esta Semana Santa nos anima a navegar a contracorriente, a olvidar el deterioro que el ser humano hace de su propia condición.

Difícil lección que nos toca aprender, la lección del corazón, en clara oposición a los mensajes que cotidianamente recibimos. Vendría bien aprovechar estos días para olvidar el progresivo deterioro que el ser humano hace de su propia condición, ese afán de devorarnos los unos a los otros, que hizo pronunciar al filósofo Hobbes aquella definición demoledora: **"El hombre es un lobo para el hombre"**.

En ese mar desatado y violento en el que navega nuestro mundo, no estaría mal que aprovecháramos estos días para aprender a querernos un poco más, a ser menos lobos los unos con los otros y tomar buena nota de la lección magistral impartida por quien puso su cerebro al servicio de su corazón, apostando por los demás, a pesar de las traiciones y las decepciones.

Estrechando más el círculo, encontramos a los alicantinos que viven la Semana Santa desde la fe, que encuentran en estos días el fervor y la devoción para sentirse algo mejor.

Estamos en una ciudad con un carácter único. He comprendido que esto de ser alicantino no sólo es una condición; es también una actitud. Es una esencia y, a la vez, un comportamiento. Una forma de ser y de ejercer y, a la vez, una forma de vivir y de sentir.

Si yo fuera un alicantino de toda la vida y viniera un amigo de fuera a preguntarme por la Semana Santa de Alicante, lo primero que le contaría es la alegría de los niños en la procesión del paso de "La Burrita" el domingo de Ramos, 5 de abril.

Y de paso, le comentaría que tendríamos que aprender a dar marcha atrás en el tiempo y buscar entre la sinfonía inacabable de los recuerdos aquella infancia con todo su cargamento de ilusión, inocencia y capacidad de sorpresa. Jesús lo decía muchas veces: *"Si no os hacéis como niños, no entraréis en el Reino de los Cielos"*. Y no deja de ser hermoso comprobar cómo la Semana Santa en Alicante comienza así, con la riqueza entusiasta de la infancia recobrada.

Siguiendo la narración, a mi amigo forastero le diría que en Alicante puede encontrar todos y cada uno de los momentos que relata el Evangelio: El Lavatorio, la Oración en el Huerto, El Beso de Judas, La Sentencia, Jesús Despojado de sus Vestiduras, Los Azotes, La Vía Dolorosa con la Cruz a Cuestas, la Caída, las Siete Palabras, El Descendimiento, pero eso sí, las procesiones no siguen un orden cronológico. Solamente la primera y la última tienen el día que les pertenece. El resto está sugerentemente mezclado, donde se funde el ayer, el hoy y el mañana con la santa intención de que el participante cada día tenga una visión completa de los sufrimientos del Nazareno.



El Alcalde Luís Barcala junto a la Orquesta de Jóvenes de la Provincia de Alicante

Como a mi amigo le gusta lo espectacular, le comentaría que Alicante tiene el paso procesional más grande de España, la Santa Cena, una extraordinaria composición donde están los doce apóstoles con Jesús, en medio de una mesa con auténticas viandas. Pesa más de tres toneladas y lo tienen que llevar doscientas personas.

Tampoco me olvidaría de comentar a mi amigo el paso de una santa mujer, la Verónica, que, según cuenta el Evangelio, afligida por el sufrimiento de Jesús, se acercó a enjugarle el rostro ensangrentado con un paño blanco, en el que se quedó fijado milagrosamente el rostro de Cristo.

Se trata de la Santa Faz, una de las reliquias más veneradas del mundo cristiano, que Alicante tiene el privilegio de conservar y se guarda en un Monasterio donde cada año acuden miles de devotos repitiendo como una oración *"Faz Divina, Misericordia"*

Si yo fuera un alicantino de toda la vida, al hablar de las vírgenes que se veneran en las procesiones de Alicante, tendría que contarle a mi amigo que son advocaciones que se complementan. Si hay una Virgen de la Amargura, también hay una

Virgen de la Esperanza. Un día rezamos a Nuestra Señora de las Angustias y otro a Nuestra Señora del Consuelo. Hay una Virgen del Calvario, pero también hay una del Socorro. A todos los alicantinos nos acoge Nuestra Señora de la Piedad, María Madre de Misericordia y María Medianera de todas las Gracias. Y contrastando con la Mater Desolada del triste Viernes Santo, tenemos a Nuestra Señora de la Alegría el Domingo de Resurrección. Vírgenes, muchas vírgenes tiene nuestra Semana Santa y todas ellas se resumen en Nuestra Señora del remedio, Patrona de Alicante.

Y, por supuesto, le recomendaría a mi amigo no perderse el emotivo encuentro entre el Cristo de la Paz y María Santísima del Mayor Dolor y comprobar cómo muchos de los presentes lo contemplan con lágrimas en los ojos.

El mar celebra también la Semana Santa, la Virgen de la Soledad, para los alicantinos, es la Virgen Marinera, y la Cofradía de los hombres de la mar tienen su Cristo, tal vez el más popular de la Semana Santa, llamado El Morenet, por el color oscuro de la talla. De la misma forma que al Cristo de la Fe lo llaman El Gitano.



Teatro Principal totalmente repleto.

En definitiva, si yo fuese un alicantino de toda la vida, le diría a mi amigo que esta Semana Santa es única, por la multitud de pasos y el fervor que congregan.

Aun así, ésta sublime representación de la Pasión de Cristo, todos los pasos donde el dolor y el sufrimiento son protagonistas, hasta llegar a la muerte en la Cruz, no tienen sentido sin el milagro de la Resurrección. La fe cristiana se basa en ello. Si Cristo no hubiese resucitado, no existiría el Cristianismo; su historia habría sido un enorme fracaso y no permanecería viva y ferviente en la conciencia de tantos y tantos seres humanos.

Hemos afirmado que Dios es Amor. En esta semana, de domingo a domingo, comprobamos que el triunfo humano dura muy poco, enseguida aparece la traición, la soledad, el tormento, la angustia, la desolación, la soledad y la duda. Y estos agónicos sentimientos se precipitan en el pozo negro de la muerte, pero la historia no ha terminado: el sábado se descubre el sepulcro vacío que demuestra que, para el creyente, el amor no es una pasión inútil, el verdadero amor es más fuerte que la muerte, es la puerta del cielo, semilla de la dicha, antesala de la eternidad, pues gracias a él llegamos a la resurrección. Esta es la gran lección cristiana. Dios murió por todos nosotros, para resucitar también con todos nosotros. El cristianismo es la religión de la resurrección y esta realidad le hizo exclamar al apóstol San Pablo: *“Muerte, ¿dónde está tu victoria?”*

Y el 12 de abril, Domingo de Pascua, todas las Cofradías y Hermandades unidas pasean por las calles de Alicante la figura de un Cristo sin Cruz, pero con los brazos abiertos, con deseos de abrazar a todos y decirnos que siempre estará con nosotros.

Hay otro círculo más estrecho aún que el del creyente, y es el de los alicantinos que pertenecen a las hermandades y cofradías que organizan las procesiones de estos sagrados días. Para ellos, todo el año es Semana Santa, porque nada más terminar una, están pensando en la siguiente, trabajando duramente, sacando tiempo al tiempo, ensayando una y otra vez, haciendo lo posible y lo imposible para que los pasos de su Cofradía sean los más vistosos, los más cuidados, los más devotos, los más fervientes.

Para estos hermanos y cofrades no hace falta que venga alguien, aunque sea el Papa, a pregonarle su Semana Santa, ellos llevan ya en su corazón el pregón perfecto, se lo saben de memoria, y cumplen con exactitud sus consejos y preceptos.

Permitidme que, desde mi condición de forastero, me una a vuestros sentimientos y comparta vuestro inagotable entusiasmo.

Con este deseo quiero finalizar mi encargo de pregonero, confiando en que las cofradías que este año salen en procesión, impregnen el espíritu de todos aquellos que tienen el privilegio de vivir en esta ciudad nacida para el diálogo y la reflexión, para la emoción y la sensibilidad, esta ciudad traspasada de mar, embriagada de luz, joya de levante, millonaria de emociones, esta querida ciudad de Alicante, que tiene la irresistible virtud de robarle a uno el corazón.

Termino mi pregón con un famoso soneto a Jesús Crucificado escrito por un gran poeta de nuestro Siglo de Oro que quiso permanecer en el anónimo. Esta poesía condensa perfectamente la verdadera esencia de la Semana Santa. Dice así:

*No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.*

*Tú me mueves, Señor, muéveme el verte
clavado en una Cruz y escarnecido,
muéveme ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas y tu muerte.*

*Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,
que aunque no hubiera cielo yo te amara,
y aunque no hubiera infierno te temiera.*

*No me tienes que dar porque te quiera,
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.*

Gracias amigos.
Gracias Alicante.
Feliz Semana Santa.



“A mi querido hermano Jose, que desde el Cielo estará gozando de la contemplación de su amado y admirado Cristo de Pasión del sevillano Martínez Montañés”

La escultura religiosa en madera en Alicante entre el último cuarto del siglo XVII y principios del XVIII: José y Laureano Villanueva, Francisco Salvatierra y Bautista Vera, padre e hijo

Joaquín Sáez Vidal

Doctor en Historia del Arte

El panorama de la escultura religiosa en Alicante, entre finales del siglo XVII y los primeros años del siguiente, presenta en la actualidad unos resultados no muy brillantes en cuanto a la existencia de un amplio repertorio de ejemplos. Ello, seguramente, no se corresponde con lo que en realidad debieron de llevar a cabo escultores, imagineros y tallistas tanto locales como foráneos. A esta relativa escasez de producción estatuaria en madera con la que hoy nos encontramos, contribuyó de manera decisiva las circunstancias derivadas del bombardeo de la ciudad por parte de la armada francesa en 1691, así como las de la guerra de Sucesión, especialmente durante el periodo que va de 1706 a 1709. Dichos episodios, sin tener en cuenta sucesos posteriores igualmente desastrosos para nuestro patrimonio, debieron suponer la desaparición de numerosas obras de arte de esta tipología conservadas en iglesias y conventos. A ello se sumó la pérdida de muchos documentos que se guardaban tanto en esos mismos lugares como en el Ayuntamiento de la capital, que fue destruido como se sabe en la primera fecha citada más arriba. Ello explica que para el investigador, dada la carencia de las indispensables fuentes

archivísticas, los resultados sean en gran parte infructuosos al pretender reconstruir el cuadro de la producción escultórica religiosa, bien se refiera a la desaparecida como a la que todavía se encuentra presente en las principales iglesias de la capital alicantina. De todas formas, en el arco cronológico que nos hemos marcado en este trabajo, que va aproximadamente de 1675 al segundo decenio de 1700, cinco son los escultores que consideramos como los mejores exponentes de este género de producción artística en nuestra ciudad y de los que sólo haremos hincapié en sus obras firmadas o documentadas. Me refiero a: **José Villanueva, su hijo Laureano, Francisco Salvatierra y Bautista Vera, tanto el padre como el hijo.** Con ellos termina una modalidad de escultura para dejar paso en Alicante a la figura excepcional de Juan Bautista Borja, pero que por sobrepasar el límite temporal fijado en el presente estudio hacemos omisión de él.

Conviene señalar, por otro lado, que la documentación que se ha conservado sí nos recuerda que en el periodo que analizamos, el protagonismo artístico en la capital fue ejercido preferentemente por la arquitectura. Bien es verdad que la



escultura lignaria no estuvo ausente, mediante encargos algunos de gran empeño, del interés por el decoro y el embellecimiento de edificios religiosos. Este es el caso, por ejemplo, de la colegial de San Nicolás, cuya última fase constructiva fue finalizada hacia 1666 a falta únicamente de completar determinadas estancias interiores, y sobre todo de la terminación de la cúpula y linterna que lo serían ya a comienzos del siglo XVIII.

Dicho esto, a partir de los primeros años de la segunda mitad del siglo XVII, el principal cometido escultórico en el interior de ese relevante recinto eclesiástico, consistió en la fabricación de numerosos retablos dentro del marco de un barroco clasicista o manierista, alguno de ellos levantado en fechas anteriores, como el de **Nuestro Padre Jesús**, que lo fue en 1643¹. De todos los ejecutados en esa época, unos se han conservado y otros han desaparecido, siendo sustituidos en época posterior por otros que hoy podemos contemplar pero de los que ignoramos su autoría y datación. No es este el caso del **retablo y capilla de San Nicolás**, sin duda la expresión artística de más altos vuelos existente en Alicante en el campo de la retablistica, y de cuya ejecución se ocupó el escultor José Villanueva durante los años 1675 y 1676. Se trata, como vamos a comentar, de su más ambicioso proyecto en el que aplica un repertorio ornamental de gran riqueza y novedad estilística hasta ese momento en la ciudad. Con él se inicia una dinastía que dará continuidad a su arte a través primero de tres de sus hijos, José II, Juan y sobre todo Laureano, y más tarde de su nieto Antonio, quien, a diferencia de su padre y tíos, destacará como pintor.

En efecto, **JOSÉ VILLANUEVA** puede ser considerado como el escultor que, pese al discreto número de trabajos seguros que de él conocemos, alcanzó más notoriedad en Alicante como escultor en madera entre los años setenta y ochenta de 1600. Nacido en Albacete² posiblemente en la década de

los años veinte de 1600, teniendo en cuenta que su matrimonio con Felipa Falcó, con la que tuvo seis hijos, se celebró en abril de 1649, su formación y sus actuaciones se centran en primer lugar en Onteniente, donde entraría en contacto con el escultor genovés Julio Capuz y con quien comenzaría a formarse. Más adelante, con fecha 4 de marzo de 1657, se documenta en Biar la primera noticia que tenemos sobre su producción estatuaria en este tipo de material, pues había recibido el encargo para ejecutar el sagrario de su iglesia parroquial, en opinión de Hernández Guardiola “conforme a las plantas dadas (quizás diseñadas por otro escultor) por el precio de 260 libras”³. Sin embargo, en otro lugar del mismo documento guardado en el archivo de esa localidad se adelanta la fecha de su mención al 11 de febrero de ese año. En él se dice textualmente “que lo scultor Jusepe Villanueva a donado les plantes⁴ pera de dins lo sagrari y pera desde fora al altar mayor y que demana sols de la madera dos centes y trenta lliures...”. Más adelante se vuelve a afirmar su autoría tanto del diseño como de su ejecución: “Lo Sr Jurat en cap que lo Sacrari importa molt que es fasa per que lo Santissim Sacrament está ab molta indesensia y que Jusepe Villanueva escultor sea fort que farà lo Sacrari conforme a donat les plantes per dos sentes lliures pagadores en dos pagues. Es a saber les 100 lliures acabada que sia la obra y asentada y les altres 100 lliures dalli en un any”⁵. Todo parece indicar que él fue el encargado de la obra en su conjunto, es decir, responsable del proyecto y su ejecutor. De cualquier forma, donde se instaló y realizó sus obras más relevantes fue en la capital alicantina, donde se documenta su estancia al menos desde 1662⁶ y llegaría a formar un floreciente taller familiar.

En Alicante, ya lo hemos dicho, se localiza la que podemos considerar como su obra más espectacular e importante de su producción artística. Dada la envergadura del encargo debió contar necesariamente con ayuda de su taller así como de algún reconocido maestro dorador

y policromador. Nos referimos, claro está, al **Retablo y capilla de San Nicolás**⁷ (fig. 1), en la colegial del mismo nombre, conjunto construido en un estilo ya anclado en la estética más plenamente barroca, caracterizada de manera especial por la utilización de la columna salomónica. Posiblemente se trata del primer ejemplo en la ciudad donde aparece este elemento tanto estructural como decorativo y de la que más adelante hablaremos. Dentro de la tipología de retablos salomónicos analizados por Stefania Tuzi, éste se incluiría en la categoría de plástico y no arquitectónico porque “aparentemente no somete sus elementos a las reglas constructivas; y las imágenes, los adornos y la decoración policroma son partes integrantes de la estructura”⁸. Ciertamente, en el grandioso marco arquitectónico en el que se integra, de líneas puras y desornamentadas de impronta herreriana, el conjunto escultórico muestra una sensibilidad muy diferente caracterizada por una desbordante riqueza y exuberancia decorativa.

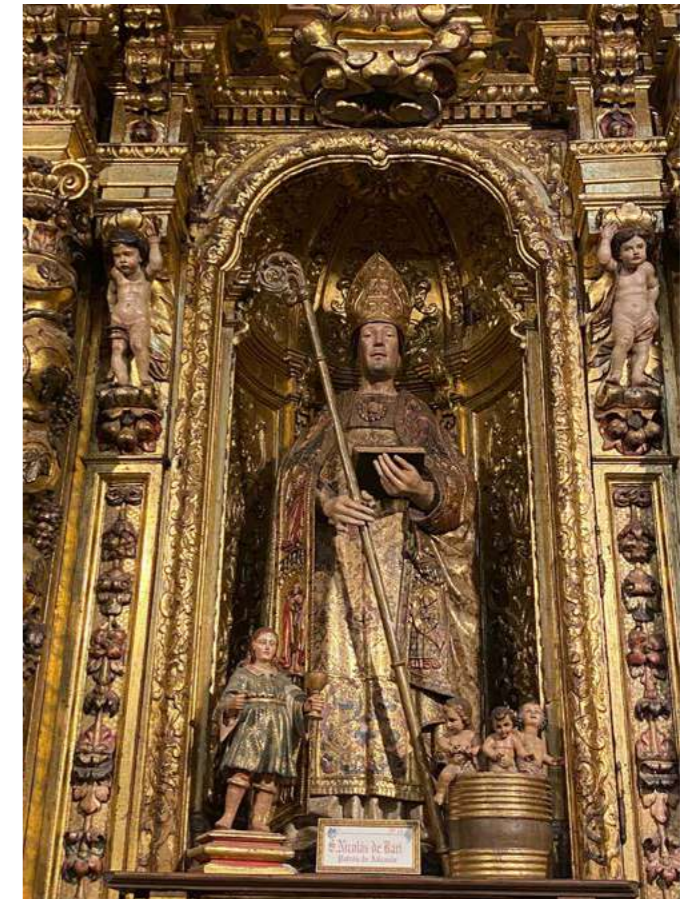


fig.2. Imagen de San Nicolás. Retablo de San Nicolás. Alicante.

El retablo, de manifiesto predominio vertical y carácter rectilíneo, presenta un solo cuerpo en el que sobre un alto zócalo o estilóbato de madera, que incluyen, entre otros, festones con motivos vegetales y frutales, cabezas de querubines y pequeños angelitos a modo de atlantes, se incorporan sendos pares de columnas torsas de seis estrías de raíz vignelesca. Estas, en posición simétrica, terminan en capiteles de orden compuesto en los que apoya un entablamento con ménsulas de fina labra. Dichos soportes están recorridos en

sus fustes por tallos de vid, pámpanos y racimos de uvas que evocan el recuerdo de Bernini. En el espacio central se abre un nicho, flanqueado por un par de estrechas pilastras con figuras infantiles que parecen sostener el entablamento⁹, en cuyo interior contemplamos la estatua del santo titular.

Esta escultura (fig. 2) presenta interrogantes todavía sin resolver, y que por un momento reclama nuestra atención. Acerca de la obra nada se sabe sobre el autor y la época en que se rea-

1. Sáez Vidal, Joaquín, en Catálogo de la exposición celebrada en Alicante con el título de *La Faz de la Eternidad*, Fundación La Luz de las Imágenes, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, pp. 292-293.

2. Su origen lo desveló Navarro-Rico, Carlos Enrique en su artículo “Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: Notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra”, en *Summa Studiorum Sculpturicae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2019, p. 290.

3. Hernández Guardiola, Lorenzo: *El Camarín de la Santa Faz (Estudio de su conjunto pictórico)*, Alicante, Ayuntamiento de Alicante, 1988, p. 23. La cita la extrae del Archivo Municipal de Biar, *Libro Racional 1650-1693*, s.f.

4. El subrayado es mío.

5. Archivo Municipal de Biar, *Libro Racional 1650-1693*, s.f.

6. Hernández Guardiola, L. Op, cit., p. 24.

7. Sáez Vidal, Joaquín: “Retablo de San Nicolás”, en catálogo de la exposición celebrada en Alicante entre 2005 y 2006 titulada *La Faz de la Eternidad*, Fundación La Luz de las Imágenes de la Generalitat Valenciana, Valencia 2006, pp. 306-309. También, Vidal Bernabé, Inmaculada: *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990, pp. 73-77.

8. Stefania Tuzi: *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la legenda, la fortuna*, Gangemi Editore, Roma, 2002, p. 249.

9. Los motivos de niños-atlantes empleados por Villanueva, en opinión de Vidal Bernabé, resultan familiares en el ámbito valenciano. A finales del siglo XVII ya lo utilizan, entre otros Juan Pérez Castiel en numerosos templos de dicha capital. Vid. Vidal Bernabé, Inmaculada: “La portada de Ntra. Sra. del Socorro del templo parroquial de Aspe. El escultor Juan Antonio Salvatierra y el tallista Vicente Castell”, en *Estudios sobre la parroquial de Nuestra Señora del Socorro en el IV Centenario de su fundación*, Aspe, Concejalía de Cultura, 2005, p.192. No obstante, hay que tener en cuenta que todos esos templos de los que habla la investigadora alicantina, se realizan a partir de la fecha de construcción del retablo de San Nicolás que fue entre 1675 y 1676, por lo que dudamos de la influencia de Pérez Castiel en ese motivo en concreto empleado en Alicante Otra cosa es la utilización de la columna salomónica por parte del arquitecto de Cascante, soporte que José Villanueva sí pudo haberlo tomado de él, sin excluir otras fuentes.



fig.3. Calvario. Detalle del retablo de San Nicolás. Alicante



fig.4. Vignola. Regola delli cinque ordini d'Architettura, 1562.

lizó, por lo que las atribuciones que se han dado, incluida la nuestra, son meras conjeturas a falta del necesario respaldo documental. Pese a todo ello, de esta pieza ya hay mención expresa, aunque sin más aclaración, en la crónica de Viravens de 1876¹⁰. Un siglo después autores como Llorca Pillet¹¹, Martínez Morellá¹² y el canónigo de la catedral Federico Sala¹³, han dado opiniones variadas y muy escuetas sobre la época y datación de la misma. Más recientemente Inmaculada Vidal se ha ocupado de manera más amplia del estudio de la imagen. La obra, de formato normal, la juzga en términos no muy elogiosos, llegando a afirmar que “resulta muy inexpresiva”. A la hora de fecharla considera que “Parece tratarse de una imagen

del siglo XVI cuya cabeza sería remodelada en la segunda mitad del siglo XVII”¹⁴. Por nuestra parte, proponemos como hipótesis que su autor fuera el propio José de Villanueva realizada en las mismas fechas del retablo y estuviera destinada expresamente para la hornacina que la cobija. Tiene la particularidad de que la parte trasera está ahuecada, lo que indica que no sería una imagen procesional. De lo que sí hay constancia es de que el 18 de marzo de 1712 el Ayuntamiento de la capital ordena pagar 12 libras al pintor Bautista Ortega por “el trabajo de haver hecho las muestras para el Relox y retocar una imagen de Bulto de San Nicolás...”¹⁵. Suponiendo que se refiera a ésta, ello podría dar a entender que la imagen del siglo XVII pudo ex-

perimentar alguna ligera alteración, referida primordialmente a su pintura, a comienzos del siglo siguiente. De cualquier forma, de probarse nuestra atribución, a su labor como tallista añadiríamos la de imaginero. Ciertamente la confirmación de la autoría por parte de Villanueva resulta arriesgada habida cuenta de la inexistencia de obras en bulto redondo hasta ahora conocidas de nuestro escultor, por lo que resulta imposible establecer relaciones comparativas con otros trabajos suyos.

El santo obispo de Mira se muestra de acuerdo con el modelo iconográfico de representación occidental caracterizado por llevar capa pluvial, que en el ejemplo que analizamos realza su superficie con motivos en relieve que confieren un efecto tridimensional, además de mitra y báculo. Al santo, que sostiene un libro en la mano izquierda, le acompañan tres niños en un cubo de madera a los que según la tradición devolvió milagrosamente la vida. La imagen, toda ella dorada y policromada tal vez por Pedro Juan Valero, presenta una expresión serena y un tanto vacía. Concebida con la más absoluta frontalidad y hiecatismo, sólo está animada ligeramente por el manto recogido que sujeta con su brazo izquierdo. Desde luego no se muestra muy sensible a las novedades de un tipo de barroco de líneas movidas y vibrantes. Ese estatismo, quizás deliberadamente buscado, contrasta con el ímpetu dinámico que presentan de manera especial las columnas salomónicas próximas a ella.

Posiblemente también de hacia 1675 y del mismo escultor resulta el busto de Santa Felicitas, que se encuentra en un hueco debajo del anterior, pues advertimos características estilísticas similares a las de la imagen de San Nicolás. El resto de la superficie de esta zona del retablo lo ocupa por completo una decoración en la que predominan motivos vegetales y figuras angélicas, ciertamente algunas de ellas de calidad modesta.

Una cornisa de líneas quebradas e interrumpida en su parte central por una gran tarja o cartela cartilaginosa, también dorada y policromada como todo el conjunto, da paso al ático presidido por una pintura de un Calvario de fecha imprecisa (fig. 3). En el lienzo figuran, como es obligado, la Virgen y san Juan



fig.5. Capilla de San Nicolás. Detalle de la bóveda.

dispuestos de manera tradicional, aunque el Cristo Crucificado es de madera. Esta modalidad que mezcla pintura y escultura resulta recurrente también en Italia, al menos en Génova. De nuevo, si bien de menor tamaño pero de idéntica morfología, sendos pares de salientes columnas salomónicas, sobre las cuales sobresale una línea de cornisa con una tarja en el centro en todo semejante a la del cuerpo principal, apoyan sobre pedestales flanqueando el espacio ocupado por el cuadro. Ya en los extremos de esta zona se localizan figuras infantiles o ángeles de distinto tamaño y jarrones a modo de pebeteros. Corona el conjunto un frontón curvo con volutas a ambos lados sobre el que descansan un par de angelitos, que muestran un parecido muy semejante con los que encontramos en la parte superior de la portada del libro de Vignola (fig. 4). Todo ello completado en su parte central con un gran motivo ornamental.

Al margen del retablo, la capilla en la que éste se localiza (fig. 5) presenta unas superficies que no dejan lugar al vacío. En efecto, como puede apreciarse, moviéndose en la más plena tradición barroca se distribuye por las paredes y bóveda toda una rica decoración tallada y policromada. No obstante, los

10. Viravens Pastor, Rafael: *Crónica de la muy ilustre y siempre fiel ciudad de Alicante*, Alicante, 1876, p. 210.

11. José Llorca Pillet, dice solamente de ella que la imagen del Santo resulta “de soberbia talla y tamaño natural, también en oro..., predominando el estilo plateresco y lujoso decorado con grupos de ángeles y querubines, que es admiración de cuantos la visitan”. Vid. *Estudio histórico-artístico sobre la Colegiata de San Nicolás de Bari de Alicante*, Alicante, 1958, p.15.

12. Para quien fue un gran cronista de nuestra ciudad, Vicente Martínez Morellá, estima que la “talla gótica de San Nicolás de Bari (es) del siglo XVII”. Vid.: *La iglesia de San Nicolás de Alicante*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1960, p. 53.

13. Por su parte, Federico Sala, al referirse a la capilla de San Nicolás escribe, aunque sin citar base documental alguna, que en dicha capilla “admiramos la imagen bizantina del Titular, del siglo XV, que ya se veneraba en la primitiva Iglesia”. Vid: *Acontecimientos notables en la Iglesia de San Nicolás de Alicante. 1245 a 1980*, Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1980, p. 124.

14. Vidal Bernabé, Inmaculada: *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)*, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990, p. 75.

15. Cf. A.M.A. Libro 2. Arm. 9. *Libro de Cabildos celebrados por la Muy Ilustre y siempre Fiel Ciudad de Alicante en los años 1711, 1712*, fol. 190.

repertorios ornamentales aquí resultan más limitados, dominando elementos de inspiración fitomórfica de formas curvadas y rizadas de gran carnosidad semejantes a rocallas, mientras resultan menos perceptibles y en menor número una serie de cabezitas de querubines así como de regordetes angelitos. Todo en este trabajo respira en cuanto a su ornamentación un aire distinto al del retablo, por lo que no resulta arriesgado sospechar que quizás de ello se hubieran ocupado preferentemente artistas de su taller, por supuesto en perfecta sintonía con el modelo del albaceteño.

Al analizar el proyecto artístico ejecutado por Villanueva, podemos advertir claramente elementos no extraños a la tradición del Barroco Seiscentista. De todos ellos nos vamos a referir al que consideramos más característico: la columna salomónica. Esta, podemos asegurarla, no resulta una novedad en 1675, fecha del comienzo de la obra. Sabemos, por ejemplo, que el uso de este tipo de soporte ya está documentado en 1637 en la capilla de la Seo de Zaragoza¹⁶. Ese mismo año terminaba Pedro de la Torre el retablo de la iglesia del Buen Suceso de Madrid¹⁷, en el que estaba trabajando desde 1635 y en el que se valió del mismo tipo de columna. Ya en 1666 el escultor Jerónimo Tormos acordaba la construcción en Valencia del retablo mayor de la parroquia del Salvador, “presidido en el centro por una escultura del Padre Eterno de medio cuerpo con el Espíritu Santo en el centro junto a columnas salomónicas, pámpanos y racimos, niños entre talla y hojas, frutas colgantes, planta sisavada etc, para

realizar en dos años y un coste de 1500 libras”¹⁸. Un año más tarde, en 1667, se le encarga a Tomás Sanchís, quien tenía ocupado en su taller a Bussy desde 1662, un retablo de igual tipología destinado a la Capilla de los Desamparados de la misma ciudad¹⁹. En nuestra región y en fechas posteriores, entre 1674 y 1682, tendrá lugar la gran empresa arquitectónica y escultórica como fue la renovación del antiguo presbiterio gótico de la Catedral de Valencia, en el que Juan Pérez Castiel incorpora profusamente la columna torsa²⁰.

Pero sin duda el ejemplo más próximo y significativo para Villanueva en cuanto a la aplicación de la columna salomónica, lo tendría el proyecto de construcción del retablo del altar mayor de la parroquia de Santa María de Elche, que tras pública subasta fue adjudicado el 17 de marzo de 1667 a Antonio Caro “el Viejo”²¹, e iniciado el 31 de mayo de 1668²². Interesa destacar que a este concurso se presentaron igualmente pujando para la contrata Tomás Sanchís, Juan Bautista Tormos y nuestro José Villanueva. El retablo lo realizaría el mencionado Caro, tras la aprobación de la preceptiva traza, con la colaboración de Tomás Sanchís, ambos maestros en este arte. Este último cobraría por “plantejar el dit retaule, dar els perfils y fer los dibuixos per a la talla y dar modelos per a la escultura”. Además se ocuparía en su taller de Valencia de la hechura de la parte escultórica y de algunas tarjas, mientras Caro “se encargaría de la carpintería, de tallar la estructura arquitectónica y algunos motivos decorativos, y de ensamblar el conjunto”²³.

Iniciado, como se ha dicho, en 1668, surgieron problemas económicos e incluso otros de tipo estructural en el edificio que hicieron dilatar el proyecto, dando tiempo, incluso, a que Antonio Caro “el Viejo” se desplazara en 1671 desde Elche a la localidad de Totana para ocuparse de la máquina arquitectónica en madera de la iglesia de Santiago. Una vez casi finalizada la compleja obra de Elche en julio de 1675, pues faltaban algunos detalles, las autoridades eclesiásticas de Santa María exigieron el preceptivo informe para valorar lo realizado. A tal fin los expertos elegidos por la parroquia y el escultor Caro fueron, respectivamente, Nicolás de Bussy, por la primera, y José Villanueva, por el segundo, por entonces ciudadanos de Alicante²⁴. De los gastos de desplazamiento de este último a Elche se ocupó Antonio Caro, quien desde 1676 se declara vecino de Elda, falleciendo poco después, en 1678, en la localidad granadina de Orce. Todo parece indicar, pues, que entre ambos artistas de la madera existiría una relación muy estrecha, recibiendo Villanueva manifiestos débitos estilísticos por parte de Antonio Caro “el Viejo” y de los que más adelante daremos cuenta.

Aunque no es muy detallada la información aportada por los datos archivísticos, nos interesa destacar que se trataba de un conjunto de un cuerpo con seis “columnes salomónicas”²⁵, es decir, del mismo número de las que presenta el cuerpo principal del retablo de Caro para la iglesia de Totana. De todas formas nada quedó de esta primitiva construcción en madera, pues en 1730 el escultor José Artigues diseñó uno nuevo así como el camarín para la Virgen de la Asunción de la parroquia de Elche²⁶.

Este desaparecido primer retablo ilicitano ha sido considerado por Pedro Segado como el ejemplo más temprano en el “área geográfica que ocupa” de la utilización de la columna salomónica²⁷. De

la misma opinión es López Azorín, cuando afirma que “será el punto de partida de la introducción de la columna salomónica y demás elementos de raíz berninesca en tierras alicantinas y murcianas a través de la obra del dicho Caro”²⁸.

Pero resulta también plausible, así lo creemos, admitir que el conocimiento de este tipo de soporte tanto estructural como decorativo, le llegara a Villanueva a través de algunos de los tratados de la literatura artística tanto de su época como del siglo anterior. De entre ellos estamos convencidos que debió de serle especialmente útil la obra de Vignola de 1562 titulada *Regola dei cinque ordini d'architettura*²⁹, en la que se habla profusamente de la columna salomónica. Lo mismo pudo haber ocurrido con autores contemporáneos de nuestro escultor como Juan Ricci y su *Tratado de la Pintura Sabia* escrito entre 1659 y 1662.

Volviendo al ejemplo alicantino, en cuanto a los motivos ornamentales presentes en el retablo de San Nicolás ya mencionados, muchos de ellos resultan familiares en las tipologías estilísticas presentes principalmente en Alonso Cano, pero también en Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente o Sebastián de Herrera Barnuevo, así como en otros artistas específicamente del área levantina tales como Jerónimo Tormos, Tomás Sanchís y Juan Pérez Castiel, a lo que habría que sumar reminiscencias italianas.

Un punto controvertido del retablo y capilla de San Nicolás es el que se refiere a la autoría del proyecto. Últimamente, aun dando por seguro la intervención de Villanueva en su ejecución, se ha llegado a sugerir que quien ideó o trazó el conjunto no fue él, sino que pudo haber sido Nicolás de Bussy, quien por entonces ya debía de gozar de un sólido prestigio. Así, Hernández Guardiola, advierte que el repertorio

16. Antes incluso de esa fecha, entre 1633 y 1644, ya aparece la columna salomónica en Valencia aunque fuera de la retablistica en la iglesia de San Martín de los Reyes, obra de Martín de Olinda.

17. Stefania Tuzi, op, cit., p. 252.

18. López Azorín, M^a José: “Estancia y presencia de D. Nicolás de Bussy en Valencia”, en *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*, Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Consejería de Educación y Cultura, Murcia, 2005, p.19, nota 5.

19. López Azorín, M^a José: “Valencia, principio y fin de la biografía de Bussy en España”, en *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia, 2006, p. 60. Hasta un año después, es decir, en 1668, Bussy no obtendría en Valencia el título de maestro escultor.

20. Sobre Juan Pérez Castiel sigue siendo útil el libro de Salvador Aldana Fernández: *El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel*, Castellón de la Plana, 1968. Más recientemente lo estudia, entre otros, Pablo González Tornel en su libro *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*, Valencia, 2005, en páginas 26 a 40.

21. Navarro-Rico, Carlos Enrique: “Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: Notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra”, *Summa Studiorum Sculpturae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, 2019, p.287.

22. Martínez Cerdán, Cecilio: “Del equipamiento de Nuestra Señora del Socorro durante la segunda mitad del siglo XVII”, revista *La Serranía*, Ayuntamiento de Aspe, n^o 47, 2006, pp.158-166.

23. Navarro-Rico, Carlos E.: “El antiguo retablo de santa María de Elche: obra de Antonio Caro y Tomás Sanchís”, *Archivo de Arte Valenciano*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, XCIX, 2018, pp.62-63. De este mismo autor puede consultarse en lo que respecta sobre todo a la parte arquitectónica de dicha iglesia, su artículo “La basilica de santa María de Elche: proyecto clasicista en la arquitectura del siglo XVII”, *Imafronte*, Universidad de Murcia, n^o 26, 2019, pp. 59-84.

24. *Ibidem*, p.65.

25. *Ibidem*, p. 67.

26. *Ibidem*.

27. Sobre la personalidad de Antonio Caro “el Viejo” resulta fundamental el trabajo de Segado Bravo, Pedro: “El escultor-retablista Antonio Caro “El Viejo” (+1678)”, en *Imafronte*, Universidad de Murcia, n^o 2, 1986, pp. 83-99. La cita aparece en página 85.

28. López Azorín, M^a José, p.61.

29. De toda la amplísima bibliografía del italiano, queremos destacar el libro *Studi su Jacopo Barozzi de Vignola, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, a cura di Anna María Affanni e Paolo Portoghesi, Gangemi Editori, Roma, 2011. El libro, en el que intervienen varios estudiosos, incluye un artículo de Fernando Marías sobre “Vignola e la Spagna: disegni, incisioni, letture e traduzioni”, pp. 275-276.

innovador puesto en práctica por Villanueva, “se ha puesto en relación con el arte del estrasburgués”³⁰, quien en la fecha en que se inicia el retablo alicantino, Bussy, como ya se ha dicho, se encontraba en esta ciudad³¹. Poco más adelante el mismo investigador llega a afirmar, opinión que no compartimos, que el albacetense era “un artesano que trabajaba según modelos (trazas) ajenos, como sabemos por el encargo que le hace la villa de Biar para la realización del sagrario de la iglesia parroquial”³².

Por nuestra parte, hasta que los documentos de archivo no demuestren lo contrario, reafirmamos nuestra convicción de que sea Villanueva y no el estrasburgués el responsable del proyecto en todas sus fases. Pese a ello es seguro que debieron conocerse en Alicante, ciudad en la que Bussy contrajo matrimonio en 1676 con Micaela Gómez, si bien no pensamos que la relación personal y profesional entre los dos maestros del mismo oficio fuera muy estrecha, ni aceptamos que Bussy dejara mucha impronta en el de Albacete³³. Las diferencias estilísticas e incluso las de edad acaso abonarían nuestra propuesta³⁴. Además, siendo Bussy un gran escultor, especialmente en tallas de bulto redondo tanto en madera como en piedra, no obstante nos resulta extraño que le fuera encargado un retablo en madera sin la experiencia en este tipo de construcción. No está de más señalar que entre sus numerosas intervenciones artísticas son pocos los ejemplos que muestran una especial vinculación de Bussy con esta modalidad de trabajo escultórico.

Es cierto que en 1675, precisamente el año en que Villanueva comienza el retablo de San Nicolás, Bussy, contando con algo más de treinta años, es requerido en Elche para supervisar o informar, pero no intervenir, en el realizado para la Capilla Mayor de la basílica de Santa María. Sí hay constancia documental, sin embargo, de su labor como diseñador de este tipo de construcción generalmente en madera cuando, encontrándose ya en Murcia, en noviembre de 1689 se le encarga uno o más diseños para realizar un retablo y tabernáculo para la Capilla Mayor de la catedral de Orihuela. Por cierto, meses más tarde, el 13 de abril de 1690, el cabildo de dicha catedral ordena se le pague a Antonio Caro Bernabé, hijo del anterior Caro, “las 14 libras y 1 sueldo que prestó a Bussy para su viaje a hacer la traza del retablo de la Capilla Mayor”³⁵. Tras la puja, el contrato se adjudicó el 27 de julio de dicho año a Caro Bernabé quien recibiría la importante suma de 3.800 libras, comprometiéndose a realizarlo en el plazo de cuatro años. Como fiadores del escultor firmaron su mujer Juana Utiel, Laureano Villanueva y Francisco Salvatierra³⁶. Ello parece sugerir una mayor cercanía estilística y de amistad entre Antonio Caro Bernabé y Bussy. Más adelante, en 1698, también se documenta en Murcia la actividad de este último como tracista, pero únicamente del último tercio y remate del retablo de San Bartolomé en la parroquia del mismo nombre y para el que precisamente Conchillos pintó el gran lienzo del titular, obra igualmente no conservada³⁷, “y será el experto de su visura”³⁸. A estos pocos ejemplos se reduce la producción re-

30. Vid. Hernández Guardiola, Lorenzo: “Bussy y sus colegas en Alicante”, en *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia, 2006, pág. 74.

31. Es sabido que, en 1674, residiendo ya en Alicante recibe el encargo desde la localidad valenciana de Enguera para realizar el desaparecido Cristo de la parroquia de San Miguel Arcángel, considerada por López Azorín como “la única referencia existente sobre la primera obra de Bussy en España de la que tenemos incluso testimonio gráfico”. Vid. “Valencia, principio y fin de la biografía de Bussy en España”, p. 61.

32. *Ibidem*. Vid. en este trabajo notas 3 y 4.

33. Muy otra fue la profunda amistad surgida en Alicante desde el año 1678 entre Bussy y el pintor valenciano Juan Conchillos, llegando a apadrinar Bussy a dos de los hijos del valenciano, amistad que se malogró en 1700 por motivos que ignoramos.

34. Recordemos que Villanueva, ya lo hemos dicho, debió de nacer en los años veinte de 1600, mientras Bussy lo sería en los años cuarenta. Sobre la fecha de nacimiento del estrasburgués, López Azorín la sitúa “como muy tardío” en 1642, contradiciendo lo afirmado por M^a Carmen Sánchez Rojas. Vid. López Azorín, M^a José: “Estancia y presencia de D. Nicolás de Bussy en Valencia”, p.19.

35. Nieto Fernández, Agustín: *Orihuela en sus documentos I. La Catedral, parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Murcia, 1984, pp. 36-42. Recordemos que Antonio Caro “El Viejo”, casado en primeras nupcias con María Bernabé, había fallecido en 1678.

36. *Ibidem*, p.40. El dato figura también en Concepción de la Peña Santiago: *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena, 1670-1785*, Murcia, 1992, p.502.

37. López Azorín, M^a José, “Estancia y presencia...”, p. 23.

38. López Azorín, M^a José y Sánchez-Rojas Fenoll, M^a Carmen: “Notas para una biografía del escultor D. Nicolás de Bussy”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, Valladolid, n^o 8, 2004, p.31.

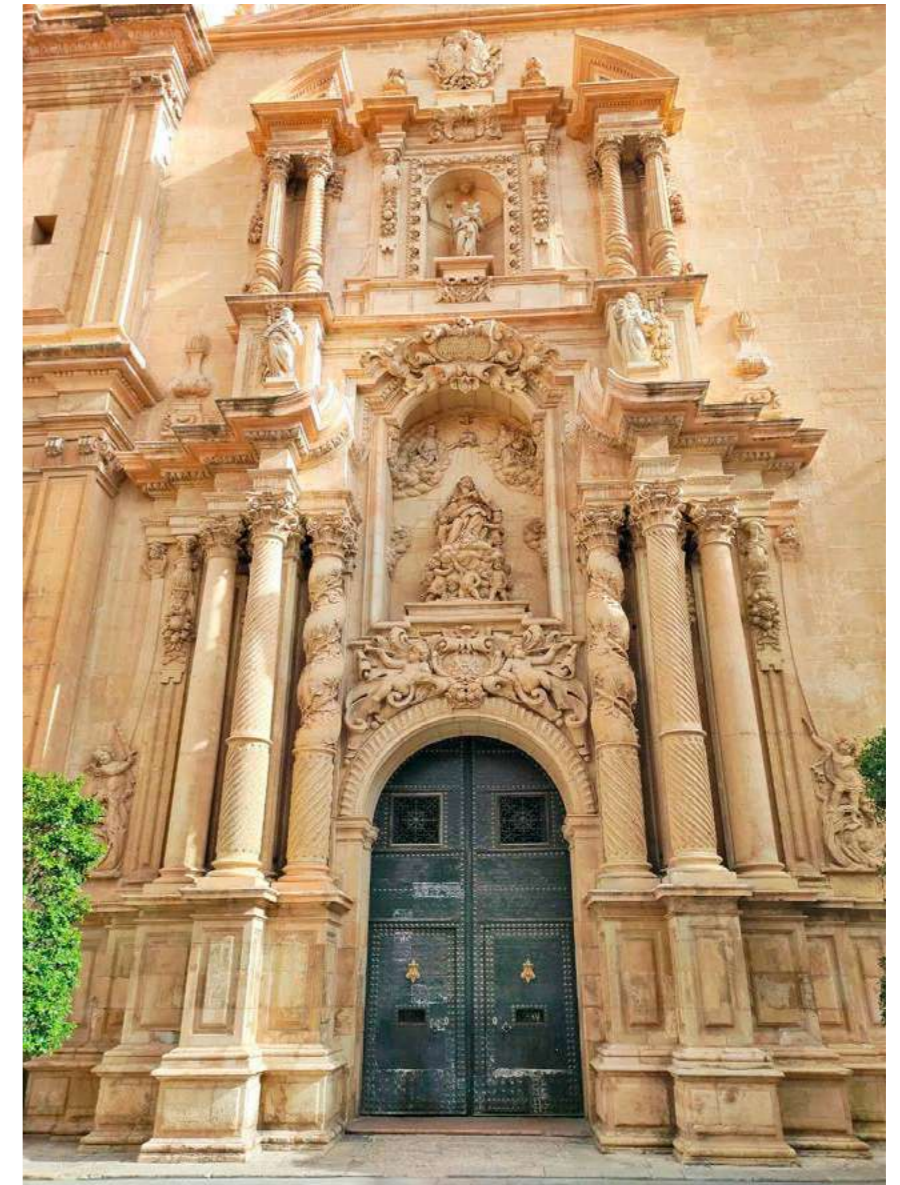


fig.6. Fachada de la basílica de Santa María. Elche.

tablística del estrasburgués, si hacemos exclusión del ejemplo más elocuente en piedra de toda su producción como es la fachada principal de la iglesia de Santa María de Elche, trabajo que le ocupa durante los años 1680 y 1681.

Como puede verse, todas estas realizaciones son posteriores en cronología al retablo alicantino de Villanueva, por lo que resulta un tanto aventurado adjudicar a Bussy el diseño de la obra existiendo en Alicante un maestro suficientemente reconocido como José Villanueva. Pero más convincente nos parece descartar el protagonismo directivo de Bussy si nos atenemos a criterios estilísticos comparativos. Desde luego, en mi opinión, en la construcción

alicantina no encontramos analogías significativas entre el lenguaje estético de Villanueva, anclado en un barroco más tradicional, y el de Bussy, que consideramos de carácter más innovador o por lo menos diferente, como puede comprobarse contemplando la espléndida portada principal de la basílica ilicitana, concebida a modo de retablo en piedra (fig. 6).

En quien sí creemos que Villanueva debió de inspirarse directamente es en el gran retablista Antonio Caro “El Viejo”, quien aparece en los documentos como “maestro de escultor y vecino de Elche”. De éste la obra de referencia para José Villanueva sería, a falta del desaparecido del templo ilicitano ya comentado y con el que tal vez también pudiera



relacionarse, el que lleva a cabo en la capilla mayor de la iglesia de Santiago de Totana entre 1671 y 1672³⁹ (fig. 7). Este retablo, aunque en su mayor parte se conserva tal como Caro lo hizo, sí ha sufrido alguna ligera modificación, tras su destrucción parcial en 1936 (fig.8), con elementos añadidos procedentes del ejemplar de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario conservado en la misma iglesia e igualmente hecho por Caro “el Viejo”⁴⁰

De estructura muy semejante al de San Nicolás de Alicante, presenta en el cuerpo principal dos pares de columnas triples y no dobles acaso por alzarse el de Totana en un espacio más amplio que el alicantino. Todas ellas cuentan con seis roscas en espiral apoyadas sobre pedestales. El repertorio ornamental incorporado por Caro en sus fustes, recorridos por tallos, hojas y racimos de vides, resulta prácticamente idéntico al que encontramos en el templo alicantino (figs. 9-10). Otras semejanzas pueden ser, por ejemplo, la inclusión de una hornacina central presidida en cada iglesia por la imagen del santo titular: la talla de Santiago, en Totana, y la de San Nicolás, en Alicante. Este primer cuerpo remata en ambos casos en una cornisa quebrada que apoya sobre las columnas, interrumpida en el de San Nicolás en



fig.8. Retablo de la Capilla Mayor de la iglesia de Santiago. Totana. (Fotografía antes de 1936)



fig.9. Detalle de las columnas del retablo de La iglesia de Santiago. Totana.



fig.10. Detalle de las columnas del retablo de San Nicolás. Alicante.

39. El estudio más profundo hecho hasta ahora sobre esta iglesia es el de Juan Cánovas Mulero: *El templo parroquial de Santiago el Mayor. Totana: estudio histórico-artístico*, Cajamurcia, Totana, 1997. Hay una nueva edición de 2017. Queremos agradecer desde aquí a este investigador de Totana la gran ayuda que nos ha prestado al proporcionarnos toda la información y material gráfico que le solicitamos sobre esta iglesia.

40. Cánovas Mulero, Juan: Op, cit, ed. 2017, pp.94-99. Ver también, Segado Bravo, Pedro: *Ibidem*, p. 85; y Sáez Vidal, Joaquín: *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*, Alicante, 1998, p.37.



fig.11. José Villanueva. Relieve de uno de los sitaliaes de la sillería de la concatedral de San Nicolás. Alicante

su parte central por una tarja decorativa. En la zona superior de ambas estructuras lignarias se localizan, originalmente en el de Totana, un gran recuadro central con un Calvario flanqueado por sendos pares de salomónicas. Hoy, sin embargo, se muestra en el del templo murciano una escena del Descendimiento de la Cruz. Un planteamiento similar, aunque con diferente iconografía, encontramos en los extremos de los áticos de ambos retablos. Así, en el ejemplo de Totana figuran dos santos sobre altos pedestales, originalmente san Pedro y san Pablo, mientras que en el de San Nicolás se han sustituido por jarrones y tallas de niños⁴¹. El primitivo retablo de Caro, al igual que el de Villanueva, también se cerraba con un frontón curvo en el que se apoyaban figuras infantiles y terminado en volutas. Todos estos préstamos que Villanueva toma de Caro hacen más que creíble, en nuestra opinión, la dependencia del modelo de la iglesia de Santiago de Totana con el alicantino.

Pero su actividad como escultor no termina en la concatedral de San Nicolás de Alicante con la obra que acabamos de analizar, pues otra muestra significativa de su actividad como escultor fue la **Sillería del coro**. Contratada en Alicante en 1667, aunque manteniendo su vivienda en Onteniente⁴², el proyecto se alargó por circunstancias diversas hasta 1678, fecha de su finalización, recibiendo por ello la suma de doscientas libras. Compuesta originalmente por numerosos sitaliaes, al menos en tres de ellos todavía existentes en el templo alicantino, pues casi en su totalidad la sillería fue tristemente desmantelada a mediados del siglo XX, se pueden contemplar relieves con representaciones de Cristo Crucificado, así como de san Andrés y san Pedro (fig. 11). Estos, que sin duda formarían parte de un apostolado⁴³, resultan fácilmente identificables desde el punto de vista iconográfico. De lo que debió de ser una importante sillería dejaron testimonio los cronistas de los siglos XVIII y XIX Lorenzo López y sobre todo Rafael Viravens, quien llegó a decir: “Los tableros que lucen primores tan delicados sirven de respaldo a una magnífica sillería, también de nogal, que fue construida por el tallista José Villanueva en 1678”. El comentario concluye al afirmar: “El sillón presidencial que aparece en el fondo del Coro y que forma el centro de aquella sillería, está coronado por un doselete que ostenta, entre bonitos jarrones, los atributos pontificios del Santo Titular del templo”⁴⁴.

El último ejemplo documentado de su actividad alicantina se remonta a finales de los años setenta. Es, en efecto, entre los años 1677 a 1680 cuando interviene como escultor en el **Camarín de la Santa Faz**, en el que estuvo acompañado, tal como aparecía hasta hace poco en una inscripción en uno de sus muros, del policromador y dorador Pedro Juan Valero, así como del pintor valenciano Juan Conchillos, quien desarrolló en el recinto un despliegue impresionante de pinturas sobre lienzo⁴⁵. Aquí, a diferencia de sus trabajos en San Nicolás, el protagonismo no lo tiene la escultura, sino la

41. Segado Bravo, Pedro: “El escultor-retablista Antonio Caro “El Viejo” (+1678)”, en *Imafronte*, Universidad de Murcia, nº 2, 1986, pp. 83-99. Vid. también, Concepción de la Peña Velasco: *El Retablo Barroco en la Antigua Diócesis de Cartagena, 1670-1785*, Murcia, 1992, pp. 157-159; y Joaquín Sáez Vidal: *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1998, pp.36-37.

42. A.M.A. Libro 62. Arm. 5. Impresos.Fols. 91 y vº.

43. Sáez Vidal, Joaquín: “Sitaliaes pertenecientes a la sillería del coro”, en *La Faz de la eternidad. La Luz de las Imágenes*, catálogo de la exposición celebrada en 2006 en Alicante, Generalitat Valenciana, Valencia, 2006, pp. 324-327.

44. Viravens Pastor, Rafael: Op, cit., p. 209.

45. El estudio hasta el presente más completo, aunque predominando la parte pictórica, es el ya citado de Lorenzo Hernández Guardiola titulado: *El Camarín de la Santa Faz de Alicante (Estudio de su conjunto pictórico)*, Ayuntamiento de Alicante, 1988.

pintura. Se trata de un espacio de gran interés en su concepción arquitectónica en el que, en opinión de Hernández Guardiola, “las fuentes no mencionan nada en absoluto sobre el artífice que diseñó el marco arquitectónico y quizá escultórico del mismo... Pensamos... que pudiera ser muy bien de Nicolás de Bussy”⁴⁶. Si del diseño del conjunto no podemos aceptar ni rechazar la autoría de Bussy, sí podemos afirmar que la parte escultórica del mismo reclama en su integridad la mano de José Villanueva. Por si no bastara la inscripción que lo atestiguaba, los elementos que incorpora en el Camarín nos resultan familiares de su estilo, como los festones vegetales, cartelas cartilaginosas y cabecitas de querubines, elementos desplegados en el poco espacio libre de los muros (fig. 12).

En el estado actual de las noticias sobre José Villanueva, ésta se trataría de la última referencia que tenemos del fundador de la dinastía en vida, desconociendo hasta ahora la fecha y el lugar de su muerte. Sí consta que en 1696 ya aparece registrado como fallecido, pues en el bautizo de un familiar en la iglesia de San Nicolás de Alicante, a su mujer, Felipa Falcó, se la nombra como “viuda de Juseph Villanueva”⁴⁷. Pero nuevos datos permiten adelantar con algo más de precisión la fecha de su muerte. En efecto, en un documento perteneciente al Archivo de Orihuela con fecha de 9 de agosto de 1688, no referido directamente a él, se alude a unas casas del escultor Francisco Salvatierra cerca del convento del Carmen en la ciudad de Alicante “de la herencia del qº Jusep Vilanova”⁴⁸. Firman el mencionado documento “Francisco Salvatierra y Joan Vilanova escultores”⁴⁹. Con ello parece dar a entender que su fallecimiento hubiera tenido lugar al menos ese año si no antes. Con él, pensamos, finaliza una personal interpretación de fórmulas barrocas, para dar paso a nuevas experiencias aun dentro de este mismo estilo. Pese a su desaparición, su arte tendrá una continuidad generacional en sus hijos José, Juan y sobre todo Laureano, siendo este último quien alcanzará gran notoriedad como escultor⁵⁰.

46. *Ibidem*, p.29

47. Hernández Guardiola, L: *Ibidem*, pp. 25-26.

48. A.H.O. Protocolos de Máximo Verdiel. Año 1688, fol. 101 vº. El subrayado es mío.

49. *Ibidem*, fol. 104.

50. Otro hijo, de nombre José como su padre, de identidad prácticamente desconocida, solamente figura en la documentación archivística como perteneciente al gremio de carpinteros en el año 1676 relacionado con el cargo de clavario de oficiales y portador del estandarte cuyos “cordones los sostendrían José Vilanova o Villanueva”. Vid. Navarro-Rico, Carlos Enrique: “Los gremios de carpinteros...”, p. 282



fig.12. José Villanueva. Camarín del monasterio de la Santa Faz. Detalle.

En cuanto a los dos primeros, José II y Juan, es muy poco lo que nos refiere la documentación, pues los datos que poseemos lo único que confirman es la profesión de escultor de ambos, aunque su producción resulta ignorada. Con todo, es de suponer que ambos recibirían los primeros rudimentos del arte de esculpir en el taller paterno, y una vez formados colaborarían al menos inicialmente con su padre por lo menos en las empresas realizadas por este en Alicante. Sólo de **Juan Villanueva** la información resulta algo más amplia aunque no de mucho interés. Nacido posiblemente en la década de los sesenta de 1600, fue

al parecer el tercer hijo del matrimonio de José Villanueva y Felipa Falcó, contrayendo matrimonio con Luisa Díaz en 1695 en la iglesia alicantina de San Nicolás. Del año siguiente se conserva una noticia procedente del Archivo Histórico de Orihuela en la que se menciona el nombre de su suegro, "Thomas Dies", relacionado con algún pago que este tenía que hacer, y en el que figura también el nombre de su yerno, a quien se le cita como "Joan Vilanova escultor"⁵¹. En esta ciudad, al decir de Hernández Guardiola, ejerció su actividad de tallista y escultor, aunque ignoramos sus posibles creaciones, durante las dos últimas décadas del siglo XVII⁵². En otro documento existente en el Archivo Municipal de Alicante fechado igualmente en 1695, de nuevo se reitera su condición de artista de esta tipología. En él puede leerse: "Item dona en descarrech 14 lliures que paga a Juan Villanova escultor..."⁵³. Su muerte ocurrió antes del año 1714, pues así consta como ya difunto en un escrito dado a conocer por Joaquín Espín Rael y recogido más tarde por Hernández Guardiola⁵⁴, en el que su hermano Laureano se hace cargo de sus dos sobrinos.

Pero mucha más atención merece la personalidad de **LAUREANO VILLANUEVA**, de contornos más precisos en lo biográfico y en lo profesional. Con él nos encontramos con uno de los personajes más destacados y prestigiosos que ejerció su maestría de escultor, especialmente en Alicante y Orihuela, entre los años finales de 1600 y los dos primeros decenios del siguiente. En su arte, además, conjuga la inicial herencia paterna de un barroco exuberante, con experiencias o estímulos más novedosos derivados del retablista Antonio Caro Bernabeu y, en este caso sí, de Nicolás de Bussy.

Nacido supuestamente en Alicante alrededor de 1670, su profesión la aprendería, como

sus hermanos, en el ámbito familiar. En Orihuela, Laureano, sin desligarse en absoluto de su ciudad natal, conectaría con el buen hacer de Antonio Caro Bernabé. Sobre su vida, el primer dato documentado nos lo proporciona Hernández Guardiola al afirmar que el 23 de abril de 1685, actúa como padrino en el bautizo de su sobrina Bernarda Salvatierra, hija de Francisco Salvatierra y su hermana Teresa, en la parroquia de San Nicolás de Alicante⁵⁵. En esta ciudad, más adelante, en 1696, vuelve a apadrinar junto con su madre Felipa Falcó, a otro sobrino, hijo de Juan Villanueva y Luisa Díaz, al que le pusieron de nombre José, como su abuelo⁵⁶.

En cuanto a su producción escultórica, aunque no en la ciudad de Alicante, a la vista de los datos que poseemos podemos señalar que fueron los años noventa de 1600 quizás los de más intensa actividad. Para empezar, uno de sus más importantes encargos fue la actuación, como ayudante de Caro Bernabeu, en los **retablos de la Virgen del Rosario y el del altar mayor de la iglesia de Santo Domingo de Orihuela**, obras ambas que le ocuparon, con periodos de interrupción, entre 1690 y 1700⁵⁷. También en 1690, y como oficial del escultor Antonio Caro, como ya hemos dado cuenta en páginas anteriores, debió de participar en el retablo comenzado por éste, siguiendo la traza hecha por Bussy, en **la capilla mayor de la catedral de Orihuela**. Entre las condiciones estipuladas por Caro, se especificaba expresamente que en el caso de que él muriera antes de finalizar la obra, la continuaría Laureano Villanueva, a quien se cita en la documentación como oficial de escultura al igual que Francisco Salvatierra⁵⁸. Su presencia en trabajos de este mismo tipo se detecta de nuevo en 1691, cuando una vez finalizado el encargo hecho en 1686 a Antonio Caro para el altar mayor de la iglesia

oriolana de Santas Justa y Rufina, éste había sobrealorado en más de 1.000 libras las mejoras en el retablo y que no figuraban en el contrato⁵⁹. La decisión de la Junta parroquial fue que dos expertos, uno por cada parte, dictaminaran acerca del valor de lo realizado. Caro nombró a Laureano Villanueva, quien estuvo de acuerdo con Mateo Sánchez, propuesto por la parte contraria, para que se le concediese a Caro lo solicitado.

Pero su estancia en Orihuela no fue sólo muy productiva desde el punto de vista artístico, sino también beneficiosa en lo personal, pues iniciado ya el nuevo siglo, en 1701, contrae matrimonio con Rosa Martínez de Espinosa, quien le dará seis hijos. En el contrato matrimonial se registra la aportación de cada uno de los contrayentes. Del contenido del mismo, del que damos cuenta extractada, destacamos un dato de singular interés en lo que se refiere a la aportación de Villanueva.

Comienza el documento existente en el archivo de Orihuela señalando que: "Rosa Martínez de Espinosa doncella y filla natural de Franses Martínez de Espinosa llaurador y Isabel Jarres conyuges de la present ciutat de Oriola en presencia de alguns paravens... consertan colocar en matrimoni a Laureano Vilanova fadrí escultor su lilegitim natural de Joseph Vilanova y Philipa Falco conyuges de la present ciutat de Oriola, y da a Laureano Villanova 660 lliures, robes de lana, seda, plata y altres coses...". A continuación es Laureano quien habla: "y yo dit Laureano Vilanova rebent y acepta a Rosa Martinez de Espinosa en muller y esposa aportant Laureano Vilanova... un relicari d'argent en 1 L y 8 s, un banch de carpintería en 1 L, 6 s. Un banquet pera la scultura 2 L. Un niño de Nicolás⁶⁰ encarnarlo en 10 L. Un dosel sans dorar ab una echura de N° S° Cristo en 10 L. Una cabeza de Sant Anastasio

a bon march dorat en 6 L..."⁶¹. La mención a "Un niño de Nicolás" creemos debe de referirse a una pequeña obra realizada por el maestro Nicolás de Bussy, lo que evidenciaría el grado de cercanía y admiración de Laureano Villanueva por la obra del escultor estrasburgués.

Este tipo de escultura de temática infantil de carácter religioso fue un género muy abundante y querido de su producción. Incluso en 1695 al sufrir Bussy el robo por parte de uno de sus criados de una serie de pertenencias, en su denuncia declara que entre ellas se encontraba "una imagen del Niño Jesús"⁶². Otras menciones de este tipo de figuras se citan en el inventario hecho por Bussy en su testamento que realiza al final de sus días, en 1706. Entre sus bienes legados a una señora de Valencia se declaran "Cuatro niños de masonería, dos de Pasión de tres palmos de alzada y los otros dos nacidos de un palmo de alzada poco más o menos...". Además, otro Niño de masonería deja a "un religioso franciscano descalzo que años atrás residía en el convento de San Juan de Ribera de la ciudad de Valencia"⁶³.

Antes de terminar el siglo interviene en la ermita de Nuestra Señora de las Virtudes, localizada fuera de la ciudad de Orihuela, en la realización de dos nichos y una imagen de san Francisco de Paula y "apañar lo retaule de dita ermita", trabajo que le es recompensado el 20 de enero de 1696 con la suma de 70 libras⁶⁴. A lo largo de los primeros años de 1700, Laureano Villanueva había ya consolidado su prestigio con sus numerosas obras en Orihuela en las que en algunas había formado compañía con su cuñado Francisco Salvatierra⁶⁵. Por otro lado su poder económico debido a sus numerosos trabajos se va incrementando con préstamos a numerosas personas, lo que le llevó en ocasiones a pleitos, y cobro de deudas por parte de entida-

51. Archivo Histórico de Orihuela. Protocolos de Máximo Verdiel. Año 1696, fol. 93. El documento dice así: "Postea autem die secundo mensis may supra dict anni. Per mi Maximo Verdiel notari Rebedor del antecedent acte de cesio inseguint lo tenor de la Clausula Ynungens en aquella posada fonch imingit (?) y notificat a prima línea usque ad ultimam inclusive a Thomas Dies personalment el qual accepta aquella y promete pagar de quibus Actum. Alicante Festes Joan Vilanova escultor y Gaspar Vendrell de Alacant Vehins".

52. Hernández Guardiola, L: *El Camarín...*, p. 24.

53. Archivo Municipal de Alicante. Libro 6. Arm 4. 1695-1696, fols. 23 y vº. N° 78.

54. Hernández Guardiola, L: *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante, t. II, Antonio Villanueva (1714-1785)*, Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", Diputación de Alicante, 1990, p.20. De Espín Rael, J, *Artistas y artífices levantinos*, Lorca, 1931.

55. Hernández Guardiola, L. *Ibidem*, p.20.

56. Hernández Guardiola, L. *Ibidem*, p. 21.

57. Vidal Bernabé, I. Op, cit., pp.100-105.

58. Nieto Fernández, A. Op, cit., p. 37.

59. *Ibidem*, p. 251.

60. El subrayado es nuestro.

61. Archivo Histórico de Orihuela. Protocolos de Mateo Gilarte. Año 1701, fols. 131-136

62. Ver en Gómez Piñol, Emilio, su artículo "La naturaleza icónica de las imágenes sagradas de Nicolás de Bussy", en *Nicolás de Bussy*, catálogo de la exposición en el Palacio del Almudí, del 7 de mayo al 24 de julio de 2003, Murcia, 2003, p. 26.

63. López Azorín, Mª José: "Estancia y presencia...", pp. 28-29.

64. A.H.O. Protocolos de Fernando Ximenez. Año 1696.

65. En un documento fechado en Orihuela el 1 de marzo de 1703 se puede leer: "Juan Perales Fuster y Ursola Villanova conyunge y Laureano Villanueva escultor germans de la present Ciutat de Oriola... a Frances Salvatierra escultor son cuñat de la ciutat de Alacant, en la present ciutat de Oriola... constituyent y representant ses propies persones juntament amb Theresa Villanova mujer del dit Frances Salvatierra germana del dit otorgante y Phelipa Falcó viuda de Joseph Villanova, escultor...". Archivo Catedral de Orihuela. Protocolos de Joseph Cambronero. Año 1703, fol. 193.



fig.13. Fachada de la basílica de Santa María. Alicante.

des tanto civiles como eclesiásticas. Son varios los testimonios que podemos aportar en lo referente a este tipo de actividades. Así, por ejemplo, en una carta de pago o época de 1706, se dice que Laureano Villanueva “escultor de la presente ciudad de Orihuela y habitador així en son nom propi com de cesionari que es de Francisco Salvatierra,

ge Espín Rael, al parecer de documentos ya destruidos, “el 14 de octubre de 1714 el comisario encargado de la obra participó al Cabildo Colegial que estaba terminado el trascoro y que para colocar el coro en su lugar había hecho Laureano Villanueva dos diseños, de los cuales el Cabildo eligió el mejor aunque era el más costoso”⁶⁹.

como procurador de Joseph Villanueva y Ursola Villanueva... confesa haber rebut del Dr. Juan Bautista Riviera, Pber de dita ciutat de Alacant vey y habitador qui es absent... 70 lliures ... y son per la paga del any proxim pasat 1705...”⁶⁶. El 14 de enero de 1709 suscribe con D. Juan Roca y Rocamora un contrato de arrendamiento por cuatro años, por el que éste cede una heredad de nada menos que de ochocientas tahúllas a Laureano Villanueva, obligándose a pagar al dicho Roca la suma de cuatrocientas libras por año⁶⁷. En otro dato archivístico, con fecha 4 de febrero de 1710, se informa que el pintor Joseph Soler, vecino también de Orihuela, se obliga a pagar la suma de 43 libras, 13 sueldos y 10 dineros al escultor Laureano Villanueva por una deuda que había contraído con él⁶⁸.

Esta faceta de índole económica no le impidió atender nuevas actividades artísticas en poblaciones del área murciana. Una de ellas es la que, al parecer, llevó a cabo para **la colegial de San Patricio** en Lorca entre 1713 y 1714 y relacionado con una sillería de coro. Según reco-

A lo largo de este segundo decenio se suceden las noticias que aportan información acerca de aspectos familiares y, de nuevo, económicos. Una de ellas se refiere a una escritura de concordia y partición de bienes, fechada en 1714, entre Laureano Villanueva, marido de Rosa Martínez de Espinosa y los hermanos de ésta, Antonio y José, “residentes todos en el presente lugar de Bigastro y vecinos de Orihuela”. En el documento se establece entre ambas partes que “Laureano Villanueva, por cabeza de dicha Rosa Martínez de Espinosa su mujer, ha de tomar y tome a su parte 597 libras que juntas a las 660 libras que dicha Rosa llevó por su dote cuando contrajo matrimonio hacen suma de 1.257 libras”⁷⁰. Dos años más tarde, el 16 de mayo de 1716, Laureano, a quien se nombra como “escultor residente en la ciudad de Cartaxena”, da poder a su cuñado Antonio Martínez de Espinosa, residente en Bigastro, para que “pueda recibir y cobrar cualesquiera cantidades que se le están deviendo de presente y devieren en adelante en esta ciudad o fuera de ella”⁷¹. También, encontrándose en Orihuela, el 10 de junio de 1718, Laureano Villanueva otorga un poder a Pascual Sanchez para todos los pleitos que le pudieran surgir⁷². Una última referencia, que resulta cuanto menos curiosa y que tiene que ver con sus negocios, está fechada en Orihuela el 6 de enero de 1719. Se trata de una venta de “45 cabras y 9 machos cabríos” que Villanueva hizo a un tal Cristóbal Ortega por valor de 91 libras y 16 sueldos. El pago no se efectuó hasta el 15 de octubre de ese año, cancelándose entonces la deuda⁷³.

Ya al llegar a los años veinte, y sobrepasando un tanto el límite cronológico y el exclusivo referente a la escultura en madera objeto de este estudio, encontramos a éste que, alterna su residencia entre Orihuela y Alicante. Su venida a la capital alicantina tendrá que ver seguramente con uno de los proyectos más importantes desde el punto de vista arquitectónico y escultórico como fue la **fachada de la iglesia de Santa María** (fig.13), pero al ser una construcción en piedra no insistiremos mucho en ella.

Confirma el nivel de excelencia que había alcanzado, una cita del 10 de noviembre de 1721, día señalado “para poner posturas en la obra de la Portada de Santa María que se difirió en cabildo de 4 del corriente por la duda de la calidad que debe ser la talla y haviendose encomendado a Laureano Villanueva la hiciese como **afamado escultor**”⁷⁴ para este tiempo y que se pudiese añadir a los capítulos y preconizarlos de nuevo, no lo ha podido todavía ejecutar. Acordaron sus Señorías prorrogar como prorrogaron la vista de dichas posturas para el viernes 14 del corriente para cuando estaba ya acabada dicha muestra de talla”⁷⁵. Llegado ese día, nuestro escultor presentó “la muestra de talla”, obviamente se trataría de una traza o dibujo, “para conforme a ella hazer la de la Portada de Santa María” y presentaron posturas los interesados⁷⁶. El 7 de marzo de 1722, el arrendador Pedro Juan Violat presentó una reclamación económica, lo cual determinó que el Ayuntamiento nombrara a Francisco Mingot y a Laureano Villanueva para que dieran su parecer. Al final se resolvió favorablemente ofreciendo a Violat el aumento de dinero por él solicitado a la vista de las mejoras hechas por éste.

A partir de la gran empresa que debió ser para él el proyecto escultórico de la fachada del templo alicantino, su actividad de escultor y tallista disminuyó considerablemente, acaso debido a problemas de salud. Lo cierto es que la casi totalidad de las noticias aparecidas en las fuentes hasta ahora conocidas hasta el final de su vida, ocurrida en 1726, abundan en aspectos económicos relacionados con poderes concedidos a distintas personas para cobrar una serie de deudas pendientes. Así, por ejemplo, el 3 de octubre de 1723, Laureano Villanueva “maestro escultor residente en esta ciudad de Alicante”, año en que el escultor forma parte del gremio de carpinteros dentro de la categoría de maestro⁷⁷, otorga un poder a un tal Francisco Rosique, albañil de Cartagena para “percibir y cobrar de cualquier persona que me sean

66. A.H.O. Protocolos de Mateo Gilarte. Año 1705-1706, fols-30-40.

67. Archivo Catedral de Orihuela. Protocolos José Cambronero. Años 1708 a 1711. Del año 1709, fols.1-3

68. dit Frances Salvatierra germana del dit otorgante y Phelipa Falcó viuda de Joseph Villanova, escultor...”. Archivo Catedral de Orihuela. Protocolos de Joseph Cambronero. Año 1703, fol. 193.

A.H.O. Protocolos de Mateo Gilarte. Año 1705-1706, fols-30-40.

Archivo Catedral de Orihuela. Protocolos José Cambronero. Años 1708 a 1711. Del año 1709, fols.1-3

A.H.O. Protocolos de Mateo Gilarte. Año 1710, fol. 25.

69. Espín Rael, J: *Artistas y artífices levantinos*, Lorca, 1931, p. 193. La noticia la hemos extraído del libro de Segado Bravo, Pedro: *El escultor Nicolás Salzillo y el trascoro de la colegial de San Patricio de Lorca*, Murcia, 1984, s.p.

70. A.H.O. Protocolos de Mateo Gilarte. Año 1714, fol. 121.

71. A.H.O. Protocolos de Bautista Ramón. Año 1716, fol. 140.

72. A.H.O. Protocolos de Bautista Ramón. Año 1718, fol. 94.

73. A.H.O. Protocolos Bautista Ramón. Año 1719, fols. 4 y 209.

74. El subrayado es nuestro.

75. Archivo Municipal de Alicante. Libro 11. Arm. 9, fol. 130.

76. *Ibidem*, fol. 134.

77. A.M.A. Libro 4. Arm. 7. *Padrones y repartimiento. Años 1712 a 1728*. A Villanueva le correspondía abonar la cantidad de 5 libras.

deudor”⁷⁸. De índole familiar trata el texto redactado ante notario en la ciudad de Orihuela el 4 de marzo de 1724. Por él sabemos que Tomás Villanueva “Maestro de Carpintería” declara “que por cuanto Laureano Villanueva Escultor, su tío que reside en la ciudad de Alicante ha tenido a su cargo la tutoría y Curaduría de dicho Tomás Villanueva y de Joseph Villanueva su hermano, hijos y herederos de Juan Villanueva y Luisa Diaz, y que en poder de dicho Laureano Villanueva entraron todos los muebles que por fin y muerte de sus padres quedaron. Los que fueron vendidos por almoneda pública en la dicha ciudad de Alicante quedando su producto en poder del susodicho Laureano Villanueva”. En el mismo documento se dice que al haber cumplido Tomás Villanueva la edad de 25 años “y tomado el estado de casado”, exige, al igual que su hermano, el importe de la venta que ascendió a la suma de 84 libras 1 sueldo y 3 dineros⁷⁹.

Un año después, el 23 de septiembre de 1725, se encuentra de nuevo en Orihuela, y en una nueva declaración ante notario da un poder a favor de José Terol menor, vecino de la ciudad de Alicante, para que en nombre del otorgante “pida, demande, reciba y cobre de cualesquiera personas todas y cualquier cantidades que se le devan y devieren en dicha ciudad de Alicante...”⁸⁰. Un último dato de orden económico, que lleva fecha de 7 de abril de 1726, se refiere al cobro de una deuda pendiente con Juan y Antonio Llor, posiblemente hermanos, que ascendía a la cantidad de 94 libras y 11 sueldos⁸¹.

Pero todavía se contó con él para participar en el proyecto de construcción de la nueva capilla de comunión, no de su retablo que se hará algunos años después, de la **iglesia de Santiago de Orihuela**, cuyo contrato firmaron Nicolás Pérez, Laureano Villanueva, escultores, y Alfonso Ortiz, maestro de cantería, con miembros de la Junta Parroquial el 25 de mayo de 1726. A tal fin presentaron capítulos y planta, realizándose el correspondiente pregón para quien

quisiera presentar ofertas. El remate se adjudicó a Nicolás Pérez “en la cuantía de 1020 libras”, quien aceptaba en todos sus términos los capítulos con las obligaciones y fianzas incluidos en el contrato. Por el documento notarial que localizamos sabemos que “el dicho Nicolás Perez (resultó) como principal obligado y los dichos Laureano Villanueva y Alfonso Ortiz fiadores y principales obligados de este...”. En una de las cláusulas contractuales se establece “Que el Maestro que quedare en dicha obra habrá de pagar 25 libras de planta, perfil y portada y capítulos”⁸². Finalmente, sintiéndose enfermo realiza su testamento el 4 de noviembre de 1726⁸³, falleciendo cuatro días más tarde⁸⁴. Con su muerte desaparece una de las personalidades más destacadas en Alicante y provincia por su indiscutible calidad técnica, y que con Bussy dejarán su impronta en el original estilo y el nuevo lenguaje representado por el gran escultor Juan Bautista Borja. Un dato que nos resulta curioso es que Borja empieza a trabajar como escultor en la fachada de Santa María de Alicante desde el 30 de diciembre de 1726, es decir, pocos días después de la muerte de Laureano Villanueva. ¿Cabe especular que Borja utilizara más o menos fielmente el diseño de Villanueva para hacerse cargo de la realización de la fachada de la mencionada iglesia?⁸⁵

Emparentado con la familia Villanueva, aunque su origen lo desconocemos, es la figura del imaginero y tallista en madera y acaso también en piedra **FRANCISCO SALVATIERRA**, casado con la hija de José Villanueva I, de nombre Teresa, y cuñado, por lo tanto de Laureano, con quien mantuvo una intensa relación familiar y profesional, llegando a formar entre ambos una compañía de trabajo. Teniendo en cuenta que el 22 de febrero de 1683 es bautizada una hija suya⁸⁶, podría pensarse que su nacimiento sería a finales del quinto decenio de 1600 o primero del siguiente. Su inicial formación de escultor debió recibirla de su suegro, a la que más adelante agregaría otras fuentes de inspiración. Como en el caso de José Villanueva,

su profesión de escultor y tallista tuvo una continuidad también en algunos de sus hijos y nieto. Su actividad escultórica logró compaginarla con distintos cargos en el gremio de carpinteros, al menos entre 1692 y 1698⁸⁷. Si hacemos caso a la documentación existente, su zona de trabajo se limitó básicamente a Alicante con algún desplazamiento a Orihuela. En opinión de Hernández Guardiola, en 1714 se encontraba ya muerto⁸⁸.

La cronología de sus obras se sitúa entre 1688 y 1703. Su primer trabajo de escultura del que tenemos noticia fue en 1688, en la denominada *Quadra Nova* del ayuntamiento alicantino, espacio, como todo el edificio en su conjunto, destruido como sabemos en 1691 y que se localizaría, aunque resultaría de dimensiones menores, donde hoy se encuentra el Salón Azul. En ella intervinieron además Vicente Soler como cantero y Gaspar Valero como pintor y dorador. Su labor consistió en la ejecución de un rico artesanado tallado en madera con toda seguridad dorado y policromado. Dada la considerable cantidad que cobró, 150 libras, nos imaginamos se trataría de uno de sus encargos más importantes⁸⁹.

El 13 de abril del año siguiente recibe 120 reales por ajustar el bellísimo tabernáculo llegado desde Génova de mármol y jaspe conservado en la colegial de San Nicolás. Un trabajo de otra índole, éste supuestamente en piedra, es el encargo que se le hace por parte del municipio alicantino relacionado con la Fuente Nueva del portal de Elche. Pero dejando al margen labores burocráticas de tipo profesional, el escultor es solicitado en 1702 para presentar una imagen de **San Vicente mártir**, destinada a la colegial de San Nicolás (fig. 14) y concebida para salir en procesión. De todas formas la documentación no resulta muy clara por cuanto en primer



fig.14. Francisco Salvatierra. San Vicente mártir. Concatedral de San Nicolás. Alicante.

lugar consta que el 13 de enero de 1703 se le entregan cinco libras a un tal José Bernabeu, desconocido escultor, “per ayuda de costa en atenció haver fet la Imatge del Sr. S. Vicent pera la Ciutat”⁹⁰. Pero el 5 del mes de mayo de dicho año, el mismo día que se le paga al platero Jaime Calbo por su labor en la imagen de San Vicente Ferrer hecha por Bautista Vera, es Francisco Salvatierra quien cobra la misma cantidad que la abonada al

78. Archivo Histórico Provincial de Alicante. Protocolo de Pascual Bueno. Año 1723

79. A.H.O. Protocolos de Bautista Ramón. Año 1724, fol. 71.

80. A.H.O. Protocolos de Mateo Gilarte. Años 1724-1726, fol 53 (año 1725).

81. A.H.O. Protocolos de Mateo Gilarte. Años 1724-1726, fol. 61 (año 1726)

82. A.H.O. Protocolos de José Martínez de Rodríguez. Año 1726, fols. 157-160.

83. A.H.O. Protocolos de Mateo Gilarte Años 1724-1726. *Testamento de Laureano Villanueva vecino de esta ciudad. Orihuela 4 de noviembre de 1726*. Fols. 199 y vº.

84. A.H.O. Protocolos de Mateo Gilarte. Años 1724-1726, fols. 205 y ss.

85. A.M.A. Legajo 5.Arm, fols. 3-54.

86. Hernández Guardiola, L: *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante, T.II*, 1990, p. 17.

87. Navarro-Rico, C.E: “Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche...”, pp. 300-304.

88. Hernández Guardiola, L. *Ibidem*, p. 19

89. A.M.A. Libro 4. Arm. 8. Fol. 180.

90. A.M.A. Libro 46. Arm. 2, fols. 129 y 292 vº. López Arenas, Víctor: “Arte, guerra y religiosidad popular: La imagen de Nuestra Señora DE LA Soledad “La Marinera” y los escultores Vera”, revista *Pasión*, Semana Santa, Alicante, 2016, p. 90.

escultor Bernabeu, también “per ayuda de costa en atenció de haver fet la Imatgie del Sr. S. Vicent pera la Ciutat”. Ese mismo día el pintor Pere Joan Valero recibe 35 libras por “haver encarnat y dorat la Imatgie del Sr. S. Vicent que ha fet la Ilte. Ciutat pera traure en la prosesó en lo seu dia per fer dita Ciutat la festa”⁹¹. Por las andas para la imagen de san Vicente mártir, el escultor Francisco Salvatierra recibe también el día 5 de mayo de 1703 la cantidad de 6 libras y 10 sueldos⁹².

Pese a que la cita archivística resulta un tanto complicada, la escultura de San Vicente mártir, guardada en la concatedral de Alicante en el mismo retablo que contiene la de san Vicente Ferrer, debe corresponder, en mi opinión con total certeza, a la realizada por Francisco Salvatierra. La estatua del santo diácono de Zaragoza y martirizado en Valencia en el año 304, está provista de sus atributos tradicionales. Viste dalmática sobre un alba y luce un collarino sobre el cuello con motivos en relieve dorados y policromados como su pareja san Vicente Ferrer. Tras él figuran los instrumentos de su pasión, como el ecúleo o potro de tormento, que no es propiamente la cruz de san Andrés, y la muela de molino con la que fue arrojado al mar. Las manos están tratadas con gran delicadeza, marcándose minuciosamente las venas sobre la superficie de la piel. En su mano derecha es posible llevara la palma del martirio, mientras que la izquierda parece dar a entender una actitud de súplica y aceptación de su destino, aunque en algunos otros ejemplos con esa mano sujeta uno de los brazos de la cruz. Pero acaso lo que más reclama nuestra atención es la suave expresividad, un tanto dulcificada, contenida del rostro, con la mirada puesta hacia lo alto a la que acompaña su brazo izquierdo. Se trata de una muy bella talla de imaginería barroca dominada por los esplendores de la estofa y la riquísima ornamentación que muestra la in-

documentaria del diácono. Mientras no aparezcan más muestras, podemos considerar esta escultura como el testimonio más importante de su producción, siendo ésta la última referencia que tenemos del artista en vida.

Ya para finalizar este estudio nos vamos a referir a otro escultor, tallista e imaginero, que completa el cuadro de la escultura en Alicante durante el período que nos hemos marcado. Sin participar en empresas de gran empeño como los autores antes estudiados, la imaginería barroca alicantina tiene en la figura de **BAUTISTA VERA** a otro de sus representantes más merecedores de atención por su calidad estilística. Sin embargo son pocas las noticias que tenemos sobre su actividad artística e incluso vital. No obstante gracias a recientes descubrimientos archivísticos su identidad se va aclarando poco a poco, confiando que nuevos datos permitan conocer con perfiles más nítidos su personalidad de escultor. Con él, sin embargo, surge el problema de que tanto el padre como su hijo, ambos artistas, se presentan en la documentación con idéntico nombre y apellido, lo que ha creado confusión a la hora de atribuir las obras conocidas a uno u otro. Debido a ello sobrepasaremos ligeramente, como hemos hecho con Laureano Villanueva, el límite cronológico que nos hemos impuesto en este estudio para así poder ampliar un tanto las pocas noticias existentes que podemos considerar seguras sobre su hijo.

Del padre, **BAUTISTA VERA LLINARES**, escultor y también pintor, ya sabemos que nació en Alicante el 13 de noviembre de 1655, siendo bautizado cuatro días después en la colegiata de San Nicolás⁹³. En esa misma iglesia tuvo lugar su casamiento con María Morelló el 14 de febrero de 1686, fruto del cual tuvieron siete hijos, de los cuales nos interesa destacar sólo a Juan Bautista o Bautista

a secas, pintor y también escultor, nacido en Alicante el 16 de agosto de 1693⁹⁴. Del padre es muy poco lo que sabemos sobre aspectos biográficos, desconociendo la fecha y lugar de su defunción.

Hasta donde ha permitido la documentación archivística, el domicilio de un “Bautista Vera pintor”, por el que ha de pagar una libra de impuestos municipales, se localizaba al menos desde 1712 en el “Barrio de San Antón, Calle de la Hermana Herrera”⁹⁵. Pese a la calificación de pintor lo mismo puede referirse al padre como al hijo. Entre 1713 y 1714 se menciona de nuevo a Bautista Vera como pintor, que abona dos libras por una vivienda en el Camino de la Huerta. Pero ya en 1718 se citan dos Bautista Vera; uno tiene una casa en el Camino de la Huerta y Cuesta del Castillo, por la que ha de abonar 1 libra y 16 sueldos al ayuntamiento, mientras que el otro Bautista Vera, sin más indicación, figura como residente en la Calle de los Platos, ascendiendo el impuesto a dos libras. Ya en esta calle, en 1720, figura como propietario o residente “Bautista Vera mayor”, imaginando que se trate del padre. En el mismo domicilio aparecen conviviendo en 1721 “Bautista Vera pintor y Bautista Vera menor”⁹⁶, lo que nos hace sospechar que el local sería al mismo tiempo vivienda familiar y taller. A partir de la última fecha se mencionado únicamente al Bautista Vera pintor, por lo que deducimos que el padre ya habría muerto.

En cuanto a la personalidad artística de Vera Llinares, el padre, ignoramos todo lo que respecta a su proceso formativo, que pensamos sería en el ambiente artístico local, dominado, así lo creemos, por un naturalismo de tinte clasicista. Tampoco sabemos cuándo comenzó a ejercer su profesión. Lo que sí es seguro es que las fuentes hasta ahora conocidas sitúan su primera obra en Alicante. En efecto, un documento fechado en

diciembre de 1702⁹⁷, contando nada menos que con 47 años, edad más que madura en su época, nos señala que el municipio alicantino ordena se abone “a Batiste Vera escultor” la suma de 35 libras por “la efigie del Sr. Sant Vicent Ferrer que a fet per a les Procesons Generals que fa esta ciutat com Patró seu”, obra que se encuentra en la colegial de San Nicolás. Más adelante, el 5 de mayo de 1703, el platero Jaime Calbo presenta una “Memoria de lo que pesa la diadema y el rettul de Sant Vicent Ferrer: pesa la plata once onses y tres quarts valen 11 libras y 19 sueldos. Per les mans, 7 libras”⁹⁸. Todo ello hacía un total de 18 libras y 19 sueldos. El precio fue ajustado finalmente en 17 libras y 19 sueldos, que las autoridades mandan se “done y pague a Jaume Calbo plater setze lliures denou sous per lo valor y mans de una diadema y rettul (?) de plata que feu para la Imatgie del Sr. St. Vicent de la Ilte. Pnt. Ciutat...”⁹⁹. Una semana después, el 12 de mayo, es el pintor y dorador Pere Joan Valero quien recibe once libras “per haver dorat unes andes que se han fet pera la Imatge del Sr. S. Vicent Ferrer”¹⁰⁰. La procesión se celebró, abonando al pintor Pere Joan Valero ocho libras “per haver fet ballar los gigants y enanos”. Una semana después, este último cobró otras once libras por el trabajo realizado consistente en dorar las andas para llevar en procesión al santo y jaspearlas con oro y plata¹⁰¹. Dicho lo anterior los documentos nos informan de que, al menos, ya desde el año 1700, salía una procesión de San Vicente Ferrer, suponemos que no sería esta la escultura de la que hablamos, en la que se incluía el tradicional baile de “nanos y chagans”. Además también desfilaban, según la festividad, otros pasos con imágenes de santos como san Blas, san Sebastián, san Gregorio, santos Abdón y Senén, etc, lo que parece dar a entender la numerosa imaginería religiosa que guardaría la principal iglesia de la capital¹⁰².

91. A.M.A. Libro 46. Arm. 2, fol. 162.

92. A.M.A. Libro 47. Arm. 2, fol. 59.

93. La partida de bautismo fue descubierta por Víctor López Arenas y publicada en su artículo titulado “Arte, guerra y religiosidad popular: La imagen de Nuestra Señora de la Soledad “La Marinera” y los escultores Vera”, en revista *Pasión*, Semana Santa, Ayuntamiento de Alicante, 2016, pp. 88-89. Sorprende que el 28 de julio de 1766, un Bautista Vera presenta un memorial al Ayuntamiento de Alicante en el que suplica “se le indemnice de la contribución de equivalente en atención a tener 80 años de edad y su falta de medios por cuio motivo no se le señaló contribuyente en los años antecedentes”. El subrayado es mío. La noticia obviamente no puede referirse al padre, pues tendría 111 años, pero tampoco se ajusta a la edad del hijo (Bautista Vera Morelló) nacido en 1693. Es muy posible, como bien afirma Víctor López, que el señalar éste último que tenía 80 años se debiera “a su intención de librarse del pago del impuesto, algo que le habría llevado a exagerar su edad”. Cf. *Ibidem*. P. 95. A veces los documentos en vez de asegurar un dato, lo complican.

94. López Arenas, Víctor. *Ibidem*, p. 91.

95. A.M.A.-. Libro 2 Arm. 7 *Padrones y repartimiento del equivalente de 1712 a 1714 y 1718 a 1728*.

96. A.M.A. *Ibidem*.

97. De ella dimos cuenta como novedad en la ficha nº 132 aparecida en el catálogo de la exposición de la Fundación La Luz de las Imágenes que llevó por título *Semblantes de la Vida*, y celebrada entre marzo y diciembre de 2002 y 2003, Valencia, 2003, pp. 412-413. El dato, hasta entonces inédito, lo encontramos en el A.M.A. Libro 46. Arm. 2. Año 1702, fol. 262.

98. A.M.A. Libro 46. Arm. 2, fol. 150.

99. *Ibidem*, fol. 150 vº.

100. A.M.A. Libro 47. Arm. 2, fol. 71 vº.

101. A.M.A. Libro 46. Arm. 2, fols. 59 y 182.

102. A.M.A. Libro 42. Arm. 2, fols. 53, 104, 105, 106, 108, 109 y 180.



fig.15. Bautista Vera Llinares. San Vicente Ferrer. Concatedral de San Nicolás. Alicante.

En el recorrido de la producción escultórica barroca en Alicante la estatua en madera dorada y policromada de **San Vicente Ferrer** (fig.15) ocupa sin lugar a dudas un puesto de honor. Bautista Vera muestra al santo dominico con su tradicional representación. Lleva una vestimenta ricamente estofada sosteniendo con su mano izquierda un libro abierto para indicar, como apunta Fernando Roig¹⁰³, la eficiencia de su predicación. Alza su brazo derecho y con el dedo índice señala la filacteria que lleva sobre su cabeza con la conocida frase

“Timete Dominum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius” (Temed al Señor y dadle honor, pues se acerca la hora del juicio). Esta forma de corona y filacteria sobre ella no la encontramos con mucha frecuencia en el campo de la escultura, aunque no así en el de la pintura. Por señalar un precedente de la talla de Vera, podemos citar en el arte valenciano del siglo XVII la que presenta la imagen de este santo hecha en 1606 por el escultor Francisco Eva conservada en la catedral de la capital del Turia (fig. 16).

103. Ferrando Roig, Juan: *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, p.266. Vid. Reau, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien, Iconographie des saints*, t. III, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p.1330.

El rostro, concebido como toda la figura con la más absoluta frontalidad, muestra a un santo de fisonomía un tanto juvenil y pleno de una gran fuerza espiritual. En la frente se observan ligeramente unas arrugas horizontales, más por la tensión expresiva que por el efecto de la edad. Los labios ligeramente abiertos, como ejemplo de elocuencia, y su mirada de gran intensidad evidencian un acusado realismo. El artista ha prestado una rigurosa atención al plegado de los paños de muy cuidadosa talla. Destaca sobremanera el rico estofado que cubre casi toda la superficie de la escultura. La nota de ligero movimiento la pone su pierna izquierda, como para darnos a entender la actividad de la predicación, favoreciendo con ello una representación plena del más bello barroquismo. Lamentablemente ningún testimonio posterior de su actividad como escultor lignario nos proporciona la investigación archivística, pues obras creídas hasta ahora suyas deben asignarse a la labor de su hijo.

En efecto, con posterioridad a la obra precedentemente analizada de 1702, y sin haber fallecido el padre, en los documentos aparecen siempre con el nombre exclusivo de Bautista Vera obras que habrá que asignar por cronología a su hijo: **BAUTISTA VERA MORELLÓ**, que siempre aparece como pintor pese a dedicarse también a otras actividades artísticas, y que con seguridad hubo de formarse, siguiendo la tradición, en el taller paterno. Su domicilio lo tenía establecido en la calle de los Platos, en el arrabal de San Antón, casa que finalmente vende el 15 de enero de 1759¹⁰⁴, si bien con anterioridad, en junio de 1732, habían adquirido una nueva vivienda propiedad de Francisco Linares de Francisco, maestro cirujano y Teresa Campos, su mujer¹⁰⁵.

Por la información que poseemos su primer trabajo, si se refiere a él y no al padre pues todavía vivía, lo realizó en 1710, contando con solo 17 años, cuando el ayuntamiento de la ca-

104. A.H.P.A. Protocolos de Vicente Fons. Año 1759, fols. 13-15 vº.

105. Archivo Histórico Provincial de Alicante, Protocolos de Francisco Llinares, 1732-34, fols. 74-75.

106. Víctor López estima que las 15 libras era una cantidad importante para la época, pero no olvidemos que pocos años antes, en 1702, a Bautista Vera Llinares, su padre, le pagan 35 por la escultura de san Vicente Ferrer, sin tener en cuenta el valor del dorado y policromía.

107. A.M.A. Libro 3. Arm. 9. Cabildos de 1713, fol. 20.

108. A.M.A. Libro 12. Arm. 10. Cartas de pago de 1713, fol. 121 vº.



fig.16. Francisco Eva. 1606. San Vicente Ferrer. Catedral de Valencia. (Fotografía de La Luz de las Imágenes, 1999)

pital se dirige a él para que hiciera una imagen de la **Virgen de la Soledad** para el convento de la Sangre por valor de quince libras¹⁰⁶, ya que la anterior estatua de la misma advocación había desaparecido al entrar las tropas inglesas en la ciudad en 1706. Otro documento de fecha 15 de febrero de 1713 da cuenta de que el cabildo alicantino ordena se le pague a Bautista Vera pintor la suma de diez libras por “las hechuras y manos de la Virgen de la Soledad que ha hecho de orden de la Ziudad para la procesión del Jueves Santo”¹⁰⁷. Pasado un mes, el 23 de marzo, se le libraron las diez libras por la labor efectuada en la citada imagen¹⁰⁸, que con seguridad se

trataría de una imagen de vestir. El investigador Víctor López es de la opinión que “debemos hablar del encargo de dos imágenes diferentes”¹⁰⁹, siendo esta segunda la hoy conservada en el alicantino convento de la Sangre.

De su actividad propiamente pictórica tenemos un testimonio relacionado con las celebraciones que tuvieron lugar en Alicante por la llegada a España en 1714 de la reina Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V. Aunque estaba previsto que el viaje por mar fuera hasta nuestro puerto, al final se suspendió, pero ello no impidió que nuestra ciudad realizara una serie de festejos¹¹⁰. A tal fin, a finales del año 1714 el ayuntamiento hizo un encargo a Bautista Vera, sin poder precisar si se refiere al padre o al hijo, consistente en una serie de pinturas para la “Casa que se previno para el aposentamiento de la Reyna Nuestra Señora”. Por su trabajo, el 11 de febrero de 1715, Bautista Vera confesó haber recibido 25 libras¹¹¹.

También conocemos su presencia en actividades relacionadas con empresas de más grandes vuelos dirigidas por el escultor Juan Bautista Borja como es la fachada de Santa María de Alicante. Su nombre, aquí sí se trataría de Vera Morelló, aparece trabajando en esa obra lo largo de varios meses, entre el 13 de septiembre al 31 de diciembre de 1728, cobrando bien es verdad que la cantidad más baja de todos los trabajadores: poco más de 2 reales por día, cantidad nada comparable a la de Borja, que era 13 reales, o a la de José Terol, que ascendía a 7 reales.¹¹² Con ello nos da a entender que ocuparía el escalón más bajo entre los artistas que intervinieron allí, al tiempo que confirma su capacidad de moverse entre todo tipo de tareas escultóricas, tanto entre labores de talla e imagerie en madera como en piedra.

En el recorrido de la producción línea de Bautista Vera Morelló reclama nuestra atención

la última obra que nos ha llegado hasta ahora de él. Nos referimos a un **Crucificado** (fig.17) que gracias a la aportación documental que hicimos en el año 2006¹¹³, sabemos que el fabricante de la iglesia parroquial de Santa María de Alicante, donde se conserva esta bella estatua procesional, otorga una carta de pago, fechada el 18 de julio de 1735, por valor de 31 libras y 15 sueldos a Bautista Vera por “las hechuras de una imagen del Santo Cristo que se ha puesto en el Coro de dicha iglesia”. Entonces, por desconocimiento nuestro, creímos que, como el resto de las obras mencionadas aquí, todas las noticias que aparecían en la documentación que manejamos y que figuraban con el nombre de Bautista Vera, se referían a una única persona.

Esta escultura en madera, de dimensiones considerables y de algo más que notable calidad artística, reclama la atención por su cuidada descripción anatómica. Lejos de toda idealización, el Cristo responde a una connotación realista y del más pleno naturalismo barroco. La anatomía de la figura muestra un cuerpo dispuesto de manera asimétrica, lo cual le confiere un ligero contrapuesto pese a su frontalidad, que acaba de expirar en la cruz tras los padecimientos sufridos. El rostro, con la cabeza coronada de espinas y reclinada sobre su pecho, es un bello ejemplo que mezcla serena expresividad y, a la vez, fuerte dramatismo por las evidentes señales de sufrimiento y cruel agonía con la boca todavía semiabierta. Con ello el artista intenta suscitar una participación emotiva y piadosa en el espectador devoto. Los aspectos físicos del dolor también se hacen visibles con el copioso goteo de sangre que vemos en todo su cuerpo y especialmente la que mana de la herida del costado. En el torso podemos apreciar el relieve de las costillas y el hundido arco epigástrico, debajo el cual sobresale un potente perizoma de marcados pliegues y anudado en el costado izquierdo. Otras notas naturalistas afloran en las venas y músculos especialmente de brazos y

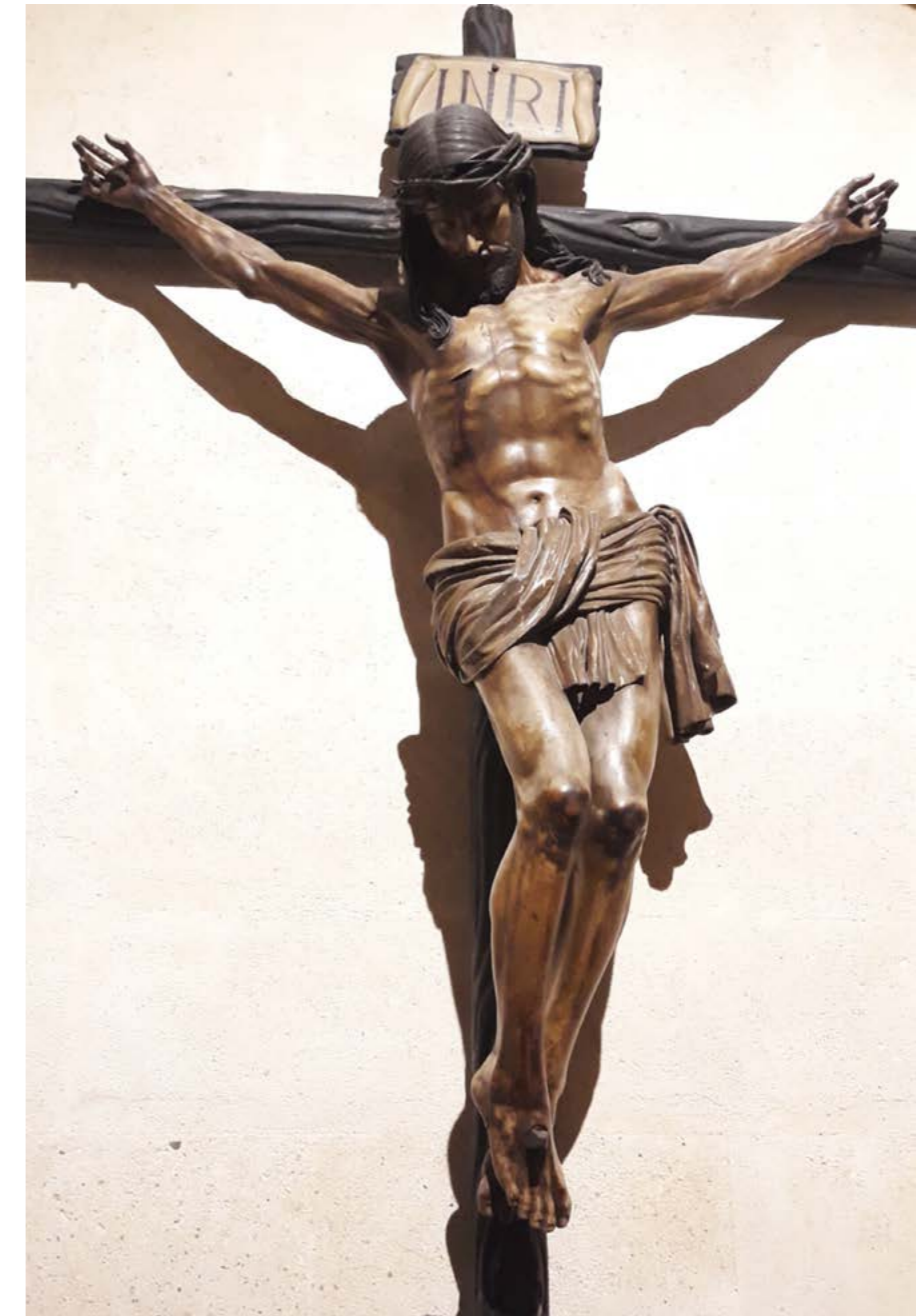


fig.17. Bautista Vera Morelló. Cristo crucificado. Basílica de Santa María. Alicante.

piernas. En el recorrido de la producción línea de Bautista Vera esta obra constituye sin duda, pese a desconocer otros posibles trabajos, una de sus realizaciones más importantes.

Con ello damos por concluido este recorrido por las principales figuras de la escultura barroca alicantina entre los años 1675 a 1720, que esperamos se complete con nuevas aportaciones referentes tanto a estos mismos artistas como

a otros que hasta la fecha desconocemos. De cualquier modo, el periodo que hemos estudiado marca el final de una línea estética barroca que experimentará innegables cambios con la aparición de la destacada figura de Juan Bautista Borja, quien desarrollará su actividad en Alicante precisamente a partir de 1720. Su arte, y de ello hay buenas pruebas, va a estar marcado por una técnica de muy refinada talla y una extraordinaria originalidad en la ornamentación.

109. López Arenas, Víctor; op, cit., p.95.

110. De ellos damos cuenta en nuestro libro *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*, Instituto de Estudios Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1985, pp.81-83.

111. A.M.A. Libro 14. Arm. 10. Cartas de Pago, fol. 80 vº.

112. A.M.A. Legajo 46. Arm. 4. Santa María 1728, fols. 43-56.

113. La noticia aparece en la ficha nº 164 del catálogo de la exposición celebrada dicho año en la ciudad de Alicante por la Fundación La Luz de las Imágenes y que llevó por título *La Faz de la Eternidad*, Valencia 2006, pp. 484-485.



Las Semanas Santas Televisadas entre 1970 y 1990

Antonio Sempere Bernal

Doctor en Ciencias Sociales y Crítico de TV

Mucho antes de que nacieran las televisiones autonómicas, e incluso adelantándose a los primeros movimientos de las locales, fue TVE la que año tras año, con la llegada de la Semana Santa, acercaba sus unidades móviles a los distintos lugares de nuestra geografía, emitiendo retransmisiones que hoy por hoy constituyen documentos únicos de un patrimonio audiovisual incuestionable.

Y no sólo eso. Durante las jornadas más importantes de la Semana Mayor TVE alteraba notablemente su parrilla de la programación, llenándola de contenidos relacionados con la celebración. Aunque no pocos criticaron esta situación, aso-

ciándola con tiempos dictatoriales, bien es cierto que otros anhelamos aquellos días en los que era posible disfrutar a mediodía o a media tarde con 'La Pasión según San Mateo' de Bach; con versión libre que sobre este evangelio inspiró a Pier Paolo Pasolini; con tan buenos oratorios, tan buen cine y tan buenos documentales como los que en aquella etapa pudimos disfrutar en horario la mar de accesibles. Repasemos cómo fueron algunos de aquellos días inolvidables, antes de una parrilla de La 1 totalmente 'normalizada' a partir de 1982. Muchas veces con gestos contundentes, como fue la emisión el Viernes Santo de 1985 del 'Un, dos, tres' dedicado a la gastronomía.



El Descendimiento en la Explanada. Años noventa. | AMA

Desfiles procesionales

La retransmisión de desfiles procesionales tuvo su apogeo a principios de los setenta. El Jueves Santo de 1970 se ofreció el paso del Cristo de los Gitanos por el Albaicín granadino, la procesión de la Penitencia de Valladolid; y desde la Alhambra, el paso de la Virgen de las Angustias.

En 1971 se simultanearon las procesiones del Santo Entierro de Zamora y de la Virgen de los Dolores en Córdoba. En 1973 las cámaras se desplazaron a Úbeda y en 1975 a Baeza. En 1976 el Jueves Santo se conectó con Híjar para dar la tamborrada a medianoche. A mediodía del Viernes Santo se ofreció la entrada de la Macarena en Sevilla, y por la tarde, desde la ciudad hispalense, la procesión del Cachorro.

De 1978 a 1984 desaparecen las procesiones de la televisión pública. Un dato que daría para no pocas reflexiones. En 1985, ya en color, las cámaras vuelven a la basílica de la Macarena en Viernes Santo, y por la tarde ofrecen la Procesión General de Valladolid.

En 1986, La 1 ofreció el Martes Santo el paso de la Cofradía de La Candelaria de Sevilla. La 2 debía haber ofrecido ese Viernes Santo la General de Valladolid, pero un aguacero la suspendió. TVE recuperó ese evento en 1988. Desde entonces, la pública no ha faltado a su cita con los eventos semanaseros, que tanta expectación suscitan.



Virgen de la Soledad junto al Ayuntamiento. Años noventa. | AMA



La Pasión según San Mateo de J.S. Bach.

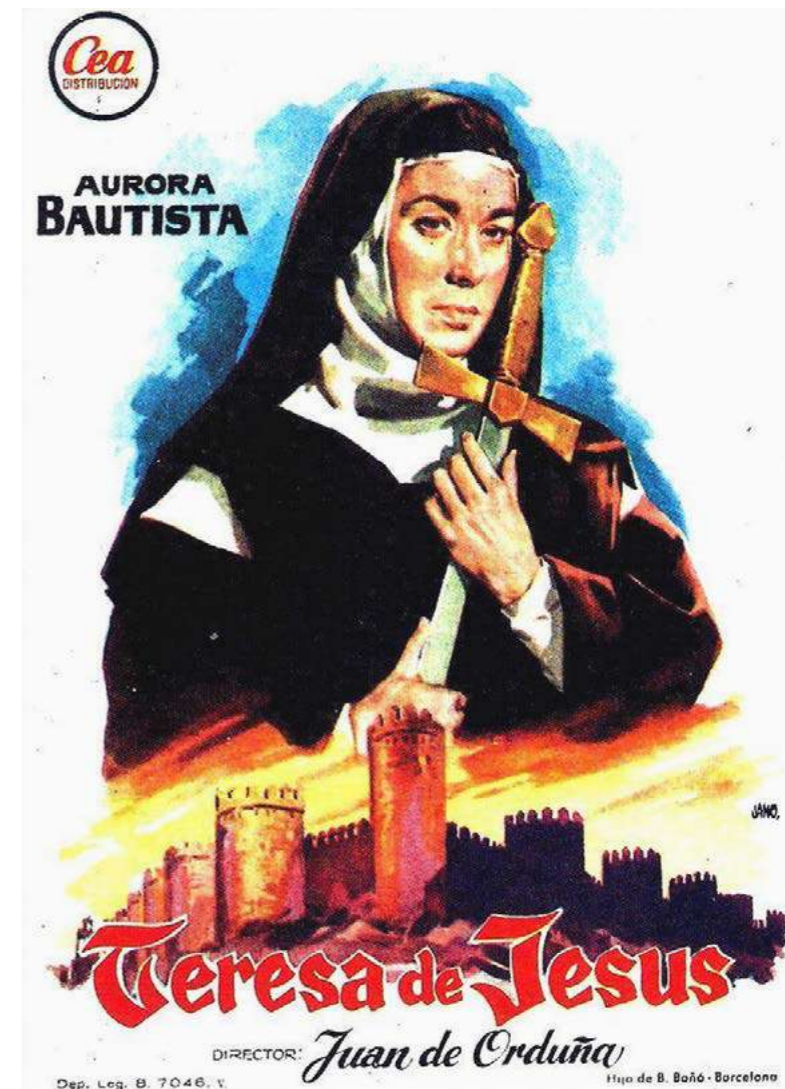


El Mesías de Haendel.

Conciertos

‘El Mesías’ de Haendel ha sido, sin duda, pieza obligada en la parrilla. Lo fue en 1970, ofrecido de dos a cuatro de la tarde del Viernes Santo, y lo volvió a ser en la misma hora en 1978, 1979 y 1980. Otro clásico de estas fechas, ‘La Pasión según San Mateo’, de Bach, se programó el Jueves Santo de 1970 y en 1977.

La ‘Misa en Si Menor’ de Bach fue ofrecida en la sobremesa de 1975. Ese mismo día por la noche se programó el ‘Réquiem’ de Mozart. El Viernes Santo de 1977, a las diez de la noche, se ofreció la Sinfonía nº 8 de Mahler. En 1976 y 1979, en ese horario estelar, se dieron conciertos de la Orquesta y Coro de RTVE.



Teresa de Jesús (1962) de Juan de Orduña.

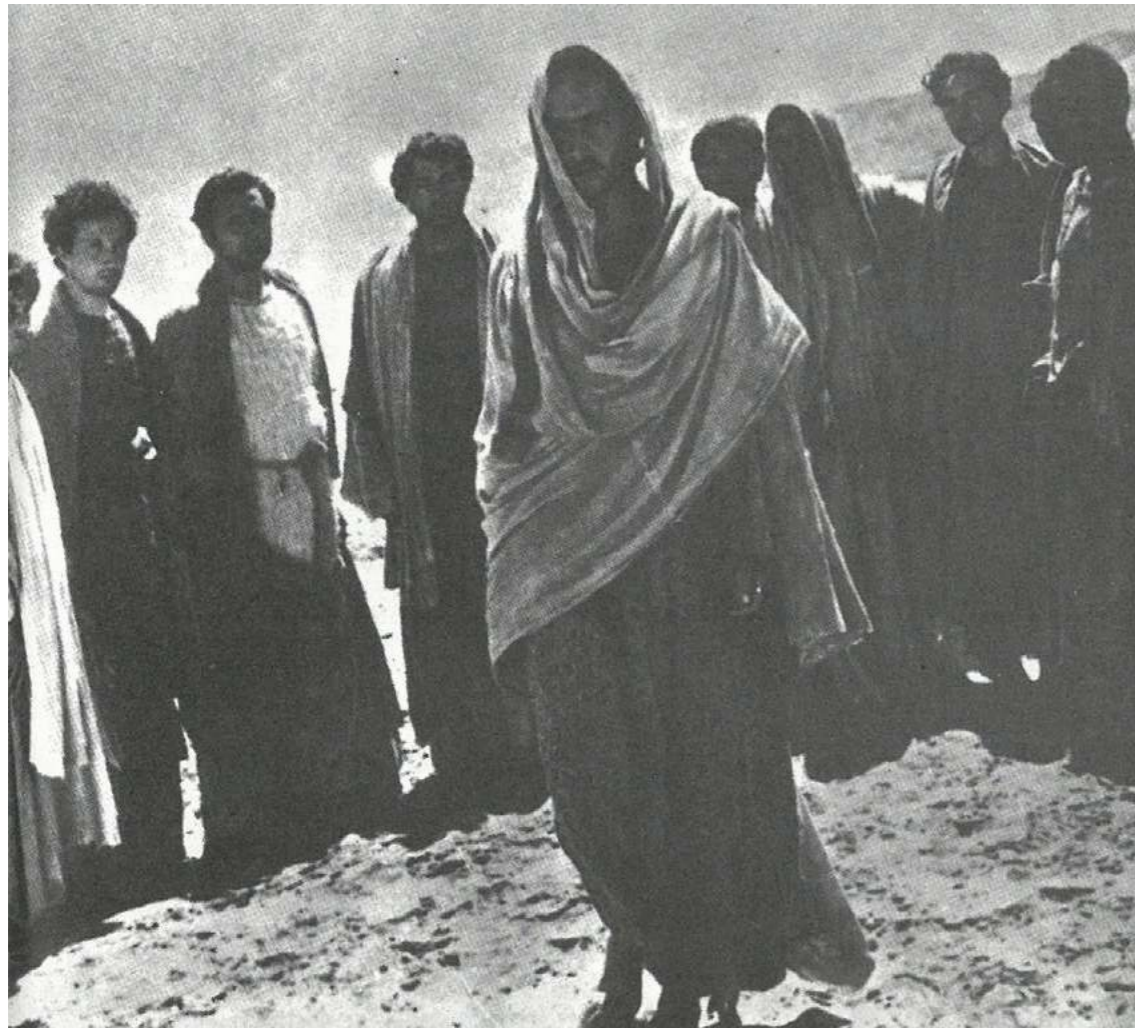
Cine

En 1970, a lo largo de toda la Semana Santa, se programó la serie de Rosellini ‘Los hechos de los apóstoles’, no exenta de controversia. En 1971, del mismo director italiano, se emitió ‘San Francisco de Asís’. En 1973 se repitió la vida de este santo, en versión de Michael Curtiz, así como la ‘Teresa de Jesús’ de Juan de Orduña.

El Viernes Santo de 1985 se programó ‘El séptimo sello’, de Bergman. En 1977, ‘Fruto de una buena tierra’, sobre San Juan Bosco, el clásico ‘Diálogo de Carmelitas’ y la eterna ‘El signo

de la cruz’, a la mayor gloria de Cecil B. de Mille. ‘El Cristo del océano’ y ‘El milagro de San Malaquías’ fueron programados en 1978. En 1979, ‘La historia más grande jamás contada’, y en 1980, ‘El día que murió Cristo’.

1981 y 1982 fueron los últimos años en los que se tuvieron en cuenta las temáticas religiosas. Aunque el primer largometraje estrella no religioso emitido en ‘prime time’ en Viernes Santo fue ‘West Side Story’ en 1987, mientras La 2 daba la procesión de Orihuela.

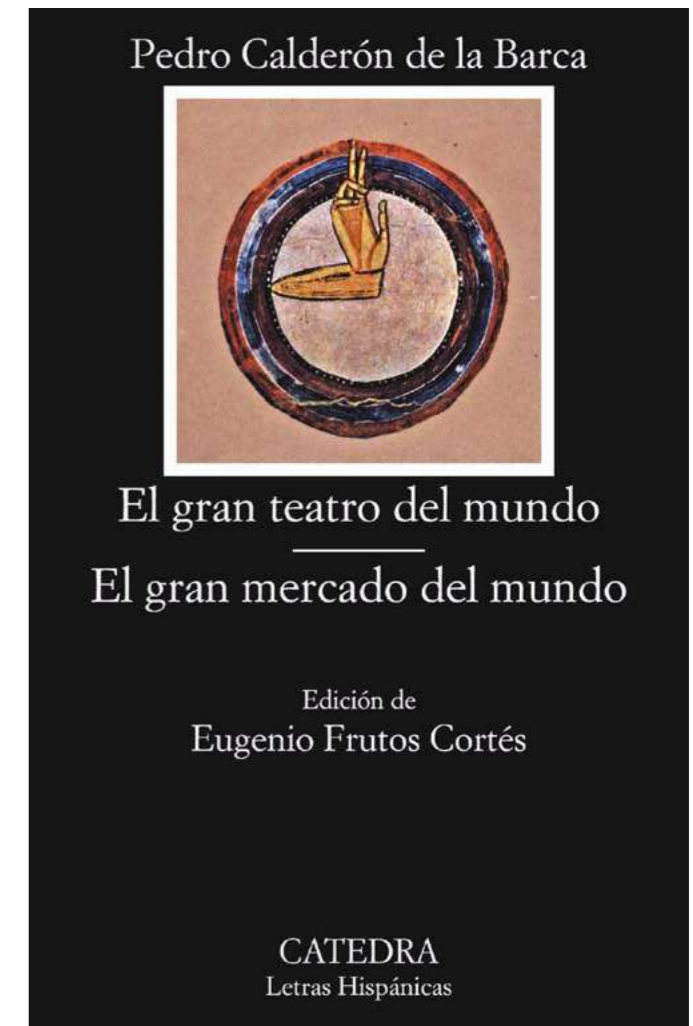


✦ El Evangelio según San Mateo (1964) de Pier Paolo Pasolini.

Programas especiales

Los documentales fueron abundantes en estas fechas. El Jueves Santo vimos 'Itinerarios de la Pasión' y 'Las siete palabras fueron siete'. Al año siguiente, 'Iglesias protocristianas' y 'Las figuras bíblicas de Puente Genil'. 'Un hombre llamado Juan', sobre la figura de Juan XXIII, se emitió en

la sobremesa del Jueves Santo de 1975. En 1976 llegaron 'La historia de Job y José', 'Las siete palabras' y '¿Es Cristo?', a propósito de la Sábana Santa. En 1978, 'Mi amigo el leproso'. Y todavía en 1982 y 1983 se emitieron en la sobremesa sendos documentales sobre imaginaria religiosa.



✦ El gran teatro del mundo de Pedro Calderón de la Barca.

Teatro y otros programas

El caso del teatro en Semana Santa es reseñable por cuanto, al vivir su época de oro a finales de la década de los sesenta en la pequeña pantalla, también tiene cabida estos días. El auto sacramental 'El gran teatro del mundo', de Calderón, se ofreció en la noche del Jueves Santo de 1970. El año siguiente, pero el Viernes Santo, se programó 'El misterio español de Cristo'. Y en 1973, el 'Judas', de F. Fochi. Pero esta sería la última producción de este tipo. Los largometrajes se encargarían de sustituirlas.

En lo que respecta a divulgativos, la franja horaria de la sobremesa mantuvo programas como 'Nivel de vida', 'Hablemos de España', 'Ojos Nuevos', 'Aquí ahora' y 'Tele Revista', tanto a finales de los

sesenta como a principios de los setenta. Parecía como si el corte a partir del cual entraban los programas especiales tuviese lugar más tarde, anulando por completo la programación de noche.

En ocasiones, como hizo 'Más vale prevenir' en 1981, al abordar 'La pasión según la ciencia', o 'Buenas noches' en 1983, al ofrecer un coloquio sobre la Semana Santa, los divulgativos se adaptaron a la festividad.

Hasta aquí este somero repaso de unos tiempos televisivos que no volverán, y sobre los que pueden profundizar en mi librito 'Locos por la tele' (ECU, 2005), del que he extraído la documentación.



Con el pensamiento puesto en Inmaculada Pérez Gálvez. DEP
+ 31/12/2020

Catorce estaciones, 18 cruces

Vicente Cutanda Mansilla
Costalero de trabajadera y varal

Fotografías: Pedro Torregrosa Orozco

La distancia que separa La Concatedral de San Nicolás y el Monasterio de la Santa Faz en el recorrido oficial de La Peregrina está jalonada con un bello viacrucis que además de sus catorce estaciones, todas ellas con una cerámica alegórica de lo que representa cada estación para los católicos, tiene otras curiosidades que se observan con tranquilidad en cualquier romería menos grupal, incluso individual, que se puede realizar durante cualquier día del año, recreándose en las paradas ante estas cruces de piedra.

Es cierto que muchos de los romeros que participan en la peregrinación que se realiza “el segundo jueves después de Jueves Santo” hacen el camino sin fijarse en estas cruces, con el único objetivo de llegar al caserío y disfrutar del día festivo; en muchos de los casos con una gran devoción a la reliquia de la Santa Faz, intentando entrar en la iglesia para poder rezar ante la representación expuesta y tocar el estandarte. La multitud dificulta apreciar los detalles del camino. Quizá por eso aconsejo cualquier romería, otro día del año, para recrearnos en estas cruces.



◆ Primera estación.



◆ Segunda estación.



◆ Reproducción Cerámica Santa Faz.

La primera de las catorce estaciones del Vía Crucis nos la encontramos en la Plaza de la Santísima Faz, en la puerta trasera del Ayuntamiento. En esa placita observamos a Jesús, maniatado, frente a Poncio Pilato en el momento que se lee su condena a muerte en la cruz. Y es la condición más humana de las catorce estaciones pues es la única imagen de Jesús sin el halo de Santidad. Todos sabemos que no merecía esa condena, pero, oh casualidad, en la misma plaza, y cuando nos giramos vemos el primer consuelo hacia Jesús. La fuente también de piedra tiene esculpido un relieve de la Santa Mujer Verónica con un paño donde ya se ve el paño. Y durante todo el año esta Verónica tallada observa la injusta condena.

Siguiendo por la calle Mayor y ascendiendo por Villavieja llegamos a la plaza de la Basílica de Santa María. Nada más iniciar la bajada para dirigirnos al templo nos encontramos la segunda estación. Jesús ya con la cruz a cuestas. El peso del madero cae sobre él y cerca le custodia una representación en panel cerámico de los titulares de la Cofradía del Cristo del Mar. Es uno de los pocos alivios que el nazareno puede encontrar en estos momentos. Es la primera vez que la cruz cae sobre los hombros de Aquel que murió por nuestra salvación. Y la primera vez que lo vemos con el halo santidad.

El recorrido que separa la segunda estación de la tercera transcurre por las calles Villavieja y Virgen del Socorro. Y en este tramo hay muchos detalles en los que fijarse, como la reproducción de una Santa Faz cerámica en uno de los ventanucos laterales de Santa María; la mejor imagen del perfil de la Cara del Moro del Castillo de Santa Bárbara (pienso que es desde la calle Viriato, con el jazminero floreciente en primavera, aunque hay otras personas que defienden este privilegio para la calle Luzán) y al inicio de Virgen del Socorro, tras superar al primer majestuoso ficus, poder observar desde el muro la silueta de la Isla de Tabarca, antes de llegar a las escaleras y al ascensor que nos permiten el acceso a la Playa del Postiguet.

En la Plaza del Topete nos encontramos la tercera estación del Vía Crucis. La escena recoge la primera caída de Jesús por el peso del madero, en el que luego será crucificado. Y curiosamente esta escena se produce junto a las escaleras de bajada para acceder a la ermita de la Virgen del Socorro. Este es el único socorro que recibe Jesús nuestro señor en este trance, en el suelo, sometido por el peso de la injusta condena. Y los

romanos azuzándole para que se levantara y siguiera el camino al calvario.

La Romería continúa por Virgen del Socorro para buscar la avenida de Denia, cruzando la calle canónigo Manuel Penalva. Y allí nos encontramos con la cuarta estación, sola, aislada, y se representa una de las escenas más conmovedoras del Vía Crucis. El Encuentro de Jesús con su madre. No hay mayor consuelo que el de una madre. La escena, con acierto, los representa casi solos, con un único romano custodiando al reo, pero mirando hacia otro lado, dejando ese momento de intimidad entre madre e hijo. Es la última vez que María ve a su hijo con vida, cara a cara.

El tramo entre la cuarta y la quinta estación me parece el más largo entre cruces. No sé si por ser la primera gran cuesta de la romería (aunque se puede disfrutar por el paso ajardinado a la altura del centro comercial) o si esta afirmación se sustenta en alguna medición que ratifique lo escrito. Pero vale la pena porque llegamos a una escena del Vía Crucis emocionante y donde aparece por primera vez una persona del pueblo, ajeno a la administración romana y a la familia de Jesús, que es obligado a cargar la cruz en una historia que en principio no iba con el protagonista. Pero la Cruz de Jesús nos salva a todos. Y todos tenemos nuestro trozo de madera al hombro.

La quinta estación recoge el momento que Simón de Cirene, el cirineo, es obligado por los romanos a ayudar a Jesús con su cruz. El cirineo venía del campo, de recoger leña, de ocuparse de sus cosas. Y sin pensárselo se encuentra con la cruz, forzado, no de forma voluntaria. Como tantas veces nos pasa en la vida. Y coaccionado por quienes quieren agilizar el camino al calvario ayuda a Jesús en su martirio. Y esta escena está ubicada en el jardín frente al colegio Calasancio. Perfecta similitud. Simón ayuda a Jesús y los religiosos del colegio ayudan a formar a sus alumnos para una vida responsable y con valores, por mucho que algunos se empeñen en atacar la enseñanza concertada religiosa en nuestros tiempos modernos.

La avenida de Denia sigue siendo el escenario del recorrido. Y seguimos ascendiendo hasta la rotonda de los Jesuitas. Allí nos encontramos con la escena que más cala en el corazón de los alicantinos. La sexta estación recoge el momento que la Santa Mujer Verónica enjuga el rostro de Jesús en un paño. Y ahí se produce el milagro de impregnar



◆ Tercera estación.



◆ Cuarta estación.



◆ Quinta estación.



◆ Sexta estación.



◆ Cruz de Hierro.



◆ Cruz de piedra.

dicha tela con el rostro ensangrentado y magullado de Jesús. Esa transmisión de la imagen es la que con Fe ciega veneramos en el caserío. Y son los Jesuitas los que desde su colegio custodian esta cruz tan importante en nuestra ciudad.

El recorrido hasta la séptima estación nos descubre un pequeño secreto. Vamos a visitar la cruz más escondida. Privilegio de unos pocos, si no te desvías intencionadamente para rezar ante ella. Pero antes ... dos cruces más que no forman parte del vía crucis, pero están ahí y nos hacen reflexionar. La primera la Cruz de Hierro, antes de entrar a la antigua Clínica Vistahermosa. Es una metáfora social acertada. Todos queremos una salud de hierro y la cruz más cercana de todo el recorrido a un centro sanitario es de hierro.

La segunda cruz que encontramos y que no forma parte del vía crucis es la conocida como la Cruz de Piedra, enfrente de la calle con el mismo nombre. Y curiosamente es la única que está ubicada en la margen derecha de la romería. Las restantes diecisiete cruces están en la margen izquierda del río humano que se acerca al caserío. La soledad de la Cruz de Piedra es un ejemplo a la solidez de la FE. Uno puede estar solo, apartado, pero si tiene FE aguanta con solvencia cualquier situación. Y se ve que esta cruz es robusta. Y firme.

Empezamos el descenso por la avenida de Denia y tenemos que saber dónde está para llegar a la séptima estación. Hay que descender al paso peatonal que nos lleva a cruzar la ancha avenida de Denia para ir por la avenida de la Albufereta para verla y meditar delante de ella. Esta estación escondida representa la segunda caída de Jesús bajo el peso del madero. No sirve ni la ayuda del leñador. Si la cruz representa los pecados de la humanidad, Jesús recoge el ejemplo de los católicos que, pese a ser fieles y devotos, pecamos una y otra vez. Caemos una y otra vez todas nuestras acciones. Y ese peso de los pecados se traslada a la cruz que dobla por segunda vez las rodillas de Jesucristo.

Hay una leyenda verbal que narra que esta cruz está en este desvío del camino hacia la playa porque este emplazamiento era el lugar original donde se ubicó la Cruz de Fusta que protagoniza una de las acciones milagrosas que se atribuye a la Santa Faz y cuyo crucero original se conserva en la sacristía del monasterio.

Volvemos a recuperar la senda de la avenida de Denia (quizá confundida en algún tramo con la calle Badajoz) y nos dirigimos ya descendiendo a la rotonda en la que destaca la escultura férrea de la libélula (en el cruce con Antonio Ramos Carratalá) y en la misma rotonda descubrimos la octava cruz. Esta estación representa el encuentro de Jesús, coronado de espinas y con el madero al hombro, con las mujeres de Jerusalén. Ellas lloran desconsoladas por el sufrimiento de Jesús, pero nuestro señor injustamente condenado lanza una frase sobre la que reflexionar en este punto.

El Evangelio la recoge con precisión: "Hijos de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos. Porque llegarán días en que se dirá: ¡Dichosas las estériles, las entrañas que no engendraron y los pechos que no criaron! Entonces se pondrán a decir a los montes: ¡Caed sobre nosotros! Y a las colinas: ¡Cubridnos! Porque si en el leño verde hacen esto, en el seco ¿qué se hará?" ... y poco más hay que decir, solo meditar de esta afirmación que se cumple inevitablemente por los siglos de los siglos.

Seguimos descendiendo por la avenida de Denia y a la altura del complejo Vistahermosa, junto a la pasarela peatonal, nos encontramos la novena estación. Esta cruz representa la tercera caída de Jesús. Nuestro señor cada vez aguanta menos, y eso que ya está muy cerca del calvario, el lugar donde se dirige la comitiva aprobada por Poncio Pilato. El peso de la cruz es el mismo que al principio, pero las fuerzas menguan y el cansancio y el deterioro físico fruto de las torturas y vejaciones hacen mella en el cuerpo humano de Jesús. Y provoca su tercera (y última) caída. Entre su flaqueza y el peso de nuestros pecados, Jesús vuelve a doblar las rodillas. Y los romanos indignados... tienen prisa por llegar.

Avanzamos por la avenida de Denia hacia el caserío y a la altura de la finca señorial de Lo de Die nos encontramos en su muro la décima estación. Una cruz con muchas peculiaridades, que quiere ser similar a las demás del recorrido, pero es diferente. Hay dos detalles que llaman la atención: el primero es que es la única cruz de todo el trayecto que carece de una cruz ensartada en el brazo vertical superior. Todas las cruces restantes del viacrucis tienen esta cruz cromada (en algunas ha desaparecido, pero queda el hueco), salvo en la decimocuarta estación que veremos luego.



◆ Séptima estación.



◆ Octava estación.



◆ Novena estación.



◆ Décima estación.



◆ Undécima estación.



◆ Decimosegunda estación.

La segunda singularidad es que el número décimo en romano (representada por una equis mayúscula de nuestro abecedario) cincelado en el brazo vertical inferior es de diferente "caligrafía" al resto de las cruces. Se aprecia a simple vista que no es el mismo cantero, que usó un cincel más fino que el utilizado en las otras cruces y además el ángulo de los vectores es diferente. Pero lo importante es que estos detalles no nos desvíen del significado de esta estación, que representa el momento donde los romanos, ya en el calvario, se reparte con un juego la túnica de Jesús. El que luego será Cristo Rey ahora representa al más pobre despojado.

La ruta de la romería continúa y unos metros más hacia el norte, en la rotonda que regula el tráfico de vehículos para acceder a la A-7, localizamos la cruz de la undécima estación. Ubicada en un pequeño parque nos sorprende esta escena de la crucifixión. La cerámica central representa el momento con una perspectiva desproporcionada de los clavos, con una proporción mayor de lo que serían en la realidad, seguramente para transmitirnos el dolor que sufrió Nuestro Señor para salvarnos. Estos grandes clavos nos duelen de imaginar que penetran y rompen nuestras carnes, que desgarran los tendones y que seguramente quiebran algún hueso. Es el momento de mayor dolor. Y su madre María observando la escena.

El camino hacia la duodécima estación es el más peligroso y nada adaptado para los peatones. Es el único tramo de peligro. El recorrido es cómodo por delante de las instalaciones educativas de la ONCE y apacible hasta la rotonda de la cadena de hamburgueserías, pero desde ahí y hasta cruzar la carretera que lleva al Hogar Provincial es un viacrucis especial para los fieles peregrinos pues es el lugar donde mayor peligro corren al tener que andar varias decenas de metros por el arcén de la carretera nacional. No hay paso peatonal.

Una vez cruzado el camino que lleva al Hogar Provincial (no sin riesgo, no hay paso de peatones) nos encontramos de bruces con la decimosegunda estación: Jesús muere en la Cruz. Y en ella observamos por primera y única vez tres halos de santidad en la cerámica explicativa. El que corresponde a Jesús Dios y al pie de la cruz, como esperando, vemos a María y al joven apóstol Juan. La tercera imagen se atribuye a María Magdalena, que está limpiando los pies del crucificado con perfume. Jesús ya ha muerto. Y todo es soledad.

No hay ni romanos ni la gente que iba insultando y haciendo escarnio del "Rey de los Judíos". De todos los apóstoles solo Juan acompaña a María, que cuenta con el consuelo del grupo de mujeres que siempre estuvo cerca de Jesús, representadas por la Magdalena.

A partir de aquí y viendo de pleno el caserío el camino se acelera. Estamos a pocos centenares de metros y por fortuna nos encontramos con un sendero ancho y bien adaptado a los peatones que discurre paralelo a la carretera nacional, que además ha sido asfaltado el pasado año. Hacia la mitad de este tramo se ubica la decimotercera estación. Los textos dicen que Jesús es bajado de la Cruz. En estas latitudes somos más concisos: El Descendimiento. María y las mujeres que le acompañan tienen la ayuda de un hombre rico que les socorre en esta desagradable labor de recuperar el cuerpo del crucificado. Es José de Arimatea. Un seguidor y defensor de Jesucristo que apoya sus acciones, aunque no le siguiera con las multitudes. De este tipo de personas hay muchos. Saben, sienten, conocen, parece que no están... pero cuando hace falta dan al primer paso para colaborar y ayudar. Sin miedo a ser reconocido públicamente. Bienvenido al grupo de los seguidores de Jesús. Nunca es tarde.

Sólo nos queda un tramo del viacrucis antes de completar la romería. Y llegamos a la rotonda de la entrada a la pedanía. Antes de acceder al caserío y las casas que le rodean nos encontramos con la decimocuarta y última estación. Jesús es sepultado, y como era pobre ni para morir tenía cobijo y tiene que ser introducido en una sepultura facilitada por José de Arimatea. Y esta es la estación más importante del viacrucis. La propia cruz nos lo dice. Es la única que tiene tres cruces cromadas ensartadas en su brazo vertical superior. No marcan el fin, sino el principio de nuestra Fe católica. Y es importante saber y meditar que a partir de este momento es cuando toda nuestra vida de Fe tiene sentido.

Si Jesús no muere y es sepultado (y descendido a los infiernos, como rezamos en el Credo) no sería posible la Resurrección que es el pilar fundamental de nuestra creencia, de nuestra devoción, de nuestra vida católica. Por eso todo el viacrucis tiene sentido, por la Resurrección. Hasta ahora las imágenes que hemos visto del camino al calvario pueden ser parecidas a las que sufrieron los ladrones que fueron crucificados a ambos lados de Jesús. A ellos se les evitaría la corona de espinas, pues no eran considerados reyes de nada, ni tam-



◆ Decimotercera estación.



◆ Decimocuarta y última estación.



◆ Detalle decimocuarta estación.



✦ Cruz cromada.



✦ Interior monasterio.



✦ Cruz de Fusta.

poco habría escarnio público por sus predicaciones anteriores entre multitudes. Pero la condena de llevar la cruz a cuestas y ser reos de la crucifixión les cayó por sentencia de Poncio Pilato. Quizá justa en su tiempo, pero desmesurada a nuestros ojos.

La gran diferencia es que los ladrones eran humanos, como tú y yo. Y la gran diferencia con Jesús es que nuestro Rey de los ángeles resucitó “de entre los muertos”. Y esto es lo importante, es lo que demuestra la Divinidad. Quizá nos demos cuenta al llegar al caserío. Al arribar, en su plaza, se alza la cruz más grande de todo el recorrido, una gran cruz cromada, con sus brazos horizontales orientados al norte y el sur. Majestuosa al tiempo que humilde, porque el protagonismo le corresponde ahora al caserío.

Y en la entrada encontramos la clave. Si nos fijamos en la piedra que decora la entrada aparecen por primera vez los ángeles. En todo el recorrido no los hemos visto y su figura celestial es importantísima en los evangelios. Conviene recordar que no han aparecido antes por orden de Jesús. Hubiera bastado que acudiese el ángel más novel de todos a mirar cómo estaba nuestro Dios para frenar todo el suplicio. El poder de los ángeles es inmenso y por eso coronan tanto la decoración de la fachada como dominan el retablo del interior del monasterio. En el templo ya tenemos a Jesús resucitado y sus ángeles rodeándolo. Y este es el sentido de nuestra vida católica.

Parece que hemos llegado al final, pero sólo hemos visto hasta ahora diecisiete cruces. Si seguimos avanzando observamos la última cruz, la decimoctava, la Cruz de Fusta (la que la tradición verbal la ubica en las inmediaciones de la actual séptima estación) antes de entrar al camarín donde se venera la Santa Reliquia, junto a la sacristía. Y en ella leemos la intercesión milagrosa de la Santa Faz que concilió a dos enemigos que habían jurado batirse en un duelo a muerte. Ambos se encontraron casualmente junto a ella. Y en lugar de batirse en duelo se fundieron en un abrazo. Maldita coincidencia siglos después. Si algo necesitamos los humanos hoy en día para liberarnos de esta pandemia es fundirnos en un abrazo con los nuestros, con nuestros seres queridos, con nuestra familia, con nuestros amigos, con nuestros compañeros. No hay mejor forma de acabar este recorrido por las cruces de la romería que con un abrazo espiritual a todos los miembros de la Semana Santa alicantina.

✦ Exterior Monasterio de la Santa Faz.





Galería de imágenes de la Semana Santa alicantina en 1951

Susana Llorens Ortuño y Santiago Linares Albert
 Archivo Municipal de Alicante

La pandemia conocida por COVID 19 que se empezó a propagar a finales de 2019, obligó a suspender los actos de celebración de la Semana Santa en el 2020 y también los de este año 2021. Con la intención de que haya algún tipo de difusión cultural se aprobó continuar con la publicación municipal de la revista oficial de la Semana Santa de la ciudad de Alicante.

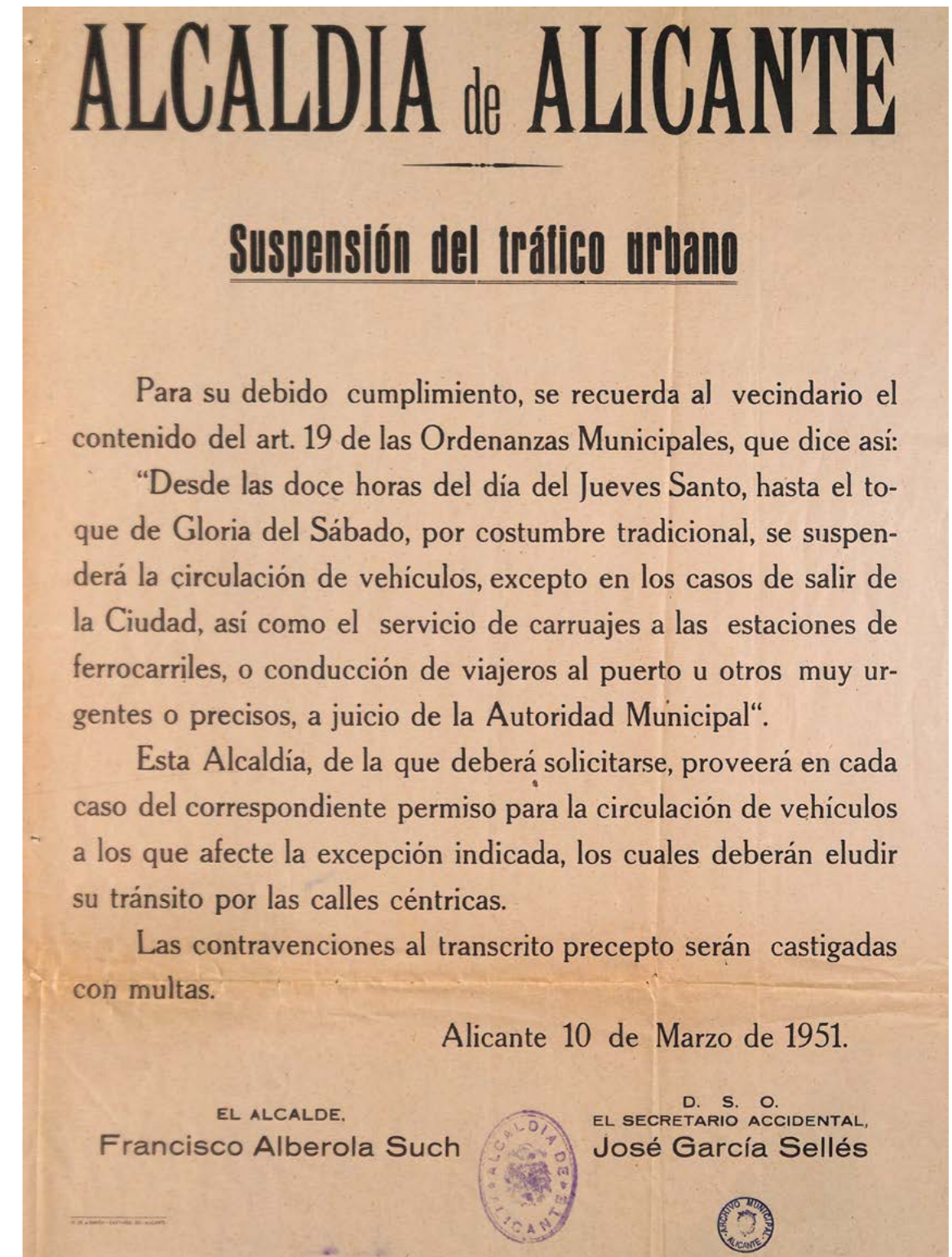
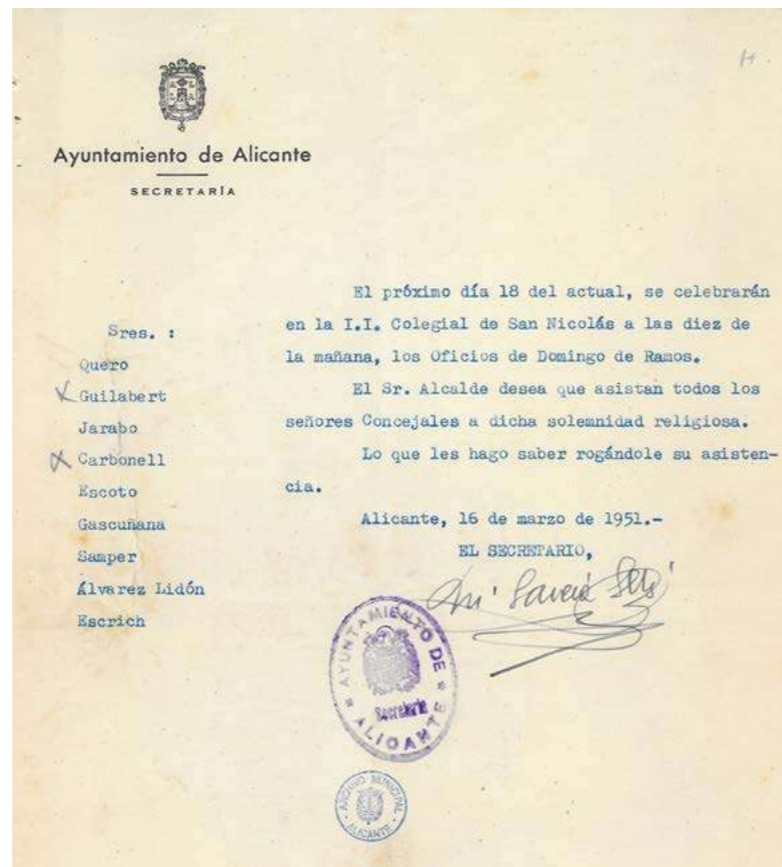
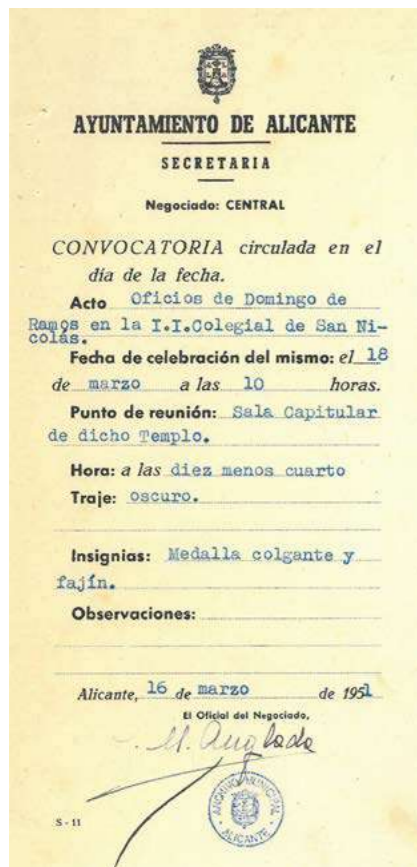
Por este motivo hemos querido colaborar con una selección de documentos textuales y gráficos del Archivo Municipal de Alicante que son testimonio de cómo se celebraron los actos religiosos hace setenta años, en 1951, a través de la mirada del fotógrafo Francisco Sánchez Ors (1905-1974). Este profesional desarrolló su labor durante gran parte del siglo XX, dejando constancia del paisaje urbano de Alicante y de diferentes tradiciones que fueron captadas por sus cámaras. En las distintas procesiones de Semana Santa encontró interesantes motivos para sus composiciones. Son instantáneas en blanco y negro de gran calidad de los hermanos de cofradía, pasos, autoridades y público expectante que llenaba las calles de la ciudad. En esta edición de 1951 realizó un amplio reportaje a la Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Santa Mujer Verónica. Su procesión tenía lugar en la mañana del Viernes Santo. Iniciando su recorrido en la Iglesia

de San Nicolás para continuar por la calle Labradores, Primo de Rivera, Alfonso el Sabio, José Antonio (Constitución), Rambla de Méndez Núñez, Mayor y de nuevo a la Concatedral. En las fotografías vemos también los edificios, comercios y espectadores que se agolpaban en las aceras. Incluimos también una imagen posterior del paso de Nuestra Señora de los Dolores y San Juan de la Palma donde se aprecia el bordado del manto.

Estos actos eran difundidos por la Alcaldía del Ayuntamiento a través de la convocatoria institucional para su asistencia el Domingo de Ramos y a su vez con la publicación del programa de actos de estas celebraciones religiosas. El concurso para elegir el cartel anunciador era otra iniciativa municipal. En esta edición el primer premio recayó en la obra presentada por Antonio Suau Martínez, reconocido dibujante publicitario alicantino.

La rigurosidad establecida se ve reflejada en el bando del alcalde Francisco Alberola que indicaba el cumplimiento de la suspensión del tráfico urbano desde el Jueves Santo hasta el Sábado de Gloria.

Con esta selección queremos señalar como una celebración religiosa deja una huella documental que pasa a formar parte de nuestro patrimonio.



Convocatorias institucionales para la asistencia a los actos de Domingo de Ramos. | Archivo Municipal de Alicante

Bando del alcalde Francisco Alberola para el cumplimiento de la suspensión del tráfico urbano desde el Jueves Santo hasta el Sábado de Gloria. | Archivo Municipal de Alicante



DESFILE DE COFRADIAS

DOMINGO DE RAMOS

Hermandad de Jesús Triunfante
Casas de Beneficencia. — **Salida: 5 tarde.**

LUNES SANTO

Penitencial Hermandad de Jesús atado a la columna en su Santa Flagelación
Iglesia de las Rvdas. MM. Capuchinas. — **Salida: 10 noche.**

Muy Ilustre y Penitencial Cofradia del Santísimo Ecce Homo y de Nuestra Señora de la Amargura
Iglesia de San Antonio (Padres Franciscanos). — **Salida: 10 noche.**

MARTES SANTO

Hermandad de Nuestro Padre Jesús
Colegiata de San Nicolás. — **Salida: 9'30 noche (Puerta negra).**

Hermandad Sacramental del Santísimo Cristo del Mar, Nuestra Señora de los Dolores y San Juan de la Palma
Iglesia Parroquial de Santa María. — **Salida: 10 noche.**



MIERCOLES SANTO

Hermandad Penitencial del Descendimiento de la Santa Cruz
Ermita del Barrio de Santa Cruz. — **Salida: 8 tarde.**

Cofradia del Santísimo Cristo del Divino Amor y de la Virgen de la Soledad
Iglesia de las RR. MM. Agustinas (Monjitas de la Sangre). — **Salida: 9'30 noche.**

Muy Ilustre y Santa Hermandad de Jesús del Gran Poder y Nuestra Señora de la Esperanza
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Gracia. — **Salida: 10 noche.**

JUEVES SANTO

Hermandad del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Nuestra Señora de las Angustias
Colegiata de San Nicolás. — **Salida: 10 noche (Puerta negra).**

VIERNES SANTO

Hermandad Sacramental de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Santa Mujer Verónica
Colegiata de San Nicolás. — **Salida: 10 mañana.**

Cofradia "Mater Desolata" — Santísima Virgen al pie de la Cruz
Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Gracia. — **Salida: 7 tarde.**

Hermandad del Santo Sepulcro y Cofradia de la Virgen de la Soledad
Iglesia Parroquial de Santa María. — **Salida: 7 tarde.**





Cartel de la Semana Santa de Antonio Suau. | Archivo Municipal de Alicante



Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Santa Mujer Verónica. Recorrido por la calle Miguel Soler. | Foto Sánchez 1951. Archivo Municipal de Alicante



✠ Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Santa Mujer Verónica. Recorrido por la calle de Primo de Rivera. | Foto Sánchez 1951. Archivo Municipal de Alicante



✠ Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Santa Mujer Verónica. Carrera oficial. | Foto Sánchez 1951. Archivo Municipal de Alicante



✦ Paso de la Santa Mujer Verónica junto al Mercado Central. | Foto Sánchez 1951. Archivo Municipal de Alicante



✦ Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Santa Mujer Verónica. Recorrido por la Rambla de Méndez Núñez. | Foto Sánchez 1951. Archivo Municipal de Alicante



✦ Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Santa Mujer Verónica. Recorrido por la Rambla de Méndez Núñez. | Foto Sánchez 1951. Archivo Municipal de Alicante



✦ El paso de la Santa Mujer Verónica por la calle Mayor. | Foto Sánchez 1951. Archivo Municipal de Alicante



✦ Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Penas y de la Santa Mujer Verónica. Recorrido por la calle de San Nicolás. | Foto Sánchez 1951. Archivo Municipal de Alicante



✦ Nuestra Señora de los Dolores y San Juan de la Palma. | Foto Sánchez 1951. Archivo Municipal de Alicante



Gastronomía de Cuaresma

Susi Díaz

Chef y Propietaria Restaurante La Finca. Elche

Desde muy pequeña he estado unida a la cocina gracias a mis dos abuelas, una se dedicaba a la pastelería y repostería, y la otra al puchero. Me encantaba la ilusión con la que cocinaban. Recuerdo perfectamente lo fuertes y tenaces que eran... De ellas aprendí a esforzarme y afrontar el trabajo con gran ilusión y constancia, a levantarme todos los días con ganas de mejorar y aprender cosas nuevas.

En el momento que mi marido Jose María y yo decidimos dedicarnos a la hostelería teníamos las ideas muy claras, queríamos trabajar prestando mucha atención a los detalles para ofrecer una gastronomía diferente y un restaurante coqueto y acogedor. Para mí se abría un mundo nuevo por descubrir y era un reto que me apasionaba. Y así comencé mi aprendizaje en la cocina de manera autodidacta, con mucha curiosidad, viajando y leyendo muchísimos libros de cocina. Conseguí elaborar platos que sacaban la sonrisa de la gente.

Cuando me inicié en la cocina nunca imaginé tener los reconocimientos y el cariño que hemos recibido a lo largo de los años. Mi objetivo siempre fue disfrutar con mi trabajo y así poder hacer que mis clientes vivieran una experiencia única en torno a la gastronomía. El nivel de exigencia que pongo en todo lo que hago no es más que el reflejo de mi carácter, soy una persona inquieta, perfeccionista y constante, y eso se plasma en mi trabajo y en mi casa. Hay que hacer las cosas bien, o al me-

nos como tú crees que deben hacerse, luego, los reconocimientos vienen solos.

Respecto a mi forma de cocinar, soy muy sencilla a la hora de trabajar y procuro mantener reconocible e íntegra la materia prima. Entiendo mi trabajo como una constante evolución para crear nuevos platos, nuevas combinaciones y nuevos sabores, poniendo en jaque a los cinco sentidos. Me gusta presentar el plato de forma que llame mucho la atención, con un aroma envolvente y un toque crujiente para despertar el oído. También me encanta incluir diferentes texturas y, sobre todo, debe estar muy bueno. Para ello utilizo todas las técnicas que estén a mi alcance y trato de que esta personalidad vaya ligada a la cultura y tradición de Elche y del Mediterráneo, evocando el recuerdo de platos tradicionales que he aprendido gracias al legado de mi madre y mis abuelas.

En mis platos no pueden faltar los cítricos, hierbas aromáticas y flores cultivadas en el jardín de La Finca para acompañar productos autóctonos de nuestro mar. Muy cerquita de Elche tenemos una de las lonjas con mayor variedad de pescados y mariscos de Europa, y es una maravilla poder aprovecharlo. Para mí es prioritario cocinar con lo que me rodea, divulgando y defendiendo todo aquello que, por algún motivo, enriquezca mi cocina. Esa es mi filosofía y así es como entiendo la cocina, hacer otra cosa sería ir contra mis principios.



✦ Susi Díaz.

La Cuaresma en Elche

Estoy muy orgullosa de que Elche sea mi hogar. Aquí nací y crecí, y es donde disfruto de mis dos pasiones: mi familia y mi restaurante. Es una tierra que me proporciona muchísima variedad de productos para cocinar y con nuestros Patrimonios de la Humanidad conseguimos atraer a una gran multitud de turistas dispuestos a disfrutar de la gastronomía ilicitana.

Elche es perfecta para descubrirla, aquí tenemos de todo: un clima maravilloso, playas preciosas, parajes naturales protegidos, monumentos, museos... Y, por supuesto, nuestra Semana Santa. Es espectacular la gran cantidad de cofradías y hermandades que participan. Cuando éramos niños, mi hermano y yo empezamos a salir en la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Por aquel entonces no participaban casi chicas en las procesiones y recuerdo con mucha gracia cuando mi hermano me obligaba a ponerme zapatillas de chico y el capirote en la cabeza desde que salía por

la puerta de mi casa para no levantar sospechas y que los otros chavales no se rieran de mí por ser chica, ¡qué tiempos!

En mi familia hemos celebrado la Vigilia desde siempre, respetando el ayuno de carnes y comiendo muy buenos arroces de verduras y guisos de pescado. Uno de nuestros días preferidos es el Domingo de Ramos, a mi madre le encantaba La Procesión de las Mantillas y yo empecé a participar gracias a ella. Es precioso ver a cientos de ilicitanos paseando con las palmas blancas elaboradas por familias artesanas de la ciudad. Son auténticas obras de arte y el momento de ir a comprarlas con la familia es muy, muy especial para nosotros. También nos encanta el Domingo de Resurrección con esa lluvia colorida de Aleluyas que entre todos formamos lanzando desde los balcones y que, desde hace pocos años, puedo vivirlo con más ilusión que nunca al lado de mis nietos.

Paparajotes



Ingredientes para 4 raciones

50 g masa de paparajote (ver apartado 3.1)
16 hojas de limonero recién cortadas
Ralladura de limón
Canela en polvo
Azúcar glas
Aceite de oliva virgen extra
Sal

Para la masa (se obtendrán 500 g)

200 g leche entera
200 g harina
100 g azúcar
7 g levadura en polvo
2 huevos
Canela en polvo
Sal

Elaboración para la masa

Batir los huevos con el azúcar, la ralladura de un limón, una pizca de sal y una pizca de canela en polvo. Incorporar la leche y mezclar bien. Con ayuda de un colador agregar la harina y la levadura poco a poco (previamente mezcladas) hasta obtener una mezcla homogénea. Reservar en frío.

Elaboración para el paparajote

Lavar bien las hojas de limonero. Dejar que sequen. Sumergirlas en la masa y poner en una sartén con abundante aceite de oliva virgen extra. Dejar que doren y retirar. Ponerlas sobre un papel absorbente para quitar restos de aceite.

Final y presentación

Mezclar el azúcar glas con la canela en polvo. Cuando los paparajotes estén templados, espolvorear al gusto con la mezcla anterior y servir.

Calamares con Pil-Pil de hierbas y lechuga a la brasa

Ingredientes para 1 ración

15 g calamar
 5 g pil-pil de hierbas (ver apartado 2.1)
 10 g lechuga a la brasa (ver apartado 2.2)
 Crujiente de perejil (ver apartado 2.3)
 Aceite de ajo
 Limón
 Pétalos de flores comestibles
 Polvo de algas

2.1. Ingredientes para el pil-pil de hierbas

15 g pil-pil (ver apartado 2.1.1)
 120 g alioli
 45 g aceite de hierbas

2.1.1. Para el pil-pil

50 g pimiento rojo
 50 g pimiento verde
 50 g puerro (sólo la parte blanca)
 25 g apio
 175 g cebolla
 40 g cabezas de ajo
 100 g pieles de bacalao
 300 g miga de bacalao
 1 l aceite de oliva virgen extra

Elaboración para el pil-pil

Poner el aceite en una pañuelo grande y a fuego lento (60-80 °C), confitar todas las verduras aproximadamente 85 minutos hasta que queden tiernas. Retirar del fuego y con ayuda de un colador chino recuperar el aceite (presionando ligeramente contra éste para extraer toda el agua posible). En ese aceite añadir las migas y pieles de bacalao. Confitar durante aproximadamente 60 minutos moviendo de vez en cuando. Retirar del fuego y, una vez más, con ayuda de un colador chino presionar ligeramente para extraer toda la gelatina posible. Con un colador y un batidor de mano, montar el pil-pil en la misma pañuelo. En función del resultado se puede añadir más aceite para espesar el pil-pil.



Elaboración para el pil-pil de hierbas

Templar el pil-pil resultante del paso anterior y agregar todos los zumos moviendo ligeramente. Tiene que quedar con un sabor a hierbas, agradable y fresco. Mezclar con el alioli y reservar.



2.2. Para la lechuga a la brasa

1 cogollo de lechuga
 20 g aceite de oliva
 30 g aceite de hierbas
 Sal

Elaboración para la lechuga a la brasa

Cortar el cogollo en cuatro trozos. Mezclar los aceites con la sal y bañar la lechuga. Dejarla reposar a temperatura ambiente durante 20 minutos. Cocinar a la brasa con cuidado de no quemar las hojas tiernas. Picar la lechuga (retirando el tronco) y reservar en caliente.

2.3. Para el crujiente de perejil

15 g perejil
 550 ml agua
 3 g sal
 80 g almidón de patata

Elaboración para el crujiente de perejil

Licuar el perejil con un poco de agua. Poner en un cazo junto al resto del agua, el almidón y la sal. Llevar a ebullición (debe quedar una pasta gelatinosa). Estirar en un silpat con ayuda de una cuchara. Secar en una deshidratadora a 60 °C durante 4 horas (o a temperatura ambiente durante 24 horas). Reservar en una caja hermética y, a la hora de servir, freír a 200 °C en abundante aceite de semillas y moldear en caliente.

Final y presentación

Limpiar los calamares con mucho cuidado y cortarlos con forma de pequeños anillos. Saltearlos en una sartén con unas gotas de aceite de ajo. Aliñar con unas gotas de limón y sal. En un plato colocar la lechuga a la brasa, el pil-pil de hierbas y los calamares. Decorar con un crujiente de perejil espolvoreado con polvo de algas y dos pétalos.



Cigala al sarmiento de uva palomino



Ingredientes para 1 ración

1 cigala
 1 mazorca mini
 1 lámina de bambú
 Vino "Pajarete"
 Vino Seco Trasañejo
 Pimienta
 Sal

Elaboración para la cigala al sarmiento de uva palomino

Colocar la cigala sobre una lámina de bambú mojada con vino Pajarete. Cocinar en el horno de brasas hasta obtener la cocción deseada. Por otro lado, cocinar en el horno de brasas la mazorca con sal y pimienta hasta que quede bien dorada.

Final y presentación

Decorar una cajita con hojas de roble y colocar sobre ellas la cigala y la mazorca para coger con unas pinzas. Pulverizar un par de veces la cigala con el vino seco.



A todas las personas que esperaban el 23 de abril para visitar a la Santa Faz y a quienes la pandemia dejó en el camino

Don Jesús Murgui Soriano, obispo de Orihuela-Alicante, pronunció una homilia con connotaciones históricas. Lo hizo con su saguntino y natal acento. Enfatizó sobre situaciones denunciadas vividas en esos duros y difíciles meses de confinamiento

El día de La Peregrina a Santa Faz, sin Peregrina

Luis Miguel Sánchez Moreno
Periodista y escritor

Fotografías: Ernesto Caparrós Verdú

El 23 de abril de 2020 amaneció triste en Alicante. No se sentía el bullicio matinal del día de Santa Faz. Desértica la Plaza del Abad Penalva. Huérfana de fieles la Concatedral de San Nicolás. Vacías las calles. Totalmente despejada la avenida de Dénia. Secos los ríos de gentes de años pretéritos. La soledad, enseñoreada del caserío y de sus campos adyacentes. Era el día de La Peregrina. Sin Peregrina.

Poco después del mediodía abandonó el caserío de Santa Faz como horas antes lo había hecho a su llegada. Con la más absoluta discreción. Con la sencillez de las personas buenas. Con la conciencia de haber presidido un acto histórico para una ciudad que, multitudinariamente, como se ha convertido en tradición desde hace 531 años, no

había podido acercarse al monasterio donde se venera el Sagrado Lienzo. Las medidas sanitarias impuestas por el COVID-19 lo impidieron.

Don Jesús Murgui Soriano, obispo de Orihuela-Alicante, pronunció ante el Altar Mayor del venerado templo una homilia con connotaciones históricas. Lo hizo con su saguntino y natal acento. Criticó aspectos de la sociedad actual. Enfatizó sobre situaciones denunciadas vividas en esos duros y difíciles meses de confinamiento.

Todo, de un modo templado, haciendo que sus reivindicaciones sonaran rotundas. Preñadas de verdad. Sin elevar el tono de voz más de lo necesario. Así, fue desplegando su verbo.



“Todo aquello que es Jesús, lo que huele a Cristianismo, a amor, es minimizado, es puesto en un rinconcito. Casi parece que con deseos de que no existiera”

Narró la “historia de amor” que dio origen a la devoción al Sagrado Lienzo y a la “vinculación, a la relación entrañable de Alicante con la Santa Faz, para encontrar un lugar de paz, de consuelo, de misericordia”.

No huyó, sin acritud, de la polémica generada por la negativa de la Subdelegación del Gobierno para que la Santa Faz pudiera bendecir a Alicante desde el macho del castillo de Santa Bárbara, “una idea hermosísima, nuestra ilusión: llevarla, acompañarla, quizás con un séquito mínimo, porque lo que pretendíamos era que bendijera a la ciudad”.

Citó la carta que “un gran colectivo de colectivos”, en referencia a las gentes de la Fiesta, remitió a la Subdelegación para que atendiera esa reivindicación. En ella aparecen “todas las grandes Fiestas y las grandes entidades que aglutinan a miles y miles de alicantinos y alicantinas”. Destacó del contenido “su corrección, haciendo historia, basándose en la tradición”.

Eso sí, Jesús Murgui puntualizó que “me ha encantado que, en sus últimos párrafos, explicaban que había necesidad para nuestra ciudad. Porque, más allá de los remedios médicos, las personas y los colectivos, necesitamos auxilio psicológico y espiritual”.

“Quizás, como nunca, la Santa Faz ha entrado en nuestras casas. Quizás, como nunca, ha habido una expectativa en torno al gran símbolo de amor de Alicante”



✦ Gonzalo Canet lee el acta para extraer la Santa Faz de la hornacina. Como testigos -de izquierda a derecha de la imagen-, José Luis Casanova, Manuel Villar, Francisco Martínez y Salvador Lacy.

“Sequía de Dios”

Se detuvo en los “tres elementos que forman parte de la historia de amor que aquí, en este lugar, comenzó en torno a la Santa Faz”. Citó la sequía, la lágrima y la Verónica. Al describir la primera de éstas -la sequía- su palabra se tornó en queja: “En estos momentos, y desde hace tiempo, nuestra cultura, nuestra realidad, sufre una gran sequía de

Dios. Todo aquello que es Jesús, todo lo que huele a Cristianismo, a amor, es minimizado, es puesto en un rinconcito. Casi parece que con deseos de que no existiera. Y esa sequía de Dios conlleva y lleva unidas otras que afectan a la familia, al valor de la vida en sí misma, a la dignidad de la persona, a las relaciones, a los valores, a la educación...”.



✦ Salvador Lacy, Manuel Villar y Francisco Martínez durante la celebración religiosa.

¡Citó los efectos de la pandemia, al glosar la “cantidad de hombres y mujeres verdaderamente héroes, verdaderamente modelos por su entrega, por su sacrificio, gente que crea un auténtico amor, mar de amor en nuestro planeta, en nuestro mundo” y alertó de que “se está quebrando algo muy serio: la confianza dentro de los colectivos sociales y de las mismas naciones”. Expresó su pesar porque “junto al mar de amor y heroísmo” de estos días “hay una gran sequía. No tanto de saberes, sino de sabiduría. También, de bondad y sentimientos puramente humanos”.

Definió la Lágrima, “además de un signo de identidad de lo que es Santa Faz” como “la expresión de la compasión, del sentimiento de misericordia del Señor hacia nosotros”.

Al hablar de La Verónica, Jesús Murgui relató el episodio de la Pasión de Cristo camino del monte Calvario y valoró a esa “mujer valiente y comprometida que se atrevió, ante Jesús, solo, insultado, cubierto su rostro de salivazos y sangre, en un ambiente hostil, a hacer un acto de misericordia y limpiar la faz del Señor”.

Fue el punto de partida para que el Obispo volviera a la actualidad derivada del COVID-19, “en unos momentos en que hay tantos hermanos, como ese Jesús en soledad, muriendo en las UCI’s, arrinconados en sus residencias, o en sus propias casas. Gente mayor que, después de gastar su vida creando riqueza, y que incluso son las generaciones que crearon la Democracia que tenemos, así se lo estamos pagando”.

Fue uno de los instantes de mayor emotividad de su homilía porque siguió refiriéndose a “los más mayores que han gastado la vida y han creado este país que tienen, quizás, como pago nuestro, la muerte. No porque nosotros los matemos, ni pensarlo. Pero hemos creado unas condiciones que, creo, no están a la altura de lo que estas generaciones de héroes en el trabajo, en la creación de una convivencia que vale oro, no se merecen”.

La intensidad de las sensaciones experimentadas aumentó al denunciar que “no hay cosa que me duela a mí más ante el drama que estamos viviendo, que esas muertes en soledad. Ver que hay gente que, incluso, es llevada a cementerios sin una oración, por tantas circunstancias... Cuánta pena, cuánta soledad en tantos enfermos, en tantos ancianos y en tantas muertes dramáticas que no podíamos jamás imaginar”.

Elogió el papel de los sanitarios, “esos santos de la puerta de al lado, modélicos y ejemplares” y citando al Papa Francisco los definió como “los grandes ídolos de nuestra sociedad. Hombres y mujeres que no sólo se han quemado las cejas estudiando, preparándose, con sacrificio y disciplina para cuando hay un drama como éste, ofrecer soluciones y tener saberes para ayudar y curar”. Recordó que “muchos de ellos han muerto, mucho personal sanitario y servidores públicos que en su trabajo de servicio por la sociedad han perdido la vida. Santos, mártires, que están muriendo, que están gastando la vida, que se están jugando el tipo como La Verónica hizo con Jesús”.



✦ El párroco de Santa Faz escucha la parte final de la lectura del acta antes de extraer la Sagrada Reliquia.



✦ Momento en el que Casanova imparte la Bendición con el Sagrado Lienzo en el interior del camarín.



✦ Ramón Egío, deán de la Concatedral de San Nicolás; José Luis Casanova, capellán del Monasterio de Santa Faz, y los párrocos de Sant Joan y de Mutxamel, Roque Carlos Jiménez y Miguel Riquelme, respectivamente, escuchan la homilía del obispo de Orihuela-Alicante, Jesús Murgui.



✦ La comitiva religiosa, con el obispo Jesús Murgui, portando la Santa Faz sale a la Plaza de Luis Foglietti para impartir la Bendición a los cuatro puntos cardinales de Alicante.

Un momento “único”

Calificó Jesús Murgui como “único” el momento y las circunstancias vividas en torno a la Santa Faz 2020. Justificó ese calificativo al aseverar que “ni hemos podido venir en La Peregrina ni Ella ha podido entrar en Alicante como hemos querido y, que conste, que por vosotros no ha quedado.

Pero, eso sí. Siempre el Señor hace salir el Sol y nos bendice a los que tratamos de ser como Él. Quizás, como nunca, la Santa Faz ha entrado en nuestras casas. Quizás, como nunca, ha habido una expectativa en torno al gran símbolo de amor de Alicante”.

Aludió a las televisiones que ofrecieron imágenes en directo de la Eucaristía “pidiéndoles al Señor, a nuestra Santa Faz que ese entrar de los medios de comunicación en vuestras casas, conlleve que hoy entre un poco más en vuestras vidas y en vuestro corazón”. Puso en valor “la memoria de los benditos antepasados que sembraron y educaron en la fe y en el amor a la Santa Faz y que hicieron signo de unión e identidad alicantina por encima de intereses y sensibilidades a la Santa Faz”. Aludiendo a todos ellos pidió Jesús Murgui “que su memoria nos ayude a cuidar un tesoro que une a nuestras gentes en su diversidad como ha quedado bien patente a lo largo de estas últimas semanas. Cuidemos esto. Sobre todo en unos tiempos y, sobre todo, el futuro que viene, en unos tiempos tan necesitados de armonías, respetos y unidades”.

Volvió a referirse al Papa Francisco quien calificó la situación vivida por la pandemia como “un gran reto para cada persona y para cada colectivo social, para cada familia y para cada sociedad. Todo esto tan difícil que estamos viviendo nos pone a prueba sobre nuestra calidad humana, y a los cristianos sobre la verdad y la calidad de nuestra Fe”.

Finalizó afirmando que “éstos son tiempos recios, en palabras de Santa Teresa. Una época que necesita más amor y bondad más comprometidas que nunca. Y, en todo ello, la Santa Faz es pura transmisión de esa bondad, de esa misericordia, de esa compasión. En momentos así, de tanta necesidad, digamos, de verdad y de corazón

¡Faz Divina, Misericordia”.

Testigos directos



✦ Jesús Murgui, con la Santa Faz, a la salida del Monasterio, y durante la Bendición.



✦ Dolores Manresa García "Dolorín", sacristana del monasterio durante los últimos 37 años, se sumó a la ceremonia tanto en el interior como en el exterior del templo. Nadie supo cómo fue. Sí, que no se perdió su tradicional cita con la Santa Faz.

Testigos directos de la homilía de Jesús Murgui, respetando las directrices sanitarias, fueron los concelebrantes Ramón Egío Marco, deán de la Concatedral de San Nicolás de Bari; José Luis Casanova Cases, capellán del monasterio de la Santa Faz; y los párrocos de Sant Joan d'Alacant y Muxamel, Roque Carlos Jiménez Jiménez y Miguel Riquelme Pomares, respectivamente.

Además, Francisco Martínez Noguera, Canónigo Custodio de la Santa Faz del Cabildo de la Concatedral de San Nicolás; Manuel Villar Sola, Concejel Síndico del Ayuntamiento de Alicante; Salvador Lacy Pérez de los Cobos, Caballero Custodio de la Santa Faz, y Gonzalo Canet Fortea, Secretario General del Pleno del Ayuntamiento de Alicante en funciones. Éstos últimos, con el distanciamiento y las medidas sanitarias exigidas, y supervisadas por la Jefa de Protocolo del Ayuntamiento de Alicante, Natalia Pérez Prieto.

El seminarista Fernando Elías Pérez Esteban hizo las veces de acólito y de lector en la Celebración. También se le pudo ver tomando imágenes en video de todo lo que aconteció en esa matinal.

"La Santa Faz es del pueblo", como exclamó el alcalde de Alicante, Lorenzo Carbonell Santacruz en 1936. Y en este 23 de abril de 2020 ese pueblo alicantino quedó personificado en Dolores Manresa García. Durante los últimos 37 años había sido la sacristana del monasterio. Acompañada en ese menester, en ocasiones, por su esposo José Luis Salazar Cascales, también monitor en el Centro San Rafael (Fundación San Francisco de Borja), aldeaño al caserío. En todo este periodo de tiempo era una de las personas que tenía el privilegio de poder tocar la Reliquia momentos después de ser extraída de la hornacina y exclamar el "Santa Faz, Misericordia".

Nadie supo de qué manera. Lo cierto es que Dolorín -nacida en Callosa de Segura-, como cariñosamente se le conoce en el caserío, accedió al Monasterio para vivir y sentir la Eucaristía y emocionarse al poder tocar con la palma de su mano, un año más, a su Santa Faz y repetir la anhelada y tradicional frase petitoria.

El Coro de la Comunidad Religiosa

Nueve de las once hermanas de la comunidad religiosa de las Monjas Canónigas Regulares Lateranenses Agustinas -conocidas popularmente como Monjitas de la Sangre- que conforman el Coro cantaron durante la Santa Misa. Fueron Sor Aurora Quesada, Sor Irene Estadella, Sor M^a Teresa Sánchez, Sor M^a Carmen Aguirre, Sor Susana Pellazar, Sor M^a Pilar Ferrándiz -también organista-, Sor Ruthchelle Dael, Sor Argie Biduya y Sor Riza Caguisa.

Así se distribuyeron los cánticos. En la Entrada, "Cristo resucitó. ¡Aleluya!"; "Kyrie y Gloria", de Henrick Jan Botor, una adaptación del "Salmo Responsorial" y el "Aleluya", de Marco Frisana. Duran-

Nueve de las once religiosas de las Monjas Canónigas Regulares Lateranenses Agustinas cantaron durante la Santa Misa

te el Ofertorio, "Rostro Santo de Cristo", también de Frisana con la adaptación "Faz Divina de Cristo" y "Santo y Agnus Dei", de la Misa de Juan Pablo II, original de Botor. De este mismo autor fue el "Misericordies Domini" que se pudo escuchar durante la Comunión.



✦ La comunidad religiosa de las Monjas Canónigas Regulares Lateranenses Agustinas -conocidas como Monjitas de la Sangre- cantan durante la Santa Misa, con las cámaras de L'Alacantí TV como testigo.

Apertura del Sagrario

La voz rotunda de Gonzalo Canet Fortea, durante la lectura del acta, se hizo presente en el camarín donde se venera la Santa Faz a la conclusión de la ceremonia religiosa. Lejos quedaba el nutrido grupo de personas de años anteriores.

Se escuchó “Misericordia, Faz Divina”, original de Sánchez Limiñana con letra de Sor María Celina, mientras se procedía a la apertura del Sagrario. Manuel Villar presentó a José Luis Casanova, y al conjunto de los asistentes, las dos llaves que se guardan en el Ayuntamiento. Casanova hizo lo mismo con las que tiene la Reverenda Madre Agustina, Sor Aurora Quesada.

Las cuatro llaves fueron examinadas. Villar y Casanova comprobaron el perfecto estado de las cuatro cerraduras del tabernáculo, tal y como se viene haciendo desde 1669 atendiendo a los Estatutos expedidos por Carlos II. Seguidamente fue José Luis Casanova quien abrió el Sagrario, extrajo la Sagrada Reliquia y bendijo a los asistentes. La emoción se enseñoreó del alicantino templo porque, además, se sumó al esperado momento del sonido del pequeño carrillón de campanas situado junto a la reja del Coro Bajo, y que anuncia la Salida y Entrada de la Santa Faz.

Fue el Obispo quien recibió a la Santa Faz en el altar del templo antes de pronunciar una oración. Al mismo tiempo las Monjitas de la Sangre entonaron las “Letanías a la Santa Faz”, originales de Rafael Sempere Ayela. A esta composición le siguió “Gozos a la Santa Faz”, del mismo autor, mientras Jesús Murgui se dirigía a la puerta principal del monasterio para asistir a la bendición acompañada por Ramón Egío, José Luis Casanova y Francisco Martínez Noguera.

“A quienes se encuentran ahora en los momentos finales de su vida y para quienes han muerto durante esta pandemia” fue el texto de la primera de las bendiciones leídas por Martínez Noguera en la Plaza de Luis Foglietti. Siguió la destinada “a quienes se encuentran sufriendo cualquier grave enfermedad, especialmente los afectados por el COVID-19, y por los que lloran la pérdida de sus seres queridos”. Continuó con la dedicada “a quienes ayudan a los enfermos y ancianos en cualquier servicio, y por quienes

realizan labores de protección y ayuda a la sociedad”. Finalizó con la que tuvo como destinatarios “a quienes ejercen el servicio y la responsabilidad de gobernar y gestionar la paz y la justicia”. Todas ellas, con la rúbrica de Jesús Murgui dirigiendo la Santa Faz hacia los cuatro puntos cardinales y el “Faz Divina, Misericordia”, interpretado por las Monjitas desde el coro.

No hubo acompañamiento musical. No se escuchó cántico alguno de las Monjitas de la Sangre al regresar la Santa Faz al interior del monasterio. Señal sentida de respeto y recuerdo hacia las personas fallecidas debido a la pandemia.

Antes de llegar nuevamente al Camarín para depositar la Santa Faz en su hornacina, el obispo de Orihuela-Alicante se detuvo en el denominado Coro Bajo para bendecir a la Comunidad de Monjas Canónicas.

Ya en el habitáculo fue el secretario del Ayuntamiento de Alicante, el entrañable Gonzalo Canet, quien volvió a dar voz a la ceremonia. En el transcurso de ella, José Luis Casanova impartió la bendición con el Sagrado Lienzo y lo colocó en el interior del Sagrario. Manuel Villar lo cerró con las dos llaves que posee el Ayuntamiento antes de que el propio Casanova hiciera lo mismo.

Después de comprobar que la hornacina estaba completamente cerrada, dos de las llaves fueron entregadas al Concejal Síndico y las otras dos a las Monjitas de la Sangre. La tradición, un año más aunque diferente en las formas, se cumplió.

El monasterio lució impecable. Como si esperara a las decenas de miles de peregrinos anuales. Ylda Elizabeth Sosa González, nacida en Paraguay y sacristana del monasterio desde los dos últimos años, se había esmerado en su callada tarea. Desde una semana antes de La Peregrina se había afanado para que todo estuviera dispuesto para la ceremonia: las vestiduras de los sacerdotes, la limpieza -rayana en la pulcritud- del monasterio, el impoluto cáliz, el correcto Servicio para el Altar, la revisión del estado de la pequeña escalera de madera con la que se accede al tabernáculo o la colaboración con las Monjitas para colocar la alfombra desde el Altar a la entrada al templo.

Como “inesperado regalo” por esa callada tarea -así lo califica, Ylda Elizabeth recibió el ofrecimiento de portar la peana donde se depositó la Santa Faz, tanto en el Altar como sobre la mesilla desde la que se impartió la Bendición a las puertas del monasterio.

Fue en ese momento cuando la emoción -confiesa- se apoderó de ella: “Justo en el momento de la Bendición escuché llorar a las gaviotas que sobrevolaban la plaza. Fue como si los enfermos se acercaran al Señor a través de ellas”.

L'Alacantí TV

Si la Santa Faz pudo entrar en los hogares de los alicantinos devotos ese histórico 23 de abril, fue gracias a L'Alacantí TV, que produjo y distribuyó las imágenes a otros canales. Andrea y Víctor Guill Santiago se situaron en la Unidad Móvil localizada en la Plaza de Luis Foglietti,

Eduardo Gras Pastor tomó imágenes en el interior del templo y en el camarín. Mariola López Ferrer condujo la retransmisión desde el estudio de Alicante donde Víctor Ruiz Velázquez se encargó de la realización y Carlos Espí Llorens, de la producción.



El cámara Eduardo Gras Pastor toma imágenes del momento en el que la Santa Faz, portada por José Luis Casanova, es devuelta al camarín.

Todo ocurrió en Alicante un 23 de abril de 2020. 394 años después del fallecimiento de Miguel de Cervantes Saavedra, coincidiendo con el Día Internacional del Libro.



Joan de Lugano y las pilas renacentistas de Santa María de Alicante

Màrius Bevià
Arquitecto

A lo largo de todo el siglo XVI se realizó una importante producción escultórica de origen italiano en la recién formada monarquía hispánica, bien por la importación de piezas elaboradas en los talleres de origen o bien por la llegada de escultores, principalmente genoveses, que ejecutaron las obras in situ.

España, más bien Castilla, sus reyes y su alta nobleza, enriquecidos con el oro de América se convirtieron en los grandes clientes de los productores de mármoles de Carrara, de tal manera que produjeron grandes beneficios a los talleres genoveses, sobre todo después de la alianza del emperador Carlos V con el Dux de Génova, Andrea Doria en 1528.

Las canteras de Carrara situadas a 115 km. de Génova, producen un mármol blanco de gran calidad, conocido desde tiempos inmemoriales, que los banqueros y mercaderes ligures supieron explotar comercialmente en toda Europa. Génova, "el puerto del mármol, la ciudad del mármol", supo rentabilizar el máximo su exportación, abandonando su comercio en bruto, de naves con peso y volumen innecesario y creando talleres donde las piezas salían ya elaboradas, exportando al tiempo mármoles y artistas.

Los talleres de los maestros genoveses se encontraban frente al puerto, el barrio de La Ripa, optimizando el trabajo de cargamento de los barcos y realizando encargos para las iglesias, palacios, jardines y plazas. Desde estatuas hasta retablos, portadas, sepulcros, fuentes, pilas, columnas, balaustrades, cornisas, dinteles y pavimentos. Obras de artífices locales que se dedicaban a la fabricación en serie o por encargos, de calidad variable según

el precio, difundiendo los gustos de los diversos momentos del Renacimiento por todo el continente con el mármol de Carrara, conocido como de Génova. A vuela pluma habría que nombrar a algunos de los escultores genoveses que trabajaron para los nobles hispanos, realizando en Génova magníficos sepulcros o palacios enteros que luego montaban en sus posesiones: A.M. Aprile, P. Cagini da Bissone, G. della Scala, T. Carlone, G. Orsolino, G. Carlone o N. da Corte (LÓPEZ TORRIJOS, R., 1987, pp. 366-681 y 392).

Una de las ciudades destinatarias de estas mercancías en la península era Alicante. Los genoveses, con acuerdos comerciales con los castellanos desde los últimos años de la Edad Media y reafirmados con la llegada de los Habsburgo, controlaron el tráfico comercial con la monarquía hispánica en los siglos XVI y XVII y estableciendo colonias mercantiles en poblaciones de la costa mediterránea y sur atlántica, principalmente Sevilla.

El cronista Viciano ya recoge este hecho, testimoniando la afluencia de genoveses en la ciudad de Alicante, fortificada fuertemente entre 1533 y 1562, convertida en el principal puerto del reino valenciano, proveyendo a Valencia, Orihuela, Murcia y Castilla. Desde su puerto se exportaba hacia Italia lana, barrilla, sosa y jabón, esparto, seda murciana, productos agrícolas, tejidos castellanos, acero toledano y hasta huevos de telas costosas, terciopelos, paños de oro, papel, acero y armas. Y también mármoles de Génova, en bruto o trabajados por escultores y tallistas, desde donde se distribuyen principalmente a Toledo y otras ciudades castellanas.

✦ Vista de conjunto la pila bautismal de Santa María, en su emplazamiento actual. La pieza está formada por la taza con ocho medallones de escenas del Bautista y mitológicas marinas, el pedestal con tres angelitos y tres delfines y el remate, desproporcionado, en forma de templete con bajo relieves de objetos litúrgicos. Está falta de una limpieza, restauración e iluminación adecuada (Fotogr. Giner Martínez, J.).



✦ Monumentos fúnebres de Don Pedro Enriquez de Ribera y Doña Catalina de Ribera, obras de los genoveses Antonio María Aprile y Pace Cagini da Bisone, respectivamente en 1521. Cartuja de las Cuevas. Sevilla.

Las pilas en Alicante

Gracias a la crónica de **Martin de Viciano** que describe la ciudad de Alicante en **1562**, entre otras cosas, sabemos que “En la ciudad hay muchas iglesias y la principal es fundada bajo el título de N^a S^a la Madre de Dios. Este templo muy hermoso y grande... También hay una pila de bautizar hecha de mármol tantos labores delicados que es habida por la mejor y más hermosa del reino para el efecto que sirve.” (MARTÍNEZ MORELLA, V., 1971, pp. 31). Por tanto, conocemos que

la pila bautismal ya estaba en Santa María en los años 60 del siglo XVI y que era una pieza de mármol con trabajos de calidad artística suficiente para considerarla de las más bellas y destacadas del Reino de Valencia. Esta pila, junto con otras existentes en el templo, originará una serie de historias y especulaciones desde este momento hasta los años 60-70 del pasado siglo en el que se comenzaron a realizar estudios con base documental y carácter científico.



✦ Grabado de la pila Bautismal (VIRAVENS, R., 1876, pp. 113). Estado y situación de la misma en 1989 (VIDAL BERNABÉ, I., 1989, pp. 428). Pileta auxiliar renacentista de alabastro que acompañaba a la bautismal, como se ve en las anteriores imágenes. Hoy se encuentra en la antesacristía. (Fotogr. Llopis, A).

Unos ochenta años después, **1640**, el **deán Vicente Bendicho** en su crónica alicantina vuelve a reparar en ella, “Es el bautismo de aquesta yglesia, cuya pila es de mármol con tantas labores que es tenuta por la mejor que ay en el Reyno... Y todo muy bien pintada, que lo hizo Juan Andrea de Ulco, cavallero milanés, siendo fabriquero de esta santa iglesia por los años 1580, y de sus propios mandó a [fabricar dos sepulturas] de pobres y desamparados que está[n] [con] bocas de [mármol]...” De nuevo el cronista se refiere a la pila como una obra de gran nivel dentro del reino y atribuye su autoría a Joan Andea Ulio, paternidad que será repetida por otros estudiosos locales en el futuro. Por otro lado, introduce dos definiciones sobre la pila que llevará a lecturas equívocas realizadas con posterioridad. La primera, hace referencia a que la pila está “bien pintada”, dándole una acepción antigua al vocablo pintar: “hacer decoraciones a una cosa para embellecerla”, sin significar “representar algo en una superficie con líneas y colores”. Y la segunda es que la crónica dice que Ulio fue fabriquero, encargado de los gastos de la fábrica, de las obras y mantenimiento del templo, en 1580. No que elaborara la pila en ese año (BENDICHO, V., 1640, Vol. III, pp. 239).

Felipe Rovira Sogorb es el autor, en **1876**, de una lámina de la Crónica de **Rafael Viravens** titulada “El baptisterio de la Iglesia de Santa María” (MUÑOZ, G., 2016, pp. 15-16), donde se ve la pila en su emplazamiento original, representada con algunas licencias artísticas del autor. Empotrada

en el muro lateral del templo bajo un arco de medio punto, delante de un cuadro de San Juan Bautista, hoy desaparecido, con su pileta auxiliar y sus rejas de protección y separación del agua bendita del baptisterio del resto de la capilla, según el derecho canónico. En su texto el cronista Viravens describe ligeramente la pila “una pila de mármol blanco con delicadas esculturas” e introduce una serie de inexactitudes e interpretaciones erróneas: “...se construyó...la indicada capilla á la parte izquierda del edificio, separada de la nave... la magnífica pila bautismal fue trasladada al punto de la nave en que digimos existe hoy, y la sección de que nos ocupamos fue destinada a capilla mortuoria, ...”. La pila que nos ocupa, como hemos visto en la aportación del cronista Viciano, está en la iglesia desde antes del año 1562 y la llamada capilla mortuoria fue construida 1651, según la documentación archivística existente, y nunca estuvo separada del cuerpo del edificio o de la nave. Por tanto, no pudo estar primero en la capilla mortuoria porque llegó la pila antes a Santa María de la construcción de dicha capilla. También, interpretando mal a Bendicho, nos dice que Joan Andrea Ulio fue pintor “...del mejor gusto...”, fechando su obra en 1530, sin ninguna acreditación documental (VIRAVENS, R., 1876, pp. 113-114). Esta lectura incorrecta llevó al párroco de Santa María, **Antonio Vivo**, al traslado de la pila bautismal de su emplazamiento originario a la capilla señalada incorrectamente por Viravens, en la última década del pasado siglo, sin el necesario asesoramiento histórico.



Imagen de la Plaza del Mar (hoy Ayuntamiento) antes de su derribo y remodelación en 1953, donde se ven las arcadas de los porches donde los mercaderes desarrollaban su actividad desde el siglo XVI. En esta plaza vivía Joan Andrea Ulio, cuyo nombre aparece reproducido de los censos del morabati (1572-1590-1602). También copiamos el nombre de Bartomeu de Lugano, que vivía en la Calle Mayor (1572).

En un amplio artículo publicado en dos días en **El Liberal de Alicante de diciembre de 1900**, titulado "Un artista italiano desconocido. Juan Andrea Ulio" y firmado por *Un amateur*, se narra la vida y obra del "arquitecto, pintor y escultor Juan Andrea Ulio, natural de Milán". En realidad, lo había escrito el erudito alicantino **Manuel Rico García** extrayendo la información "de un manuscrito [que] pertenecía al caballero D. Juan Ferrer". Según el autor del artículo, Ulio apareció por los años 1640-45 en Alicante, "hechicera perla del Mediterráneo", edificando la casa del citado J. Ferrer, todas las bóvedas sepulcrales de Santa María, la escalinata que sube de la calle Jorge Juan a la plaza de la iglesia, la reforma de dicha plaza y una gran parte del convento de las Capuchinas. Como pintor realizó los

frescos de la primitiva capilla bautismal, el cuadro al óleo de Juan el Bautista situado tras la pila y el diseño de la rejería renacentista del baptisterio.

Según M. Rico García fue escultor "de altos vuelos" y dejó en el templo cuatro tallas de mármol blanco, "cuatro obras de arte": la pila bautismal, que "...consta de un hermoso pedestal o base... adheridas cuatro (sic) artísticas y bien acabadas figuras de niños que aparecen sostener con sus cabezas la lindísima taza...[del] más puro renacimiento...en cuyo círculo...aparecen en alto relieve seis medallones ovalados...al frente representa el bautismo del Salvador...metido en el Nilo (sic)... y San Juan Bautista...", una pila de agua bendita en la nave del templo, que es "...una de las obras

más notables de las que existen en aquella parroquia...", el lavatorio de la antesacristía, "...la cual manifiesta en su autor ciertas y determinadas tendencias por el churriguerismo..." y una cuarta pila, "...sencilla, dedicada a contener agua bendita...en su parte inferior, formando un gracioso rosetón..." Y por último, nuestro "distinguido maestro... lo vemos aparecer en Mallorca...ocupando la tristísima cama de un santo hospital y sostenido por la evangélica caridad pública, cama en que exhaló su último suspiro..." Ocurrió su muerte alrededor de 1686-1688 (RICO GARCÍA, M., 1900). Nos sirven estos dos artículos para saber sobre las pilas existentes en el templo en ese momento y por primera vez descritas, sin comentar de momento la portentosa vida de Joan Andrea Ulio.

El militar e historiador **Manuel González Simancas**, en su catálogo manuscrito, **1907-1908**, describe la pila como una de las piezas reseñables del templo: "Pila. Mármol blanco sostenida por tres ángeles desnudos. En los óvalos, separados por flechas están los relieves del Bautizo de Jesús, la escena de la entrega de la cabeza del Bautista, y otras en las que casi todas las figuras están desnudas, y las vestidas aparecen con verdadero gusto pagano" (GONZÁLEZ SIMANCAS, M., 1908-09, pp. 236), destacando que el autor repara por primera vez en la existencia de personajes paganos en la pila, además de escenas del Evangelio. En **1923**, **Elías Tormo**, Catedrático de Historia del Arte y, años después, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, en su guía Levante y al hablar de Santa María nos dice: "Sta. María, parroquial, y más principal un tiempo, de Alicante...Al interior, 1ª capilla izquierda, medieval, del siglo XIV (?), con pila bautismal (con putti y escenas de la vida del Bautista y desnudos mitológicos) del Renacimiento, espléndida creación, acaso de Giovanni Merliano da Nola (?)." (TORMO, E., 1923, pp. 270). En esta corta referencia de la pila y sin entrar en la autoría concreta, Tormo apunta varias notas que sirven para el conocimiento de la pila: es renacentista, de un artista italiano y que está hecha fuera de Alicante. Era conocido que da Nola realizó el sepulcro de Ramón Folch de Cardona en su taller de Nápoles y lo envió a España por piezas, montándose en el lugar de destino, Bellpuig.

El presbítero **Gonzalo Vidal Tur** en la revista Saitabi de la universidad valenciana, publicó en **1948** un artículo de cuatro páginas en el que trata la problemática de las pilas de Santa María, limitándose a copiar cuasi literalmente el artículo de



Portada de la primera edición del Quijote, en la que J. A. Ulio participó indirectamente.



Pileta pequeña de agua bendita, perdida en 1936, rota y arrojada a un vaso sepulcral y hallada por Antonio Vivo en 1994. Hoy en el patio de la iglesia, pendiente de restaurar adecuadamente y recuperarla para el templo (Fotogr. Giner Martínez, J.).

Rico García sin citarlo en ningún momento, y para aumentar la confusión situó el imaginario antiguo emplazamiento del baptisterio en la actual capilla del Cristo del Mar. La única nueva aportación es la que nos proporciona acerca del estado de las pilas después de la contienda civil: la pila pequeña de agua bendita no se encontraba, el lavatorio de la

antesacristía se había desmontado de su primitivo emplazamiento y transformado en dos pilas colocadas en la nave de la iglesia, la Asunción que remataba la que estaba a la derecha de la puerta principal había desaparecido y el cuadro al óleo del Bautista también se había perdido (VIDAL TUR, G., 1948, pp. 69-72).

Los trabajos de investigación en los años 60 con fondos documentales sobre los escultores italianos en España, en particular los genoveses, del marqués de Lozoya y de José Crisanto López Jiménez abrieron una nueva perspectiva a la investigación de las pilas renacentistas de Santa María, que Bendicho había encerrado con la atribución a J. A. Ulio. Así, el entonces joven **Lorenzo Hernández Guardiola** en su diccionario de escultores alicantino, **1972**, realizó un par de reflexiones que, a mi entender, resultarán ser de gran calado. Primera, no tiene sentido encargar un bloque de mármol de Carrara traído de Italia, de un alto coste, “...para que lo trabaje un artista de no mucho talento...” Y segunda, “...nos hace suponerla como una pieza de importación, más que de un trabajo local; en un principio destinada a Castilla, ...No es la primera vez que ciertas obras de arte se queden en el centro intermediario como destino final” (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., 1974, pp. 17). Algunos años después, **1980**, siguiendo los estudios de López Jiménez (...trabajaron en Murcia escultores milaneses..., cuales Juan y Bartolomé de Lugano, con talleres en Alicante y Murcia y depósito de materiales en aquel puerto. LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., 1963, pp. 210), realizó una investigación en los archivos parroquiales de Alicante, “...fruto de la cual ha sido la localización de la mencionada familia, a cuya labor habrá que asignar-aunque no se puede probar de una manera fehaciente- los citados baptisterios.” (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., 1980, pp. 135-137). Comentarios que entran en contradicción con lo expuesto años atrás.

El que fue director del Museo Arqueológico Provincial de Alicante, **Enrique Llobregat**, gran conocedor de la historia del arte, dedicó unas líneas a la pila bautismal con motivo de una exposición, en **1990**, sobre el Gótico y el Renacimiento en tierras alicantinas. “...Santa María de Alicante cuenta con otra pila italiana, atribuible al taller de Juan de Lugano que importaba mármol de Carrara y lo labraba en su taller de la ciudad alicantina... Una peana con dos (sic) putti...al centro del vaso hay un edículo a imagen de un alter romano...Es

una pieza muy bella aunque un poquito inarmónica por causa del edículo superior.” (LLOBREGAT CONESA, E., 1990, pp. 99).

Con motivo de la realización de la exposición de la Llum de les Imatges en Alicante, **2006**, en su Catálogo, el especialista y profesor de arte **Joaquín Sáez Vidal** elaboró un artículo sobre el comercio de arte a través del puerto de Alicante y la presencia del taller de Giovanni de Trevano de Lugano, conocido aquí como Joan Lugano, en el que condensa buena parte de las investigaciones realizadas sobre este personaje en los últimos años. Lugano estuvo activo en los estados de la corona española entre 1550 y 1569, poseyendo talleres en Alicante, Valencia, Sevilla y la corte, no limitándose a ser “un intermediario, sino que se extendía igualmente a la realización material de obras”. Así, envió desde Alicante piezas de mármol para la elaboración por parte de Alonso Berruete del sepulcro del cardenal Tavera en Toledo; suministró en ese mismo año, 1557, dos bloques de mármol para el Condestable de Castilla a llevar desde nuestro puerto a Burgos; en 1561 recibió el encargo de nueve esculturas para la portada del colegio de Santo Domingo de Orihuela, no siendo sólo el “suministrador del material, sino su propio autor” y entre 1566 y 1567 montó el retablo de la Resurrección con la imagen de la Virgen del Socorro para el canónigo Grasso en la catedral de Murcia. Respecto a las pilas bautismal y de agua bendita de Santa María “hasta ahora atribuida a este maestro... resulta difícil dilucidar si fueron importadas de Génova o realizadas en taller alicantino de Lugano por él o sus ayudantes” (SÁEZ VIDAL, J. 2006. pp. 75-79).

La ficha del Catálogo dedicado a la pila bautismal la desarrolla el doctor en historia del arte toledano y buen conocedor de Lugano, **Juan Nicolau Castro**, “desde siempre se le ha venido atribuyendo esta espléndida pila... [a] Juan de Lugano, escultor y también comerciante de mármol...” Se detiene el autor en describir la pieza destacando los motivos decorativos de la taza, que alternan la historia del Bautista con otras de carácter pagano con “...náyades, nereidas, tritones, delfines e hipocampos...” y finaliza reflexionando “Llama la atención el sentido desenfadado del desnudo y de las composiciones, algo que raramente se hubiera dado en la España del momento y que iconográficamente debe hacer alusión al paganismo y, por el contrario, al sentido purificador del agua en el bautismo cristiano.” (NICOLAU CASTRO, J., 2006, pp. 188).

Quién fue, en realidad, Joan Andrea Ulio

Antes de adentrarnos en la actividad profesional de Joan de Lugano y sus colaboradores, vamos a tratar de conocer al personaje de Joan Andrea Ulio e intentar entender porqué la historiografía local le atribuyó la paternidad de las pilas, además de asignarle otras habilidades artísticas.

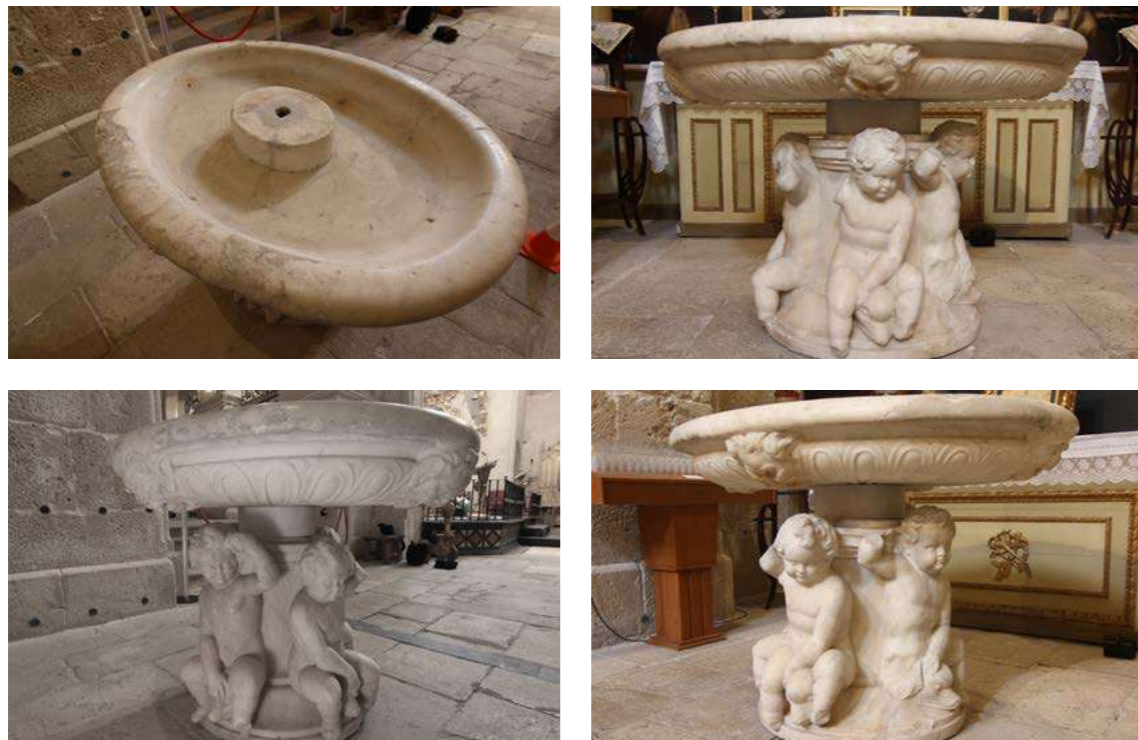
En la relación de vecinos del estamento real de Alicante del año **1572** para el cobro del impuesto del morabatí, consta censado en la **calle de la Fontanella** (hoy calle San Agustín) **Andrea Ulio y su criado Miranda**, que en otro listado figura exento de pago (A.R.V.-M.R. nº 10893). **Joan Andrea Ulio**, aparece en algunos documentos como Andrea sin el primer nombre o como Hulio o Ullius, era de origen milanés, pero trabajaba como mercader entre Alicante y Génova y recibía el tratamiento de “magnific”. El Llibre de la Sisa de la Mercadería, 1565-1566, (A.M.A., Armario n 2, Vol. 52) asienta 23 mercaderes de origen italiano, no apareciendo Ulio entre ellos, debiendo afinarse en la ciudad en los años siguientes, ya que aparece por primera vez en un documento del 70 de ese mismo siglo.

Lo volvemos a encontrar ese mismo año **1572**. Con motivo de una Provisión de Felipe II, que tenía

por objeto de controlar la importación de libros prohibidos, se visitó e inspeccionó la ciudad de Alicante, por parte del corregidor L. Sánchez de Valenzuela y del escribano B. Caballero y a instancias del “portanveus” E. Palafox. En los establecimientos y casas comerciales de **Andrea Hulio**, Nicolau Imperial y Simón Mella se encontraron 6200 libros entre breviarios, oficios, misales y horas, que fueron requisados. Estos libros eran enviados a Murcia, proveyendo a la familia de impresores Grassi o al secretario de la Inquisición P. de Salcedo, a Valencia y a Granada (MATEO RIPOLL, V., 2003, pp. 59). También ese mismo año, **Juan Andreas Ulius**, aparece como receptor de parte del cargamento de la nave “La Marolina” procedente de Génova, que transportaba tejidos diversos, acero, manufacturas metálicas, armamento, papel y mobiliario. En poca cantidad llevaba mármoles labrados. El contenido del cargamento es conocido porque la nave naufragó cerca de la playa de Denia y fue recogido por sus habitantes, quedando bajo control del baile local. Gracias a los expedientes de reclamación de las mercancías conocemos sus destinatarios en Alicante, entre otros Ulio, Imperial o Doria (MUÑOZ NAVARRO, D., 2010., pp. 325-327).



✦ Fotografía de la colección Loty realizada entre 1927 y 1936, donde se ve el estado de conservación de la pila de agua bendita, fuente con su Virgen añadida, la grieta que la recorre verticalmente y las mutilaciones de los putti. Al lado el estado actual de la misma.(Fotogr. Giner Martínez, J.)



✦ Conjunto de imágenes de la fuente, donde se aprecia la taza con sus cuatro orificios de salida del agua, la decoración del trasdós de ovas y mascarones y tres vistas del pedestal formado por cuatro putty sobre delfines. Convendría actualizar la restauración realizada y volver a darle uso litúrgico. (Fotogr. Giner Martínez, J.).

Yecla era la población por cuya aduana de puerto seco pasaba parte de las mercancías desembarcadas en Alicante con destino a Castilla y viceversa, del puerto mediterráneo a la meseta castellana y Andalucía. Por este puerto seco circulaba la lana de los lavaderos de lanas de Huéscar y Villanueva de la Fuente, así como otros productos como acero y papel, e importaba bacalao y abadejo y todo tipo de mercancías. Los principales exportadores genoveses instalados en Alicante que destacaban en volumen de pagos a la aduana yeclana en el año **1570** eran N. Cigala y G. Cipione, socios, **Joan Andrea Ulio** y Nicolau Imperial. También los vecinos de Yecla contrataban préstamos con los mercaderes alicantinos, tanto autóctonos como italianos, apareciendo Ulio como prestamista en los años **1576 y 1579**. Y sin faltar el contrabando, actividad congénita en todos los puertos secos o marítimos, en donde encontramos de nuevo a J.A. Ulio multado por tráfico de lana (LAPEYRE, H., 1981, pp. 51; MONTOJO MONTOJO, V., 2007, pp. 105-107).

El 28 de marzo de **1583** se bautizó en la iglesia parroquial de Santa María de la ciudad de Alicante

a Isabel Joan, hija de Joan de Lugano -un sobrino de Joan de Lugano, cabeza del grupo familiar- y Joana Angela Rano, siendo "compare" **Joan Andrea Ulio**, de oficio mercader (HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., 1980, pp. 136).

En la segunda mitad del siglo XVI la colonia genovesa llegó a tener en Alicante una cincuentena de miembros más o menos estable, configurándose una élite económica tendente a controlar parte de la vida social, municipal e incluso religiosa. Participando como justicias o jurados, siendo miembros de la administración regnícola local, formando capellanías y cofradías, incluso ejerciendo como familiares del Santo Oficio. Y haciendo uso de su origen nobiliario, falso o cierto, y el poder local alcanzado promovió el mecenazgo de conventos, la compra de capillas y enterramientos. En este contexto, en **1587**, **Joan Andrea Ulio** consiguió ser nombrado mayordomo y síndico de la recién formada Cofradía de la Inmaculada Concepción de la iglesia de Santa María que recogía a elementos destacados de la sociedad alicantina, como nobles, "ciudadanos" y notarios (MONTOJO MONTOJO, V., 2017, pp. 487-488).



✦ Los cuatro mascarones de la fuente, representación de tritones de orejas puntiagudas, cabellos, barbas y bigotes alborotados, con ojos almendrados y bocas abiertas por donde vomitaban el agua de la taza (Fotogr. Giner Martínez, J.).

Joan Andrea Ulio vive, según la relación de vecinos del estamento real de Alicante del año **1590** para el cobro del morabatí, en la "**plaça la mar y traveses**" (hoy plaza del Ayuntamiento) (A.R. V.-M.R. nº 11810).

En el año **1593** se produjo un raro acontecimiento en la ciudad de Alicante en la que participó Joan Andrea Ulio. Se casaron el noble Joan Batis-te Canicia y la magnífica María Imperial, hija del "*nobile de la Cuitat de Genova*" Nicolau Imperial, por mandato del vicario general de la diócesis de Orihuela y sin la presencia de ningún familiar de la casa de los Imperial. Y todo esto se realizó en "**casa del magnific Joan Andrea Ulio, milanes**", en la plaza del Mar. Dos años después, 1595, se produjeron la bendiciones nupciales de la pareja en la iglesia de Santa María, con presencia del hermano de la novia Francesc Imperial y la ausencia de Ulio (A.P.S.M. Arm. 6, 1593 y 1595).

El 1 de octubre de **1596** se presentaron ante el gobernador de la ciudad de Alicante, mosén Antoni Mingot, Tomas Leverato y Joan Batiste Palavecino en representación de catorce comer-

ciantes italianos denunciando las corruptelas del baile general de la Gobernación, Joan Vich. Reunidos en casa de J. B. Palavecino, los mercaderes **Joan Andrea Ulio**, Nicolau Imperial, Octavi Ansaldo, Francesc Canicia, Sebastià Nicolín y otros ocho, amenazaron a las autoridades alicantinas con marcharse a Cartagena sino acababan con la situación existente. Joan Vich se dedicaba a cobrar por cada atraque de las embarcaciones, por los pasajeros que subían a bordo, tomaba sin pagar muebles o ropas de los barcos, permitía embarcar mercancías prohibidas y el contrabando a cambio de dinero, entre otras cosas como hacer zozobrar un galeón por venganza. En las pesquisas desarrolladas a lo largo de **1597**, participó activamente J.A. Ulio. Pese a lo anterior, el baile general de la Gobernación de Orihuela fue abuelto por la Real Audiencia (MUÑOZ NAVARRO, D., 2015, pp. 119-125).

Joan Andrea Ulio continúa viviendo, según la relación de vecinos del estamento real de Alicante del año **1602** para el cobro del morabatí, maridaje o coronaje, en la "**plaça de la mar**" (A.R. V.-M.R. nº 11897).



☞ Detalles de las cabezas de dos putti, de un delfín y de fragmento mutilado de un pez que sujetaba la mano del brazo alzado del niño, con la intención de fustigar al delfín (Fotogr. Giner Martínez, J.).

La importancia del puerto de Alicante como centro importador de piezas artísticas entre los reinos de España e Italia durante los siglos XVI-XVIII ha sido estudiada por el doctor Sáez Vidal en un interesante artículo del año 2006. En él describe la personalidad como coleccionista del valido de Felipe III, I duque de Lema y V marqués de Denia, amante del arte italiano y receptor, también, de regalos artísticos en busca de favores. Uno de sus obsequiadores el Gran Duque Fernando de Médicis, en 1604, le agasajó con un escudo para su capilla de la iglesia de San Pablo de Valladolid con “...el fondo azul se ha hecho de lapislázuli y el resto de jaspes y bellas piedras...que hicimos traer de lejanísimos países...en cuanto esté terminada se enviará a Alicante a **Gio. Andrea Ullio**, que a su vez la enviará por tierra.” Con lo que sabemos que Ullio estaba bien relacionado comercialmente, tratando con la nobleza italiana, y que negociaba también con obras de arte de mármol (SÁEZ VIDAL, J. 2006, pg. 80).

Ese mismo año, en diciembre, **el impresor del Quijote, Juan de la Cuesta**, estaba escaso de dinero para comprar papel a los monjes de El Paular (Segovia). Para proceder a la tirada del libro, apodó a **Joan Andrea Ullio** con el fin de cobrar del receptor real de Mallorca dos balas de libros que se le debían, enviadas a Génova al P. Marcelo Palavesín, de la compañía de Jesús. Ullio, “*Sin duda trataba mucho con impresores y era hombre de confianza de los ignacianos*”. El Quijote apareció publicado en 1605 (ASTRANA MARÍN, L., 1948, pp. 603).

En **1607** se esposó **su hijo, de mismo nombre, Joan Andrea Ullio** con María Barrionuevo en la iglesia de Santa María (A.P.S.M.-Arm. N° 6, 1606-1687,1607- fol. 3v), en donde fueron bautizados sus cuatro hijos: Francesc Joan (1607), Jeroni Macio Andrea (1610), Josepa Francisca (1612) y Anna Maria (1615) (A.P.S.M.-Arm. N° 5, B-3,1607- fol. 17v, 1610-fol. 38, 1612-fol. 57, 1615-fol. 76). En **1610** aparece como contribuyente de la aduana de Alicante un **Joan Andrea Ullio**, con una aportación de 5 libras.

En el libro de cláusulas testamentarias de Santa María se encuentra, en el año **1623**, el último testamento de “**Hieronyma de Ullio Morena**”. En él nombra como albacea a “**Joan Andrea Ullio, cavaller**” y ordena que “...lo seu cos siasepelit en lo vas de la capella de la purissima conceptio de la dita iglesia...” (A.P.S.M.-Arm. N° 6, CT, 1600-1637, fol. 165). Es de suponer que el J.B. Ullio que aparece en el testamento es su hijo, ya que es frecuente, en los testamentos del momento, nombrar como albacea al marido en el caso de no haber fallecido.

Las noticias recopiladas sobre Joan Andrea Ullio nos hablan de un mercader milanés, noble menor, “*magnific*”, instalado en Alicante poco antes de 1570 y que habría fallecido antes de 1623. Que comercia con Génova con todo tipo de mercancías, incluso ocasionalmente con material marmóreo, mayordomo de una importante cofradía y con contactos con los jesuitas, bien relacionado socialmente con la colonia italiana y que tiene amistad con la familia de los Lugano. En ningún momento aparece como otra cosa que mercader, no como arquitecto, escultor o pintor. Y, como se ha visto, no apareció en Alicante en 1640-45, en esta fecha habría fallecido, ni siquiera su hijo que está casado en 1607, y que nació en Alicante en el siglo anterior. Tampoco sus nietos, puesto que ninguno de ellos se llamó Joan Andrea.

¿Por qué Vicente Bendicho le atribuye la autoría de la pila bautismal? Ullio tuvo una relación activa con Santa María y amistad demostrada con los Lugano, incluso negocio en algún momento con mármoles, unos cincuenta o cuarenta años antes de que el deán de San Nicolás escribiera su crónica. Esto le llevaría a interpretar de oídas, quizás siguiendo alguna tradición oral, la participación de Ullio en la elaboración de la pila y el baptisterio, siempre quejándose de la pérdida de papeles y documentos para elaborar sus hechos de Alicante. Las fábulas que escribieron después terceros autores son otra historia.

Joan de Treven del lugar de Lugano y su sobrino Bartomeu de Lugano.

Una vez descartada la participación de Ullio en la fabricación o importación de las pilas de Santa María estudiaremos el personaje de Joan de Lugano, del que existen abundantes referencias bibliográficas en los estudios sobre la escultura genovesa del último tercio del siglo XVI en España. Aparece por primera vez con el IV Condestable de Castilla, Pedro Fernández de Velasco y Tovar, que contrató en 1554 a Alonso Berruguete la realización de un sepulcro con cuatro figuras yacentes, la suya y de otros tres familiares, hechas de mármol de Carrara. Para su suministro se comprometió formalmente Joan de Lugano “...abitante de la zibdad de Génova...” en 1555. Dos años después depositó en el puerto de Alicante “...ocho piedras, que son las dos dellas dos figuras conforme a un modelo de mano de berruguete, e las otras seis dos almohadas e quatro escudos...” Y para comprobar que las piezas respondían al contrato, dos inspectores certificaron que las medidas eran exactas “...son del largo e ancho e grueso e son de muy buen mármol blanco, sin raça[raja] ni pelo ni beta...” Fue pasando el tiempo y modificándose los deseos del Condestable se firmó un nuevo contrato con Berruguete en 1559, muriendo cuatro meses después Fernández Velasco, por lo que el escultor palentino no llegó a acabar la obra.

La lectura incorrecta y parcial de esta documentación llevó a Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, a confundir y atribuir a Joan de Lugano el sepulcro del I Condestable de Castilla que sí se ejecutó, hecho desmentido por posteriores investigaciones (MARQUES DE LOZOYA, 1957, pp. 28-30; REDONDO CANTERA, M. J., 1984, pp. 261-271).

En 1557 Joan de Lugano fue contratado para suministrar “...ocho piezas mármol de...Carrara...” para el sepulcro del cardenal Tavera que estaba realizando Alonso Berruguete. Dicha piedra estaba “...en la rivera de Génova...” y la tenía que “...

traer la dicha piedra desde Alicante aquí a esta ciudad [Toledo]...” Meses después del mismo año importa el mármol desbastado para cuatro figuras que tenían que rematar el arca del cardenal Tavera, así como otras piezas menores. El escultor Juan Bautista Vázquez realizó, en 1558, el relieve de la portada del Colegio de las Doncellas de la anterior población, consistente en una escena de la Virgen del Remedio, hecha con mármol genovés comprado a Lugano (MARQUES DE LOZOYA, 1957, pp. 30; NICOLAU CASTRO, J., 2005, pp. 102).

Ángela de Cárdenas y Velasco hija del II duque de Maqueda, al quedar viuda, volvió a su casa solariega de Torrijos, habiendo muerto su padre y también su hermano, y siendo su sucesor todavía un niño de ocho años, decidió encargarse de la realización de las tumbas de sus padres con mármol de Génova. Para ello, en septiembre de 1561 contrató a Joan Lugano un conjunto de esculturas y piezas de arquitectura, firmando el documento ante el notario Gonzalo Herrera. El encargo consistía en más de un centenar de piezas marmóreas: frisos, cornisas, pilastras, arquivoltas de diferentes tamaños y dos esculturas grandes, con el altísimo costo de 5500 ducados.

Pasados seis meses, la noble de los Cárdenas decidió rescindir el contrato y escribió al embajador de España en Génova para paralizar el encargo. Joan de Lugano hubo de acudir ante el embajador y visitó los talleres en La Riba de los escultores, Giovanni Orsolino y Leonardo Carona, que estaban ejecutando las piezas y levantar acta ante notario. Ochenta y siete piezas estaban acabadas y embarcadas y el resto, junto con las esculturas grande, iniciadas. Las piezas acabadas posiblemente se trasladaron a Torrijos, no se sabe a ciencia cierta, y Orsolino recibió en 1564 una cadena de oro y 500 reales de plata de Lugano, probablemente como pago (LÓPEZ TORRIJOS, R., NICOLAU CASTRO, J., 2002; NICOLAU CASTRO, J., 2005).

Las imágenes-la Virgen del Socorro, San José, Santo Domingo, San Pedro Mártir, San Antonio de Florencia, San Raimundo de Peñafort, Santo Tomás de Aquino, San Vicente Ferrer y Santa Catalina de Siena-para la portada de la iglesia del Colegio de Santo Domingo de Orihuela fueron contratadas, en **1561**, a Joan de Lugano "**mercader de marbres de nou figures de marbre de Genova**". Cuando las llevó al edificio en obras, en **1563**, le fueron devueltas por no haber ajustado el precio y no estar de acuerdo la propiedad con el mismo. Posteriormente se fueron entregando, en 1570 y se finiquitaron en 1573, ya fallecido Lugano. Las imágenes debieron desaparecer después del terremoto de 1636 y del derribo total de la iglesia en 1659. En 1563 consta que Lugano subcontrató con los talleres genoveses del escultor Jacobo Parraca y del marmolista Pietro Cardone unos trabajos que nos son desconocidos y que se liquidaron en 1572 por Leonardo Aprile de Carona, administrador de sus bienes en el testamento (MARÍAS, F., BUSTAMANTE, A., 1988, pp. 210; LÓPEZ TORRIJOS, R., NICOLAU CASTRO, J., 2002, pp. 181; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., 2013, pp. 57-58).

En **1561** aparece trabajando junto con Francisco de Corona en las obras de mármol del patio de las Doncellas, del Alcázar de Sevilla, y en **1562** importando mármoles para el Alcázar Real de Madrid.

Desde **1564** Joan de Lugano, "**marmolero**", surtió de mármol a la catedral de Toledo, llevando varios cargamentos ese año, y en 1565 cobró 130 ducados por las partidas destinadas a Nicolás de Vergara para el remate del trascoro. Ese mismo año recibió un adelanto de los 256 ducados que habría de cobrar por "**las 24 piezas de mármol de Génova que esta obligado a dar desbarcadas en el muelle de Alicante para las columnas de la lonja de la puerta del Perdón**". La llegada de las columnas- ocho fustes, ocho basas y ocho capiteles- fue dilatándose en el tiempo, pagándole otro adelanto por "**aver entregado el dicho mármol en el muelle de Alicante**", en 1568. Más adelante, Lugano "**que reside en la ciudad de Alicante**" se obliga a entregar dos columnas en la ciudad imperial, una de ellas llegó totalmente acabada con su león con el escudo real rematando el capitel y la otra sin estos elementos, cobrando en la entrega. La entrega fue alargándose, ya muerto Lugano, hasta 1573 en que Juan Berrugozo, que hizo de fiador, fue llevando y cobrando las piezas. Hay que destacar que las

columnas que llegaban sin acabar, se remataban, leones y escudos, por el escultor socio de Lugano Leonardo Aprlie de Carona, el "**maestre Leonardo milanés**" o por artífices en Toledo como Vergara el Mozo que esculpió los escudos en 1575 (LÓPEZ TORRIJOS, R., NICOLAU CASTRO, J., 2002; NICOLAU CASTRO, J., 2005).

En **1566** se le encarga que compre pigmentos de colores para obras en las Casas reales de Madrid, ya que no se encuentran de suficiente calidad en el Reino y, si fuera necesario, que se dirigiera al dux de la República de Génova para conseguirlo.

Jerónimo de Quijano diseñó por encargo del rico y poderoso canónigo Grasso una capilla mortuoria situada a los pies de la catedral de Murcia, en 1545. Años después en **1566**, ya acabadas las obras, el canónigo contrata al marmorario Joan de Lugano el retablo de la Resurrección y en **1567**, la Virgen del Socorro, imagen quizás no concebida para su ubicación en la hornacina del retablo. Ambas obras fueron "**traídas y colocadas en la capilla el siguiente año 1568**" (LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., 1972, pp. 26-27; MUÑOS BARBERA, M., 1987, pp. 1185). Sin embargo, el papel del taller de Lugano en estas obras está cuestionado por otros estudios, aduciendo éstos la insuficiencia de datos para la atribución, no la participación, de estas. Incluso asignando la obra de la Virgen del Socorro al escultor M. Naccherino o al padre D. Beltrán, "**traída**" de fuera de Murcia, llegado de Alicante o Génova, jugando el taller alicantino una función exclusiva de montadores de las piezas (GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., 1972; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1976).

En el año **1568** realizó uno de sus últimos trabajos, consistente en realizar el transporte de cuatro bultos, por encargo de Pompeo Leoni, de Cartagena a Madrid. Se trataba de una escultura de Calos V, otra de la emperatriz Isabel de Portugal y dos placas con medio relieves, que ya habían sido embaladas por Leone en Cartagena y que Joan de Lugano habría de trasladar haciéndose cargo de carretas y peones, por un importe de 200 ducados. Lugano falleció poco después, cobrando su viuda 30 ducados pendientes de liquidar años después (ARCINIEGA GARCÍA, L., 2013, pp. 99-101).

El testamento otorgado en Valencia de "**Joan-Traven del lloch de Lugano**", de 1569, nos acaba

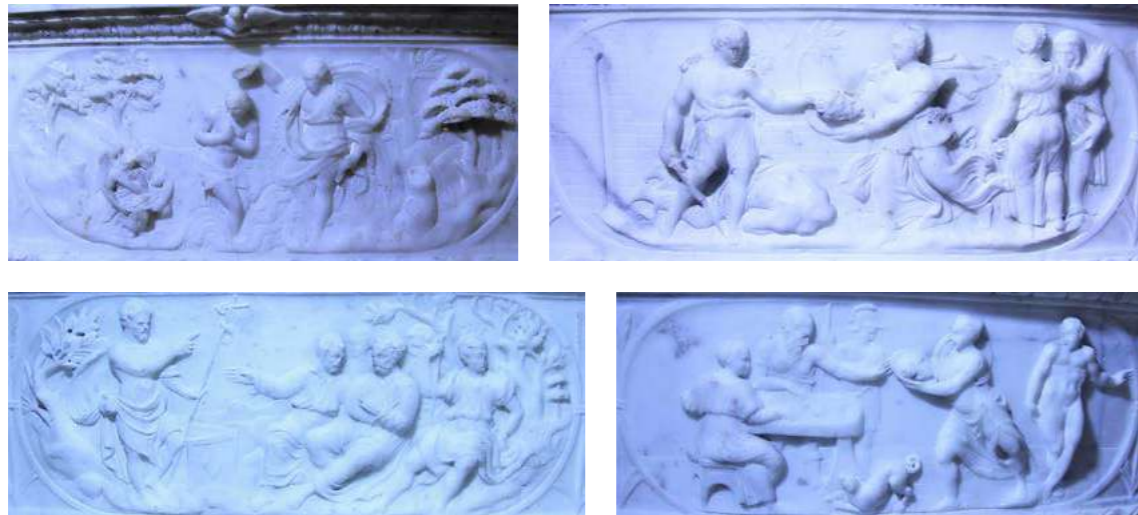


✦ Vista de los angelitos que sujetan la taza de la pila, prácticamente idénticos. Los delfines, entre ellos, los sostienen con las manos y sus colas llegan hasta sus alas. Las historiadas colas están en posiciones distintas, bien doblando hacia fuera o bien lo hacen hacia dentro, confundiendo en el conjunto (Fotogr. Giner Martínez, J.).

de proporcionar información sobre la vida y relaciones personales del personaje que completan el conocimiento que tenemos sobre él. Su mujer, Na Gasparina, y su hija, Na Florbelina, residían en Lugano y la primera era hermana de sus socios Francisco, Leonardo y Batiste de Aprile de Carona, establecidos en la ciudad del Turia desde 1567. El detalle de los bienes de la compañía "**en la casa hom lo ditdifunt habitava...** en la plaça del Vallcubert" -hoy calle Las Barcas- proporcionado por el testamento nos habla de piezas arquitectónicas (pilastras, fustes, basas, capiteles y frisos), pilas, pavimentos y losas, embalajes de madera y herramientas en uso. Y los bienes propios de Joan de Lugano eran "**vint y quatre peses per alretaul del Señor de Alcantera ab ses caixes encaixades de la mateixa manera que les han portades de Ytalia...Item sis y mages de pedra de marbre lovora-des y acabades de diversos sants...**" No aparece ningún material propio de un taller de escultores: peanas, plintos, marcadores, máquinas de sacar

puntos, compases, plantillas o dibujos y láminas, encontrándonos en realidad ante un almacén con esculturas y artículos acabados, en "**caixes**", y con el instrumental para el montaje de las piezas pre elaboradas. El testamento da a conocer que tenía depósitos de materiales y obras, además de Valencia y Alicante, en Madrid y Sevilla (GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., 1998).

La actividad mercantil en Alicante la continuó durante años su sobrino **Bartomeu de Lugano**, del que se tiene conocimiento documental de su vida en esta ciudad, del año 1568 al 1594. En el año **1572** tenía casa en la calle Mayor, habiéndose casado con Joana Àngela Ramón, cuatro años atrás en la iglesia de Santa María. Hay constancia de que tuvo dos hijos: Joan Batiste y Stefano y además, un hermano llamado Joan de Lugano, como el tío. (A.R. V.-M.R. n.º 10893; A.P.S.M.-Arm. 6, 1563-1646, 1583; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., 1980).



Los cuatro bellos bajo relieves dedicados a la vida de San Juan Bautista: Jesús bautizado por su primo Juan en el Jordán, Salomé recogiendo con bandeja de plata la cabeza de San Juan, predicando a las multitudes, ¿resucitado?, y Salomé entregando la cabeza a Herodes y su madre (Fotogr. Giner Martínez, J.).

Los contactos conservados de su tío le permitieron proseguir con el comercio de mármoles, conservando clientes como Nicolás de Vergara el Mozo que necesitando material para la capilla de la Descensión viajó a Alicante. No agradándole el mármol que vio, concertó con el sobrino Lugano traer de Carrara el mármol que necesitaba. Este viaje se realizó en 1571, contratándose definitivamente su traída, diez piezas por 240 ducados, a finales del año 1574 y entregándose ocho meses después (NICOLAU CASTRO, J., 2005). Entre esos años, 1572, Bartomeu de Lugano entregó el encargo de mayor envergadura que se le conoce, el sepulcro del obispo Almeida para el Colegio de San Esteban de Murcia. En el documento de recepción manifiesta que “ahora que yo el dicho Bartolomé de Lugano he traído el dicho túmulo y lo estoy labrando e asentando e poniendo en posición”, afirmando ser vecino de Alicante, milanés y marmolista. De nuevo se repiten las argumentaciones dichas para el retablo de la Resurrección y la Virgen del Socorro, la pieza se trajo y se montó en la iglesia, sentando y poniendo en posición. La obra estaría encargada con algún año de antelación al 72, inspirada en la tumba exenta de Sixto IV de San Pedro del Vaticano y en la línea de los pedidos que se hacían en esos años en los talleres de Génova con mármol de Carrara, siendo una obra de ejecución estandarizada, simplificada y con posibles añadidos sucesivos (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., 1976; MORENO VERA, J. R., 2016, pp. 19- 21).

Como se ha visto en la anterior relación de noticias, Joan de Lugano “...contrata en España, compra el mármol en Carrara, encarga las piezas en talleres [genoveses], compromete su transporte en naves genovesas a los puertos españoles habituales (Alicante o Cádiz) y se encarga de entregarlas terminadas en el lugar de destino...También procura Lugano mantener su buena fama ante la clientela española, lo que le garantizará por otra parte la continuidad de los pedidos.”(NICOLAU CASTRO, J., 2005, pp. 181). En realidad, era un tratante de mármoles con conocimientos artísticos y de técnica escultórica, relacionado con talleres genoveses conocidos-Orsolino, Carona, Parraca, y Cardone- y con contactos en la península con otros artistas desplazados, incluso con vínculos familiares-Aprile de Carona-, que le permitían realizar una oferta de productos esculpidos de encargo o elaborados en serie con los que contentar a la clientela. Esta estructura comercial la mantenía a base de una red de suministradores de mármol en Génova, tratos con galeones que realizaban la línea Alicante-Génova con regularidad, otros que transportaban a los puertos del territorio peninsular, arrieros y carreteros que atravesaban La Mancha y, por último, relaciones con prestamistas y banqueros que le permitían hacer entregas a cuenta a sus subcontratistas y demorar pagos comprometidos hasta el cobro definitivo de sus ventas.“...es en realidad el mejor ejemplo conocido de agente y gestor artístico entre España y Génova...”(NICOLAU CASTRO, J., 2006, pp. 190).

La obra escultórica de las pilas de Santa María.

Las piezas escultóricas en forma de pilas que se encuentran en el templo, son cuatro, como ya describió en su día Rico García, todas de mármol de Carrara y procedencia genovesa. Tres de ellas, las pilas, corresponden formalmente al renacimiento del cinquecento italiano, son las que vamos a presentar y la otra, el lavamanos barroco de la antesacristía, quedará fuera del artículo al pertenecer a un momento artístico distinto.

La **pila sencilla**, como la denominó Rico García, desapareció después del incendio ante la iglesia en 1936, sin conocer lo que ocurrió con ella hasta 1994 cuando, al reparar una losa de cubrición de un vaso sepulcral, apareció en su interior la mitad de la taza de una pila de mármol de Carrara con decoración y molturación clásica. El cura párroco, Antonio Vivo, en su afán de recuperar patrimonio del templo encargó a una persona no experta la reconstrucción total de la taza, que quedó inacabada y está hoy depositada en el patio de la iglesia. Es una pieza sencilla pero bella, decorando el trasdós circular con un gallonado que se remata con un pequeño bocel combinado con un caveto inverso. Falta la peana, “una base ejecutada a torno”, según Rico García.

La pila de agua bendita, que en su día estuvo en el lado de la epístola cerca de la puerta corta vientos del templo y ahora está en la capilla de la Virgen de la Soledad, es en realidad una **fuenta de cuatro bocas** que en su día se purificó para darle un uso litúrgico. Está formada por dos bloques esculpidos, uno el pedestal con cuatro *putti* adosados, y la taza con cuatro mascarones en las antiguas salidas del agua.

No sabemos con exactitud cómo estaban unidas estas dos partes, hoy lo están con un cilindro compacto y gris colocado tras la consolidación y restauración, mínima, hecha a la fuente en la última década del siglo pasado. En la fotografía de las colecciones Loty, realizada entre 1927 y 1936, se aprecian las piezas con que estaban unidas la taza y el pedestal, que no parecen ser de mármol y no responden al estilo de la fuente. Esta unión estaba reventada, al igual que el pedestal de los

putti, apreciándose claramente la grieta que la atravesaba de arriba hasta abajo. Desde los años cuarenta hasta su restauración estuvo resuelto el “problema” con un recubrimiento de mortero de cemento, uniendo las dos partes de la fuente. En la fotografía se ven las mismas mutilaciones en piernas, pies y brazos que hoy existen, y ya que la foto está tomada antes de 1936, quizás fueron producidas por el saqueo de las iglesias en la guerra de Secesión del año 1706, por parte de las tropas inglesas en la toma de la ciudad.

La taza tiene en su centro una base preparada para recibir otra pieza superior. Sobre esta base se añadió una figura de la Virgen de la Asunción, de otro estilo y época, con una historiada peana de mármol rosado. Esta imagen desapareció después de “la hoguera que se hizo ante ella...el día 20 de febrero de 1936, con motivo del asalto a la Iglesia, que bien poco sufrió. Solamente algunas imágenes, entre ellas la célebre Purísima, fueron maltratadas y arrojadas al suelo.” (MARTÍNEZ MORELLÁ, V., 1955, pp. 20).

El pedestal, como la taza, es de planta ovalada presentando molturación clásica, arrancado con una gola inversa en el zócalo y rematando con una pseudocornisa con filetes y un caveto. Sentados en este elemento arquitectónico aparecen cuatro *putti*, uno en cada extremo de los ejes del óvalo, pero formando dos parejas al tener ligeramente girados sus cuerpos en sentidos contrarios. La pareja de la derecha y el frente está sentada en el zócalo con la cabeza de un delfín entre sus piernas, en cada uno de ellos, y la mano izquierda de ambos reposa sobre el lado derecho del pez. El brazo derecho se eleva hasta tocar su cabeza, con un pez en su mano cogido por la cola y que asoma en el hueco que deja el brazo con la cabeza, prácticamente invisible debido a las mutilaciones.

En la otra pareja, de la izquierda y de atrás, su mano derecha reposa sobre la cabeza del delfín colocado entre las piernas y es el brazo izquierdo el que está levantado y apoyado en la cabeza del *putti*, mal viéndose el pez al igual los otros dos. Las cuatro imágenes infantiles están representadas

con actitud relajada, con cuerpos regordetes, sin mirarse entre ellos ni al espectador y con los rostros de rasgos suaves ligeramente inclinados. Son todos ellos diferentes, con movimientos distintos e incluso cada uno de altura desigual, estando esculpidos en el mismo bloque de mármol que el pedestal excepto el *putti* de la izquierda que parece una escultura tallada independientemente y con posterioridad adosada y encajada en el conjunto, siendo la más baja de estatura.

Los cabellos, revueltos y ensortijados en la nuca, dejan ver una amplia frente sobre la que cae un flequillo, todo ello sin mucho detalle en la labra, al igual que los dedos que se conservan de las manos y pies presentan poca definición. Los delfines de la fuente son seres idealizados, copiados de alguna lámina, con la particularidad de presentar dos orificios nasales sobre la boca que estos animales no tienen.

La taza de la fuente, también de planta ovalada, está decorada en su parte inferior con gallones de ovas alargadas separadas por dardos poco pronunciados, presentando en cada boca de salida de agua un mascarón de factura distinta. Éstos representan rostros monstruosos de tritones-no de faunos porque no tienen cuernos- con grandes orejas despegadas y puntiagudas, narices anchas, ojos achinados, bigotes y cabellos largos y alborotados y bocas abiertas donde estuvieron los caños de la cubeta. El detalle de estos medio relieves nos indica que esta fuente fue concebida para estar en un segundo nivel de un conjunto con un segundo nivel de un conjunto de pilas, de tal manera que pudieran observarse a media distancia con claridad los mascarones, al mismo tiempo que no era necesario mucho detalle en partes pequeñas de las esculturas, como los cabellos de los *putti* y dedos de manos y pies.

El programa ornamental de la fuente recoge todos los tópicos del Renacimiento: mascarones de tritones, niños o *puttis*, delfines, y decoración de ovas y dardos. Los cuatro *putti* cabalgan sobre los delfines y levantan el brazo con los peces que utilizan para fustigarlos en su carrera por las profundidades marinas del Mediterráneo, interpretación derivada de la lectura de las escenas mitológicas semejantes de la pila bautismal, como veremos más adelante.

La pieza está tallada en dos boques de mármol blanco de Carrara de segunda calidad, ya que presenta vetas grises, sin estar completamente limpio y ser blanco impoluto.

La tercera pieza y de mayor calidad es **la pila bautismal**, ahora en lo que fue la capilla mortuoria, está formada por tres bloques tallados: el pedestal, al que se le adosan tres querubines y entre ellos tres delfines; la taza con ocho medallones o cartuchos, cuatro con la vida del Bautista y otros cuatro con escenas paganas de divinidades marinas y, rematando el vaso, un templete decorado en sus cuatro caras por relieves de objetos litúrgicos.

Para la ubicación de la pila se rebajó el suelo formando un círculo en su parte inferior, pavimentado con mármol blanco desde donde arranca el pedestal. Ataluzando con piedra arenisca los laterales y rematando con una banda del mismo mármol para resolver el encuentro con el pavimento de losas. Sobre el círculo inferior se inicia el pedestal con una gola inversa como zócalo, sobre el que descansa una plataforma decorada con líneas ondulantes representando el mar, donde se apoyan los pies de los tres angelitos y las cabezas de los delfines.

Los tres pequeños ángeles están adosados a una pieza circular sujetando con sus brazos bajados a los delfines que descansan sobre su cabeza, alcanzando su idealizada aleta de la cola las alas de los querubines. Éstos están de pie en una posición relajada, de descanso con la pierna izquierda ligeramente adelantada y flexionada, con la cabeza ligeramente girada a la derecha. Las figuras son prácticamente iguales sólo identificables por los golpes sufridos en sus cabezas, bien estén sus esquirlas pegadas o bien estén sus mellas. Sus caras infantiles presentan sensación de placidez, mientras los cabellos caen en su frente, habiéndose esculpido con algún detalle. Las manos sujetan a los delfines, con la izquierda por detrás del tronco que a la vez es sujetado por el siguiente angelito con su derecha y por delante. Por último, a los tres se les ha mutilado el pequeño sexo con un golpe.

Los delfines, seres fantásticos, tienen la cabeza más trabajada que los de la fuente, con los orificios nasales también sobre la boca, unas aletas abiertas que se colocan tras las piernas de los ángeles, rematando el tronco zigzagueante con la cola doblada, hacia atrás en dos casos y en otro hacia delante con un acabado imaginario de cinco puntas.

El pedestal se remata con una pseudo basa ática que sirve de transición y apoyo de la taza de la pila. Ésta es de planta circular con un amplio frente que le hace presentar una imagen pesada,



Los cuatro medallones, tan bellos como las anteriores, con escenas mitológicas: danza de tritones, uno de ellos azotando a un delfín, nereida sobre hipocampo y amorcillo, ictiocentauros con nereidas, y angelito y tritón raptando a una nereida, con otro fustigando a un delfín, de nuevo (Fotogr. Giner Martínez, J.).

comparándola proporcionalmente con la peana, de mucho menor radio y masa marmórea. Su cara inferior, al igual que la fuente purificada para pila de agua bendita, está decorada con gallones de ovas alargadas separadas por dardos o flechas, bien perfiladas. Su encuentro con el frente se resuelve con una moldura trenzada, sobre ella se desarrollan los ocho medallones separados por dardos y se remata el conjunto con una pequeña cornisa con dos bandas, una con decoración de hojas acuáticas anchas en forma de corazón y otra con postas grequizantes.

Los ocho medallones del frente de la taza están colocados en los extremos de diámetros de su círculo, de manera que los dos principales, perpendiculares entre sí y que forman una cruz, están destinados a las escenas de la vida del bautista: el bautismo de Jesús, la decapitación de San Juan Bautista, predicación de la llegada del Mesías y Salomé entregando la cabeza del Bautista. Intercalados con las anteriores escenas se sitúan los cartuchos con imágenes relacionadas con la mitología clásica del mar y los navegantes: tritones danzando, nereida sobre hipocampo, escena con ictiocentauros y tritones con secuestro de nereida por uno de ellos.

El medallón del bautismo de Jesús es la escena principal de la pila, donde aparece El Salvador sobre la corriente de agua del Jordán, en una posición sumisa y orante, desnudo tapado solamen-

te con un paño de pureza que le cubre la cintura. Mientras tanto, su primo Juan derrama agua sobre su cabeza con una concha, envuelto con una amplia y lujosa túnica que ondea al viento, no con la bíblica piel de camello y el cinturón de cuero. A la izquierda de los protagonistas dos ángeles arrodillados actúan de acompañantes. Toda la talla está rodeada de árboles, incluso de un cedro a la derecha. La paloma del Espíritu Santo, situada fuera del cartucho, desciende sobre Jesús. El medallón de la decapitación de San Juan presenta, sobre un fondo de una edificación de sillares, al verdugo con su espada entregando la cabeza recién cortada de San Juan a Salomé, con mucho detalle, mientras su cuerpo decapitado yace en el suelo. Salome viste un vaporoso ropaje asiático con las dos manos la bandeja de plata con la cabeza barbada del santo, a su derecha dos mujeres hablan sobre el suceso.

El siguiente cartucho presenta a San Juan Bautista predicando, desnudo de cintura hacia arriba, con barba, en su mano izquierda una vara con una cruz en donde se enrolla una filacteria, una cinta, en la que estaría escrita la inscripción "Ecce Agnus Dei" y su mano derecha alzada con el dedo índice hacia arriba. El pueblo le escucha y comenta la predicación en un entorno rodeado de árboles de porte. Hay un detalle que nos obliga introducir una interpretación de la escena. A su lado se ve un sarcófago abierto, ¿y esto quiere decir que está predicando después de resucitar? Podría el

escultor haber hecho una interpretación libre del Evangelio de San Mateo, "Este es Juan el Bautista; ha resucitado de entre los muertos...", comentario del tetrarca Herodes refiriéndose a Jesús. La última escena del Bautista presenta a Salomé entregando la cabeza del Santo a Herodes, donde se ve a Herodes Antipas con su corona y su esposa Herodías, ante una mesa de decoradas patas con detalle de varios objetos, cuchillos, copas platos, panes y mantel. Salomé llega y entrega la cabeza del Bautista, en su bandeja, que recoge Herodes, mientras presencian la escena un soldado y un perro expectante, con el rabo enroscado, por si cae algo de la mesa. Un personaje desnudo, y desconocido quizás la aflicción, se sitúa a la derecha mirando el acontecimiento con estupor.

La primera escena mitológica de la pila muestra cuatro **tritones danzando** en el mar, representado por un conjunto de líneas onduladas desde donde emergen las figuras, con cuerpo humano y pies transformados en aletas, totalmente desnudos mostrando su sexo. El tritón de la izquierda sujeta por la cola un delfín mientras lo fustiga con un pez a modo de látigo, en el otro extremo del medallón otro tritón toca un shofar, trompeta hecha con el cuerno de un bóvido, y en el centro del conjunto otros dos realizan un baile sujetando a la vez una cola de dos delfines. En el siguiente cartucho, sobre las aguas y frente a la costa arbolada, una bella **nereida**, desnuda y de espaldas con el cabello recogido en un moño del que caen unos rizos sobre su espalda, monta un **hipocampo** al que sujeta por su cuello con la derecha y con la otra mano le agarra la cola. El caballo marino presenta aletas en sus dos patas delanteras y en su lomo, rematando el cuerpo con una sinuosa cola que acaba en una historiada membrana de nueve puntas. Complementa el bajo relieve un amorcillo que monta un delfín con riendas, dirigiéndose en dirección contraria del hipocampo.

El cartucho de **los ictiocentauros** o centauros marinos representa a dos de ellos, el primero es un ser con torso de hombre anciano y barbado, cuerpo de caballo a partir de la cintura, patas acabadas en aletas y cola enroscada de pez, portando una joven desnuda en su grupa a la que sujeta por la espalda mientras que con la izquierda se apoya en un ser marino mezcla de equino, pez y ave. Dándole la espalda, en el otro lado, un ictiocentauro joven toca una caracola y con la otra mano sujeta un shofar, un amorcillo en el aire se sujeta a su grupa. En el centro, entre estas dos imágenes, aparece un tritón

con una enorme cola aleteada y retorcida que parece huir asustado sobre el ondulado mar. El último medallón de los tritones y nereidas representa **el rapto** de una de ellas por un tritón con melenas y barbas, que la lleva desfallecida y arrastrando, jalado por otro tritón joven que toca el shofar sobre un delfín con las aletas pectorales desplegadas. Al lado izquierdo, un amorcillo galopa otro delfín, dirigiéndolo con sus riendas y dándole latigazos con un pez, como en escenas anteriores.

Remata la taza un templete o edículo, con pilas toscanas en sus esquinas que sostienen un frontón clásico con pedestales en sus esquinas, delante de una cubierta semicurva en la que se han detallado todas las tejas. Las cuatro caras del edículo repiten imágenes en sus caras contrarias y presentan bajo relieves con figuras de objetos litúrgicos: cáliz, cruz, libro de escrituras, aguamanil y copa. Las tallas resultan muy toscas en comparación con los medallones, pareciendo un elemento añadido a la pila, de otra mano. El conjunto está tallado en tres bloques de mármol blanco de Carrara de segunda calidad, ya que presenta vetas grises, al igual que la fuente.

Los medallones narran dos historias, una extraída del Evangelio y la otra de la mitología pagana, una especie de "thiasos" marino, el cortejo de seres híbridos habitantes del mar que acompañan a Neptuno. Estas imágenes pretenden **transmitir un mensaje evangélico**, teniendo como protagonista el agua del conjunto esculpido. Ésta adquirirá un carácter purificador por el contacto con el cuerpo de Cristo y con la bajada del Espíritu Santo, concediendo a quien se bautiza el ingreso en la comunidad de la Iglesia y la gracia divina.

Con la simultaneidad de las escenas del Bautista y las paganas marinas se pretende expresar las faltas morales y la seducción maligna que los danzantes tritones y nereidas representan. Actividad demoníaca que nos lleva al mal, que entorpece la salvación de la Humanidad y que sólo puede ser derrotada tras el rito iniciático del bautismo, el episodio del Jordán que inicia en el ministerio público de Jesús.

En realidad los artistas italianos trabajaban fundamentalmente con temáticas religiosas cristianas, pero a lo largo del siglo XV fueron introduciendo lentamente representaciones paganas que antes del Concilio de Trento (1545-1563) se convirtieron en las verdaderas protagonistas de



✦ Detalles de la pila: la paloma del Espíritu Santo, las ovas con dardos de la parte inferior y cabeza y cola de un delfín (Fotogr. Giner Martínez, J.).

las obras de arte. Tanto en grandes monumentos como en pequeñas piezas se refleja el amor que los artistas tenían por el mundo clásico. La fórmula dual del bien y el mal, lo cristiano y lo pagano, fue la válvula de escape para que los artífices dieran rienda suelta a su imaginación, sujeta por el condicionamiento de las fórmulas canónicas. Hay que añadir el descubrimiento de América,

los viajes alrededor del mundo y el poderío naval que avivaron el sentimiento náutico de los grandes personajes y mecenas del momento, quienes alegóricamente se identificaban con Neptuno. El mejor ejemplo son las innumerables fuentes dedicadas al dios del mar en casi todas las ciudades de importancia, con sus séquitos de nereidas, tritones e hipocampos.

Para terminar y continuar investigando.

Considerando que la intervención de Joan de Lugano habría sido la de **importador de las pilas de Santa María**, bien por un encargo directo por un acaudalado local a un taller genovés o bien por la compra de las pilas desembarcadas en Alicante, cabría intentar determinar la autoría de las mismas, una vez descartada la participación de Lugano como escultor de las obras.

Como se aprecia en la comparativa de imágenes que se ha realizado, existen similitud de recursos decorativos y compositivos entre nuestras pilas y la fuente del patio occidental de la Villa de Andrea Doria en Fassolo, Génova (1531-1533), obra de Silvio Cosini y su taller.

Se utiliza el mismo gallonado con ovas separadas por dardos en el intradós de las tazas, con mascarones en los extremos de sus dos ejes, la misma moldura trenzada en el encuentro de planos distintos y la solución moldurada del borde superior de la taza, que coincide con la de la pila pequeña. Recursos que imitando la fuente de Cosini repetiría más de un taller en obras alimenticias durante un periodo de tiempo, mientras se mantenía el mismo gusto estético de los clientes. La composición de la fuente alicantina con los *putti* sosteniendo la taza presenta gran semejanza con la del piso superior del Palacio Doria, no sólo en el tratamiento de las cabezas y brazos, sino también con la función que desarrollan: ambos sujetan peces en sus brazos alzados, aunque los de los genoveses sean de mayor tamaño.

También se sabe, hecho de suma importancia para nuestro caso, que en 1536 los maestros Gio. Giacomo della Porta Gio. Pietro de Pasallo se comprometieron ante el representante de Álvaro de Bazán a la realización de un importante conjunto de piezas arquitectónicas y fuentes para la italianización de su casa familiar en Granada, como hicieron otros nobles emergentes, los Mendoza o Fajardo, en La Calahorra de Granada y en Vélez Blanco. El que fue Capitán General de las Galeras de España, visitó asiduamente y vivió en Génova, se relacionó con Andrea Doria y conoció bien las obras de Fassolo, pidiendo que las **fuentes encargadas fueran**

del mismo tamaño y diseño que las del palacio de Andrea Doria. En otras piezas también solicitó que repitieran modelos, como en los balaustres que imitarían los de la iglesia de San Teodoro en Fassolo. Por el volumen y rapidez del encargo los maestros della Porta y de Passallo subcontrataron a otros artistas, como al hijo del primero Guglielmo, a Nicolà de Corte o al hijo del segundo, Antonio de Passallo. Con lo que un mismo encargo podía estar trabajado por varias manos partiendo de modelos, por petición del cliente o por moda, elaborados por otros como en este caso la fuente de Cosini (LÓPEZ TORRIJOS, R., 2006, pp. 30-35). Bazán abandonó su proyecto para su residencia en Granada sustituyéndolo por el palacio que construyó en Viso del Marqués (Ciudad Real), desconociéndose el destino final de las obras envidas desde Génova.

Las pilas con una cronología situada entre los años 35 y 60 del cinquecento genovés imitan una serie de elementos secundarios-ondas marinas, delfines, *puttis*, aletas de las colas, shofars- que se crearon en los talleres de origen y que se reproducen repetidas veces en el trabajo más o menos en serie de las boticas de La Riba. La investigación en este marco cronológico y espacial nos podría acercar a la “fabrica” de las pilas de Alicante. Allí, además de obras consideradas mayores, estatuas decorativas o imágenes para altares, se elaboraban productos de “segunda” que repetían obras de demanda permanente, pilas, fuentes, portadas o balaustradas, realizadas por aprendices y empleados especializados, que remataban los maestros.

Estos motivos también los copiaban los diversos artífices que participaban en un determinado momento en un taller y después, aun siguiendo caminos independientes del taller originario, continúan esculpiendo esos elementos de acompañamiento en sus obras. Es el caso de Nicolà da Corte que, establecido en Granada, sin pertenecer ya al taller de della Porta, y en la ejecución de los cuatro relieves de Neptuno, Anftrite y dos Tritones en la puerta sur del Palacio de Carlos V, reproduce detalles iguales que encontramos en las escenas marinas de las de Santa María, siendo probablemente su origen común.



✦ La fuente del patio occidental del Palacio Doria de Génova, de Silvio Cosini, con detalle del gallonado de ovas y dardos, molduras trenzadas y solución de borde de la fuente que se repiten en las pilas de Santa María. Imágenes inferiores: fuente Doria, fuente S. María, pila bautismal, pila pequeña.

Por último, otro camino que nos ha de aportar información acerca del taller genovés que elaboró las pilas es saber quién y cuándo las encargó o compró para Alicante. Conocemos documentalmente que la capilla y sepultura del Bautismo era propiedad de la familia genovesa de Nicolau Imperial (ALBEROLA ROMÁ, A, 1983), aunque establecido en la ciudad entre 1565 y 1570, y dado que las pilas llegaron a Alicante hacia 1560, no pudo ser

él quien las donó a la iglesia de Santa María. Estudiando la documentación parroquial sobre un familiar directo suyo, **Joan Baptista Doria Imperial**, mercader residente en la plaza del Mar, documentado en Alicante desde 1544 a 1579, devoto de la “*Mare de Déu*” y familiar del Santo Oficio, podremos saber cuándo compró la capilla y entregó a la iglesia las pilas, para posteriormente trasmitirla a sus herederos. En ello estamos.

Archivos

- A.M.A. Archivo Municipal de Alicante.
 A.R.V. Arxiu del Regne de Valencia.
 A. P. S. M. Archivo Parroquial de Santa María.

Bibliografía

- ALBEROLA ROMÁ, A., "Catalogación de los protocolos del notario Martí Moliner (1633-1650). Archivo de la Marquesa del Bosch (Alicante)". Alicante, 1983.
- ARCINIEGA GARCÍA, L., "Las esculturas encargadas por Carlos V a Leone Leoni en 1549 y su acabado en España por Pompeo Leoni". Archivo Español de Arte, LXXXVI, 342. Madrid, 2013.
- ASTRANA MARÍN, L., "Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra". Madrid, 1948.
- BENDICHO, V., "Chronica de la Muy Ilustre, Noble y Leal Ciudad de Alicante, 1640", Edición a cargo de M^a Luisa Cabanes. Alicante, 1991.
- Colecciones LOTY, Red digital de Colecciones de Museos de España. Ministerio de Cultura y Deporte. 1927-1936.
- FIGUERAS PACHECO, F., "Provincia de Alicante, Alicante. Geografía General del Reino de Valencia", dir. Carreras Candi. Barcelona, 1919.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia", en El Mediterráneo y el Arte Español, coord.. J. Vérchez. Valencia, 1998.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO M., "El maestro genovés Juan Luis de Musante (act. 1570-1587) y su presencia en Orihuela. Reflexiones en torno a algunos maestros itinerantes en la segunda mitad del siglo XVI". Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Vol. 25. Valencia, 2013.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M., "Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Alicante 1907-1908", Edición facsímil. Alicante, 2010.
- GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., "La Iglesia y el Colegio de San Esteban". Murcia, 1972.
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., "Diccionario de escultores alicantinos". Alicante, 1974
- HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., "Breve noticia sobre los Lugano y otros artistas en la ciudad de Alicante durante el siglo XVI". Alicante 1980.
- LAPEYRE, H., "El comercio exterior de Castilla a través de las aduanas". Valladolid, 1981.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., "El escultor Nicolás Salzillo". Boletín del Semanario de Estudios de Arte y Arqueología, Tomo 29. Valladolid, 1963.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C., "Arquitectores y maestros de piedra". Archivo de Arte Valenciano, Año LXIII, Valencia, 1972.
- LÓPEZ TORRIJOS, R., "La scultura genovese in Spagna, en La scultura a Genova e in Liguria. Delle origini al cinquecento". Vol. I, Génova, 1987.
- LÓPEZ TORRIJOS R., NICOLAU CASTRO, J. "La familia Cárdenas, Juan de Lugano y los encargos de escultura genovesa en el siglo XVI". Boletín del Semanario de Estudios de Arte y Arqueología, Tomo 68. Valladolid, 2002.
- LÓPEZ TORRIJOS, R., "Las casa de la familia Bazán en Granada". Archivo Español de Arte, LXXIX, 313. Madrid, 2006.
- LLOBREGAT CONESA, E., "Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Escultura" Alicante, 1990.
- MARÍAS, F., BUSTAMANTE, A., "Don Fernando de Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela", Actas del VII Congreso del CEHA. Murcia, 1988.
- MARQUES DE LOZOYA, "Escultura de Carrara en España". Madrid, 1957.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, V., "Inventario del Archivo Parroquial de Santa María de Alicante". Alicante, 1955.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, V. "Alicante Monumental". Alicante, 1963.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, V., "Alicante en la «Chronica de la Inclita y Coronada Ciudad de Valencia y su Reino» de Martin de Viciano". Alicante, 1971.
- MATEO RIPOLL, V., "Impresores y políticos. Los poderes alicantinos ante el establecimiento de la imprenta", en El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta, coord. S. Claramunt. Barcelona 2003.
- MONTOJO MONTOJO, V., "El comercio de Alicante en los reinados de Felipe I y Felipe II. Una construcción desde la cooperación". Cuadernos de Historia Moderna. Madrid, 2007.
- MONTOJO MONTOJO, V., "Cofradías, familiares de la Inquisición y oficios reales en la Bailía alicantina y el Corregimiento de Murcia y Cartagena en 1600-1665: Los Martínez de Vera y los Briones". CARTHAGINENSIA, vol. XXXIII, n° 64. Cartagena, 2017.
- MORENO VERA, J.R., "Gloria y memoria: el retrato funerario en la región de Murcia". NOTANDUM, Vol. 40. Porto, 2016.
- MUÑOZ, G., "Apellidos alicantinos: Rovira". Diario Información, 22 de mayo de 2016. Alicante, 2016.
- MUÑOZ BARBERA, M. "Escultura del siglo XVI murciano. Homenaje al profesor Juan Torres Fuentes". Murcia, 1987.
- MUÑOZ NAVARRO, D., "Las relaciones comerciales entre el Reino de Valencia y el Norte de Italia en el tránsito del siglo XVI al XVII". RIME, Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Meditrranea, n° 4. Cagliari, 2010.
- MUÑOZ NAVARRO, D., "Las dinámicas de cooperación y competencia entre los agentes comerciales de origen italiano en el puerto de Alicante a comienzos del siglo XVII". Revista de historia Jerónimo Zurita, n° 90. Zaragoza, 2015.
- NICOLAU CASTRO, J. "La actividad de Juan de Lugano y otros genoveses en Toledo". Boletín del Semanario de Estudios de Arte y Arqueología, n° 71. Valladolid, 2007.
- NICOLAU CASTRO, J. "29. Pila Bautismal". Catalogo de la exposición La Llum de Les Imatges. Alicante, 2006.
- NICOLAU CASTRO, J. "30. Pila Bautismal". Catalogo de la exposición La Llum de Les Imatges. Alicante, 2006.
- PÉREZ SANCHEZ, A. E., "Murcia. Arte". Colección Tierras de España. Vitoria, 1976.
- REDONDO CARRERA, M.J., "El sepulcro del IV Condestable de Castilla". Boletín del Semanario de Estudios de Arte y Arqueología, Tomo 50. Valladolid, 1984.
- RUIZ, N., "De guerras y catafalcos. El fin del siglo", en SIGNUM. La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia. Murcia, 2017.
- RICO GARCÍA, M., (Anónimo). "Un artista italiano desconocido. Juan Andrea Ulio". El Liberal de Alicante, 16 y 18 de diciembre de 1900, Alicante, 1900.
- TORMO, E., "Alicante" Guías Regionales Calpe. III.- Levante, Madrid, 1923.
- VIDAL BERNABÉ, I., "El arte en la Edad Moderna", en Historia de Alicante. Tomo I, dir. Moreno Sáez, F. Alicante, 1989
- VIDAL TUR, G. "Juan Andrea Ulio ¿1640-1686?" Saitabi, n° 27. Valencia, 1948.
- VIRAVENS Y PASTOR, R., "Crónica de Alicante. 1876", Edición facsímil, ed. Agatángelo Soler Llorca. Alicante 1976.



Los bordados de Tomás Valcárcel para la Semana Santa de Alicante

Concienciación del gran valor artístico de este patrimonio

Felipe Sanchís Berná

Doctor por la Universidad de Alicante

El hecho de nombrar a Tomás Valcárcel y a la Semana Santa de Alicante en una misma frase nos trae a la memoria automáticamente el manto de las Palomas de Nuestra Señora de los Dolores y el manto heráldico de la Santa Mujer Verónica. Son su obra cumbre del bordado y forman parte del patrimonio artístico de la ciudad de Alicante. Pero de los talleres de Tomás Valcárcel salieron muchas más piezas bordadas que han enriquecido nuestra Semana Santa. Cierto es que ya se ha escrito de estos dos trabajos en la prensa y en otros medios, pero hasta el momento, no se ha publicado una relación de todas las obras bordadas para la Semana Santa de Alicante por Tomás Valcárcel. El objetivo de este artículo es realizar una recopilación del mayor número de trabajos que salieron del taller para la Semana Santa de nuestra ciudad y para otras cofradías de Alicante y fuera de ella.

“Don Tomás” fue un personaje polifacético y un trabajador muy prolífico que marcó profundamente la vida de las fiestas, el teatro y las tradiciones alicantinas del siglo XX. En este trabajo nos vamos a centrar únicamente en sus trabajos de bordados. Tomás Valcárcel Deza (1903-1999) nació en Torrevieja hijo de un comandante de infantería. A los cinco años su familia se trasladó a Alicante donde su madre abrió un taller de bordados. Estudió en el colegio de los Maristas y en la Escuela de Comercio. Se trasladó a París durante dos años para trabajar como director dibujante en la empresa “Maison du blanc” diseñando vestidos, trajes y decorados teatrales. Trabajó también en Argel diseñando telas y en San Sebastián diseñando sombrillas. A su vuelta a Alicante asumió la dirección del taller de su madre que tuvo diferentes ubicaciones: calle Villegas, Portal de Elche, calle Bilbao y calle Portugal. En su taller diseñó y confeccionó trajes de toreros, ropa para fiestas de moros y cristianos, Hogueras, fiestas populares y, por supuesto, para el tema que estamos trabajando: la Semana Santa.

La finalidad última del artículo es contribuir a la mayor concienciación del valor artístico de la obra de Valcárcel sin tener que recurrir a exageraciones ni mitificaciones innecesarias. Sirva como ejemplo que, la prensa en el año 1947 describía el Manto de las Palomas con 20 kilos de oro y progresivamente, fue aumentando la cantidad hasta llegar a los 120 kg en 1967. Es por ello que, he utilizado el criterio científico en todo momento contrastando con documentación original todos los datos que publico en el artículo. El estreno de una saya o un manto suponía todo un acontecimiento para una cofradía y era noticia en los medios de comunicación. Es por ello que he creído conveniente incluir los recortes de periódicos de las noticias más destacadas con la producción de bordados de Valcárcel en el apartado de “Hemeroteca” al final del artículo.

El valor artístico de los bordados de Valcárcel lo encontramos en su estilo propio que podemos ver en sus diseños originales, en sus dibujos diáfanos con líneas curvas y motivos vegetales, en la simetría, en la utilización de mallas, en la gran utilización de la heráldica y en la creación de un gran patrimonio de bordados con pocos medios económicos en los años de la posguerra. Además, este conjunto de obras forma parte de la historia de nuestra Semana Santa desde hace muchos años, lo que le añade un valor identitario y sentimental irremplazable. Todas estas piezas han cumplido sesenta, setenta o más años de vida y su conservación, en algunos casos, es ahora el problema. El debate está ahora entre la conveniencia de traspasar los bordados a nuevos terciopelos o conservar las piezas originales para un ansiado Museo de la Semana Santa de Alicante. Mientras tanto, disfrutemos y valoremos el gran valor artístico de este patrimonio alicantino.

Cofradía	Pieza	Año
Hermandad del Cristo del Mar y Nuestra Señora de los Dolores y San Juan de la Palma	Estandarte: "Bacalao" en terciopelo verde. (fig. 1)	1942
	Estandarte: "Simpecado". (fig. 2)	1942
	SPQR verde (fig. 3)	1943
	Galas trompetas (cuatro ejemplares) (fig. 4)	1942
	Saya blanca de procesión para la Virgen (fig. 5)	1943
	Manto de cola "de las palomas" para la Virgen (fig. 6)	1943
	Palio de Ntra. Sra. de los Dolores (Cielo, bambalinas y faldones) (fig. 7)	1947
	Reproducción del pendón de la Ciudad otorgado por Carlos V (bandera de Alicante con el escudo de Alicante)	1959
Hermandad del Cristo de las Penas y Santa Mujer Verónica	Estandarte en terciopelo azul marino. (fig. 8)	1946
	Santa Faz (fig. 9, fotografía del Catálogo de la exposición La Luz de las imágenes. La Faz de la Eternidad)	1946
	Saya blanca (fig. 9)	1947
	Manto Heráldico (fig. 10)	1948
	Gala trompeta (un ejemplar) (fig. 11)	1946
Hermandad de la Samaritana y Santa Oración en el Huerto	Estandarte en terciopelo blanco y morado. (fig. 12)	1955
	Gala trompeta (un ejemplar) (fig. 13)	1955
	SPQR morado (fig. 14)	1955
	Estandartes verticales morados (cuatro ejemplares diferentes)	1955
Hermandad de Santa Cruz	Estandarte en terciopelo negro (fig. 15)	1946
	Saya blanca par la Virgen del Descendimiento (fig. 16)	1947
	Manto negro para la Virgen del Descendimiento (fig. 17)	1947
Cofradía del Ecce Homo y Ntra. Sra. de la Amargura	Estandarte en terciopelo granate (fig. 18)	1947
	Túnica del Cristo en terciopelo granate (fig. 19)	1940
	Saya azul y manto granate (fig. 20)	1949
Hermandad de la Flagelación	Estandarte en terciopelo verde (fig. 21)	1951
Hermandad de Jesús Triunfante	Estandarte en terciopelo morado (Dato publicado por Alfredo Aracil el 9 de abril de 1990 en el Diario Información) (fig. 22)	1942
Hermandad del Cristo del Divino Amor y Ntra. Sra. de la Soledad "La Marinera"	Saya para imagen de la Virgen de la Soledad en terciopelo negro. (fig. 23)	
Ayuntamiento de Alicante	Bandera de Honor de la Semana Santa de Alicante como premio a la recuperación de hermandades desaparecidas (bandera de Alicante con la Santa Faz que se entregó a la Hermandad del Cristo del Mar (fig. 24)	1964
Junta Mayor	Bandera oficial (fig. 25)	1987



fig.1



fig.2



fig.3



fig.4



fig.5



fig.8



fig.9



fig.11



fig.12



fig.13



fig.14



fig.17. Manto bordado por Valcárcel para la imagen de la Virgen del paso del Descendimiento expuesto en la Casa de las Artes en marzo de 2020.



fig.15



fig.16



fig.18



fig.19



fig.19



fig.20



fig.20



fig.23



fig.21



fig.22



fig.6. Portada del folleto editado con motivo de la presentación de la restauración del manto y palio de Nuestra Señora de los Dolores.



fig.24



fig.25. Bandera de la Junta Mayor bordada por Valcárcel en 1987. Fotografía del pregón de la Semana Santa de ese mismo año y pronunciado por el mismo Valcárcel y en el que entregó la bandera bordada a la Junta Mayor.

Obra cumbre

Manto y Palio de Nuestra Señora de los Dolores

Descripción: conjunto de manto y palio (cielo y cuatro bambalinas) confeccionados en terciopelo azul oscuro bordado con hilos metálicos y policromados, pedrería y lentejuelas. El manto mide 427 x 461,4 cm y el palio 322 x 215 cm. y el motivo principal representado son los Siete Dolores de la Virgen. El manto es conocido como “Manto de las Palomas”, llamado así por ir bordado en el terciopelo un delicado juego de cuarenta y tres palomas bordadas en hilo de plata con las alas al aire. El efecto que se consigue, cuando es movido por sus costaleros, es el de ir las palomas batiendo sus alas, debido a la existencia de delicados muelles que las separan del terciopelo del manto. En el centro de la pieza aparece bordado el escudo de la Hermandad y, uniéndolo todo, una bellísima maraña de arabescos, hojas de acanto, muérdago, volutas y rocallas. Cuarenta bordadoras lo confeccionaron en tiempo récord.

El Diario Información del 11 de marzo de 1947 sigue describiéndolo así:

“Toda la Gloria va cuajada de arabescos de oro con malla, ostentando en el centro un medallón de metro y medio de longitud y uno de ancho bordado con seda de varios colores sobre malla de oro. En el centro del medallón ha sido bordado en relieve el Espíritu Santo y un juego de ángeles y querubines ostentando los atributos de la Hermandad; uno de ellos lleva la Palma de San Juan, otro la Cruz del Cristo del Mar y un tercero, una rama de

azucena como símbolo de la Virgen. Los baldaquines del palio, que han sido bordados por ambos lados y recortados con gran precisión llevan cada uno cinco medallones de malla de oro cuajados de preciosos arabescos del mismo metal. Como sea, repetimos, que tiene la particularidad del bordado doble, su confección ha sido costosísima, lográndose una perfecta obra.

Los lados anterior y posterior del palio, siguen la misma armonía que los costados y ostentan en el centro un tríptico de ángeles bordados asimismo en oro que se hallan adorando al Santísimo Sacramento del Altar como símbolo de la Hermandad Sacramental. Dichos ángeles se hallan prendidos en el aire portando la corona real. Las alas de los ángeles quedan completamente sueltas, con el fin de que formen conjunto con las palomas del manto de la Virgen.

Todas las caídas (baldaquines) del palio llevan los flecos cuajados de bellotas de oro fino y los remates de los laterales y frontis de los que cuelgan dieciocho cordones con borlas, también en oro fino.

Más de dos docenas de mujeres especializadas en estos trabajos, se fueron alternando en turnos diarios durante un año y medio, estimándose su valor en más de 300.000 pts., ya que, entre mucho más material, se han utilizado más de 20 kilos de oro fino.”

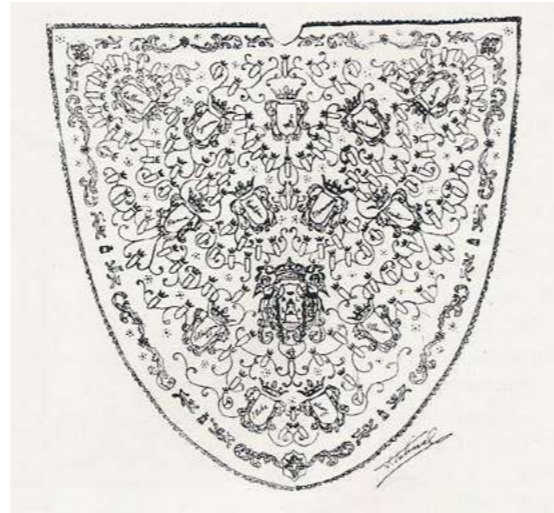
Año	Acontecimiento
1943	Estreno de la saya y manto el 20 de abril, Martes Santo.
1947	Estreno del palio el 1 de abril, Martes Santo.
1996	Participación en la exposición “Alicante de Pasión” celebrada en la “Sala de Exposiciones de la Lonja del Pescado” del 5 al 17 de marzo.
2007 2008	Restauración realizada por el Institut de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. Edición de folleto.
2015	Participación en la exposición “Exposición de enseres y bordados de la Hermandad del Cristo del Mar, San Juan de la Palma y Nuestra Señora de los Dolores”, celebrada en la Sala de Exposiciones Casa de las Artes de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Alicante. Del 27 de febrero al 24 de marzo.



fig.6 y 7.

Manto Heráldico de la Santa Mujer Verónica

Descripción: manto bordado en terciopelo que mide 4 metros de largo por 5 de ancho. Sobre fondo azul turquesa lleva bordados con 25 kilos de hilo de oro los 148 escudos correspondientes a cada uno de los pueblos de la Provincia, agrupados en torno a sus correspondientes Partidos Judiciales. En el centro aparece el escudo de Alicante Capital flanqueado con dos ángeles que portan una filacteria en la que se lee: "Año 1948. Alicante y su Provincia a la Santísima Faz". En una carta dirigida al Gobernador Civil José María Paternina, Valcárcel describe su obra de la siguiente manera: "Este manto es una evocación de todo nuestro paisaje: mares turquesianos, flora plateada, fauna multicolor, prados suaves, palmerales estilizados, jocosidades agrestes, naranjales dorados. Tiene la poesía e ingenuidad de bellos atardeceres, ecos de folklore campesino, susurro de hojarasca verdes y tiernas, es todo el azul, el oro, el rojo y la plata de su cielo, de sus riquezas, de su sangre, de sus flores y de sus corazones postrados ante la Santísima Faz (...) y allí vemos fundidos en oros, ya el es-

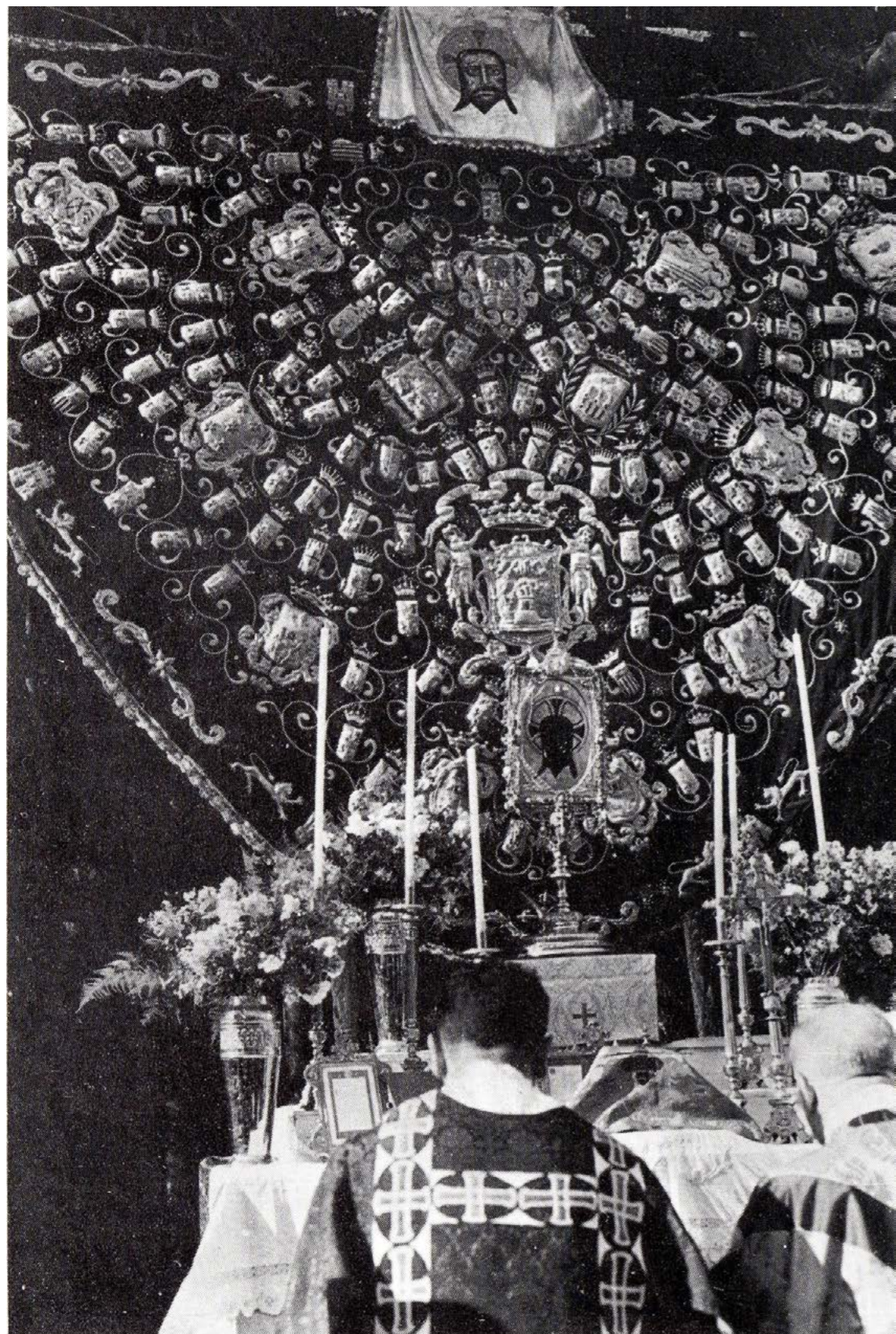


cudo del pueblo modestísimo con sabor de aromas membrilleros, ya otros con calor de hogaza. Otros ostentan coronas de marqués, de duque, de barón, cimbras empenachadas, escudo de los Corella, de los Rocamora, de los Algorfa, capelos cardenalicios que dieron vida a pueblos de la Vega Baja del Segura..."

Año	Acontecimiento
1948	Estreno durante la procesión del 26 de marzo, Viernes Santo, por la mañana.
1958	Participación en la I Exposición Provincial de Artesanía celebrada en el Museo Arqueológico de Elche desde el 10 al 20 de agosto. Concesión de la Primera Medalla en la categoría de "Artesanía Textil".
1959	Domingo 23 de agosto. El manto sirvió para decorar el altar montado para celebrar la misa de campaña en la plaza del Ayuntamiento con la reliquia de la Santa Faz. Con dicha misa se clausuraban los actos de la visita de la reliquia de la Santa Faz con motivo de la elevación de dignidad de Concatedral de la S.I. Colegial de San Nicolás.
1960	Visita de Carmen Franco al Monasterio de la Santa Faz el domingo 30 de octubre. La Santa Mujer Verónica vestida con el manto heráldico se expuso en la nave central.
1996	Participación en la exposición "Alicante de Pasión" celebrada en la "Sala de Exposiciones de la Lonja del Pescado" del 5 al 17 de marzo.
2003	Participación en la exposición "...y en Alicante Castillo" celebrada en el claustro de la Concatedral de San Nicolás de Alicante del 21 de marzo al 3 de abril.
2006	Participación en la exposición "La Luz de las imágenes. La Faz de la Eternidad" organizada por la Generalitat Valenciana. Pieza incluida en el catálogo oficial editado para la ocasión con el número 257. Del 18 de mayo al 28 de enero se expusieron la Santa Mujer Verónica y sus ropas bordadas en el Claustro de San Nicolás.
2014	El lienzo bordado con la Santa Faz junto con la gala de trompeta de la hermandad de la Samaritana participó en la exposición "Semana Santa y religiosidad en el Archivo histórico provincial Alicante (siglos XVIII-XXI)" celebrada durante los meses de abril y junio.
2015	Participación en la exposición "Exposición de enseres y bordados de la Hermandad" celebrada en la "Sala de Exposiciones Casa de las Artes de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Alicante. Del 27 de febrero al 24 de marzo.



fig.10. Manto Heráldico de la Santa Mujer Verónica, Fotografía de Loren Guardiola.



✦ Domingo 23 de agosto de 1959. El manto de la Verónica se utilizó para revestir el altar que presidió la misa con la reliquia auténtica de la Santa Faz en la plaza del Ayuntamiento.



✦ Bordadoras del taller de Tomás Valcárcel y boceto del Manto Heráldico. Archivo Municipal de Alicante.



✦ Fotografía inédita de los Hermanos García. Visita de Carmen Polo al monasterio de la Santa Faz el domingo 30 de octubre de 1960. Tomás Valcárcel explica el Manto Heráldico a Carmen Polo ante el alcalde de Alicante Agatángelo Soler. Archivo Municipal de Alicante.

Otros bordados religiosos localizados

Cofradía	Pieza	Año
Alicante	Terno completo para la Virgen del Carmen (fig. 26, foto de F. Sánchez)	1944
	Terno completo para la Virgen del Remedio (fig. 27, estampa publicada en 1976)	1950
	Terno completo para la Virgen del Socorro (fig. 28, foto de F. Sánchez)	Años 40
Aspe	Saya y manto para la Virgen de la Soledad	1964
Callosa del Segura	Estandarte de María Magdalena y Jesús del Perdón	1953
Cartagena	Manto para la cofradía de San Pedro (diseño de Balbino de la Cerra) (fig. 31, fotografía de Gabriel Garrido)	1951
Crevillente	Estandarte de la Cofradía de El Lavatorio	1952
	Estandarte de la Cofradía de la Flagelación	Años 40-50
	Estandarte de la Cofradía de La Mujer Verónica	Años 50
	Bandera del Sagrado Corazón de Jesús. Apostolado de la Oración.	1945
	Manto del traje de la Mujer Samaritana	1961
	Vestido y manto de la Virgen de los Dolores	1950
Ibi	Terno completo para la Virgen de los Desamparados (fig. 29)	1951
Petrer	Terno completo para la Virgen del Remedio (fig. 30)	1954
Rojales	Estandarte de la Cofradía del Enjugatorio de Jesús (La Verónica)	1951
Torrevieja	Estandarte para la cofradía de Jesús de la Caída	1954
	Estandarte para la cofradía del Santo Sepulcro	1954
	Estandarte para cofradía de Ntra. Sra. de los Dolores	1957



fig.26



fig.28



fig.27



fig.27



fig.30



fig.31



fig.29



Revista "Via Crucis" año 1951, pág. 4.



Revista "Via Crucis" año 1952, pág. 4.



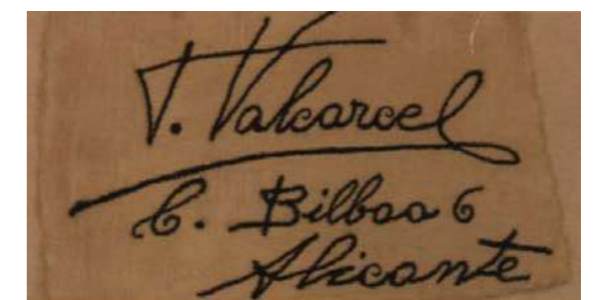
Revista "Pasión", año 1954, pág. 15.



Revista "Semana Santa Alicante", año 1953, pág. 23.



Papel timbrado de una de sus facturas.



Firma de Valcárcel en el estandarte de la Cofradía del Ecce Homo y en el manto de Nuestra Señora de los Dolores.

Hemeroteca

siones andaluzas. Para ello han cuidado principalmente de la presentación de la cofradía, que estrenará este año una magnífica cruz-guía de gran valor artístico, una bandera de la Hermandad Sacramental, un maravilloso estandarte del más refinado gusto que ha sido confeccionado por Valcárcel—este gran artista que es el alma de la Hermandad—, un notabilísimo sin pecado y unas bocinas con guardas bordadas en oro, que formarán a la cabeza del desfile y darán escolta al libro de regla de la Hermandad, que será llevado por uno de los Hermanos Mayores.

Diario Información 27 de marzo de 1942.



Bello manto que estrenará esta noche la Virgen de los Dolores, de la Hermandad del Santísimo Cristo del Mar, Nuestra Señora de los Dolores y San Juan de la Palma. Es una preciosa joya bordada por expertas señoritas alicantinas bajo la dirección artística de don Tomás Valcárcel. (Foto SANCHEZ)

Diario Información 20 de abril de 1943.

—Se me ocurrió ofrecer esta idea a todos mis cofrades, que la aceptaron entusiasmados en su iniciativa y las subvenciones fueron llegando por generación espontánea y colectiva de todos los productores. Los armadores regalan la corona y los pescadores el manto. Este manto verdadera obra de arte, bordado en los talleres del gran alicantinista que es don Tomás Valcárcel, lo hemos expuesto a la contemplación del público en un centrico escaparate de la calle Mayor y juntamente con la corona está valorado en ciento cincuenta mil pesetas. Esta corona ha sido confeccionada en Madrid, en la joyería de los señores Villanueva y Laíseca.

Diario Información 17 de septiembre de 1944. Virgen del Carmen.

El "paso" de Ntra. Sra. de los Dolores y San Juan de la Palma estrenará este año un riquísimo palio
Lleva más de veinte kilos de hilo de oro
Su coste es superior a las trescientas mil pesetas

Diario información 11 de marzo de 1947.

La Diputación provincial entrega cinco mil pesetas para el manto de la Verónica

Diario Información viernes 19 de diciembre de 1947.

LA SEMANA SANTA ALICANTINA
Un maravilloso manto para la Santa Mujer Verónica
Como expresión colectiva de amor a la Santísima Faz, han sido bordados en él los escudos de todos los pueblos de la provincia

Diario Información sábado 21 de febrero de 1948.

TRES COFRADIAS DESFILARON AYER POR LAS CALLES ALICANTINAS
En el "paso" del Descendimiento la imagen de la Virgen lucía el magnífico manto estrenado este año
Un gran gentío presenció el paso de las tres procesiones

Diario Información jueves 25 de marzo de 1948.

UN MANTO PARA LA HERMANDAD DEL ECCE-HOMO
El artista torrevejense don Tomás Valcárcel Deza está bordando un precioso manto en oro y piedras preciosas, que don Salvador Magro y su distinguida esposa, doña Joaquina Alonso de Magro, regalarán a la imagen de Nuestra Señora de la Amargura, de la Hermandad del Santísima Ecce-Homo, perteneciente a la iglesia de San Antonio de los PP. Franciscanos.

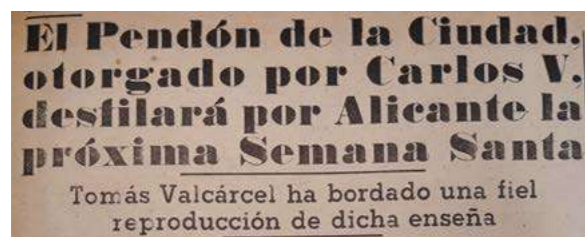
Diario información domingo 27 de marzo de 1949

PREMIOS DE ARTESANIA
También el Jefe provincial del Movimiento, entregó los premios concedidos en la Exposición provincial de Artesanía, celebrada en Elche el pasado mes de agosto:
ARTESANIA ARTISTICA
Primera medalla, don Ramón Marco Marco (terracotas), de Alicante.
Mil pesetas, don Gastón Castelló Bravo (imagen mosaico), de Alicante.
Diplomas de honor; Casa Ivars (marcos tallados), de Benisa; don Vicente Climent Mora (cerámica artística), de Muchamiel; don Blas Giner Mosegosa (cerajería artística), de Alicante; don Benito Puig Orihuel (tablas pintadas), de Benisa.
ARTESANIA TEXTIL
Primera medalla, don Tomás Valcárcel Deza (manto Verónica), de Alicante.
Mil pesetas, doña Dolores Pujol Sala (bordados y encajes), de Elche.
Diplomas de honor, don Antonio Pérez Adsuar (alfombras de nudo), de Crevillente; don Isidro Boyer (esteras de sisal), de Crevillente; Sección Femenina (encajes y bordados), de Alicante; doña Luisa Payá Navarro (encajes), de Elche.

Diario Información viernes 26 de septiembre de 1958.



Diario Información viernes 2 de marzo de 1951.



Diario Información viernes 2 de marzo de 1951.



Diario La Verdad miércoles 25 de marzo de 1964.



Diario Información miércoles 26 de marzo de 1986.



Diario Información miércoles 15 de abril de 1987.

Bibliografía

- GIL LÓPEZ, Mª Luisa y CORTÉS RUIZ, Cristian, "El arte del bordado en la religiosidad de Crevillente" en Crevillente, la etnografía de un pueblo, volumen 4, Ayuntamiento de Crevillente, 2018.
GONZÁLEZ GARCÍA, José, La Verónica: Cofradía del santo Enjugatorio de Jesús, Aldograf, 2005.
LLOPIS VERDÚ, Alfredo, "Alicante 1944 La Santísima Virgen del Carmen Coronada.", Revista Oficial de la Semana Santa de Alicante, Excmo. Ayuntamiento de Alicante, págs. 80-93, año 2011.
LLOPIS VERDÚ, Alfredo, "La Santa Faz y las Hermandades y Cofradías de la Santa Verónica en Alicante. 525 años de devoción secular de todo un pueblo", Revista Oficial de la Semana Santa, Excmo. Ayuntamiento de Alicante, págs. 39-64, año 2014.
LLOPIS VERDÚ, Alfredo, "Hermandad Cristo del Mar", Revista Oficial de la Semana Santa de Alicante, Excmo. Ayuntamiento de Alicante, 2017.
LLORET I ESQUERDO, Jaume, Personajes de la escena alicantina, Ayuntamiento de Alicante, 2002.
Catálogo de la exposición de "La luz de las imágenes. La Faz de la Eternidad, Generalitat Valenciana, 2006.
Revista Via Crucis 1943-1952.

Páginas web consultadas

- alicantepedia.com
- hermandadcrisotelmar.com
- semanasantacallosadesegura.com
- semanasantatorrevieja.es
- semanasantaaspe.com
- sanpedroapostolcartagena.es
- https://www.facebook.com/CofradiaVirgendelRemedio/Petrel

Agradecimientos

Alfredo Llopis Verdú, Eduardo Barrera Martínez, Susana Llorens Ortuño, Santiago Linares Albert, Manolo Giménez Nogueroles, Mati Sánchez Serra, Vicente Sala Blasco, Moncho Riquelme Sánchez, Cristian Cortés Ruiz y Archivo Municipal de Alicante.



Excelentísimo Ayuntamiento de Alicante



**Junta Mayor de Hermandades y Cofradías
de Semana Santa de Alicante.**