

El arte de la platería en Crevillent

Alejandro Cañestro Donoso



© Alejandro Cañestro Donoso. Todos los derechos reservados.

Edita: Excmo. Ayuntamiento de Crevillent.
Concejalía de Cultura.

Diseño de la cubierta: Guillermo Rico Barberá
grbdesigns@gmail.com

ISBN: 978-84-923338-5-1.

Depósito Legal: A 364-2016.

Fotografías: Alejandro Cañestro Donoso.

Imprime: Azorín Servicios Gráficos Integrales (Elda).

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

*El arte de la
platería en
Crevillent*

Alejandro Cañestro Donoso

*Al pueblo de Crevillent,
albacea de la historia y el patrimonio de sus ancestros*

ÍNDICE

- 9 Presentaciones
- 13 Prólogo
- 19 Introducción
- 27 Capítulo 1. El gozo de sentir y el placer de celebrar: el arte de la platería en Crevillent
 - 27 Hacia una definición de la platería crevillentina
 - 28 Platería y adorno del ritual
 - 29 El receptáculo de la divinidad: las custodias
 - 49 Los vasos sagrados: cálices, vinajeras y copones
 - 56 El culto a los santos: los relicarios
 - 57 Platería para el inicio y el fin: conchas de bautizar y crismeras
 - 60 La imagen exterior: cruces, incensarios y navetas
 - 64 Para el adorno y la gloria: la platería de la imagen de culto
- 69 Capítulo 2. Los protagonistas: los plateros de Crevillent
- 77 Anexo documental
- 89 Bibliografía
- 99 Agradecimientos

PRESENTACIÓN

Presentamos este libro que ha supuesto una importante aportación a la historia de Crevillent, gracias a un arduo proceso de investigación, puesto que hasta el momento se desconocía cualquier tipo de estudio de la platería que custodiamos en Crevillent.

La platería es el reflejo de las corrientes estilísticas que fueron propias de un momento determinado de la Historia, enriqueciendo nuestro patrimonio artístico. Como se ha considerado que la platería era un arte menor, no se le ha prestado la atención que se debía.

Es interesante que se aporten investigaciones que aborden el panorama artístico de nuestra localidad menos conocido, así la iglesia de Nuestra Señora de Belén, la de la Santísima Trinidad, San Cayetano, San Felipe Neri y las ermitas de la Purísima y del Ángel, son recipiendarias de obras artísticas de cierta relevancia. Es el caso de la Virgen de la Purísima atribuida a Francisco Salzillo, o un Cristo crucificado del siglo XVIII de la ermita del Ángel. A estas tallas debe sumarse la platería, que normalmente se trataba de piezas de adorno ritual que expresaban los exquisitos gustos de los orfebres y de los donantes, remontándonos al siglo XV.

La Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Crevillent ha promovido la edición de esta publicación, por el interés que tiene esta investigación que enriquece el conocimiento que tenemos de nuestra historia.

Quiero finalizar agradeciendo al autor su interés en profundizar en un aspecto de la cultura de nuestro pueblo, y desde estas líneas animar a futuros investigadores para llevar a cabo este tipo de estudios que nos ayuden a conocer los bienes patrimoniales existentes en Crevillent.

César A. Asencio Adsuar

Alcalde-Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Crevillent

*Vicepresidente Segundo - Diputado de Cultura y Educación
de la Excmo. Diputación Provincial de Alicante*

PRESENTACIÓN

Esta publicación es un precedente en las futuras publicaciones de investigación que nos gustaría desde el Ayuntamiento poder apoyar, publicándolas, pues así es como se enriquece la bibliografía de un pueblo. La Concejalía de Cultura mostró, desde el principio, un gran interés por este trabajo y ha realizado un gran esfuerzo para hacer posible su publicación.

En este caso nos encontramos ante un estudio minucioso y monotemático, muy especializado, pero que nos va a permitir a todos los crevillentinos, apreciar un aspecto de los bienes que custodian las distintas iglesias, ermitas o hermandades de Semana Santa, y verlos desde otra perspectiva. Incluso nos permitirán valorarlos más si cabe por su importancia histórica y/o artística.

La labor de los investigadores es digna de elogio puesto que realizan un esfuerzo que debe ser reconocido con el apoyo de las administraciones, en este caso, la Concejalía de Cultura mostró un gran interés desde el principio por este trabajo, reconociendo con ello la labor realizada por su autor, realizando un gran esfuerzo en esta publicación.

Para finalizar, quería agradecer al personal de Cultura del Ayuntamiento y especialmente a Ana Satorre, directora de la Casa Municipal de Cultura «José Candela Lledó» por sus gestiones para que esta publicación pudiera llegar a ser una realidad, y por supuesto quiero reiterar mi agradecimiento a Alejandro Cañestro por su incansable labor investigadora que le ha llevado a realizar este magnífico trabajo.

Loreto Mallol

Primer Teniente de Alcalde y concejal de Cultura,

Fiestas, Turismo, Arqueología y Jumelage del Excmo. Ayuntamiento de Crevillent.

PRÓLOGO

Qué duda cabe que la platería es un arte conceptual y suntuario clasificado en diferentes estilos artísticos secularizados que la cultura de cada tiempo los convierte en señal inequívoca e identitaria de su tempus: si su expresión formal precisa de cultura religiosa y teológica, convendremos en que esta platería se explicaría dentro de lo que podemos definir como la teología del Arte. Esto es lo que viene a decir el Profesor Dr. Isidoro Miguel García, a propósito del tipo lingüístico que se ha de seguir al relacionar Arte y Religión, fundamentado en el lenguaje de la Fe, mediante la creación de utensilios, como señales que «...abren las puertas a todos los que buscan a Dios...».

El artista para ello crea un marco espacial, significativo, elemental y en buena parte arquitectónico, que en nuestro caso es patrimonial, heredado, legado, por lo que resulta necesario y conveniente conocer este patrimonio, como documento, bibliografía y arte: el autor o autores de esos conocimientos teológicos y materiales, generan en un marco de actuación, la interpretación de esa ilusión tridimensional, pero ¿se limitan únicamente a la eficacia y lenguaje visual?, o por el contrario ¿aclaran la historia como la Iglesia enseña?. A estas y otras preguntas responde en este volumen el Dr. Alejandro Cañestro Donoso, a partir

de un amplio material artístico recogido y de un barrido exhaustivo y pormenorizado de la obra, literatura especializada, archivos y bibliografía investigada.

Cálices, copones, custodias, incensarios, navetas, relicarios, cruces procesionales, entre otros elementos litúrgicos de las distintas Parroquias de Crevillent, amén de un repaso por nimbos, aureolas, coronas y potencias, en la imaginería crevillentina, dan muestra del amplio espectro recogido en este trabajo, como base de estudio sobre inventariado, localización e identificación, notificando muy oportunamente que, en su momento, ya se realizaron inventarios por los comisionados Dres. D. Diego Guarinos y D. Ignacio de Acuña, allá por el 1769, y muy recientemente por nuestro Cura Párroco Rvdo. Francisco Mas Mas, en 1946 y 1955.

La orfebrería y la platería, entendida como tal, deriva del plateresco, arte que encierra finura en su decoración, desarrollado entre dos fechas altamente significativas: 21 de enero de 1501 y 1 de abril de 1603. Arte recriado en España separado de sus orígenes florentinos...arquitectura plateresca solo comparable a la utilizada por los grandes orfebres de la época, sobre todo por los tres Arfe o Arphe, siendo uno de

ellos, Ioan de Arphe y Villafañe, el que, a finales del siglo XVI, edita el *De Varia Commensuracion para la Sculptura y Architectura*, un tratado de arquitectura que en distintos volúmenes pretende normalizar el lenguaje del gran Vitruvio, a través de los *Diez Libros de Arquitectura* de Juan Bautista Alberti, mirando de reojo a su referente y maestro por encima de cualquier otro, Sebastiano Serlio, que ya había publicado parte de sus *Tratados*.

Si Juan de Arphe, «el Herrera de la arquitectura de plata ó el Cellini español», entra en escena, lo es por méritos propios: es el primero que diferencia claramente los oficios de platero y de escultor de oro y plata...«...[no soy platero]...sino sculptor de oro e plata e architecto...oficios muy distintos del oficio de platero...». Su *Varia*, contiene en el *Quarto Libro, Titulo Segundo: De las Piezas de Iglesia y servicio de Culto divino*. El libro de piezas litúrgicas comienza por las «andas» procesionales (influjo de Serlio en las bolas de humo), temples de planta cuadrada y alzado complejo, destinadas a realzar la imagen en lo alto (todavía no habían cundido en España los «Pasos» de Semana Santa, de moda en el siglo XVII, siendo estas «andas» el precedente directo).

Más adelante diseña piezas de culto, cálices, portapaces, candeleros y hacheros, cruces de pie y procesionales, estas de gran predicamento hacia la mitad del siglo XVII, aguamaniles de pontifical, en la línea plateresca y reiterada de la interpretación del templete ya existente en El Escorial.

Igualmente plantea el diseño de las custodias portátiles u ostensorios, a partir de un copón o arqueta con un viril encima, diferenciándolas de las custodias procesionales o de asiento, como las llama Sánchez Cantón, de forma piramidal, de los sagrarios, en forma de tabernáculos, exentos o apoyados en un soporte...sin duda configuración y proporciones que han llegado hasta nuestros días, empleando serie numéricas para su diseño. No en balde se le encargaron las de Valladolid, Ávila, Burgos, Osma, Sevilla y Madrid, entre otras.

Resulta necesaria esta introducción de este tratadista en atención a los resultados de la investigación que se ofrece en esta platería crevillentina del Dr. Cañestro, que utiliza el título como método de trabajo, aludiendo al análisis del significado profundo de la obra de arte, en un trabajo sólido y de suficiente rigor académico. La obra en cuestión se presenta en una Introducción y dos capítulos, completándola con un Anexo Documental y una Bibliografía suficientemente actual, generosa y práctica.

La Introducción en la definición de la platería y sobre todo la platería suntuaria y de ámbito parroquial, la describe muy acertadamente en un terreno objeto de ensayo y campo de pruebas de impacto visual, crisol de corrientes y de ideas localistas o foráneas, capaces de alterar y cambiar el sentido artístico en una zona determinada; al mismo tiempo que declara que su estudio ya es una atención prioritaria para una parte de los historiadores, fijando el estado del arte en la investigación, en personajes eruditos,

pioneros algunos de ellos hacia la mitad del pasado siglo, hasta la actualidad más reciente, derivadas de la realización de la *Luz de las Imágenes* y estudios del propio autor, conjuntamente con otros investigadores alicantinos, que le llevan a exponer la misma línea de investigación hacia la platería suntuaria parroquial crevillentina, en las tres parroquias, además de las ermitas de la Purísima y del Ángel y la parroquial de san Felipe Neri.

Plantea como respuesta lógica y manifestación de la fe cristiana, en los postulados contrarreformistas de Trento, y no le falta razón, porque Carlos Borromeo, ordena en sus *Instrucciones para la construcción de las fábricas de las Iglesias* y la dotación de ajuar y elementos suntuarios necesarios para los ritos, liturgia y exposición en el interior y exterior de los Templos, y todo ello hacia finales del siglo XVI, durante las veinticinco sesiones trentinas: celebraciones magnas materializadas en la semántica de un lenguaje suficientemente comprensible para el cristiano que celebraba la presencia real de Dios Eucaristía en la procesión externa del Corpus Christi, para lo que se diseña el templete o Custodia, dentro del cual se coloca el viril u ostensorio que contiene la Sagrada Forma. La necesidad de la descripción de distintos utensilios en cruces, incensarios, cálices, portapaces y copones, completan la serie funcional de elementos utilizados en ceremonias y rituales, haciendo de esta relación y exposición, un necesario y obligado estudio que es original y exclusivo, salvo alguna cuestión puntual.

Exclusividad y singularidad en cuanto al diseño manifestados en los Capítulos de la platería crevillentina, definida por el Dr. Cañestro, como de tipo «vanguardista o preconizador», en el que más allá de la acumulación de un tesoro, se ha de entender como un cúmulo de exposición de ideas, imágenes o realidades de estilo. Talleres de platería como Bonacho, Meneses y Orrico, conjuntamente con Granda y David, serían los repositorios del ajuar desaparecido o necesario para completar la liturgia y el rito, que el autor clasifica entre la inventariada y la dispuesta, en fuentes documentales que sistematizan y analizan.

Las custodias como elementos más significativos recogen un estudio basado en inventariados previos, como el caso de las descritas en la parroquia de Nuestra Señora de Belén, en la que ya aparecen los primeros datos de 1769 que he mencionado anteriormente, y para la que describe tres custodias y de la tristemente desaparecida en 1928, del taller de Andrés Ramos, igual que distintas cruces de plata Meneses y tallas de Ballester. La descripción, búsqueda y desaparición están reseñadas en el Anexo Documental.

Resulta ser una investigación cargada de su correspondiente metodología didáctica. Comienza con la denominada «Custodia antigua» en los inventarios realizados por don Paco en 1946 y 1955. Descrita con una precisión académica, fijando el tiempo de realización entre finales XVII y principios del XVIII, como plata madrileña, con una particularidad histórica de gran magnitud cultural: el nudo con el águila bicéfala de los Ausburgo, con blasón de armas y medallón

devocional, que nos proporciona por primera vez el estudio del Dr. Cañestro, que promueve varias hipótesis de su implantación, como su sustitución en el tiempo como consecuencia de un grabado de M^a Eugenia de Beer que se puso muy de moda en tiempos de Felipe IV, según M^a del Carmen Heredia Moreno, o con la necesidad que para su consagración, la precisara la primitiva parroquial de Nuestra Señora de Belén, y que fuera donada por la consorte del VI Duque de Arcos, Dña. M^a de Guadalupe de Lencastre.

Señala igualmente otras custodias con discursos estéticos de otro significado, describiendo astiles, tabernáculos, viriles, cúmulos de nubes y ángeles, espigas de trigo y racimos de uvas, soles, rayos, estrellas y un sinfín de adminículos fijados como componentes suntuarios y de exaltación religiosa.

En las distintas parroquias, modelos Meneses, sin punzón o José David, con punzonados, monogramas de Cristo y decoraciones vegetalizadas, amén de un ejemplar neogótico con nudo de manzana en la Purísima y talleres Orrico, obrador presente en san Felipe Neri.

Más adelante, describe detalladamente el cáliz limosnero de 1759 del obispo Juan Elías Gómez de Terán para la anterior parroquial y los cálices de casa Meneses y Orrico, y diversos cálices, donados distintamente por los duques de Plasencia, D. Pascual Mas y el párroco Francisco Mas. Las distintas láminas con ilustraciones fotográficas identifican claramente el contenido de la investigación realizada en todos y cada uno de los elementos: relicarios, conchas para

bautizar, crismas, incensarios y navetas, para concluir en la platería de la imagen de culto, asociada a nuestra imaginería procesional.

La búsqueda de plateros crevillentinos y su notoriedad en Joseph Noguera y Jaume Noguera, padre e hijo, es objeto del siguiente capítulo, que el autor lo dedica a escultores plateros crevillentinos que hacia finales del siglo XVII establecidos en Valencia, se examinan de tal oficio, situando los talleres indistintamente tanto en Valencia como en Crevillent, con la descripción de este tipo de trabajos, que debían pasar un tribunal examinador, según consta en los libros de Exámenes de los plateros en Valencia, de una minuciosidad conmovedora: aros circulares, engaste a *migas llunes* y técnicas de cincelado, fundido y embutido, son destrezas exigidas desde el propio Colegio de Plateros de Valencia.

Y es en este capítulo, querido lector, donde te recuerdo la importancia del texto del referido Juan de Arphe, como *Aquilatador de oro y plata*, puesto que, de igual manera que Valencia exigía la formación y magisterio en esas artes, el arquitecto del Museo del Prado, Juan de Villanueva, a mitad del siglo XVIII, hacía lo propio, al proponer a sus alumnos, como libro de texto obligatorio, el *De Varia Conmesuracion* (1585), de Ioan de Arphe y Villafañe.

El Anexo documental y la Bibliografía cierran este magnífico volumen dedicado a un arte, la platería crevillentina, inédita hasta ahora en metodología, planteamiento, investigación y estudio, que sin duda

alguna facilitarán futuras hipótesis y búsquedas como testimonios documentales historiográficos vinculados muy estrechamente a Crevillent.

El profesor Dr. Alejandro Cañestro Donoso conlleva armoniosamente su formación disciplinaria, que le permite abordar, como una docencia universitaria, esta temática y, en este caso, ofrece al lector, estudioso o investigador, a través de una ajustada lectura, el significado de una serie de obras de arte, mediante un vasto y dilatado saber, con un ropaje literario y científico, sobrio y riguroso, demostrado en la exposición de este texto, que lo convertirá a partir de este momento en un referente clásico en este arte.

En Crevillent, verano de 2016.

José Antonio Maciá Ruiz

Dr. Arquitecto

INTRODUCCIÓN

*E*l estudio de las artes suntuarias, en concreto de la platería, es, las más de las veces, el capítulo más interesante de cualquier investigación que tenga por objeto la historia de un templo. Esa colección de bienes, por sus propias y notorias características, puede guiar o, mejor dicho, convertirse en la guía de ruta por la que el investigador puede ir trazando, con independencia del trabajo material o artístico y con la seguridad de unos pasos bien encaminados, la trayectoria de dichas manifestaciones. No se puede olvidar que la obra parroquial, la de cualquier tipo o práctica artística, fue siempre el ejemplo a seguir, fin perseguido incluso por las autoridades eclesiásticas que adujeron siempre el papel de su iglesia como madre y maestra, experimentándose tanto en su interior como en su exterior, no sólo los más sólidos requerimientos del trabajo bien hecho por los maestros o artífices más capacitados sino también la búsqueda, por encima de todo, de unos determinados requisitos de alta calidad estética, la distinción

y lo novedoso. En muchos casos, y sobre todo en el terreno de lo suntuario, en lo vinculado directamente para el servicio de la liturgia, tal vez lo más desconocido en lo que atañe al ámbito parroquial, se puede constatar cómo ese templo asume el papel de centro de experimentación artística, de campo de pruebas, abanderado de las vanguardias, al que llegan piezas de extraordinario impacto visual, donde se materializan y/o ensayan, en ocasiones, formulaciones por completo nuevas, donde se plasman corrientes, sugerencias o ideas foráneas, alejadas de la tradición local, que pueden, como así se demuestra en numerosas ocasiones, alterar y cambiar la dirección del gusto y del trabajo artístico de una determinada zona.

La platería y su estudio se han convertido en las últimas décadas en un objeto de atención prioritaria por parte de historiadores del arte y otros especialistas que han visto en esa manifestación artística una buena oportunidad para analizar, concretar y siste-

matizar otro panorama ajeno a las mal llamadas artes mayores –arquitectura, escultura y pintura– pues la orfebrería, la joyería y otras artes afines a ellas están encerrando toda una serie de aspectos de interés para la historia del arte en general. A priori, esta plástica sólo llamaba la atención por la exquisitez de las materias y materiales con que estaban hechas. Sin embargo, una observación más detenida a las mismas permite comprender que, al factor meramente crematístico, se le unen inevitablemente otros, ya que los componentes simbólico y funcional resultan, sin ningún género de dudas, indispensables en este tipo de objetos. La platería, como han sabido ver numerosos estudiosos e investigadores, constituye una parte fundamental, la tangible junto a los textiles y a otro tipo de manifestaciones, de las ceremonias y rituales que se llevan a cabo tanto en el interior como en el exterior de los templos y, por ello, su estudio está revestido de un particular interés al plasmar todas las corrientes estilísticas y todos los repertorios ornamentales que fueron propios y específicos de cada tiempo y de cada estilo. En una palabra, además de la contemplación formal o del estilo, como ha podido ser frecuente en los estudios artísticos –aspecto que aquí no se niega, sino todo lo contrario–, este texto va más allá al poner sus miras de una manera particular en una visión más cultural del arte, la de unos programas e ideas concretas referidas a un contexto histórico determinado en el que adquieren pleno sentido y significación, como expresión propia del mismo.

Sin embargo, y antes de profundizar en ella, conviene hacer constar el estado de la cuestión de las

investigaciones sobre platería y plateros en la provincia de Alicante¹ con el fin de justificar plenamente la realización de este trabajo. En ese sentido, los estudios quedan reducidos a las muy importantes aportaciones desde el punto de vista documental efectuadas por Hernández Guardiola², Sánchez Portas³ y Francés López⁴, contando con el pionero estudio de Albert Berenguer allá por los años 50 del pasado siglo⁵. De fechas más recientes son las fichas de piezas de platería llevadas a las exposiciones auspiciadas por la Fundación La Luz de las Imágenes⁶ a cargo de los más prestigiosos especialistas en la materia, caso de los profesores Rivas Carmona o Manuel Sánchez o eruditos de la talla de López Catalá. Ese incipiente interés por los estudios de platería que nació en el seno de la Universidad de Murcia hace casi dos décadas se había dejado reflejar en enjundiosas investigaciones de los miembros de dicho centro académico sobre algunos tesoros de orfebrería de la provincia de Alicante, sobre todo el conservado en la iglesia de Catral⁷ y, muy especialmente, el de la catedral de

-
1. Con un carácter más global se han hecho algunas aportaciones, específicamente Cañestro Donoso, 2014b: 270-287, Cañestro Donoso, 2015b: 231-242 y Cañestro Donoso, 2015d: 13-38.
 2. Hernández Guardiola, 1978: 57-61.
 3. Sánchez Portas, 1992: 103-136.
 4. Francés López, 1983, Francés López, 1993: 85-146 y Francés López, 1997: 219-232.
 5. Albert Berenguer, 1952.
 6. Martínez García y Sáez Vidal, 2003 y Hernández Guardiola y Sáez Vidal, 2006.
 7. Pérez Sánchez, 1999: 158-181.

Orihuela, un repertorio suntuario de especial interés en tanto que quedaba cobijado dentro de la iglesia madre de la diócesis de Orihuela-Alicante, cuyo estudio sigue hoy día en curso⁸, incluidos sus artífices⁹, así como la colección de platería de la iglesia de las santas Justa y Rufina también de Orihuela¹⁰. A ellos debe sumarse mi propia producción desde hace varios años, con investigaciones sobre la platería de la concatedral de San Nicolás¹¹ y del convento de Agustinas de Alicante¹², los plateros alicantinos¹³ e los ilicitanos¹⁴, la platería de Novelda¹⁵, la de Aspe¹⁶, los plateros Miguel de Vera¹⁷ o Ramón Bergón¹⁸ y un sinfín de expedientes, muchos incluidos en publicaciones de carácter compédico¹⁹, caso de Elche²⁰,

Torrevieja²¹, Villena²², Albatera²³, Elda²⁴, Sax²⁵ o San Juan de Alicante²⁶.

Con todo, debe decirse que, a pesar de esos estudios ya mencionados, la platería en la provincia de Alicante se encuentra huérfana de un estudio que venga a sistematizar y analizar en profundidad ese vasto campo artístico y sus peculiaridades. Es decir, aún falta un trabajo que sistematice y analice, desde un punto de vista global e integrador, la totalidad de las manifestaciones artísticas de la platería en estas tierras alicantinas, pues los trabajos que hasta ahora se han hecho se han visto limitados a una determinada localidad, cuando no a un templo concreto o una época, aunque también se hayan hecho aportaciones desde un punto de vista global. Todavía no se ha abordado una gran investigación que comprenda este fenómeno de la platería. Por ello, estudios de este tipo se hacen tan necesarios pues revelan y calibran la totalidad de las aportaciones que estas obras de arte hacen al desarrollo de la historia del arte de carácter regional.

Ese mismo carácter de originalidad, o sea, de exclusividad, es el que acusa el panorama de la platería de

8. Pérez Sánchez, 2006: 589-601 y Pérez Sánchez, 2010: 613-628.

9. Penalva Martínez y Sierras Alonso, 2004.

10. Cecilia Espinosa y Ruiz Ángel, 2004: 111-128.

11. Cañestro Donoso, 2009a: 203-223.

12. Cañestro Donoso, 2016b: 101-113.

13. Cañestro Donoso, 2010b: 171-183.

14. Cañestro Donoso, 2013: 133-140.

15. Cañestro Donoso, 2014d: 87-102, Cañestro Donoso, 2015c: 234-239 y Cañestro Donoso, 2015g: 23-25.

16. Cañestro Donoso y Guilbert Fernández, 2015.

17. Cañestro Donoso, 2011c y Pérez Sánchez, 2014: 433-447.

18. Cañestro Donoso, 2015c: 234-239 y Cañestro Donoso, 2015f.

19. Cañestro Donoso, 2010a: 28-31 y Cañestro Donoso, 2014b: 277-308.

20. Cañestro Donoso, 2009c: 105-111, Cañestro Donoso, 2011a: 151-187, Cañestro Donoso, 2011b: 141-149 y Cañestro Donoso, 2014a: 212-215.

21. Cañestro Donoso, 2009b: 35-41.

22. Cañestro Donoso, 2014e: 453-482.

23. Cañestro Donoso, 2015e: 8-10.

24. Cañestro Donoso, Guilbert Fernández y Segura Herrero, 2014 y Cañestro Donoso, 2015a: 78-83.

25. Cañestro Donoso, 2015h: 17-25.

26. Cañestro Donoso, 2009d: 97-103.

Crevillent, inédita a excepción de algún estudio sobre aspectos puntuales²⁷.

La orfebrería, por sus características intrínsecas, representa además un excelente testimonio material del propio desarrollo histórico de la construcción de los templos de Crevillent y su adecuado abastecimiento de obra suntuaria, por lo que no se entiende el edificio sin su oportuno ajuar de platería y esa colección no tendría sentido fuera del templo. En síntesis, una iglesia, sea de la naturaleza que sea, no extraña que fuera el cobijo de toda una serie de obras de arte que, unidas a los nombres de mayor reputación, hiciese de cada ámbito parroquial un verdadero joyero. Y ello se observa de una manera ejemplar en la localidad de Crevillent, particularmente en sus templos de Nuestra Señora de Belén, san Cayetano, la Santísima Trinidad, san Felipe Neri y las ermitas de la Purísima y del Ángel. No sólo las esculturas o las pinturas, repertorios decorativos por definición, sino ya la propia arquitectura está indicando que se trata de espacios singulares, puros, que acusan unas exquisitas proporciones desde el punto de vista constructivo que remiten a otras consideraciones de tipo simbólico y conceptual. Sin embargo, la configuración de los edificios que acogen el culto católico no es baladí ni fruto del azar, pues todo en ellos está respondiendo a una serie de ideas que no son más que la lógica consecuencia de movimientos de índole cultural y sobre todo religiosa, destacando con mucho el impacto que tuvo la Contrarreforma en la arquitectura de la iglesia

principal de la villa, la de Nuestra Señora de Belén, un esbelto edificio que, aunque construido a partir de 1772, todavía se enmarca en los postulados contrarreformistas de la tipología de cruz latina, de nave única acompañada de capillas entre contrafuertes en su recorrido como solución más idónea para la congregación de una feligresía cada vez más numerosa, habilitándose una cabecera desarrollada con un tabernáculo que serviría de alojamiento a la Eucaristía, lo que nuevamente entronca con la exaltación del Santísimo Sacramento que trajo consigo el Concilio de Trento y sus famosos decretos²⁸. La estética clasicista del edificio, obra del crevillentino Miguel Francia²⁹, está dominada por un sereno equilibrio de macizo y vacío aunque sigue habiendo guiños a épocas pretéritas como los arcos de las capillas laterales dispuestos en diagonal. Su condición de templo de rango mayor y contenedor de obras de arte quedaba acreditada por la existencia en él, al decir de Elías Tormo, de «una cabeza de Cristo» que él mismo atribuía al excelso pintor valenciano Juan de Juanes³⁰, además de varias imágenes de escultores de renombre, de la talla de

27. Cañestro Donoso, 2016a: 244-249.

28. Sobre el vínculo entre la Contrarreforma y el arte pueden verse varios textos, entre ellos el de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1991: 43-52. El panorama específico del ámbito alicantino ha sido abordado en Cañestro Donoso, 2015b: 65-75, por lo que se remite a la bibliografía de dicha obra.

29. Se recomienda ver la última aportación a este respecto: Zamora Gómez, 2016: 138-144.

30. Tormo Monzó, 1923: 287. Esta cabeza fue descrita por González Simancas con profusión de detalles, si bien este último autor la asocia a la ermita de la Santísima Trinidad y no al templo de Nuestra Señora de Belén (González Simancas, 2010: 258).

un Francisco Salzillo o un José María Ponsoda, un repertorio que se vio sustituido en la segunda mitad del siglo xx con la incursión de obras de escultores valencianos y de Mariano Benlliure. Con todo, debe tenerse presente que el edificio que actualmente se contempla es la segunda de las fábricas –en emplazamientos distintos– de la iglesia de Belén, pues de la primitiva construcción, levantada entre 1588 y 1694 en donde hoy está el Mercado Central y que muy posiblemente sería la continuación de un templo anterior medieval³¹, tan sólo resta la torre prismática³² aunque se sabe por la tasación que hizo de ella el arquitecto Miguel Francia que medía «de longitud treinta varas y de latitud ocho varas y un palmo, la que tiene tres capillas por banda y el crucero, y es tan reducida por la estrechez del mal terreno que eligieron los antiguos que no tiene proporción para ensanches de ningún modo»³³.

La misma condición de joyero artístico la tiene la ermita de la Purísima Concepción, obra arquitectónica atribuida a Miguel Francia³⁴, si bien de su patrimonio anterior tan sólo ha subsistido la inte-

resante talla de la titular, que puede ser atribuida al murciano Francisco Salzillo³⁵, visto ese vínculo sobre todo en la elevada calidad de su peana configurada como un cúmulo de nubes con cabecitas de querubines. En la ermita del Ángel se conserva un Cristo crucificado del siglo xviii, procedente de una donación. Completan el ciclo las otras dos parroquias, la de san Cayetano, edificio construido por los arquitectos crevillentinos José Antonio Maciá y Enrique Manchón a finales de la década de los 90 del pasado siglo, y la parroquia de la Santísima Trinidad, que toma sus orígenes de una antigua ermita de arrabal levantada en el año 1841, siendo el actual edificio de los años 1999 a 2002. En ella se encuentran tallas de Juan García Talens o Nicolás Martínez. Por último, la iglesia de san Felipe Neri, en la pedanía homónima, una interesante construcción también de Miguel Francia³⁶ bajo los diseños del cardenal Luis Belluga Moncada³⁷, en la cual había, como era de esperar, obra murciana, particularmente de Francisco Salzillo, autor de la desaparecida Virgen del Rosario y del titular de dicha iglesia, del cual tan sólo se conserva el niño que hoy está a los pies de la actual talla, procedente ésta de la Casa Peris (Valencia)³⁸.

31. Puig Fuentes, 2012: 230-234.

32. Jaén Urbán, 2000: 140 y Gozávez Pérez, 1983: 24. Se ha podido constatar que existía en ella un retablo y un sagrario, todo dorado, según consta en la memoria del pago de mil quinientos reales que entregó el duque de Arcos en el año 1679 para costear dicha obra (Archivo Histórico Municipal de Elche, en adelante AHME. Sig. H30-15, s. f.).

33. La tasación de la obra de la antigua iglesia y las intenciones de erigir una nueva pueden verse con detalle en los informes que preparó Miguel Francia (AHME. Sig. H21-10).

34. Zamora Gómez, 2016: 152.

35. Puede verse un estudio en Belda Navarro, 2003: 546. Al decir de este autor, esta talla crevillentina se aleja de las concepciones salzillescas, si bien un análisis detenido de la misma hace pensar lo contrario.

36. Sáez Calvo, 2002b: 229-252 y Zamora Gómez, 2016: 137-138.

37. Puede verse también Castillo Oreja, 2006: 125-139.

38. Sáez Calvo, 2002a: 7-15.

INTRODUCCIÓN

Y como complemento de todo el desarrollo arquitectónico, y cumpliendo una función de dignificación del ritual, está la platería. Cálices, custodias, copones, vinajeras, incensarios y otras piezas destinadas al embellecimiento del culto divino, que están sujetas, como era de esperar, a toda una serie de consideraciones de tipo teórico y teológico que las están configurando como manifestación artística y, sobre todo, como apoyo y realce de las ceremonias³⁹. Puede decirse que la Contrarreforma propició una gran cantidad de platería en el interior de las iglesias, específicamente en el presbiterio, con una doble función, por un lado enfatizar el epicentro del culto tras el nuevo carácter adquirido con la revitalización del mismo que proponía el Concilio de Trento con el correspondiente adorno y, por otro, obedecer a la función para la que fueron ideadas cada una de las piezas⁴⁰. Realmente, suponen tanto unos complementos del culto como un interesante conjunto de obras de arte con los que dotar convenientemente a los nuevos templos pero también como remozamiento de los ajuares de tiempos medievales o renacentistas en templos de tales momentos, por lo que constituyen un magnífico aporte a la adopción de los nuevos gustos, las nuevas necesidades y la nueva imagen impulsada por Trento y la reforma del culto y la liturgia que conllevó, pues quedaban ya lejos de la acumulación de tiempos anteriores como signo de opulencia y

prestigio⁴¹ para adoptar ahora otros caracteres, más en función de lo sagrado y lo utilitario ya que tales piezas no dejaban de ser funcionales⁴². Por tanto, con la platería extendida a la totalidad del templo, las ceremonias quedaban revestidas de una gran magnificencia y aparatosidad, montándose, como ha señalado Rivas Carmona, en las más solemnes y en las fiestas principales increíbles despliegues de platería en torno al altar mayor y su sagrario en tanto que *sancta sanctorum* del culto⁴³.

Ciertas piezas de adorno del ritual se han conservado si bien deben tenerse asimismo en cuenta los tesoros perdidos pero conocidos a través de las fuentes documentales y los inventarios, por lo que su estudio resulta fundamental para poder calibrar el panorama que supusieron las artes suntuarias en Crevillent al amparo de la Contrarreforma y la renovación de los mismos que ella propició, con creaciones verdaderamente espléndidas, muestra del interés de particulares y eclesiásticos en dotar convenientemente a sus templos para que lucieran como debieran y se adaptaran adecuadamente al nuevo culto reformado. Así pues, la documentación, muchas veces rica en detalles, refrenda las vastas colecciones que hubo en otros tiempos en Crevillent, conjuntos especiales que ayudaron a significar muy elocuentemente la imagen que debía darse de la nueva Iglesia de la Contrarreforma, que en esta villa adquirió un carácter verdaderamente ejemplar.

39. Cruz Valdovinos, 2001: 149-170 y Sánchez-Lafuente Gémar, 2007: 25.

40. Rivas Carmona, 2003: 515-536.

41. Sánchez-Lafuente Gémar, 2007: 22.

42. Rivas Carmona, 2007: 89 y Franchini Guelfi, 1986: 9-19.

43. Rivas Carmona, 2003: 519.

Lógicamente mucho de ese protagonismo lo acaparó el altar mayor por su nueva situación litúrgica y este resalte del ara constituyó un magnífico recurso para poner de manifiesto el valor de la Misa según las disposiciones de Trento. El aparato que se desplegaba en torno al altar era el propio en los grandes días de fiesta y también era requerido por las magnas exposiciones eucarísticas, aunque de diario no se descuidaba el aderezo del mismo. Ello, obviamente, exigió la oportuna custodia u ostensorio que sirviera como expositor o bien para la procesión del Corpus Christi, por lo que las parroquias de la diócesis comienzan a adquirir, una vez conocido el nuevo estatus episcopal, estas obras de platería que ciertamente constituirán su pieza más querida y valorada al ser el receptáculo de la divinidad. Además de todo ello, se completaba el exorno de platería del altar con el juego de tres sacras, dispuestas sobre el mismo para que el celebrante no obviara ninguna palabra del momento de la Consagración y en otros ritos de la misa, así como un atril en el que eran colocados los libros rituales y las lámparas que colgaban a lo largo y ancho del presbiterio, manifestando particularmente la presencia perpetua del Santísimo e iluminando la zona más especial del templo. Además, la capilla mayor fue, asimismo, el recinto escogido para la exposición de relicarios, en plena sintonía con los ideales contrarreformistas del culto a los santos. La celebración de la Misa pidió el oportuno juego de cáliz con patena, así como copones y otros objetos, caso de los portapaces, vinajeras y platos de distintos usos, que vendrían a completar el cuantioso ajuar de platería en base a su diversa función dentro de las ceremonias y rituales.

Muchos son los cálices y copones que se tuvieron en los templos, piezas prácticas donde las haya, si bien se ha conservado únicamente una discreta muestra de ellos por idénticas razones a la pérdida de la otra platería, teniendo buena parte de responsabilidad en ese aspecto las sucesivas renovaciones de los ajuares vividas en los siglos XIX y XX, sobre todo, en la posguerra y las interpretaciones del Concilio Vaticano II, desechándose de los tesoros las mejores piezas de orfebrería labradas en tiempos barrocos. Con todo, a pesar de tan desolador panorama, lo conservado indica la opulencia y la riqueza de los templos, además de los exquisitos gustos de las fábricas o sus donantes.

La plata estaba asimismo presente en aquellas solemnidades llevadas a cabo fuera de los templos, esto es, las procesiones, las cuales contaban con una cruz flanqueada por dos ciriales y el juego de incensario y naveta. La cruz procesional, en tanto que imagen del templo al que acompañaba, debía suponer una pieza con un carácter especial, muchas veces presentando en grandes relieves o en esculturas de bulto redondo a los titulares o algunos santos particularmente venerados en la localidad.

Sin embargo, y antes de profundizar en todos esos aspectos y en ese complejo panorama de platería y plateros, conviene hacer constar de entrada que se trata de un campo inédito en muy buena medida, tal como ya ha quedado manifestado. La obra de platería queda lejos de la concepción arqueológica e individualizada, que se inserta en un determinado contexto y una ubicación concreta, por lo

INTRODUCCIÓN

que puede decirse que es tanto un complemento de las ceremonias como de la misma arquitectura, que vio en ella una ocasión idónea para manifestar unos nuevos ideales, una nueva imagen y apariencia. De esa forma se explica que la obra medieval haya desaparecido prácticamente por la renovación sucesiva de los ajuares, desde las galas renacentistas a la fantasía barroca e incluso los expedientes clasicistas e historicistas aún de fechas más recientes, pues cuando no pudo levantar una nueva fábrica ajustada a los nuevos tiempos, se optó por adecuar los bienes muebles a las necesidades estéticas y litúrgicas. En ese sentido, la platería también es una buena muestra de ello.

Como puede imaginarse, la materialización de este libro, que en verdad recoge las conclusiones de una amplia investigación que tuvo por tema la platería de las iglesias de Crevillent, se ha hecho realidad merced a la unión de muchas voluntades, de muchas almas buenas. Es por ello por lo que estas líneas deben servir de gratitud a todos aquellos que han colaborado, de una manera u otra, en que este libro viera la luz. La principal autoridad de la localidad, el alcalde don César Augusto Asencio, conoció el proyecto y lo hizo suyo, como igualmente ocurrió con la concejal de Cultura, doña Loreto Mallol, y la técnico de dicha concejalía, doña Ana Satorre, a quienes agradezco el seguimiento tan escrupuloso que ha tenido para con este trabajo. Los sacerdotes de Crevillent, con el reverendo don Miguel Riquelme a la cabeza, han facilitado la labor al permitir acceder tanto a las piezas de platería como a las

fuentes documentales. Una muestra de gratitud especial va para don Cristian Cortés, quien se ha mostrado siempre con una disposición encomiable, así como para don Jorge Belmonte, compañero de batallas, a quien agradezco sus consejos y orientaciones y, por encima de todo, su amistad.

Cerrando el capítulo de agradecimientos, como no podía ser de otra manera, está mi familia, mis padres, hermano y Margarita, a quienes muestro mi más profunda y cariñosa gratitud por su paciente espera y su infinita comprensión. Y un particular recuerdo a don José Antonio Maciá, quien enaltece la presente publicación con su prólogo, fiel reflejo de la amistad que nos une. A todos ellos, pues, mi más sincero agradecimiento por poner su granito de arena.

Alejandro Cañestro Donoso
Crevillent, mayo de 2016

CAPÍTULO I

*El gozo de sentir y el placer de celebrar:
el arte de la platería en Crevillent*

Este particular desarrollo histórico de la platería en Crevillent debe comenzar con la obligada reflexión de la posible especificidad y exclusividad de la platería en estas tierras. En una palabra, conviene saber si esta platería tiene algún rasgo de particular que la haga destacarse del resto de la producción de otra demarcación geográfica por cantidad o por cualquier otro parámetro, o incluso algún indicio que sea distintivo de la zona. De entrada, lo único que puede afirmarse con rotundidad es que esta localidad, vinculada de antiguo a la diócesis de Orihuela, conserva unos testimonios de platería que en sí representan la materialización, aplicación y trasposición de una serie de tendencias, a veces hasta con carácter vanguardista o preconizador, por lo que estas manifestaciones deben ser consideradas no sólo como acumulación de objetos en el sentido más medieval del término sino como un elemento con el que mostrar una idea, una imagen o una realidad estilística. Desde ese paraguas de la adecuación

de la apariencia no extraña que estas colecciones se entiendan como auténticos tesoros, pues al aspecto meramente crematístico y del material se suman otros tales como su condición de pieza histórica y su faceta simbólica, pues toda esa platería incorpora una iconografía que en ocasiones se llega a personalizar hasta tal punto que los patrones y las patronas están asimismo reflejados en ella, caso de la custodia que el orfebre valenciano José Bonacho labrara en la década de 1950 para la iglesia de Nuestra Señora de Belén en la cual se asientan imágenes de san Francisco, san Cayetano, Nuestra Señora de Belén y la Virgen del Rosario, patrones de esta localidad y titular del templo. Por tanto, ese carácter de específico ya se comienza a hacer presente y a ser rasgo distintivo de esta platería crevillentina.

Por otra parte, conviene tener en cuenta la misma procedencia de las piezas, la cual es, en efecto, diversa y obedece a distintas circunstancias. De las co-

lecciones antiguas pocas piezas han llegado hasta la actualidad, siendo la custodia del siglo xvii de origen madrileño, unas crismeras del siglo xv con punzón de Orihuela y otro juego de crismeras valencianas del siglo xvi los únicos testimonios de los ajuares antiguos, junto con otras piezas. La custodia de los años 50 del pasado siglo procedente del obrador del también valenciano José Bonacho destaca entre la producción de fechas más recientes, pues el resto de la platería corresponde a talleres de tipo más industrial como lo fueron las casas Meneses y Orrico, madrileña la primera y valenciana la segunda, que fueron las responsables de buena parte de la reposición de los ajuares tras la guerra civil española, por lo que este fenómeno de Crevillent no constituye un hecho aislado sino que, más bien, está en la órbita de la situación del resto de templos e iglesias a nivel nacional. Dicho enfrentamiento bélico fue la causa de la desaparición de mucha de la mejor platería que se hizo para templos y conventos y, una vez finalizado éste, se hubo de abastecer nuevamente a las iglesias de la oportuna colección de platería y objetos de metal que sirvieran para el adorno del culto y sus ceremonias. En ese sentido, las casas como Meneses, Orrico, Granda o David tuvieron mucho que ver. A toda esa amalgama de platería procedente de diversas zonas de España hay que añadir la que vino del extranjero, sobre todo de Francia, de finales del siglo xix o inicios del xx. Con lo cual, el panorama de obras de platería que se ofrece en Crevillent es, cuanto menos, llamativo a tenor tanto de la multitud de elementos conservados como de su distinto origen, siendo ello otro de los rasgos distintivos a los que antes se aludía.

Además, conviene establecer la diferencia, en algunos casos sutil, entre los inventarios y la platería conservada, pues este presente trabajo contempla la platería perdida pero conocida a través de las fuentes documentales. En suma, se pretende establecer la historia de la platería en Crevillent desde dos puntos de vista: por un lado, las piezas que han llegado hasta la actualidad y, por otro, las que se han perdido pero son refrendadas en el testigo documental y gráfico. Por todo ello, se hace necesario concluir que, en efecto, el tesoro de platería de las iglesias de Crevillent resulta, de entrada, muy interesante. Un tesoro que estaba demandando un estudio y profundizar en él pero desde un punto de vista no sólo artístico sino interdisciplinar, preferentemente como un hecho cultural. Esa sistematización y ese análisis se hacían necesarios fundamentalmente para calibrar la totalidad de las aportaciones de estos objetos de uso litúrgico a la historia del arte local en particular y al desarrollo de la historia de la platería a nivel más general, pues aún hoy día se cuenta en Crevillent con obras artísticas que suponen en verdad hitos dentro de este panorama tan complejo.

Platería y adorno del ritual

Un gran número de piezas compone el tesoro de platería conservado en la iglesia principal de Crevillent, la de Nuestra Señora de Belén, desde cálices, copones, incensarios, navetas, crismeras, relicarios, cruces, conchas de bautizar y custodias, inédito todo ello en verdad, a lo que habría que sumar lo existente en los demás templos crevillentinos (las iglesias de la Tri-

nidad y san Cayetano y las ermitas de la Purísima y el Ángel, además de la residencia de la 3ª edad y el propio Museo de Semana Santa), así como el muy importante capítulo de los ajuares de las imágenes de culto, aunque la historia de dicha colección de platería debe limitarse a estas piezas pues el testigo documental de antes del siglo xx es escaso¹ y, por tanto, el estudio debe forzosamente ceñirse sobre todo a los inventarios que se hicieron en los templos en la posguerra y al análisis de las piezas que han subsistido, suficientes para comprobar que Crevillent fue destino de la mejor platería, según se verá en líneas siguientes. Con todo, debe decirse que el patrimonio de platería y metal de las iglesias crevillentinas se halla muy mermado con respecto a los inventarios que se efectuaron en los años de la posguerra. En concreto, los inventarios de la iglesia de Nuestra Señora de Belén de los años 1946 y 1955 refrendaban un número mucho mayor de objetos del culto que, por diversas circunstancias, no ha llegado hasta la actualidad.

El receptáculo de la divinidad: las custodias

Por sus particulares características, lo primero que debe estudiarse y analizarse son las custodias, las piezas más especiales y exclusivas de la platería his-

pánica y, por ese motivo, ellas son creaciones verdaderamente particulares pues no en vano eran el contenedor de la Sagrada Forma. Desde tiempos medievales adquieren apariencias turriformes cuando no se optó por la solución tan genuinamente del siglo xvi español de crear un pabellón de plata que cobijase un ostensorio en el que alojar el Cuerpo de Cristo, si bien se hicieron igualmente otras custodias, de menor tamaño y más prácticas por su carácter portátil, aparte de su menor coste económico. Son las llamadas *custodias de tipo sol*, una tipología consistente en una pieza de astil concebida como soporte de un disco radiado que alberga la Sagrada Forma que se convertirá en el modelo casi exclusivo de los ostensorios a partir de 1600. Su reducida superficie, en contraposición a las custodias procesionales con baldaquino y manifestador, obligaba al platero a concentrar el programa eucarístico en muy pocas imágenes, a veces una sola figura, cuidadosamente elegidas para comunicar el mensaje adecuado de forma clara, precisa, comprensible y persuasiva para el fiel. Es decir, la iconografía quedaba reducida a alguna imagen y a la cruz del remate, además de la simbología del propio sol, trasunto de Cristo como luz y sol de justicia, lo que reforzaba el carácter triunfalista acorde con el espíritu de la Iglesia de la Contrarreforma². Son muchas las explicaciones sobre el origen de este modelo: una de ellas se relaciona con el salmo 19 «*in sole posuit tabernaculum suum*» aunque también hay que decir

1. En ese sentido, debe hacerse constar que tan sólo se han podido localizar los planes que Diego Guarinos e Ignacio de Acuña trasladaron al duque de Arcos en el año 1769 sobre los ornamentos y alhajas que faltaban en la iglesia de Crevillent. El documento, que está revestido de un particular interés en tanto que se trata de una aportación inédita sobre la antigua fábrica de la iglesia de Nuestra Señora de Belén, se reproduce en el Anexo Documental bajo el número iv.

2. Heredia Moreno, 2002: 177-178. Puede verse asimismo Heredia Moreno, 2012: 139-160.

que Jesucristo está considerado como un Dios solar, pues nace durante el solsticio de invierno y su atributo principal es el sol³.

En la iglesia de Nuestra Señora de Belén se conservan tres custodias, más algunos otros ejemplares en otras iglesias y ermitas, aunque no debe pasarse por alto la custodia de oro y joyas que se hiciera en el año 1928, hoy tristemente perdida⁴, si bien por el testimonio escrito puede saberse que fue costeada por suscripción popular y contaba con «sesenta esmeraldas, ocho rubíes, trescientos diez y siete diamantes y brillantes, cuarenta y cinco perlas, trece topacios y siete turquesas», todo ello salido en ese año 1928 del obrador del platero madrileño Andrés Ramos, casado con una hija de Crevillent. A la simbología cristológica presupuesta en las custodias se une aquí la de las gemas y sus colores. Así, por ejemplo, las pequeñas perlas aluden a la pureza divina, convirtiéndose en el trasunto mismo de Cristo, de su Pasión y Resurrección. Igualmente las piedras preciosas están representando a la Jerusalén Celestial, tal como relata San Juan: «y los cimientos del muro de la ciudad estaban adornados con cada una de las piedras preciosas» (Apocalipsis 21: 19). Pero además es que todas esas piedras que estaban presentes en el ostensorio siguen una precisa simbología como el rubí que representa la Sangre de Cristo o el diamante al mismo Cristo.

3. Cots Morató, 2008: 463-465.

4. Martínez, 1928 y Puig Fuentes, 2013: 268-271. Puede verse también en Candel Rives, 2016.



Custodia (desaparecida). Taller de Andrés Ramos, Madrid. 1929 Iglesia de Nuestra Señora de Belén (Crevillent). Fotografía cedida por Salvador Puig.

Aparte de esa custodia, el encargo contemplaba un copón de «kilo y medio de plata y doble baño de oro», unos «artísticos candelabros de plata repujada», «otro par de candelabros de plata», «dos cetros para regir en las procesiones de plata Meneses» y una cruz parroquial con sus ciriales, obra ésta de los orfebres valencianos Ballester. Nada de todo ese importante patrimonio se ha conservado. Esa custodia, que estaba configurada como una típica pieza de astil de estilo neogótico, encajaba muy bien dentro de la estética romántica que estaba en boga desde mediados del siglo XIX. La recuperación de los estilos medievales se hacía en base a la creencia de que ellos eran en efecto la esencia de la Iglesia más pura, más lejana de artificios, lo que explicaría el surgimiento de más y más platería neogótica. Aunque tan sólo es conocida por una vieja fotografía, puede saberse que la custodia tenía una base cuadrada encima de la cual se disponían dos ángeles adoradores. El astil se articuló como un pequeño templete calado sobre un cúmulo de nubes, dentro del cual parece alojarse una representación de racimos de uvas y espigas de trigo, especies eucarísticas. Lo más complicado era el sol, cuajado de pedrería, con motivos de arcos apuntados. Según se ha podido colegir de la documentación, esta interesante pieza vivió algunas vicisitudes en su corto periodo de vida pues fue sacada de la iglesia en el mes de mayo del año 1931 y guardada en alguna casa particular –incluso se formó una comisión municipal para seguir la causa según consta en el acta del ayuntamiento de fecha 17 de mayo de 1931– siendo devuelta unos días más tarde dando cuenta de su eficacia dicha comisión para desaparecer definitiva-

mente, sin saber si ello ocurrió en el año 1936 o si, por el contrario, fue entregada al Banco de España de Alicante tal como se recoge en las actas del pleno del ayuntamiento de Crevillent (*Anexo Documental I*). Ese año de 1936, inicio de la Guerra Civil, marcará un antes y un después en la iglesia de Nuestra Señora de Belén pues las crónicas recogen que «todos los objetos del culto, todo el preciado relicario que constituía el tesoro parroquial desapareció en la horrorosa convulsión»⁵. Desde luego, esa custodia de oro y piedras hecha ocho años antes fue uno de los muchos bienes que perecieron, conociéndose sólo a través de las descripciones y las fotografías.

Las custodias a las que se aludía anteriormente responden a otras vicisitudes, siendo una de ellas de una antigüedad muy considerable y las otras creaciones más recientes. Sin duda, la custodia de plata sobredorada de la iglesia de Nuestra Señora de Belén –que aparece mencionada en el inventario de 1946 como «una custodia antigua de bronce chapado en oro»⁶ y el de 1955 la refleja como «una custodia antigua de bronce sobredorado»⁷– resulta un ejemplar que está revestido de un particular interés por varios motivos, siendo el primero de ellos el metal con que está hecha. Tras un análisis detenido de las piezas, puede verse la denominada *burilada*, es decir, el testimonio del resultado de haber extraído el marcador o fiel

5. AINSBC. *La Madre Parroquia*, publicación periódica parroquial. 11/05/1941.

6. AINSBC. *Libro de inventarios*, varios años, f. 4v.

7. AINSBC. *Libro de inventarios*, varios años, f. 19.

contraste una viruta de plata con un buril –de ahí su nombre– para comprobar que el metal trabajado cumplía con la legislación vigente y, por tanto, poder estampar su punzón. Al presentar la *burilada*, denota que, en efecto, se trata de plata, si bien la carencia de punzones puede significar que la plata de esta custodia no se ajustaba a la ley de esos momentos, ya fuese por exceso o por defecto, esto es, por ser más o menos pura que lo estipulado desde el punto de vista legal. Por otro lado, hay que hablar de su procedencia. Por lo que indican esos inventarios, ya figuraba en la iglesia en los años de la posguerra e incluso de antes ya que el adjetivo «antigua» empleado en esos momentos aludía a buen seguro a una pieza verdaderamente antigua o incluso de aspecto muy usado, algo que se ratifica con que esta custodia fue empleada en las solemnidades del Corpus Christi del año 1932 aunque ya existía ese otro ostensorio de oro. Es decir, que formaba parte del tesoro de la iglesia de Nuestra Señora de Belén y, lo que es más importante, se erigió en su obra principal.

Aunque carece de punzones o marcas como fue costumbre en una buena parte de la platería trabajada en el siglo xvii para evitar precisamente el pago de impuestos, algunas características formales que presenta están remitiendo de una manera directa a la estética virreinal, más concretamente a la platería labrada en los obradores mexicanos y peruanos, si bien la conexión entre aquellos centros hispanoamericanos con la villa de Crevillent aún es un interrogante sin resolver a pesar de que podría tratarse de unos elementos añadidos con posterioridad a la realización de la cus-

todia según se explica a continuación. Los penachos de plumas de la cruz del remate y los ricos y curiosos cuernos de la abundancia de la pieza de transición entre pie y astil son motivos que están extraídos de los repertorios de la platería virreinal del último cuarto del siglo xvii y el primer tercio del siglo xviii⁸ aunque esos detalles exóticos quedan en un segundo plano ante la majestuosidad y elegancia de las otras partes de la custodia, netamente madrileñas, incluida el águila bicéfala que hace las veces de nudo –y que, huelga decirlo, está reproduciendo el escudo de los Habsburgo– por lo que no sería descabellado pensar que esta custodia, a la luz de la comparación con el resto de custodias madrileñas de ese momento, fue intervenida a lo largo del tiempo y el arranque del astil y el gollete con las típicas costillas del momento fueron sustituidos por ese elemento cúbico con la iconografía ya comentada, amén de las consabidas espigas de trigo y racimos de uvas entre formas de tipo vegetal, y que evocan cosas novohispanas. Con todo, el dorado uniforme que presenta toda la custodia parece indicar que no es un añadido posterior e incluso podría ser que el platero que la labró no fuera madrileño e hiciera una reinterpretación de las custodias madrileñas de ese momento, muy apreciadas y valoradas, colocando en lugar del astil esa pieza. Puede barajarse también la posibilidad de que fuese una rara ocurrencia del artífice o que al mismo le fuera demandado por una tercera persona la colocación de esa parte. He ahí el primer interrogante pues el tipo

8. El particular de la figura como sostén del viril parece ser que fue costumbre en los territorios del virreinato de la Nueva España según se ve en Pérez Sánchez, 2013: 407.



Custodia, taller madrileño (atrib.). Último cuarto del siglo XVII. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.

de grabado de ese elemento extraño parece lejano de los elementos decorativos del pie, una misma sensación que se repite con el marco de acanto que rodea la pedrería engastada. Por tanto, parece un aditamento o un elemento que no era en origen de la custodia pero el dorado demuestra que sí lo fue. Por otra parte, habría que preguntarse cuál es la función de dicho elemento y no parece otra que ser empleado como panel donde ubicar esa iconografía que no tiene cabida en otras partes del ostensorio y precisamente ello facilita que sea fechado en el último cuarto del siglo XVII pues en la siguiente centuria todos esos motivos se colocan en torno al viril con un cúmulo de nubes y ángeles.



Detalle del elemento de transición entre el pie y el nudo de la custodia.

El águila bicéfala coronada es un motivo que aparece en España en los círculos cortesanos que ha sido estudiado por Heredia Moreno⁹ en sus connotaciones

imperiales como blasón de tales armas y enlazado con la devoción de la Casa de Austria a la Eucaristía y del rey como nuevo emperador cristiano pleno de virtudes, aunque también puede tomarse como una posible transfiguración animal de Cristo¹⁰. El águila, cuyo plumaje está representado con el mayor detallismo, muestra las uñas y los picos bien afilados y resaltados para agarrar a sus presas y, en medio del pecho, un medallón devocional en lugar de las armas de los reinos que portaba la que distinguía a Carlos V¹¹ pero debe decirse que este ave en estos momentos de finales del XVII e inicios del XVIII ya no representaba a los Austrias españoles al eliminarse del escudo desde los tiempos de Felipe II. La introducción de este motivo en la platería cortesana obedece a otras razones, máxime si se tiene en cuenta la publicación en el año 1640 del tratado *Sumo Sacramento de la Fe*, editado en Madrid por Francisco Martínez con textos del jesuita Francisco Aguado y cuya portada, obra de María Eugenia de Beer, muestra, sobre un elevado pedestal y entre las personificaciones de la Piedad y la Fortaleza, el escudo imperial sujeto por un gran águila bicéfala coronada donde apoya una esfera terrestre que soporta una custodia. El libro está dedicado a Felipe IV, monarca que se distinguió a lo largo de su vida por su piedad al Santísimo Sacramento, único aliado capaz de vencer a los enemigos de España y a cuyo fervor debía el rey todo su poder.

9. Heredia Moreno, 1996: 183-194.

10. Reau, 2000: 105-106.

11. Peña Velasco, 2005: 415. El vínculo entre la platería y la escultura puede verse en Romero Torres, 1984: 329-350.



⋮ *Nudo de la custodia.* ⋮

Por tanto, esa águila se empleó fundamentalmente al servicio de una idea religiosa aunque también en forma de propaganda política pues Felipe IV el Grande es el Emperador Cristiano que, continuando la tradición de Carlomagno y sus sucesores, defiende y difunde el dogma de la Eucaristía por todo el orbe aunque no conviene dejar a un lado que la difusión de esa iconografía pudo obedecer también a las intrigas políticas de Carlos II en torno a la figura del valido Fernando de Venezuela, que culminaron en la



⋮ *Portada del tratado 'Sumo Sacramento de la Fe'. M^a Eugenia de Beer. 1640.* ⋮

vergonzosa violación del monasterio de El Escorial por la nobleza con la consiguiente excomunión de los nobles y el posterior acto de desagravio al Sacramento promovido por el monarca¹². En ese

12. La consecuencia artística de este hecho fue el lienzo «La Sagrada Forma», pintado por Claudio Coello en el año 1685, que buscaba resaltar el antiguo tema de la dinastía de los Austrias, encarnada aquí en Carlos II, como defensora terrenal de la fe. Puede verse al respecto Ayala Mallory, 1991: 250-253 y Pérez Sánchez, 1992: 326-327.

ambiente no extraña que los plateros de la Corte se hicieran eco también del fervor del monarca, teniendo muy presente ese grabado de María Eugenia de Beer que exaltaba al rey, y lo reinterpretasen en todo ese repertorio de custodias que se hacen exclusivamente en el entorno cortesano a partir del último tercio del siglo xvii.

Esta custodia sigue prácticamente el modelo de la custodia de la iglesia de santa María de Valtierra (Tudela, Navarra), salida en principio de la producción del platero navarro Cristóbal de Alfaro con contraste del madrileño Juan Muñoz aunque no está del todo clara su autoría¹³, pero el ejemplo crevillentino sustituye la decoración vegetal montada de la parte superior del pie, la que fue habitual, por una forma mucho más rotunda, casi cúbica, lejos del gollete y el astil típicos del siglo xvii con sus correspondientes filetes aunque la base mixtilínea con decoración incisa de tipo vegetal sí es igual. El alto pie de la custodia, ese elemento que resulta diferente con respecto al resto de las custodias de ese momento y configuración, flanqueado por angelitos con palmas en sus manos, se aprovecha para ubicar una decoración que es específica y que alude a la función de las custodias como receptáculo de la Sagrada Forma, es decir, racimos de uvas, haces de espigas de trigo y unas abundantes cornucopias cargadas de frutas.

El sol, con esa configuración tan particular polilobulada y con el apoyo tan de fantasía barroca de los



Custodia. Taller madrileño. Último cuarto del siglo xvii. Iglesia de Valtierra (Tudela, Navarra).

rayos flameantes que alternan con otros catorce vegetales rematados en estrellas de dieciséis rayos rectos y serpentiformes, está muy próximo a las creaciones madrileñas de los últimos años del xvii y los primeros del xviii como puede verse en la custodia de la iglesia de San Pedro en Camarma de Esteruelas (Madrid), en la de la iglesia de la Asunción de Pezuela de las Torres (Madrid) o en la del convento de clarisas de la Anunciación de Griñón

13. Aranda Huete, 2000: 571-579.

(Madrid)¹⁴, dentro de esa misma estética y con una apariencia similar, incluida la articulación del viril que se inserta dentro del sol polilobulado, siendo las custodias de Alba de Tormes (Salamanca)¹⁵ y la de la iglesia de la Calzada (Béjar, Salamanca)¹⁶ sus gemelas más perfectas con la esperada diferencia de la articulación del pie, pues esta de Crevillent no sigue los prototipos seiscentistas madrileños como sí lo hace el resto. La filiación madrileña del expositor y el pie hace que se piense en que fue traída directamente de la Corte por alguien vinculado con ella.

La primitiva parroquia de Nuestra Señora de Belén, la que estaba donde el Mercado, se acaba en el año 1694 y, para su consagración, hubo de necesitarse la oportuna custodia. Este ejemplar coincide con esa cronología y con la circunstancia de la presencia en Crevillent por esos años de doña María de Guadalupe de Lencastre y Cárdenas Manrique, consorte del Duque de Arcos y, por añadidura, señora de la villa de Crevillent, casada en el año 1655 con Manuel Ponce de León, vi Duque de Arcos, la cual fundó a sus expensas la ermita de San Cayetano regalando no sólo la imagen que la presidía sino también la talla de la Dolorosa que se perdió en el año 1936.

En verdad, todos los elementos, aunque se carece de la nota documental que aporte fidedignamente el dato, apuntan a que la custodia pudo ser un regalo



Retrato de María Guadalupe de Lencastre. Autor: Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia. Finales del siglo XVII. Museo del Prado (Madrid).

de María de Guadalupe de Lencastre, conocido su generoso desprendimiento para con su pueblo y, lo que resulta más llamativo, su particular inclinación hacia las artes y la cultura pues ya Antonio Palomino le atribuyó una gran pericia en la comprensión de la pintura, tanto teórica como práctica¹⁷, y poseía una

14. Cruz Valdovinos, 2004: 68-69, 104-105 y 120-121.

15. Pérez Hernández, 1990: 189.

16. Domínguez Blanca y Cascón Matas, 2013: 543.

17. Dijo de ella lo siguiente: «la excelentísima señora doña María Guadalupe, Duquesa de Abeyro, no ha permitido falte en su universal comprensión la de la pintura» (Palomino de Castro y Velasco, 1715-1724: 253).

colección muy notable de pintura con obras de Correggio, Luca Giordano, Van Dyck, El Greco, Murillo, Ribera o Velázquez, entre otros¹⁸. Como pintora se le conocen dos retratos hechos en 1651 del padre teatino Alberto M^a Ambiveri y otros cuadros de la Virgen de la Piedad, de la Virgen María y varios temas sagrados para diferentes conventos de Lisboa pintados en 1655. Su alta cultura¹⁹ se tradujo en los seis idiomas que hablaba y tenía conocimientos de Filosofía, Teología Moral y Escolástica, Historia y Cosmografía, a lo que se sumaba una exquisita biblioteca con predominio de contenidos religiosos y artísticos, pues llegó a tener doce tratados de autores como Alberti, Durero, Palladio, Vasari o Vitrubio²⁰. Con todos esos antecedentes no extraña que esta señora, refinada y culta, pudiera ofrendar esta custodia a una iglesia recién concluida si bien, como ya se ha apuntado, falta el testigo documental que así lo certifique por lo que se abre una puerta ante ese interrogante de la donación del ostensorio. Ahora bien, si no fue una donación de la Duquesa de Arcos, cabe la posibilidad de que haya llegado hasta la iglesia de Belén de muchas otras formas, como regalo de algún vecino o, sencillamente, adquirida por la propia fábrica ante la necesidad de tener un templo al que dotar del oportuno ajuar de platería. Aun así, ante las circunstancias expuestas y la fundamental falta de

documentación, el acercamiento a esta custodia, que se erige sin ningún género de dudas en la pieza principal y clave del tesoro crevillentino, queda reducido a hipótesis que, de ser ciertas, elevarían todavía más la categoría de esta pieza de platería.

En la iglesia de Nuestra Señora de Belén se conserva otra custodia, en este caso de factura más reciente, concretamente hecha por el orfebre valenciano José Bonacho David. La historia de este ostensorio, o al menos los testimonios escritos, comienza el 11 de mayo de 1941 cuando se pide que se concentren los esfuerzos para confeccionar una nueva custodia que viniera a sustituir a aquella de oro y piedras que se había perdido en el año 1936. La revista *La Madre Parroquia* recoge en esa fecha indicada que debía ser «monumental y artística» hecha «de plata repujada y sobredorada» con un peso de 17 kilos y una altura de 1,25 metros, cuyo viril debía estar labrado en «oro de ley recamado con piedras preciosas»²¹. Como era de esperar, debía recaudarse con donativos de la feligresía, los cuales llegan rápidamente pues dos semanas después ya se habían entregado, entre otras cosas, dos coronas, dos relojes y dos cadenas de plata, además de varios bienes de oro y una más que generosa donación por parte del orfebre al cual habían encargado el proyecto, quien regaló dos kilos de plata²². Durante las siguientes semanas los parroquianos fueron dan-

18. Moura Sobral, 2009: 61-73.

19. Sor Juana Inés de la Cruz señaló que «aplaude lo mismo que la Fama en la sabiduría sin par de la Señora Doña María de Guadalupe Alencastre, la única maravilla de nuestros siglos» (Cruz, 1951: 100).

20. Barbeito Carnero, 2003: 209-224.

21. AINSBC. *La Madre Parroquia*, publicación periódica parroquial. 11/05/1941.

22. AINSBC. *La Madre Parroquia*, publicación periódica parroquial. 25/05/1941.



Custodia, taller José Bonacho (Valencia). Iglesia de Nuestra Señora de Belén.

do diferentes objetos de oro y plata, joyas y enseres domésticos pues debían completar esos 17 kilos de plata. La idea inicial era que estuviera ya labrada para la festividad del Corpus del año 1942 pero la carestía del momento provocó que el proyecto quedara suspendido temporalmente pues no llegaron a cubrirse las demandas que ello requería²³, silenciándose a partir del año 1942 las demandas del párroco en la revista mencionada.

Aún en 1949 no se había hecho pues para la procesión del Corpus de ese año se empleó la custodia del águila bicéfala según consta en una vieja fotografía²⁴. Debió hacerse antes de 1955 pues el inventario de ese año ya la recoge como «una custodia de plata sobredorada, 21 kgs. de plata, $\frac{3}{4}$ de oro, recamada con piedras y alhajas»²⁵, que en sí representa una lección evangélica y apostólica al incluirse en ella toda una iconografía relativa a las Sagradas Escrituras. Parte de esas alhajas fueron empleadas en la confección de la custodia y otra parte fue dispuesta en el sol. Su precio fue de 12000 pesetas y,

para su ejecución, hubo de entregarse no sólo ese dinero sino el material en oro, plata y joyas, según se ha visto ya (*Anexo Documental II*).

En la base de la custodia, articulada como una cruz griega, se dispuso a los cuatro Evangelistas en actitud de escribir con sus respectivos elementos tetramórficos, esto es, san Juan con el águila, san Mateo con el ángel, san Marcos con el león y san Lucas con el toro, cual esculturas exentas. El arranque del astil se hace mediante un templetillo a manera de tabernáculo elevado sobre un alto plinto con cúpula sostenida por pilastras esquinadas en cuyos frentes se forman hornacinas que acogen las devociones más genuinamente crevillentinas, a saber, Nuestra Señora de Belén, san Cayetano, san Francisco de Asís y Nuestra Señora del Rosario. Y, sobre la bola terrestre, la figura de la Fe, a la que le falta la cruz en el brazo izquierdo mientras que con la mano derecha sujeta el cáliz, que tiene una especial connotación aquí pues en ese planteamiento se observa que la escultura, tanto desde el plano compositivo y tectónico como desde el dialéctico y narrativo, sirve para generar una maquinaria que representaría la gloria en el recinto sagrado, casi como un escenario operístico.

En verdad, parece que esa estructura está queriendo ser el modelo de lo que debía ser el presbiterio como marco y trono de la Eucaristía. Y, evidentemente, el centro de las miradas en esa aparatosa máquina sería el solio de la realeza, el viril. La nueva dinámica religiosa iría afianzándose y postulando una dignificación de la liturgia, lo que implicaba la fe en la

23. El 8 de agosto de 1942 se indica en la misma revista que siguen con la labor de la búsqueda de aportaciones en dinero y joyas quedando por cubrir más de 12.000 pesetas. En ese mismo texto, por cierto, se habla del tabernáculo que una vecina de Crevillent, donante anónima, pretende regalar al templo, el cual tenía un valor de 50.000 pesetas (AINSBC. *La Madre Parroquia*, publicación periódica parroquial. 08/08/1942). Sobre el tabernáculo puede verse Aznar Navarro, 2012: 220-221.

24. AINSBC. *La Madre Parroquia*, publicación periódica parroquial. 08/05/1949.

25. AINSBC. *Libro de inventarios*, varios años, f. 19.



⋮ *Evangelistas de la custodia.* ⋮

misma y, a su vez, la insistencia en los elementos que debían alimentar esa nueva Alianza, lo que aparejaba una mayor profundización en los conceptos de la esperanza y la caridad; si lo sacramental configuraba la Iglesia, ese planteamiento implicaba la profesión de las tres virtudes teologales, sobre todo en la Eucaristía. Si todo en el interior del templo se cuestionó, favoreciéndose una mirada más racional, más honesta y coherente, que facilitara la materialización de lo invisible a través de imágenes visibles, la custodia, el más sagrado de todos los elementos, no pudo quedar en el olvido de prelados y élites que tenían como



⋮ *Templete de la custodia con representación de Nuestra Señora de Belén.* ⋮



‡ *Representación de san Francisco en el templete de la custodia.* ‡

meta la regeneración del culto divino. La presencia de imágenes de las virtudes en los receptáculos para el Santísimo, con independencia de su tamaño o tipología, no es ninguna novedad, pero sí que lo es el protagonismo que adquieren en detrimento de otras iconografías que se estiman redundantes o innecesarias. Se trataba, por tanto, de concretar el misterio de lo sagrado, la razón y la fe perfectamente unidas, a través del orden, la uniformidad y el equilibrio. La tradición renovada, lo antiguo y lo nuevo, encuentra, por tanto, en este modelo de custodia con la figura de la Fe en el astil ese asidero para enfatizar su vinculación con la historia del triunfo de la Iglesia, pero bajo un nuevo fundamento, que rehúye todo concepto que



‡ *La Virgen del Rosario en el templete de la custodia.* ‡

pueda confundir, y ese no es otro que el de la Fe. Y a todas esas consideraciones estéticas y teológicas conviene sumar otra, la del precedente artístico que no es otro, a buen seguro, que la custodia que el valenciano Estanislao Martínez labrase en el año 1772 para el templo oriolano de Santiago, ostensorio que fue muy bien estudiado por Francés López, Sánchez Portas y Pérez Sánchez²⁶.

Las demás custodias de Crevillent, incluyendo la pequeña de la iglesia de Belén, forman parte de otro

26. Francés López, 1993: 118-121, Sánchez Portas, 2003: 484-485 y Pérez Sánchez, 2013: 418-420.



⋮ *San Cayetano en el templete.* ⋮

discurso estético, de otra gramática artística y estilística que está relacionada sobre todo con las disposiciones que tuvieron lugar tras el Concilio Vaticano II²⁷. En la tradición artística católica, las obras de platería han ido generalmente asociadas a una concepción fastuosa del mobiliario litúrgico, imagen del poder temporal y espiritual de la Iglesia. A la vez, han sido un recurso que ha evolucionado estilísticamente con la arquitectura y las artes plásticas cristianas, participando de la finalidad didáctica y persuasiva de la imagen en la liturgia. Sin embargo, el Concilio Vaticano II (1962-1965), en el artículo 24 de la

27. Marín Navarro, 2010: 433-439.



⋮ *Representación de la Fe en la custodia.* ⋮

constitución *Sacrosanctum Concilium*, afirma sobre el arte sacro: «los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad». Ello, unido a la contemplación de algunas obras realizadas a partir de la década de 1960 parece alejar la función de las artes decorativas de la idea de suntuosidad y boato, tan habitual en la tradición eclesíástica. Además, estas transformaciones teóricas y artísticas se llevaron a cabo en un contexto en el que el conjunto de los fieles cristianos seguía familiarizado con una educación estética en la que imperaban los valores tradicionales del arte clásico, por lo que las sensaciones de extrañeza e incompreensión fueron frecuentes. Por lo que

respecta a las custodias, se abrieron a la incorporación de nuevos materiales aunque, como norma general, el viril se siguió realizando con materiales preciosos. Las tendencias posconciliares condujeron a una reducción de los rayos con que se adornaban habitualmente las custodias. En una palabra, se impuso toda una serie de registros formales que actualizaban el lenguaje de la platería con formas sencillas de grandes planos, líneas rectas y curvas puras, acabados pulidos y brillantes, la reducción de la pedrería y del ornato, entre otras. Sin embargo, la depuración no se planteaba como una moda que pretendiese acercar a los fieles la apariencia de las tendencias más recientes del arte contemporáneo sino que, más bien, se imponía la noble sencillez como reflejo de la Verdad, de la sinceridad del mensaje cristiano, a la vez que se adaptaba a los nuevos imperativos litúrgicos.

Así pues, como era de esperar, las otras custodias que subsisten en los templos crevillentinos responden a otros modelos e, incluso, a otros materiales tal como se ha indicado. En la ermita del Ángel se conserva una custodia ciertamente interesante desde el punto de vista conceptual y artístico, que se inserta en la contemporaneidad tanto por su forma como por la configuración de los elementos que ella presenta, pues en verdad se trata de cuatro grandes rectángulos rodeando el viril, en los cuales se disponen relieves un punto abstractos de los cuatro evangelistas con sus correspondientes elementos tetramórficos. Es decir, la palabra rodeando el Cuerpo de Cristo que se encierra en el viril, toda una lección teológica basada en una sencillez de formas sin apenas alardes decorati-

vos, pues el ornato se limita a esos rectángulos en los que se acomodan los relieves. Dentro de la misma ermita hay otra custodia, en este caso mucho más pequeña, pues tan sólo se compone de un viril con un pie circular en el que se alojan motivos vegetales.



∴ Custodias. Ermita del Ángel. ∴



Custodia, taller Leoncio Meneses (Madrid). Iglesia de la Santísima Trinidad.



Custodia, obrador desconocido. Iglesia de la Santísima Trinidad.

La iglesia de la Trinidad aporta, a este respecto, un patrimonio más interesante, con tres custodias. Una de ellas, posiblemente la más antigua a tenor del color de la plata, sigue modelos y esquemas propios de la casa Meneses aunque no está punzonada. Un pie circular da paso a un nudo periforme del que sale un haz de espigas con un cúmulo de nubes conformando el sol de rayos rectos y biselados. Otro ejemplar es el que presenta un largo astil en el que se ubican relieves de los doce apóstoles, asimismo con un trasfondo teológico de gran relieve, pues son ellos los que sustentan la Sagrada Forma y, por tanto, se convierten en simbólicos pilares de la misma Iglesia siguiendo la palabra de Jesús que dijo que la Iglesia se erigiría *supra fundamenta apostolorum*, es decir, sobre el fundamento de los apóstoles. Esta custodia, que se aleja de los parámetros 'clásicos' del anterior ejemplar, supone



Custodia, obrador desconocido. 1965. Iglesia de la Santísima Trinidad.

un paso más en la abstracción de las formas y en la depuración de las superficies: sin ir más lejos, el sol, que en el otro ostensorio se articulaba mediante una gran profusión de rayos de plata sobredorada, aquí es presentado como una alternancia de rayos rectos y de igual tamaño entre los que se insertan relieves poco figurativos del tetramorfos, teniendo como resultado una custodia ciertamente moderna, en la línea del arte que se hacía en los años 60 del siglo xx. Esa custodia constituye un modelo muy interesante, igual que la tercera que se conserva, de líneas mucho más rectas y de factura más reciente, donde los rayos del sol se han sustituido por las letras *ECCE PANIS ANGELORUM FACTUS CIBUS VIATORUM*, o sea, «He aquí el pan de los ángeles, convertido en alimento de los peregrinos», uno de los cantos de la llamada *Lauda Sion Salvatorem*, una secuencia que la Iglesia Católica usa en la solemnidad de la misa del Corpus Christi, compuesta por santo Tomás de Aquino en el año 1264.

Por otra parte, en la iglesia de Nuestra Señora de Belén puede contabilizarse otra custodia, en este caso de pequeñas dimensiones, que consiste en un pie circular, un nudo de plata con representaciones de racimos de uvas y espigas de trigo, un repertorio específico de las piezas dedicadas a la exaltación de la Eucaristía, y el viril rematado superiormente por una cruz.

En la iglesia de san Cayetano se custodian dos suntuosos modelos de ostensorios, ambos de la segunda mitad del siglo xx. El primero de ellos, quizá un poco anterior al segundo, está punzonado con las marcas



∴ Custodia. Iglesia de Nuestra Señora de Belén. ∴

correspondientes a la casa del orfebre valenciano José David junto a las propias de la ley de la plata, en ese caso 915. Como es usual en la platería valenciana, incluida la de factura más reciente, la custodia se configura mediante un alto pie que se aprovecha para alojar una determinada iconografía vinculada a la propia función de la pieza, es decir, el monograma de Cristo, espigas de trigo y racimos de uva entre otra decoración de tipo vegetal más esquematizada, además de cabecitas de ángeles. El pie, igual que el resto del ostensorio, se embellece con perlas, piedras y otras joyas procedentes de donaciones de particulares. La decoración de su superficie, a base de picado y motivos de poco relevado, resulta muy efectista y aún recuerda la tradición del repujado a mano. Sin duda, la parte de mayor trascendencia plástica es el astil que en este caso se sustituye por un tronco de árbol, una

cepa de vid y espigas de trigo cuyas ramas recorren el sol y casi abrazan el viril. En realidad, desea transmitir que la Eucaristía es el árbol de la Nueva Vida. Esa configuración tan particular del sol que aún las dos especies remite claramente a modelos dieciochescos y muy posiblemente ponga sus miras, como así lo hicieron tantos y tantos ejemplos, en la lámina de Meissonier que muestra la custodia que éste hizo para las Carmelitas de Poitiers. La representación del ángel en la base y la paloma del Espíritu Santo culminando la custodia por su parte superior completan un discurso teológico de gran calado.

A esa custodia se le suma otra más pequeña, sin punzones, que se apoya sobre una peana que parece original. Si no se tratase de una obra moderna, po-

dría decirse que se corresponde cronológicamente a siglos anteriores pues la apariencia de su pie y su estil están evocando precisamente cosas del siglo XVIII. Sin embargo, la propia calidad del metal denota que su factura es de fechas más recientes, incluso podría pensarse que pudo salir de los talleres de José David como buena parte del ajuar de la iglesia de san Cayetano.



∴ *Custodia, José David (Valencia). Iglesia de san Cayetano.* ∴



∴ *Custodia, obrador desconocido. Iglesia de san Cayetano.* ∴

Los expedientes historicistas se completan con la custodia que actualmente subsiste en la ermita de la Purísima, un ejemplar de metal plateado de estilo neogótico con el esperado nudo de manzana y una articulación del sol que, en todo punto, recuerda aspectos goticistas como la profusa tracería, las cardinas o las mismas formas apuntadas que resultan de

unir las espigas de trigo. Este ostensorio, de hechura industrial, representa muy bien las tendencias de la platería de épocas más modernas.



⋮ Custodia, obrador desconocido. Ermita de la Purísima. ⋮

Por último, en la iglesia de san Felipe Neri, una de las Pías Fundaciones que el cardenal Luis Belluga fundase en el siglo XVIII, hay una custodia salida de los talleres Orrico –su punzón está estampado en la pestaña– articulada mediante un gran orbe en el pie sobre el que se dispone un ángel con una cruz que sujeta un efectista sol configurado como una cruz con cabecitas de ángel y rayos rectos y serpenteantes. Rodea todo este sol una corona de espinas que viene a recordar el carácter sacrificial y simbólico de estas custodias. La presencia de ángeles plasma la plegaria eucarística primera («*per manus Sancti Angeli tui in sublime alta-*

re tuum...») inspirada en la cita que San Ambrosio incluyó en su famoso escrito *De Sacramentis*. Se trata de una tipología que enfatizaba mediante lo visual los lazos con la universalidad que representaba Roma y su liturgia, un símbolo de la obediencia al pontífice a través del rito y la ceremonia, sin descartar que la visión de lo maravilloso, figurada en la mística de la reverencia por el descenso del ángel portando el Santísimo, estaría pensada para excitar los ánimos, lo más sensorial del espectador, obligándole al respeto y la admiración, la sumisión profunda ante el misterio que se cumplía ante el altar, la venida personal de Cristo o, si se prefiere, su parusía sacramental. Y la plenitud de su encarnación y presencia debía ser escenificada por las realidades terrestres por las que Dios mismo había hecho medio y signo de su venida, tal y como lo relata San Pablo: «y a vosotros que sois atribulados, daros reposo con nosotros, cuando se manifieste el Señor Jesús desde el cielo con los ángeles de su poder» (2 Tesalonicenses 1: 7). Todo ello hace de la custodia angélica un paradigma de la platería española en su inequívoca indisociabilidad entre religión, cultura y sociedad, respondiendo así a lo que Maravall definió como «cultura de la imagen sensible»²⁸.

Como puede comprobarse, los artistas que labraron estas custodias tenían conocimientos artísticos, así como liturgia pero también de arquitectura, pues ellas son pequeñas construcciones. La custodia simboliza la propia Iglesia como institución, como casa de la comunidad y como alojamiento de la divinidad.

28. Maravall, 1981: 501.

Los vasos sagrados: cálices, vinajeras y copones



Si las custodias están revestidas de un especial interés por su específica función de albergar el Cuerpo de Cristo, no menos lo están otras tipologías de platería con una faceta práctica muy importante: los cálices y los copones. Ciertamente, el repertorio de cálices de las iglesias de Crevillent y otras localidades aledañas que pertenecen a ella representa muy bien la gloria que supuso en otros tiempos el arte de la platería. Esa particular historia de cálices comienza obligatoriamente con el cáliz desornamentado, de superficies muy pulidas y perfectas, que el obispo Juan Elías Gómez de Terán regalase en el año 1759 como parte de su legado testamentario a la iglesia de san Felipe Neri, en una de las tres villas que pertenecieron a las Pías Fundaciones del cardenal Belluga. Ese cáliz, que en verdad encarna de manera ejemplar los postulados de los denominados *cálices limosneros* por su apariencia carente de decoración, se articula mediante un alto pie de tres boceles –en cuya pestaña se inserta la inscripción que alude a la fecha y su benemérito donante–, un sobresaliente gollote al que le sigue el correspondiente nudo periforme, el cuello abalaustrado y una particular copa de perfil acampanado con una bulbosa rosa. Ese cáliz, prototipo de los elaborados durante la primera mitad del siglo XVIII, da idea del exquisito gusto del obispo Gómez de Terán, quien no reparó en dotar a sus iglesias de ciertos elementos concernientes al culto.

En la iglesia de Nuestra Señora de Belén es donde más cálices se conservan, correspondiendo todos ellos a los siglos XIX y XX. El primero de esa serie procede de

❖ Custodia, taller Orrico (Valencia). Iglesia de san Felipe Neri. ❖



Cáliz, obrador desconocido, posiblemente madrileño. 1759. Iglesia de san Felipe Neri.



Cáliz, taller Leoncio Meneses (Madrid). Iglesia de Nuestra Señora de Belén.

la casa Meneses, un obrador de platería fundado por Leoncio Meneses en Madrid en el año 1840 que se caracterizó por la transformación del proceso de creación de una pieza de platería de manual a industrial, con modelos hechos a troquel y esquemas en serie²⁹. Este cáliz crevillentino reproduce repertorios decora-

tivos que son netamente neogóticos como el nudo arquitectónico con los mismos elementos que tendría un edificio gótico, es decir, arbotantes, contrafuertes, arcos apuntados, además de la tracería gótica que adorna tanto la base octogonal, con toda la simbología propia del número ocho, como la sobrecopa en la que se presenta un *horror vacui* propio de ese estilo con cabecitas de querubines y cruces.

29. Cruz Valdovinos, 2006: 149.

De inicios del siglo xx es un cáliz neogótico, de copa acampanada, cuya rosa se decora con hojas de palma. El cuello poligonal da paso a un nudo hexagonal con frentes en los que se disponen cabujones de color negro. La parte más decorada lógicamente es el pie, conformado a la manera gótica, con seis registros con improperios –la escalera, la corona de espinas y los tres clavos– además del corazón sangrante, racimos de uvas y espigas de trigo. Ese repertorio de elementos alusivos a la Pasión justifica la eficacia del sacramento eucarístico, sólo válido a través de la Pasión y Muerte de Jesucristo.

En octubre del año 1938 los Duques de Plasencia regalaron a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Belén un cáliz plateado punzonado con la marca de Orrico, de superficies lisas, nudo estrecho y copa acampanada de perfiles rectos. Sin duda, la pieza de mayor efectismo es el cáliz que don Francisco Mas legase a la parroquia principal de Crevillent en el año 1950. A pesar de no estar marcado, su apariencia hace que se vincule con la platería francesa de finales del siglo xix o inicios del xx, con decoración historicista de diverso tipo. Por ejemplo, el jarrón de nudo alargado remite a lo clasicista mientras que el ornato de la sobrecopa y del pie, de perfiles más dinámicos, recuerda a lo producido en los años centrales del siglo xviii. Con todo, lo más especial es la cuidada iconografía que este cáliz incorpora. Así pues, en la sobrecopa se disponen tres representaciones en medallones de Cristo, Santa María y San Pedro, mientras que en el pie hay tres relieves de escenas completas, quizás inspiradas en grabados, de la Última Cena, la Oración en el Huerto y el Calvario, como si se quisiera



⋮ *Cálices, obrador desconocido. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.* ⋮

CAPÍTULO I

resumir la Pasión con tres pasajes muy significativos. En fecha reciente salió a subasta un ejemplar idéntico, perteneciente a un obispo alemán, que puede ser datado hacia 1720 por la marca en forma de estrella que él presenta, por lo que la cronología que se propone para este cáliz crevillentino es esa misma a pesar de no tener punzones o marcas.



· · · Cáliz, obrador desconocido. Iglesia de Nuestra Señora de Belén. · · ·

De los años 40 del siglo xx es un cáliz de Orrico sin más ornamentación que unas hojas de cardina en la sobrecopa, que fue regalado a don Pascual Mas por parte de don Carlos Ferris. La casa Meneses, tal como se justifica con sus punzones correspondientes, queda representada nuevamente con un cáliz del año 1952 con motivo de las bodas de oro de don Juan Martínez. En



· · · Cáliz, taller Leoncio Meneses (Madrid). Iglesia de Nuestra Señora de Belén. · · ·

sí, resulta una curiosa pieza por representar rasgos neogóticos como la tracería de la base y la fantasía arquitectónica del nudo, pero también ecos neoárabes en la sobrecopa, a manera de pequeñas portadas de templos.

En la iglesia de la Trinidad hay un cáliz francés con cuatro esmaltes en la base con motivos de los cuatro evangelistas, además de otro cáliz de metal plateado, mientras que en la ermita del Ángel se conserva un cáliz de metal dorado, sin punzones, cuya única ornamentación se ciñe al nudo, de donde parte una cepa de vid que culmina en la sobrecopa con racimos de uvas. Por otra parte, dos cálices son los que se conservan en la iglesia de san Cayetano. Uno de ellos, salido del taller de José David (Valencia) en el año 1985, es

una exquisita combinación de plata de ley y madera, con abundante proliferación de racimos de uvas. De la misma casa valenciana es otro cáliz, ya dentro de la platería religiosa más contemporánea: una solución más próxima a una copa, lejos de la artificiosidad de épocas pasadas.



... Cálices, obrador desconocido. Iglesia de la Santísima Trinidad (izq. y centro). Ermita del Ángel (dcha.).



... Cáliz, obrador desconocido. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.



... Cálices, taller José David (Valencia). Iglesia de san Cayetano.

En cuanto a los copones, en primer lugar debe reseñarse que su uso se generalizó en las iglesias hispánicas sobre todo a partir del reinado de Felipe II, lo que explica que en Crevillent se conserven algunos ejemplares de esta tipología cuya función no fue más que ser el recipiente de la Sagrada Forma dentro del sagrario. Su condición de pieza especial dentro del ajuar litúrgico hizo que fuese elaborado con metales nobles, caso del oro o la plata. Hasta la época de la Contrarreforma, el cáliz, el copón y el viril fueron, por lo general, la única platería de las iglesias pues a partir de Trento el empleo de plata y metales se generaliza. Tres son los copones que a este respecto se traen a colación, siendo el primero de ellos muy antiguo y, según se lee en su pie, perteneciente a la Tercera Orden, es decir, al convento de padres Franciscanos, un copón dentro de la estética helicoidal de la década de 1770, conservado en la ermita de la Purísima. A él hay que añadir un copón de la casa Meneses, probablemente de finales del siglo XIX, sin ninguna concesión decorativa, así como un copón en la iglesia de san Cayetano, obra del valenciano José David, una creación más reciente en plata en su color en el que el ornato se acomoda a ciertas partes muy precisas de la pieza.

Vinculados a los cálices son los juegos de vinajeras con salvilla, que consisten en dos pequeñas ampollas de cristal que contienen el agua y el vino que se emplean en la ceremonia de la consagración. Los juegos más interesantes son los de la iglesia de la Trinidad, una creación de platería que se inserta dentro de la estética más contemporánea al presentar una pieza



Copón, obrador desconocido, posiblemente valenciano. Ermita de la Purísima.



Copón, taller Leoncio Meneses (Madrid). Iglesia de Nuestra Señora de Belén.



Copón, taller José David (Valencia). Iglesia de san Cayetano.



Copón, obrador desconocido, marcas no identificadas. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.

que, sin perder de vista su tipología y función, ofrece una apariencia distinta precisamente por el ornato que ella incorpora a base de grandes cruces. El otro juego, en este caso en la ermita del Ángel, asimismo se pone en consonancia con las líneas de la platería más actual y presenta los dos frascos en una salvi-lla de metal dorado con perfiles movidos, como si se quisiera actualizar una tipología de platería que esta-
ba muy cristalizada.



Vinajeras. Iglesia de la Santísima Trinidad.



Vinajeras. Ermita del Ángel.

El culto a los santos: los relicarios

El altar mayor de una iglesia fue también el recinto escogido para la exposición de los relicarios. El culto a las reliquias es uno de los fenómenos devocionales más llamativos y singulares de la religión católica, además de ser uno de los más polémicos. Desde los primeros tiempos de la Iglesia, ésta fue cultivando y afianzando el culto a estos objetos tangibles, marcados por lo maravilloso y lo sobrenatural hasta convertirlos en auténticas tablas de salvación, es decir, una de las pocas evidencias sensoriales que se ofrecen al hombre como prueba fehaciente de la materialidad y la presencia real en la Tierra de Cristo, la Virgen o los Santos. La alta consideración de las reliquias llevó consigo que se custodiaran y guardaran en exquisitos relicarios, delicados enmarques destinados a realzar el valor y la belleza espiritual de las reliquias. En palabras del obispo cartagenero Sancho Dávila, la reliquia debería ser mostrada siempre «en los más ricos y hermosos vasos y se procure colocarlas en lugares muy decentes con que más pueda dar a entender la gran religión con que son tratadas».

Por ello, los relicarios que todavía hoy se exponen en Crevillent están hechos en metales y siguiendo diseños ciertamente ricos. En la iglesia de Nuestra Señora de Belén está el relicario de san Pascual, labrado por el orfebre valenciano José Bonacho, el mismo que hiciera la gran custodia y otros elementos del ajuar de dicho templo, y sigue la tipología propia de estas piezas, es decir, un pie, un astil y el



*Relicario de san Pascual Baylón, taller Bonacho (Valencia).
Iglesia de Nuestra Señora de Belén.*



*Relicario de san Cayetano, taller José David (Valencia).
Iglesia de san Cayetano.*

vaso con la reliquia rodeado de una aparatosa fantasía, de igual forma que lo hace el relicario de san Cayetano, en la parroquia homónima, en bronce sobredorado.

Platería para el inicio y el fin: conchas de bautizar y crismeras

El Bautismo y la Santa unción marcan dos momentos cruciales de la existencia del cristiano: su iniciación en la fe y el tránsito a la vida futura. La administración de ambos sacramentos conlleva un conjunto de prácticas rituales, de marcado simbolismo, para cuya celebración son necesarios, además de un marco arquitectónico adecuado, una serie de objetos litúrgicos, a veces poco analizados³⁰, caso de las tres conchas de bautismo de Crevillent, una del siglo XIX (en la iglesia de Belén) y las dos restantes del siglo XX, una en la iglesia de la Trinidad y otra en la de san Cayetano, estando la última firmada por el prestigioso platero madrileño Pedro Durán.

Imprescindibles para llevar a cabo los dos sacramentos son los Santos Óleos (el óleo de los catecúmenos, el santo crisma y el óleo de los enfermos). La ceremonia de consagración de los Santos Óleos se lleva a cabo en la liturgia del Jueves Santo. Dichos óleos, que son vertidos desde grandes ánforas de plata en las catedrales, se guardan en distintos recipientes conocido genéricamente como crismeras, cuyas formas han ido evolucionando. En el siglo XV comienzan a hacerse de base poligonal y perfiles rectos, con tapa piramidal. En esos recipientes se debía inscribir la letra correspondiente a cada tipo de aceite (O para los catecúmenos, C para el crisma e I para los enfermos).



Concha, obrador desconocido. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.



Concha, obrador desconocido. Iglesia de la Santísima Trinidad.



Concha, marca Pedro Durán (Madrid). Iglesia de la Santísima Trinidad.

30. Puede verse sobre este particular Martín Ansón, 2014: 327-355.

Afortunadamente para el estudio de la platería regional, en la iglesia de Nuestra Señora de Belén de Crevillent se conserva un interesante juego de tres crismeras del siglo xv o inicios del xvi, de base hexagonal, de plata en su color y con tapa de pirámide truncada, que se custodian en una caja de madera muy posiblemente original del momento de creación de esas crismeras. Con todo no sólo su antigüedad es lo único que debe tenerse en cuenta de estas exquisitas piezas sino que es su procedencia lo más singular, pues ellas vienen a continuar el listado de platería salida de los obradores de Orihuela a tenor del marcaje que presentan –el pájaro oriol, símbolo de esa ciudad y punzón de la misma, así como las marcas frustras del platero que las labró, lo que impide su atribución a tal o cual artífice–, un marcaje que, por otra parte, resulta incompleto al no presentar el punzón del fiel contraste, lo que viene a ratificar el carácter localista de estas piezas y de su autor, que no pasó ante el Colegio de Plateros radicado en Valencia ni ante el marcador propio de la ciudad de Orihuela. Hasta la fecha, sólo la concha de bautismo de la iglesia de los santos Juanes (Catral)³¹ y la enseña del Oriol³² (conservada en el ayuntamiento de Orihuela) se conocían con dicho marcaje, por lo que estas piezas crevillentinas suponen un gran hallazgo y, por tanto, un avance en el conocimiento y repercusión que tuvo en otros tiempos el muy importante taller

oriolano. Estas crismeras están en la órbita de las de Culla³³, Villareal³⁴ y Andilla³⁵, todas ellas del siglo xv, aunque debe decirse que la tipología varió poco a lo largo de los siglos sucesivos, en los que se mantuvo a menudo la sección hexagonal o cilíndrica, a la que se acomodó motivos decorativos propios de cada época o bien peanas o pies más prominentes. Estas crismeras de Crevillent incluso resultan semejantes a la configuración empleada en otras piezas, caso de los relicarios, como ocurre en el bello ejemplar conservado en la catedral de Segorbe³⁶ o el relicario aragonés del Museo Arqueológico Nacional³⁷.

Sin embargo, no será el único juego de crismeras de Crevillent pues en la misma iglesia de Belén subsiste otro, aunque en este caso sólo son dos frascos punzonados con una doble marca en cada uno que se adivina como GO que sólo se ha podido relacionar hasta la fecha con el platero valenciano Jerónimo Gomis³⁸. Aun así, puede apuntarse que no

31. Pérez Sánchez, 1995: 167 y Penalva Martínez y Sierras Alonso, 2004: 202.

32. Penalva Martínez y Sierras Alonso: 2004: 225.

33. Fumal Pagés, 2008: 399 y Sanjosé Llongueras y Olucha Montins, 2013: 436-437.

34. Soler d'Hyver, 1982a: 24.

35. Soler d'Hyver, 1982b: 62 y Soler d'Hyver, 1982c: 63.

36. Rodríguez Culebras et al., 1995: s. f.

37. Cruz Valdovinos, 1982: 110-111.

38. El platero Jerónimo Gomis presentó en 1733 su marca personal [GO] ante el Colegio de Plateros de Valencia (Cots Morató, 1989: 174) aunque no se conocen muchos más datos acerca de su trayectoria (Cots Morató, 2005: 444). Con todo, estas crismeras crevillentinas no fueron labradas por él por la ausencia de datos que lo corroboren.



⋮ *Crismeras, obrador de Orihuela. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.* ⋮

presentan el triple marcaje reglamentario, lo que indica que debieron formar parte de la producción de algún artífice local, ya fuese ese Gomis o cualquier otro, evidenciándose una vez más las anomalías de las periferias en cuanto al marcaje, que en ocasiones no siguió el reglamento estipulado sobre el particular. La tipología, como puede verse, se actualiza en el siglo XVIII, momento en que pueden fecharse estas piezas a tenor de la doble curva de la tapa, cronología que se confirma con las otras pie-

zas encontradas con el mismo punzonado³⁹, pues la ausencia de ornato en estas crismeras podría incluso inducir a pensar que se trata de piezas del siglo XVII. El esquema de líneas rectas de momentos anteriores

39. Ese mismo marcaje, igualmente incompleto, aparece en algunas otras piezas, caso de los relicarios del Lignum Crucis de las iglesias de san Juan Bautista (Cox) y san Jaime (Guardamar), un cáliz y una naveta en San Juan de Alicante, un incensario en la iglesia de Santas Justa y Rufina (Orihuela), todas del último tercio del siglo XVIII.



Crismeras, obrador de Orihuela. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.



Crismeras, obrador desconocido. Iglesia de san Cayetano.

aquí se sustituye por un modelo más laxo, de perfil casi cilíndrico y base abocelada, adornado únicamente con la decoración a buril consistente en una cruz en una y una o mayúscula en la otra, en configuración semejante a las crismeras de la catedral de Segorbe —esas del siglo xvi, lo que viene a confirmar que la tipología cambió poco— o a las de la iglesia de Fageca, ya de raigambre rococó⁴⁰. En la

iglesia de Santas Justa y Rufina (Orihuela) existe un juego idéntico con el mismo marcaje, por lo que la filiación oriolana queda suficientemente clara, sobre todo si se tiene en cuenta ese punzonado que se repite en elementos del obrador de Orihuela. El otro juego, en la iglesia de san Cayetano, responde a presupuestos más modernos y en bronce dorado.

La imagen exterior: cruces, incensarios y navetas

De la casa Santarrufina (Madrid), y de época de la posguerra, procede un esbelto modelo de cruz procesional conservada en la iglesia de Nuestra Señora de Belén, inspirado en modelos del siglo xvii⁴¹, en plata en su color, con un interesante esquema que sigue los modelos típicamente escorialenses puros, geométricos, sin más decoración que la que la propia plata y su color ofrecen, pues el ornato figurativo queda reducido al escultórico Cristo del centro sobre una representación del monte Calvario y tres cruces vacías. Las habituales formas de inicios del siglo xvii se ven en la cruz: pináculos, costillas, espejos, perillones, etc. Con todo, la parte que mayor interés reviste es la macolla o nudo de la cruz, de tipo arquitectónico, cuyo planteamiento está evocando cosas tan importantes como el templete de *san Pietro in montorio* (Roma) o el del patio de los Evangelistas en El Escorial al configurarse como un templo redondo cubierto por cúpula.

41. En la iglesia de Nuestra Señora del Consuelo (Altea) existe una cruz igual mientras que en la iglesia de santa Ana (Elda) se conserva una cruz del siglo xvii que podría ser el precedente artístico más inmediato de estos ejemplares más modernos (Cañestro Donoso, 2015f: 14-15).

40. López Catalá, 2011: 482.



Cruz parroquial, casa Santarrufina (Madrid). Iglesia de Nuestra Señora de Belén.

La forma bulbosa de la base recuerda asimismo obras de tipo funerario de ese siglo, caso de los sepulcros del propio Escorial o la desaparecida urna de plata de Jueves Santo de la catedral de Valencia. En suma, esta cruz se erige tanto en la imagen de la iglesia de Nuestra Señora de Belén cuando abre las procesiones como en una de las piezas más importantes dentro de su ajuar.

Acompañando a este modelo existe otra cruz en la ermita del Ángel, de menor envergadura y con pretensiones ornamentales reducidas a pesar de la aparatosisidad de la decoración de su nudo a base de formas vegetales enredadas formando volutas con flores. Y una última cruz en la iglesia de san Cayetano, más



Cruz, obrador desconocido, posiblemente Orrico. Iglesia de san Cayetano.



Cruz. Ermita del Ángel.

CAPÍTULO I

moderna, en metal dorado, cuyo reverso presenta la paloma del Espíritu Santo.

El ciclo de la platería litúrgica lo cierran los incensarios y las navetas. Aunque se emplean en los rituales que tienen lugar en el interior de los templos, también se usan en procesiones y en otras ceremonias en el exterior. El incensario se compone de dos cuerpos, el llamado *brasero*, que es donde se deposita el carbón con el incienso, y el *cuerpo del humo*, que usualmente tiene forma acampanada y está horadado para permitir la salida del humo resultante tras la quema del incienso. En la localidad de Crevillent hay seis incensarios, si bien uno de ellos, el de la iglesia de san Felipe Neri, está revestido de un interés especial pues su brasero es el original que regalase el cardenal Belluga mientras que el cuerpo del humo es una fabricación de la valenciana casa David, imitando las formas antiguas. El resto de incensarios, repartidos por las iglesias del casco urbano de Crevillent, posiblemente sean todos de la casa Orrico y siguen el mismo esquema,



Incensarios, taller Miguel Orrico (Valencia). Iglesia de Nuestra Señora de Belén.



Incensario, taller Miguel Orrico (Valencia). Iglesia de san Cayetano.



Incensario, taller Miguel Orrico (Valencia). Iglesia de la Santísima Trinidad.



Incensario, brasero del siglo XVIII y cuerpo del humo del taller José David (Valencia). Iglesia de san Felipe Neri.



Naveta, obrador desconocido, posiblemente Orrico. Iglesia de san Cayetano.



Naveta, obrador desconocido, posiblemente Orrico. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.



Naveta, obrador desconocido, posiblemente Orrico. Iglesia de Nuestra Señora de Belén.



Naveta, obrador desconocido, posiblemente Orrico. Iglesia de la Santísima Trinidad.

si bien los que hay en la iglesia de Nuestra Señora de Belén contienen elementos iconográficos alusivos a la Virgen María y las Letanías Lauretanas, particularmente una estrella, un sol, una luna y una azucena, símbolos todos ellos de la pureza virginal de María. Las navetas, recipientes del incienso con forma de barco, también forman una unidad, todas en metal plateado.

Para el adorno y la gloria: la platería de la imagen de culto

La costumbre de vestir a la imagen de culto hunde sus raíces en la antigüedad, pues esa especial inclinación hacia el revestimiento de la representación de la divinidad con galas y adornos mundanos se advierte ya en las prácticas religiosas de la Grecia clásica. No obstante ello, será mucho más tarde, sobre todo a partir del siglo XVI, cuando en España adquiriera verdadera relevancia ese afán por revestir a las imágenes, una afición muy popular que, en ocasiones, pudo verse contraria a la posición de la Iglesia, especialmente a raíz de las disposiciones del famoso Concilio de Trento. En Crevillent, como en tantos y tantos lugares, fueron las cofradías las que generaron ese tipo específico de imagen de vestir —aunque también de talla completa revestida. La costumbre de exornar las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos con preseas y joyas ya se encuentra perfectamente documentada en los lejanos años del Románico. Sin embargo, fueron desde entonces muchas las voces que pusieron especial fuerza en remarcar su necesidad o, por el contrario, pedir su supresión. En el siglo XVI, los mismos reformistas protestantes pusieron en tela de juicio la conveniencia o no de las imágenes religiosas y todo el adorno que su presencia conllevaba —aunque hubo

quien no dudó, como Lutero, de la eficacia de los iconos como modo de hacer entender el mensaje evangélico, la inmensa mayoría de los protestantes atacaron frontalmente su existencia. Probablemente, la Iglesia católica no sólo las defendió sino que, además, las propició como método para hacer extensible a los fieles el mensaje de Dios.

Además, las sofisticadas interpretaciones de la imaginaria dieron pie a la creación de un código retórico para leer las imágenes a través de la adopción de la calocaxia platónica, es decir, la posibilidad de expresar unos ideales de belleza, perfección o divinidad a través del uso de diversos complementos. Es en este principio educativo en el que debe enmarcarse el uso de nimbos, ráfagas o coronas por parte de las imágenes. En el caso de las representaciones de la Virgen María, la presencia de la corona no perseguía otra cosa que manifestarla ante los fieles como Reina de la Creación y de todos los hombres, encumbrándola como centro de la vida cotidiana y asumiendo el protocolo regio de manera escrupulosa.

Ciertamente, debe ponerse de manifiesto la tan alta significación que han tenido la orfebrería y la joyería, ambas como manifestaciones de una plenitud artística determinada, desde tiempos medievales, desde los tan conocidos escritos del abad Suger y la *estética de la luz*, que pregonaban el ascenso del mundo material al inmaterial si se contemplaba la luz que emitía el reflejo de las obras de platería y las joyas. Esa luz, resultante de la incidencia de la luz en los metales y cristales, transportaba al fiel a la llamada *Verum Lumen*, es decir, a Cristo, retomando viejas concepciones neoplatónicas; las mismas que recogerá la Contrarreforma, en esa suerte de *neomedievalismo* que

dicho movimiento impulsó. Evidentemente, el arte no fue ajeno a ello y puede decirse que en esas fechas se vivió un esplendor de las artes suntuarias, específicamente de la joyería y la orfebrería. Es cierto que por tales momentos, las iglesias se ven repletas de orfebrería, piezas que, a menudo, aparecían ricamente exornadas de piedras o perlas. Entonces, puede decirse que la platería tuvo un peso muy específico en la nueva apariencia que presentaban los templos, signo de la renovada imagen que no era más que la trasposición de unas nuevas tendencias que debían mostrar la regeneración del culto que trajo consigo la Contrarreforma.

La amplia serie de imágenes religiosas conservadas y conocidas en la localidad de Crevillent puede decirse que es un buen ejemplo de ello, particularmente aquellas que se

encuentran expuestas al culto en alguno de los templos de la villa o en el propio Museo de la Semana Santa. Ello hace que se hayan incluido en este trabajo ciertas piezas de su adorno, específicamente coronas y algún otro elemento, que están revestidas de un particular interés por su configuración y apariencia. Desde el punto de vista tipológico, puede hablarse de nimbos, aureolas, potencias, diademas o coronas imperiales compuestas de canasto y ráfaga. En ese sentido, destaca el nimbo o corona rayada de la imagen de Jesús del paso del *Lavatorio*, una pieza antigua, posiblemente de finales del siglo XVIII, es decir, anterior a la creación de la propia Cofradía (año 1872), en cuyo campo se inscribe el anagrama de Cristo con tres clavos entre decoración de rocallas, lo que acredita la cronología que aquí se propone. Ello puede inducir a pensar que se trate de un elemento que fue reaprovechado o



∴ *Nimbo de Jesús y aureola de san Pedro, paso del Lavatorio.* ∴

que sea una donación posterior. Sin duda, se trata de una pieza estrella por su configuración y su delicado ornato a base de motivos vegetales aunque no pueden ofrecerse más datos acerca de su autoría por carecer del testigo documental que así lo ratifique. Con todo, hay ciertos rasgos que recuerdan a cosas murcianas del último tercio del XVIII. Haciendo juego, aunque seguramente de una cronología posterior y quizá atribuida a Vicente Segura Valls, orfebre valenciano afincado en Murcia, es la aureola que lleva san Pedro en dicho paso del *Lavatorio*, en este caso totalmente circular que trata de imitar el repertorio decorativo de la corona de Jesús. Debe decirse que ambas piezas guardan una semejanza relevante con las que llevan las imágenes de Jesús y san Pedro del paso del *Lavatorio* de la vecina ciudad de Orihuela, obras del murciano Francisco Salzillo, un conjunto que claramente inspiró a Antonio Riudavets⁴², por lo que tampoco extraña que hasta se parezcan sus coronas.

Otros nimbos presentes en Crevillent son los que llevan las imágenes de Jesús en el paso de la Oración en el Huerto —una creación de Benedicto Martínez, de Redován, del año 2006, con motivos neobarrocos e iniciales JHS— o en el paso del Prendimiento, de la cual se conserva asimismo el dibujo original que hizo su artífice y que obra en poder de José Manuel Magro, ahora custodiado en el Museo de Semana Santa, en el cual se indica que en 1916 Damián Magro Quesada, primer presidente de la cofradía, «mandó hacer en Murcia a un platero de la calle Platería (la de al lado del Casino) una corona para regalársela a Jesús del Paso del Prendimiento», sin



[[*Nimbo de Jesús, paso de la Oración en el Huerto.*]]



[[*Nimbo de Jesús, paso del Prendimiento.*]]



[[*Potencias de Jesús, paso de la Samaritana.*]]

42. Sobre este escultor puede verse Iborra Torregrosa, 2014.



⋮ *Corona de la Virgen de la Soledad.* ⋮

que se conozcan más datos. Otra imagen que presenta elementos de cierta relevancia es la talla de Jesús del paso de la *Samaritana*, cuyas potencias de plata parecen ser las originales que vinieron a Crevillent en 1865 desde Valencia, localidad donde residía su escultor, Francisco Pérez Figueroa, a pesar de que no se ha encontrado referencia alguna en el libro de Actas de la propia Cofradía.

Atención especial merecen las diademas de la Virgen de los Dolores tallada por Mariano Benlliure (1946). Cuenta con tres ejemplares si bien una de ellas no es una diadema como tal sino que es la ráfaga de una antigua corona imperial conocida a través de una vieja fotografía que muestra a la imagen primitiva tocada por un modelo de corona imperial de stirpe valenciana⁴³, tal vez asimismo salida del obrador del valenciano Vicente Segura. La ráfaga, de esquema neobarroco alternando rocallas con rayos rectos de terminación biselada de los que parten estrellas de ocho puntas, parece haber sido hecha a inicios del siglo

xx aunque falta el testigo documental que lo acredite. A esa pieza se le suprimió el canasto para hacer otra diadema, en este caso salida del obrador valenciano de Miguel Orrico por los años 50 del pasado siglo, expuesta actualmente en el Museo de Semana Santa, también a base de rayos rectos rematados con estrellas y formas ajarronadas con flores, que fue utilizada para ceñir las sienes de María Santísima hasta el año 2006, en que fue elaborada la diadema de la coronación canónica, compuesta por una abigarrada decoración presidida por el escudo de la localidad. Similar en tipología es la diadema de la *Regina Pacis*, del primer tercio del siglo xx, con cristales de colores simulando pedrería, muy en la línea nuevamente de la producción de Vicente Segura, igual que sucede con la espléndida corona imperial de la Virgen de la Soledad, un ostentoso modelo compuesto de alto canasto y ráfaga muy similar a otras cosas que dicho orfebre hiciera para otros lugares.



⋮ *Diademas de la Virgen de los Dolores.* ⋮



⋮ *Diadema de Regina Pacis.* ⋮

43. Puig Fuentes, 2016: 13.

CAPÍTULO 2

Los protagonistas: los plateros de Crevillent

No estaría completo este trabajo sobre la platería en la localidad de Crevillent si se dejara a un lado una faceta fundamental de este panorama que es la relativa a los creadores de la platería, a los artistas plateros, aunque dicho estudio, al menos por el momento, se ciñe a las figuras de José y Jaime Noguera, padre e hijo respectivamente y nacidos en la localidad de Crevillent.

Muchas son las noticias documentales que sobre ellos se conocen. Sin embargo, la que más interés reviste para esta investigación es la matrícula en la que José Noguera acredita su condición de crevillentino, hecha por su padre Jerónimo como aprendiz en casa del platero Vicente Bonet por espacio de cinco años en 1679: *«En 7 de octubre 1679 es matriculà Joseph Noguera de Crevillent fill de Geroni Noguera en Visent Benet per tems de cinch anys y dita matricula es feu en presencia de Jaime Sedo mayoral primer, Visent Salvaterra mayoral quart, Joseph Torres Estevan de Muro y Antonio Vento pro-*

*homs, y es trobaren presents el mestre, el aprenent y el pare del aprenent»*¹.

Durante los años siguientes debió ir a otras casas a seguir aprendiendo el oficio de platero ante la marcha en 1682 del taller de Vicente Benet, pues la documentación recoge un escrito del secretario del Colegio en el que consta que José Noguera sale de casa de Benet «per haver-sen anat de casa el seu mestre»², si bien en agosto de 1684 solicita al Colegio que se le inscriba nuevamente en casa de Vicente Benet, a quien llama su cuñado –se entiende que estaría casado con una hermana– después de muchas peticiones:

«En 10 de agost 1684 comparegué la persona de Joseph Noguera fill de Geroni Noguera requerint que per quant

1. AHMV. Plateros. Caja 1. *Libro de Matrículas. 1673-1690*, f. 33.
2. Idem.

Joseph Noguera en
 Benet
 caida de Josep
 no guerra

174³³

En 7 de octubre 1679 En matricula de Joseph Noguera de Crevillent fill de Joseph Noguera En Visent Benet Per Term de Sench d'ant i dita matricula El feu En Presencia de Jaumeledo Mayor al Prome, Visent Sabatero, y Mayor al quart Joseph Lora el Juan de muros Antoni Vento Probans i el Probaren Present el mestre el a Present del Pare del aprentent i Per lo axi Veritat tal se Com del Craso i En forma de la mia mo

José Noguera

Matricula de José Noguera. 1679. AHMV.

moltes vegades havia demanat fos e admes matricula y no estant present son pare per estar o abitar fora de Valencia no abia ocasio de matricularlo, es pasa un any y dos mesos per quant se determina lo afermàs son cuñat y son amo y li fes bo lo dit temps que es un any y dos meses que abia estat en sa casa que es Visent Benet, donanse per content de dit temps son mestre Visent Benet en presencia del majorals es feu dit afermant Ponsiano Rosell, primer mayoral, Visent Benet, segon mayoral, Rafael Ycart tercer mayoral en voluntats de las pers fas dita relasio y firmat de la mia mà»³.

3. AHMV. Plateros. Caja 1. *Libro de Matriculas*. 1673-1690, f. 46.

Finalmente el 11 de julio de 1688 es anotado en el registro como oficial, el paso previo al examen⁴. Se examina como maestro de oro de la ciudad y reino de Valencia en el año 1690 con un anillo con una piedra⁵. Una vez obtenido el magisterio se pasaba a montar tienda, teniendo por ello la posibilidad de recibir aprendices, como así ocurrió en el taller que abre en Crevillent, en donde admitió como apren-

4. Idem.

5. AHMV. Plateros. Caja 15. *Libro de Dibujos*. 1508-1752, f. 261.

46
147

J. sup en 10 de Agosto 1684 comparece la Persona de Joseph Noguera
 Mayor fell de Geroni noquera requerint que por quant mltas vezes
 se conoacia de manat foi et mui e mabucula y no estant Porcut son
 amu Paré Por estas oabitar fora valencia noabia ocasio de metri
 bicular
 Uclarlo es Para un any y dos mesis Per avnt se deca miña lo
 Perfirmas son Cuñat y son Amu y hifes bo lo dit temps que es
 on any y dos mesis que abia estat en sa casa que es vivint
 Benet Donanc Per content de dit temps son meste vivint Benet
 en Presencia del mayoral es seu dit afirmament Per se anu
 Vossell Primer mayoral vivint Benet segon mayoral Joseph
 y castorier mayoral ~~per~~ en voluntat de las Cars
 las dita relacio y firmat de la miñ ma
 Jaumellido
 Utricia

⋮ Petición de admisión a examen de José Noguera. 1684. AHMV. ⋮

dices a Salvador Bort⁶, José Escalles⁷, Jerónimo Bellmont⁸, José Camps⁹ o Juan Ferrer¹⁰.

Además del desarrollo de su actividad profesional como artífice de piezas de platería y joyería, los pla-

teros podían ostentar cargos de índole corporativa, a los que se accedía por votación de los mayoresales del Colegio de Valencia. Así, en el año 1711 es designado alumbrador de la capilla de san Eloy, patrón de los plateros¹¹. El cargo de alumbrador tenía bajo su responsabilidad la organización de las festividades religiosas pues de ahí viene el nombre, dada la importancia que la luz de cirios y blandones tenía entonces en las funciones litúrgicas. Su trabajo no era baladí

6. AHMV. Plateros. Caja 24. *Libro de Matriculas*. 1688-1799, f. 127.

7. AHMV. Plateros. Caja 24. *Libro de Matriculas*. 1688-1799, f. 105.

8. AHMV. Plateros. Caja 24. *Libro de Matriculas*. 1688-1799, f. 127v.

9. AHMV. Plateros. Caja 24. *Libro de Matriculas*. 1688-1799, f. 111.

10. AHMV. Plateros. Caja 24. *Libro de Matriculas*. 1688-1799, f. 42v.

11. AHMV. Plateros. Caja 24. *Libro de Escribanías*. 1710-1711, f. 27.

En 11 de Julio del año 1688 según consta
 en la matrícula de entrada a cabar la plaza
 de José Noguera y esta matrícula de fecho oficial
 es fecho en presencia del mayoral por el tiempo
 de ventisiete años el Sr. Magistral Alonso Noya
 teniente Magistral Luis Belmonte quarto Magistral
 Mateu Sabaró Bertrama Cuellar prom y jur
 ventur en forma de la mia
 y paga 109 R. entradas

‖ José Noguera es anotado como oficial. 1688. AHMV. ‖



‖ Examen de maestría de José Noguera. 1690. AHMV. ‖

sino que debía cuidar de que siempre estuviese a punto la capilla del gremio de plateros en la iglesia de santa Catalina, en Valencia, para las frecuentes misas y fiestas que organizaba la colectividad, especialmente con motivo de su patrón. Sólo cuando un maestro había ejercido la función de alumbrador podía ser incluido en las bolsas de donde eran insaculados los cargos de mayoresales segundo, tercero y cuarto¹². En marzo de 1726 es elegido para repartir las tachas¹³, siendo designado tres meses más tarde en la Junta General del Colegio como asistente de mayoral¹⁴, para ser nombrado en la Junta de 1727 mayoral¹⁵, posiblemente una aspiración a la que pretendían optar todos los plateros de renombre. A esos menesteres se unía la posibilidad de actuar como padrino en el examen de un colegial, lo que denota un cierto estatus. La documentación ha revelado que fue padrino en el examen de José Camps en 1709¹⁶ y de Vicente Pérez en 1716¹⁷.

En un momento no determinado, contrajo matrimonio con Teresa Bosch, conocida únicamente porque en septiembre de 1725 el Colegio de Plateros de Valencia abonó los gastos derivados de cuarenta misas rezadas y

-
12. Igual Úbeda, 1956: 95.
 13. AHMV. Plateros. Caja 19. *Libro de Escribanías. 1725-1726*, f. 34.
 14. AHMV. Plateros. Caja 19. *Libro de Escribanías. 1725-1726*, f. 39.
 15. AHMV. Plateros. Caja 19. *Libro de Escribanías. 1726-1727*, f. 44.
 16. AHMV. Plateros. Caja 18. *Libro de Escribanías. 1709-1710*, f. 11-11v.
 17. AHMV. Plateros. Caja 18. *Libro de Escribanías. 1716-1717*, f. 34v-35.

elección para
componer las
tachas

Todos Juntos y Congregados Seles fue propuesto por Diego fernandez Maioral primero como tocabá el nombrar personas para componer las tachas para el toñano presente, y Abiendose Botado a los maestros del Braso de oro tubjeron enas Botas, Manuel Riberto, Joseph Noguera, Lorenzo tatal, y Joachin fontana, y parando a Botar a otros, y maestros del Braso de plata tubieron enas Botas, Joseph Bento, Joseph Gomis de Oriente, Miguel Saragosa, y Jaime Marti.

¶ Nombramiento de José Noguera como responsable de tachas. 1726. AHMV. ¶

cuatro de *Miserere por su alma*¹⁸. José Noguera debió morir con anterioridad al 9 de septiembre de 1735, fecha en la que consta que el Colegio de Plateros aportó las libras suficientes para hacer una misa en sufragio de su alma¹⁹.

José Noguera tuvo un hijo, Jaime, que también desempeñó el oficio de platero. Debió nacer éste hacia 1701, pues en la Junta de la *Prohomenia* de 19 de octubre de 1721 se indica que se admitirán a trámite las peticiones

de examen de los aspirantes que cuentan con 20 años y que son hijos de platero, estando Jaime Noguera entre ellos²⁰. Se examinó ese mismo día haciendo «*un anell de un diamant*» en el taller de Pedro Juan Morillo²¹.

Igual que su padre, fue nombrado alumbrador de la capilla de san Eloy el 24 de junio de 1726²² y comienza a recibir aprendices, caso de Vicente Ra-

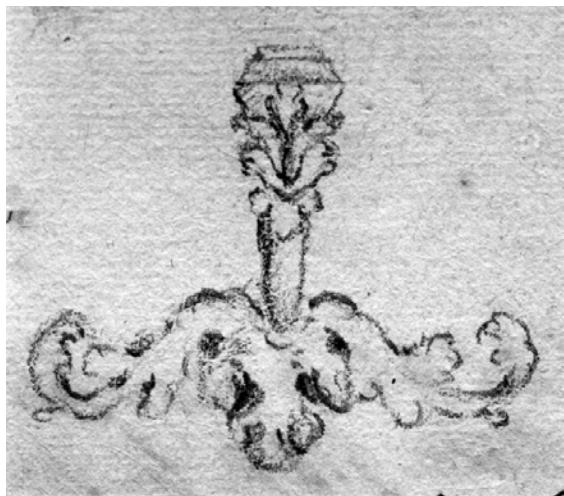
18. AHMV. Plateros. Caja 19. *Libro de Escribanías*. 1725-1726, f. 28.

19. AHMV. Plateros. Caja 20. *Libro de Escribanías*. 1735-1736, f. 23.

20. AHMV. Plateros. Caja 19. *Libro de Escribanías*. 1721-1722, f. 32.

21. AHMV. Plateros. Caja 15. *Libro de Dibujos*. 1508-1752, f. 374v.

22. AHMV. Plateros. Caja 19. *Libro de Escribanías*. 1725-1726, f. 69.



Examen de maestría de Jaime Noguera. 1721. AHMV.

terí²³. Fue padrino en el examen de maestría de José Colomes, hijo del también platero Pedro Colomes²⁴, siendo nombrado asistente de exámenes en la Junta del 18 de octubre de 1741²⁵. Además se sabe que tuvo una hija, de nombre Luisa, la cual se casó con Ignacio Marzal en una fecha no determinada, del que enviudó, casándose posteriormente con el también platero valenciano Manuel Andrés el 25 de noviembre de 1762 en la iglesia de santa Catalina, en la ciudad de Valencia, pues allí era donde tenían su sede los plateros²⁶.

Con todo, el proceso que está revestido de un mayor interés es el de los exámenes. Los dos crevillentinos pasaron a examinarse en el Colegio de Plateros de Valencia para obtener el grado de maestro de plata del Reino. Ambos siguieron las pautas que el protocolo marcaba sobre el particular, es decir, una primera prueba consistente en el dibujo en papel de una pieza de platería y una segunda fase que sería la ejecución de dicha obra en metal y piedras. En los exámenes de los plateros, estudiados por el profesor Cots Morató²⁷ en su tesis doctoral, abundaban los dibujos de cucharas y tenedores, quizá lo más fácil de dibujar y, lo que es más importante, de labrar con plata por sus pocas dificultades, decantándose pocos artifices por el modelado de piezas más complejas, caso de elementos de los ajueres litúrgicos y las joyas, motivos ellos que suponían en verdad un alarde de ingenio y creatividad reservado para unos pocos. Tal fue el caso de los plateros crevillentinos quienes hicieron el dibujo de una sortija. El primero de ellos, José Noguera, fue examinado el 21 de septiembre del año 1690 en el Colegio valenciano y, para tal fin, dibujó una sortija que seguía de cerca la tipología que había introducido el platero Vicente Salvatierra en el año 1658, es decir, una joya con aro circular y un ancho engaste *a miges llunes*²⁸ proyec-

23. AHMV. Plateros. Caja 20. *Libro de Escribanías. 1735-1736*, f. 24v.

24. AHMV. Plateros. Caja 20. *Libro de Escribanías. 1736-1737*, f. 27v.

25. AHMV. Plateros. Caja 15. *Libro de Dibujos. 1508-1752*, f. 414-414v.

26. AHMV. Plateros. Caja 2. *Libro de Bautismos y Desposorios. 1606-1790*, f. 511.

27. Cots Morató, 2004.

28. Este tipo de engastes forma una cuenca de metal con adornos ondulados donde la piedra va embutida. Esos adornos precisamente tienen forma de media luna. Con motivo del magisterio de Andrés Ribes en el año 1667, la documentación específica el término de trabajar las sortijas a miges llunes.

tado hacia los lados, que cubre la piedra casi en su totalidad. Por otra parte, Jaime Noguera se examina el 19 de octubre de 1721 con un dibujo del perfil de un anillo de diamante sobre un motivo vegetal cuyo engaste se decora con hojas a los lados. Muestra un aro redondeado y un engaste cónico invertido y, por lo que puede imaginarse, debió ser realizado siguiendo las técnicas del fundido, del cincelado y del embutido. El hecho de que tan sólo se hayan encontrado dos plateros procedentes de Crevillent no es óbice para pensar que en esta localidad se trabajó muy bien tanto la platería como la joyería a tenor de los dos exámenes que ellos hicieron. Lamentablemente, no se ha documentado obra de platería suya por lo que su perfil biográfico y artístico queda limitado al testigo documental de su actividad profesional conservado en los archivos de Valencia, sede del Colegio de Plateros.

Asimismo, cabe decir que hubo otros cargos municipales que desde antiguo estaban asociados a los plateros. Es el caso de los responsables del reloj del ayuntamiento. La escasa documentación conservada sobre el particular se limita a las actas municipales, si bien en el caso de Crevillent, dicha fuente se reduce a las actas de 1840 en adelante, estando perdido el testigo escrito anterior a esa fecha. En las actas se recoge, por citar algunos ejemplos, que el 10 de febrero de 1840 se nombró como encargado del reloj a Francisco Penalva Candela²⁹, quien *a priori* podría ser platero.

29. AHMC. *Libro de Actas del Pleno. 1840-1846*, s. f.



ANEXO DOCUMENTAL

Anexo documental 1

Documento número 1. AMC. Libro de Actas del Pleno. Años 1930-1931, f. 56.

Acta del 17 de mayo de 1931.

«Con la venia del Señor Presidente hizo uso de la palabra el señor Teniente de Alcalde don Ernesto Hurtado Merino indicando que varios señores de la localidad le habían denunciado que de la Iglesia había sido sacada la custodia y para acallar el rumor sobre este asunto proponía se indagara dónde radica la custodia.

También hizo uso de la palabra el señor Teniente de Alcalde don Salvador Mas Asencio para indicar que también le había sido denunciado que de la Ermita del Puente habían sido sacados algunos efectos y cuadros de gran valor y proponía también se indagase dónde radican los efectos y cuadros de referencia.

Interviene también el señor Teniente de Alcalde don Vicente Sempere Llopis para que al conocerse el paradero

de la custodia y efectos sacados de la Ermita del Puente, se indague sobre la solvencia material y moral de los señores que tengan las mencionadas alhajas y efectos.

Los Señores del Ayuntamiento acordaron por unanimidad formar una comisión compuesta por don José Sánchez Candela y don Salvador Mas Asencio para que gestionen el paradero de la custodia y de los efectos y cuadros sacados de la Ermita del Puente e informe al Ayuntamiento sobre el mencionado asunto en la próxima sesión».

Documento número 2. AMC. Libro de Actas del Pleno. Años 1930-1931, f. 60.

Acta del 26 de mayo de 1931.

«Por el propio señor Teniente de Alcalde don José Sánchez Candela se significó que de las gestiones practicadas resulta que la custodia se encuentra en la Iglesia de esta población y los efectos y cuadros que fueron extraídos de la Ermita han sido devueltos a dicho templo».

Documento número 3. AMC. *Libro de Actas del Pleno. Año 1937*, f. 17v.

Acta del 18 de mayo de 1937.

«La Presidencia indicó la conveniente de que por este Consejo se haga entrega al Gobierno de la República del tesoro que existía en la Iglesia Parroquial consistente en una custodia, otros objetos de valor y algunas imágenes de Salzillo, lo que a su parecer debía mediante los correspondientes inventarios depositarse en el Banco de España en Alicante, debiendo añadir que los indicados objetos se hallan actualmente depositados en la Caja de seguridad de la referida Iglesia Parroquial.

El consejero Antonio Mas Serna manifestó con la venia de la Presidencia que había consultado este asunto con el Excmo. Señor Gobernador Civil de la provincia el cual había informado que el camino a seguir era el marcado por la Presidencia y así se acordó».

Anexo documental II

Documento número 1. AINSBC. *La Madre Parroquia*, publicación periódica parroquial.

11 de mayo de 1941

«Una nueva custodia.

La avasalladora ola de vandalismo que devastó nuestra patria en los llorados días de dominación roja, azotó también de lleno nuestra patria chica arrasando el peque-

ño tesoro que la generosidad y la fe de sus queridos hijos había depositado en la Madre Parroquia.

Sólo la sólida fábrica se salvó de la furia haciendo que se cumpliera, una vez más, aquella promesa del Maestro de que “las puertas del infierno no prevalecerán contra ella”. Y sus paredes quedaron inhiestas y su cúpula, suave y amorosa, permaneció imperturbable para ser un día –el de la liberación– el maternal refugio que cobijara en su seno a los hijos queridos para protegerles y defenderles contra las tempestades de la indiferencia y la incredulidad.

Todos los objetos del culto, todo el preciado relicario que constituía el tesoro parroquial desapareció en la horrorosa convulsión y, entre ese tesoro, la maravillosa joya que nuestro pueblo había ofrendado para trono del Dios-Eucaristía. Quisieron entonces los crevillentinos, dignos sucesores de aquellos otros que les habían legado un templo parroquial tan suntuoso, demostrar que no les iban a la zaga en su fe y amor a Dios Nuestro Señor y aportaron con largueza su granito de oro para que el trono de Dios fuese digno de su grandeza y magnificencia.

Mucho más y mejor que lo pudiéramos encomiar, hablaron por nosotros las cifras y a continuación transcribimos el detalle, cuanto sobre la custodia quedó escrito en el opúsculo que se publicó el año del Centenario.

<i>Peso total de la custodia</i>	<i>4780 gramos</i>
<i>Oro de ley</i>	<i>4085 ”</i>
<i>Armadura metal y plata</i>	<i>698 ”</i>

Y primorosamente incrustadas las siguientes piedras preciosas:

<i>Esmeraldas</i>	<i>60</i>
<i>Rubíes</i>	<i>8</i>
<i>Diamantes y brillantes</i>	<i>317</i>
<i>Perlas</i>	<i>55</i>
<i>Topacios</i>	<i>13</i>
<i>Turquesas</i>	<i>7</i>
<i>En total</i>	<i>460</i>

Este es el testimonio elocuente del esfuerzo realizado entonces para honrar a Dios en el Sacramento del Amor.

Aquél magnífico trono desapareció para siempre, siendo infructuosas cuantas pesquisas se realizaron para recuperarlo. ¿Y habremos de consentir nosotros que Nuestro Señor carezca de una joya digna para mostrarse en las grandes solemnidades? Bien sabemos que no. Y animados por esta convicción, nos hemos lanzado llenos de entusiasmo a la confección de un proyecto que estamos seguros habrá de encontrar eco encendido en el corazón de nuestros hijos.

En la cancela de la puerta principal de nuestra parroquia, podréis admirar el boceto de la custodia que se pretende construir.

Si no tan rica como aquella, porque hay que consagrar el oro a la madre patria, habrá de ser monumental y artística. Será de plata repujada y sobredorada, tendrá un peso de 17 kgs. y una altura de 1,25m. tamaño proporcionado al soberbio templete de nuestro altar mayor en que ha de

manifestarse. El viril será de oro de ley recamado con piedras preciosas. Este es el proyecto que esperamos habrá de merecer la aprobación unánime de los crevillentinos que, una vez más, sabrán mostrarse generosos rivalizando en enviar sus aportaciones para convertir este proyecto en una bella realidad.

Para contribuir a la confección de la nueva custodia puedes hacérselo bien con un donativo en metálico, bien con un objeto inservible de oro y plata, o bien sacrificando tu vanidad desprendiéndote de algún objeto de adorno».

25 de mayo de 1941

«La nueva custodia.

Es alentadora y facilita enormemente la labor del redactor la espléndida acogida que ha merecido su llamada del pasado número. Los objetos recibidos para contribuir a la construcción de la nueva custodia son un índice elocuente del gran amor que el corazón crevillentino guarda para su Jesús Sacramentado. Y para que no se crean hiperbólicas nuestras afirmaciones damos a conocer, a continuación, el detalle de los objetos recibidos para que los lectores juzguen como nosotros y se sientan animados con la generosidad y estimulados con el ejemplo de los donantes. He aquí la lista:

OBJETOS DE PLATA

2 coronas de imagen, 2 relojes, 2 cadenas, 2 hebillas de zapato, 2 brazos de candelabro, 41 monedas de varias

ANEXO DOCUMENTAL

épocas y valor, 2 medallas, 2 monedas cantonales de 5 pesetas, varios trozos con un peso de 500 gramos, 1 sortija, 1 bolso de señora y portamonedas de caballero.

OBJETOS DE ORO

1 pendiente, 1 moneda de 25 pesetas, 1 lápiz, 1 imperdible con perlas y rubíes.

DONATIVO ESPECIAL

El prestigioso orfebre valenciano D. José Bonacho David, en atención a los cuantiosos objetos de valor servidos a esta parroquia, ofrece 2 kilos de plata para la custodia en proyecto.

¿Qué te parece, hermano feligrés? ¿No es alentador y reconfortante el botón de muestra apenas lanzada al viento la primera llamada del corazón crevillentino?

Invitados por nuestro querido párroco, hemos admirado lo que ha de constituir el germen de nuestro nuevo tesoro parroquial simbolizado en la nueva custodia y hemos experimentado la emoción tiernísima de cuando se evocan bellos pasajes de tradición sagrada.

Si el espacio no fuera tan parco, ¡qué de historias se vienen a los puntos de la pluma!

Aquellos relojes viejos de dos tapas que usaban nuestros abuelos, aquellos bolsos de malla que un ayer no muy lejano eran objeto de admiración, o aquellas monedas antiguas guardadas como recuerdo de un pasado vivido y

que se conservaban como la flor que se aprisiona entre las páginas de un libro que siempre brinda el aroma de un recuerdo feliz o lastimero...

Todos aquellos objetos se salvaron a través de tempestades y borrascas y pensamos un día conservarlos por toda la existencia... Pero aquella convicción se fue disipando al pensar que aquel parvo tesoro que juzgamos de valor inestimable podría tener su mejor destino engrosando la colecta que hacía posible la erección del trono que se proyectaba a Dios Nuestro Señor. Y entonces se consideró que era inútil y baldío conservarlo por más tiempo en un rincón del arca, cuando su puesto de honor era llenar un hueco de los muchos que hacían falta para conseguir la amplitud de proporciones que anhelan para la nueva custodia.

Piensa tú, hermano feligrés, si en un rincón del arca de tus afectos encuentras algún objeto que tenga para ti el mismo sabor de añoranza que los que arriba van consignados y mira si debes ofrecerlos también para que sean guardados en un arca tan preciada y duradera como la que se te brinda, enriqueciendo, al mismo tiempo, el sagrado joyel que ha de guardar a Jesús Sacramentado».

6 de junio de 1941

«Pro nueva custodia.

Constantemente se siguen recibiendo donativos para la construcción de la monumental custodia, que el siempre católico pueblo de Crevillent quiere ofrendar a Jesús

Sacramentado. Son numerosos y alentadores los envíos de algunos crevillentinos que aunque estén en lejanas tierras han recibido el eco de LA MADRE PARROQUILA y han enviado sus donativos en objetos, plata y oro, para dicho fin.

Detallamos a continuación los últimos recibidos:

PLATA:

2,750 kgs. más 2 kgs. que ofrece el renombrado orfebre valenciano Sr. Bonacho. Hacen un total de 4 kilos 750 gramos.

ORO:

1 sortija, montura oro y sello ágata.

1 alfiler de mujer.

2 monedas.

1 lápiz.

2 pares de pendientes.

1 gemelo camisa.

1 par de gemelos dólares.

2 medallas.

1 broche perlitas.

15 pendientes sueltos.

1 ajustados enlace.

2 sortijas.

1 pulsera.

Esperamos siga cundiendo el ejemplo y que próximamente sea una feliz realidad tan laudable proyecto. FALTAN SOLAMENTE DOCE KILOS DE PLATA».

20 de julio de 1941

«*La nueva custodia.*

Producto del fervoroso entusiasmo que sienten los crevillentinos porque la nueva custodia luzca en próxima fecha en el suntuoso templete de nuestro magnífico altar mayor, rica ofrenda de Crevillente al Amor de los Amores, no pasa día que no lleguen a nuestras manos nuevos donativos. Tenemos ya unos 8 kilos de plata aproximadamente y contamos con varias joyas y objetos de oro.

Después de la última relación publicada hemos recibido:

EN PLATA:

Siete monedas, un tenedor, un vaso, una pala de servicios dulces, un rosario, una pitillera.

EN ORO:

Un par de pendientes antiquísimos con profusión de perlitas finas de los llamados filigrana, una moneda de oro de diez francos, un alfiler de corbata, un trozo de pulsera, una pulsera completa.

El proyecto marcha viento en popa pero todavía nos faltan 9 kilos de plata y más cantidad de oro para que la nueva joya resulte con la riqueza proyectada. Sabemos quedan muchísimos que tienen el propósito de contribuir, pero que no lo han hecho todavía por descuido y esperamos se apresuren para empezar cuanto antes con la confección de la custodia.

ANEXO DOCUMENTAL

¡Ah! Recordamos a todos que no sólo necesitamos plata y oro. Precisa también dinero para fabricarla y quienes no dispongan de objetos, pueden contribuir con donativos en metálico. No te descuides, católico, tu pronta aportación acelerará la marcha de este hermoso y simpático obsequio a Dios Nuestro Señor».

17 de julio de 1941

«La nueva custodia

Continuamos recibiendo donativos para su pronta confección, aunque no en la cuantía y presteza que deseáramos. El veraneo de tantísimos crevillentinos ausentes ha hecho amainar, sin duda, la celeridad con que se venían recibiendo objetos.

A los fines de que para la próxima festividad del Corpus luzca la joya en proyecto en el magnífico templete de nuestro templo parroquial, precisa que los ausentes, a su regreso de la playa, busquen y rebusquen en los rincones de sus joyeros y, desprendidos, ofrezcan a Cristo-Hostia no lo insertable y averiado de sus alhajas, sino las más ricas y estimables. A Dios Nuestro Señor, todo amor y bondad para con nosotros, le pírran los corazones generosos y abomina de los que, mezquinos, sólo le ofrecen las miserables migaja que les sobran en el ilusorio banquete de la vida.

¡Ánimo y generosidad! No os cueste desprenderos de vuestros aderezos y estimables adornos. No los creáis perdidos al entregarlos al servicio de Dios Nuestro Señor; Él os dará otros más ricos que lucieran en vuestras almas con los brillos preciosísimos de la gracia.

Sólo para Dios el honor y la gloria. La amistad y el amor de Dios vale infinitamente más que todos los tesoros del mundo. Para Él, pues, nuestros tesoros, para Él nuestro corazón.

Objetos recibidos después de la última relación:

2 pares de pendientes de oro, 8 preciosos monederos de plata de señora, 1 monedero de plata de caballero, 4 monedas de plata, 1 pulsera y una cucharilla de las de café.

NOTA: volvemos a recordar que para la nueva custodia, además de objetos de oro y plata, se necesita dinero para fabricarla. Por tanto, quienes no dispongan de objetos pueden contribuir con donativos en metálico».

14 de septiembre de 1941

«La nueva custodia.

Nos consta que son muchos los que tiene objetos —de oro la mayoría, que todavía no han entregado— destinados para la nueva custodia cuyo proyecto va adquiriendo, de día en día, más sólidos caracteres de realidad, si bien no con la amplitud de nuestras vehemencias.

Dice un adagio que ‘el que tiempo tiene y tiempo aguarda...’. Y eso es lo que pudiera ocurrirnos que, por descuidar demasiado los donativos, nos faltara tiempo para fabricar el espléndido presente que los corazones crevillentinos desean ofrendar a su Dios para el día Corpus del próximo año.

Es nuestro propósito que para primeros del año venidero empiecen los trabajos. Pero como para ello necesitamos de la totalidad de los materiales tantas veces anunciados, precisan vuestras inmediatas aportaciones.

Y no queremos decir con esto que estemos descontentos con vuestro comportamiento siempre generoso. Contamos ya con la mitad, por lo menos, de la plata y del oro que se necesita y vivimos esperanzados en que vuestro reconocido y loable desprendimiento rebasará los cálculos mejorando el proyecto.

Objetos recibidos después de la última relación:

Unos 17 gramos de oro, 1 sortija de oro con un brillantito, otra de ídem con un diamante, otra de ídem con una esmeralda. En plata: 9 monedas, 2 servilleteros y un bolso de señora».

8 de febrero de 1942

«La nueva custodia y el tabernáculo en construcción...

Acaso os llame la atención hayamos lanzado a la publicidad varios números de MADRE PARROQUIA sin volver a hablar de nuestro proyecto sobre la nueva custodia. ¿Pensará alguno que hemos fracasado o que haya podido agotarse la generosidad cristiana de los corazones crevillentinos? Nada más equivocado. Con labor callada y eficaz, hemos ido buscando y rebuscando los rincones más escondidos de todos los hogares católicos y, quienes más, quienes menos, todos se han desprendido gustosísimos de sus alhajas para la ofrenda que Crevillente quieren

rendir a su Dios en la ya próxima festividad de Corpus Christi. Y esta nuestra labor, además de lo fecunda, ha inspirado tanta simpatía que, sin intentarlo, sin pensarlo siquiera, ha surgido una persona que para que podamos hacer esa custodia, simbolismo de nuestro amor a Cristo, para que el Señor tenga una morada digna de Él en nuestro templo, ha ofrecido un TABERNÁCULO –que ya está construyendo el renombrado orfebre valenciano D. José Bonacho David– por precio convenido de CINCUENTA MIL PESETAS. ¡Una verdadera joya cuyo boceto podéis ver en la sacristía!

Buscando lo menos –valga la frase– hemos encontrado lo más. Bendito sea Dios y que los torrentes de sus bendiciones inunden el alma generosa de la donante que, en exceso humilde, nos prohíbe insertemos su nombre en nuestras páginas.

Tenemos el tabernáculo. Tenemos también casi la totalidad de los materiales que precisan para la construcción de la proyectada custodia. Pero todavía falta algo. ¿Qué? 12.000 pesetas para su fabricación.

Se trata también de una verdadera joya en la que el artista ha de emplear meses y meses y bien vale la pena un nuevo esfuerzo para que nuestra ofrenda a Cristo Sacramento –acaso la última que vuestra Madre Parroquia os pide y en la que cifra su mayor interés y mejor anhelo– sea digna de Él y de nuestro siempre católico pueblo.

Hasta ahora os hemos pedido alhajas. Desde hoy os pedimos dinero confiados en que cada cual en la medida de sus fuerzas contribuirá con entusiasmo permitiéndonos in-

ANEXO DOCUMENTAL

sertemos su nombre, siquiera sea esta por vía de estímulo, en la relación que, al pie, desde hoy abrimos.

<i>Recaudado para la fabricación de la nueva custodia</i>	187'00
<i>Del Sr. Cura Párroco</i>	250'00
<i>Recaudado hasta hoy</i>	437'00

(continuará)».

Anexo documental III

Documento número 1. AINSBC. *Libro de inventarios, varios años, ff. 4-4v.*

«Inventario primero después del periodo marxista de la parroquial iglesia de Ntra. Sra. de Belén y de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo de la villa de Crevillente, formulado, con fecha quince de febrero de mil novecientos cuarenta y seis, por D. Francisco Mas Mas, Cura Ecónomo de la misma.

- *Un copón sobredorado de plata repujada.*
- *Un copón de plata Meneses.*
- *Un copón chapado en oro de bronce.*
- *Un copón sobredorado de latón.*
- *Un copón de campana plata Meneses.*
- *Un cáliz de plata Meneses.*
- *Dos cálices de plata repujada.*
- *Un cáliz sobredorado de metal.*
- *Un incensario y naveta plateado.*
- *Un incensario sobredorado de latón.*
- *Una arquilla completa para el viático de plata repujada.*
- *Una caja de madera con tres ampollas grandes de plata para guardar los Santos Óleos.*

- *Una cajita de madera con dos ampollas de plata para el servicio del baptisterio.*
- *Una concha grande de plata para el servicio del baptisterio.*
- *Un hostiario de plata Meneses.*
- *Un ostensorio de plata con reliquia de San Pascual Bailón.*
- *Una “paz” de plata.*
- *Una campanilla de plata.*
- *Una palmatoria de plata para la Comunión.*
- *Una bandeja de plata para la Comunión.*
- *Una arquilla de plata para las llaves del sagrario.*
- *Una cruz parroquial y ciriales de metal.*
- *Una cruz parroquial y ciriales de madera.*
- *Dos ciriales de plata.*
- *Una custodia antigua de bronce chapado en oro.*

Al amparo del templete, un artístico y valiosísimo tabernáculo, todo de metal finamente repujado con un peso de 800 kilos».

Documento número 2. AINSBC. *Libro de inventarios, varios años, ff. 19-19v.*

«Inventario de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de Belén y de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo de la villa de Crevillente, obispado de Orihuela, provincia de Alicante, formulado, con fecha treinta de setiembre de mil novecientos cincuenta y cinco, por D. Francisco Mas Mas, Cura Ecónomo de la misma.

- *Una custodia de plata sobredorada, 21 kgs. de plata, $\frac{3}{4}$ de oro, recamada con piedras y alhajas.*

- Una custodia antigua de bronce sobredorado.
- Un cáliz grande ricamente repujado de plata de ley sobredorada.
- Un cáliz de plata de ley repujada.
- Tres cálices de copa de plata y un pie de metal.
- Un copón de plata de ley sobredorada.
- Un copón de metal sobredorado.
- Un copón de metal plateado.
- Un copón de campana de plata Meneses.
- Dos incensarios de plata de ley.
- Una arquilla de plata de ley repujada para el viático.
- Un juego de cruz parroquial con sus ciriales de plata de ley.
- Un juego de cruz parroquial con sus ciriales de metal dorado.
- Un estuche de madera con tres ampollas grandes de plata de ley para guardar los Santos Óleos.
- Un estuche de madera con dos ampollas de plata de ley para el bautismo.
- Un portapaz de plata de ley (muy antiguo).
- Un hisopo de plata de ley.
- Cuatro campanillas de plata de ley para la misa.
- Un ostensorio, plata de ley, con reliquia de San Pascual.
- Un hostiario de plata Meneses.
- Un hostiario de metal dorado.
- Tres campanillas de metal.
- Una palmatoria de metal Meneses para la comunión.
- Una bandeja de metal Meneses para la comunión.
- Una bandeja de metal sobredorado para la comunión.
- Una arquilla de metal Meneses para guardar la llave del sagrario.
- Cuatro juegos de vinajeras de cristal.
- Una caldereta con hisopo de latón.

- Una caldereta con hisopo de cobre.
- Un incensario y naveta de metal plateado.
- Un incensario y naveta de metal dorado.
- Una concha grande de plata para el bautismo».

Anexo documental IV

Documento número 1. AHME. Copias de inventarios, 1769. Sig. H21-10.

«Plan de las imágenes, ornamentos, vasos y demás que en el día consideran preciso y conveniente hacerse para la celebración de la Misa, administración de sacramentos y otras funciones eclesiásticas en la parroquial de Ntra. Sra. de Belén de la villa de Crevillente en virtud del registro que se ha hecho en la dicha iglesia por don Diego Guarinos, presbítero de Elda, comisionado del Iltmo. Sr. D. Joseph Tormo, obispo de Orihuela, y por don Ignacio de Acuña, comisionado del Excmo. Sr. Duque de Arcos.

- Primeramente, cuatro capas con estolas y manípulos de colores blanco, encarnado, morado y negro, cincuenta varas de damasco.
- Más ocho dalmáticas con manípulos y estolas de colores blanco, encarnado, morado y negro, setenta y dos varas de damasco.
- Más trece casullas con estolas y manípulos, velos y cubre cálices, dos blancas, cuatro encarnadas, tres moradas, dos verdes, una negra: ochenta y cuatro varas de damasco.

ANEXO DOCUMENTAL

- *Más tres paños para el púlpito blanco, encarnado y morado, treinta y seis varas de damasco.*
- *Más cuatro frontales para el altar mayor de blanco, encarnado, morado y verde, veinte y ocho varas de damasco.*
- *Más cuatro frontales para la credencia de los dichos colores, catorce varas de damasco.*
- *Más para un palio y un guión de comulgares, quince varas de damasco.*
- *Suman estas partidas doscientas noventa y nueve varas de damasco, que regulado a diez y ocho reales y medio valencianos, será su coste el de cinco mil quinientos treinta y un reales y medio valencianos.*
- *Más por regulación prudencial, el coste de galones, forros, cordones, seda, bolsas y manos costará igual cantidad que la compra del damasco solo.*
- *Más ocho toallas de blanco, encarnado, morado y verde, tafetán entre doble, cuatro varas para cada una, a razón de diez reales la vara.*
- *Más un guión negro de tafetán para Semana Santa, tres varas y media.*
- *Más ochenta y ocho varas de lienzo ancho para seis albas, doce amitos y cuatro manteles para el altar mayor y dos para la credencia como de a siete reales valencianos la vara.*
- *Más catorce varas de lienzo más fino para dos manteles de altar mayor que lleguen hasta cerca de tierra, y dos para la credencia como de a ocho reales la vara.*
- *Más treinta y seis varas de lienzo para doce pares de corporales, purificadores y paños de lavabo, como a diez reales la vara.*
- *Más diez y seis varas de lienzo para cuatro toallas de mano a cinco reales la vara.*
- *Más sesenta varas de encaje ancho para las seis albas y diez y seis varas de lo mismo para los manteles a siete reales cada una.*
- *Más ochenta y cuatro varas encaje estrecho para los doce pares de corporales a cuatro reales la vara.*
- *Más veinte y cuatro varas de encaje estrecho para las albas a tres reales y medio cada una.*
- *Más doce cingulos regulares.*
- *Más la guarnición de seda para el palio de las procesiones.*
- *Más bolsas y cordones para el copón de los viáticos de fuera como sesenta reales.*
- *Más los cuellos para las albas y coser estas, los amitos, corporales, manteles, purificadores, paños y toallas con el hilo.*

- *Más un cáliz con patena de plata para los dichos principales días como no hay de este metal regulado como mil reales.*
- *Más dos misales, libros de epístolas, evangelios, manual y salmos, antífonas, himnos y calenda para el coro y fuera de él como mil reales.*
- *Más facistol para el coro y fuera de él.*
- *Más tres sillas o escaño para el presbiterio.*
- *Más una alfombra para el altar mayor.*
- *Más para candeleros de cirio pascual, manuales, velas de a libra y otros chicos.*
- *Más para tímulo y paño del día de Almas.*
- *Más matraca y tenebrario para Semana Santa.*
- *Más dos linternas para procesiones.*
- *Más varas y yerros para el palio y guiones.*
- *Más cuatro lámparas de metal o estaño para los altares mayor y de comunión.*
- *Más para un monumento con urna como mil reales.*
- *Más crucifijos para el altar mayor y coro cien reales.*
- *Más una imagen de Ntra. Sra. de Belén que es la titular y no hay, con andas para la procesión, que es justo se haga y no se hace, como mil reales.*
- *Más una pila de bautismo con su tapa, pues es chica y no está decente la que hay, como ochocientos reales.*
- *Más una cruz buena para las procesiones, pues la que hay es de madera corlada, como mil reales.*
- *Más una caldereta de plata, como ochocientos reales.*
- *Más renovar el hisopo, coponcito de los comulgares de fuera, los tres vasos de los santos óleos, crisma y el incensario, sirviendo para parte la plata que tienen, podrán hacerse buenos con mil reales.*

Y se nota a más de lo dicho que el órgano es chico, usado y vale poco, y que no hay un terno de buena tela y albas propias para el día del Corpus y otros principales, y remiten la resolución a la disposición de su Il^{ta}. y su Excelencia, en ambos casos puntos, que les parece justo aunque no fuese de pronto su construcción.

Elche, cinco de febrero de 1769.

Dr. Diego Guarinos. Ignacio de Acuña Portocarrero.»

BIBLIOGRAFÍA

ALBERT BERENGUER, Isidro (1952): *La orfebrería orcelitana del siglo XVI*. Orihuela.

ALMELA VIVES, Francisco (1955): *Aspectos gremiales de los plateros valencianos*. Valencia: Talleres de Aprendizaje de Artes Gráficas.

ARANDA HUETE, Amalia (2000): «Cristóbal de Alfaro, platero navarro en la corte madrileña». *On-dare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 19. Euskadi: Sociedad de Estudios Vascos, pp. 571-579.

AYALA MALLORY, Nina (1991): *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro. 1556-1700*. Madrid: Alianza.

AZNAR NAVARRO, Juan Antonio (2012): «Nuestro Tabernáculo». *Semana Santa Crevillent*. Crevillent: Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa, pp. 220-221.

BARBEITO CARNERO, María Isabel (2003): «Mujeres peninsulares entre Portugal y España». *Península: revista de Estudios Ibéricos*, nº 0. Porto: Universidade do Porto, pp. 209-224.

BELDA NAVARRO, Cristóbal (2003): «Inmaculada». En Martínez García, J. A. y Sáez Vidal, Joaquín (coms.): *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, p. 546.

CANDEL RIVES, Antonio (2016): «Archicofradía de la Mayordomía del Santísimo Sacramento». *Semana Santa Crevillent 2016*. Crevillent: Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa, monográfico, pp. 2-11.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2009a): «Consideraciones sobre la platería barroca de la concatedral de San Nicolás de Alicante». En Rivas Carmona, J. (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 203-223.

BIBLIOGRAFÍA

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2009b): «El esplendor del culto. La platería de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Torrevieja». En VV.AA.: *Torrevieja bajo tu manto*. Torrevieja: Instituto Municipal de Cultura, pp. 35-41.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2009c): «El impacto de la Contrarreforma en las platerías parroquiales de Elche: notas para su investigación y estudio». *Sóc per a Elig*. Elche: Sociedad Venida de la Virgen, pp. 105-111.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2009d): «El noble arte de la platería y su presencia en la parroquia de San Juan Bautista: a propósito de la custodia y el cáliz de Jueves Santo». *Revista de Semana Santa de Sant Joan d'Alacant 2009*. San Juan de Alicante: Junta de Cofradías de Semana Santa, pp. 97-103.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2010a): «Antiguos ajuares de platería en las iglesias de la provincia de Alicante». *El SALT nº 22. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 28-31.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2010b): «Una aportación documental al panorama de la platería alicantina en el siglo XVIII». En Rivas Carmona, J. (coor.): *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 171-183.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2011a): *Gloria pretérita. La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche: Ayuntamiento de Elche.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2011b): *La iglesia de San José y su patrimonio. Manifiesto del Barroco en Elche*. Sevilla: Punto Rojo Libros.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2011c): «Miguel de Vera y el arte de la platería en la segunda mitad del siglo XVI». *Fiestas de San Roque*. Callosa de Segura: Ayuntamiento de Callosa de Segura.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2013): «Apuntes sobre la platería en Elche y el maestro Juan Silvestre». En Rivas Carmona, J. (coor.): *Estudios de Platería San Eloy 2013*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 133-140.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2014a): «Algunas notas sobre la iglesia de San Juan Bautista de Elche, sus fábricas y ajuares». *Carthaginensia. Revista de Estudios e Investigación*, vol. xxx, nº 57. Murcia: Instituto Teológico Murciano, pp. 193-219.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2014b): «De Carlos III a Alfonso XIII: el largo siglo XIX de la platería en la provincia de Alicante». *Canelobre* nº 64. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura 'Juan Gil Albert', pp. 270-287.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2014c): «El templo adornado: consideraciones sobre muebles, platería y textiles en época contrarreformista en la provincia de Alicante». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. LXXXIX. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, pp. 277-308.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2014d): «Una platería parroquial: la colección de orfebrería de la iglesia de San Pedro de Novelda (Alicante)». En Rivas Carmona, J. (coord.): *Estudios de Platería San Eloy 2014*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 87-102.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2014e): «La arquitectura vestida: mobiliario y ajuares de los templos de Villena a partir del Renacimiento». En Domene Verdú, J. F.: *El conjunto monumental gótico-renacentista de Villena*. Villena: José Fernando Domene, pp. 453-482.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2015a): «A todo lujo y primor: el ajuar de la iglesia de Santa Ana, de Elda». *Revista de Semana Santa*. Elda: Junta Mayor de Cofradías de Semana Santa, pp. 78-83.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2015b): *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ministerio de Economía y Competitividad.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2015c): «El platero eldense Ramón Bergón y la custodia de la iglesia de San Pedro Apóstol de Novelda: derroche artístico y apoteosis eucarística». *Betania 2015*. Novelda: Ayuntamiento de Novelda, 2015, pp. 234-239.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2015d): «Plata y plateros en el Vinalopó», *Revista del Vinalopó*, nº 18. Petrer: Centro de Estudios Locales, pp. 13-38.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2015e): «Platería y liturgia en la iglesia de Santiago: a propósito del cáliz manierista y la naveta barroca». *Albatera, Julio y Santiago 2015*. Albatera: Patronato Cultural Albaterense, 2015, pp. 8-10.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2015f): *Ramón Bergón. Un platero eldense y su arte*. Elda: Ayuntamiento de Elda.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2015g): «Santa María Magdalena y la platería de la iglesia de San Pedro de Novelda». En Sala Cola, A. (dir.): *2015. Año Jubilar. Centenario de la proclamación canónica de Santa María Magdalena Penitente como patrona de Novelda*. Novelda: Aguado Impresores, 2015, pp. 23-25.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2015h): «Un repertorio decorativo de singular interés: muebles, rejas y platería de la iglesia de la Asunción de Sax». *El Castillo de Sax*, nº 36. Sax: Asociación de Estudios Sajeños, pp. 17-25.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2016a): «El arte de la platería en Crevillent». *Revista de Semana Santa de Crevillent*. Crevillent: Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa, pp. 244-249.

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (2016b): «Notas sobre el tesoro de platería del Convento de la Sangre, de Alicante». *Pasión. Semana Santa. Alicante 2016*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, pp. 101-113.

BIBLIOGRAFÍA

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y GUILBERT FERNÁNDEZ, Nuria (2015): *Amueblamiento y ajuares en la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe). Siglos XV-XX*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura

CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, GUILBERT FERNÁNDEZ, Nuria y SEGURA HERRERO, Gabriel (2014): *El tesoro de la iglesia de Santa Ana, de Elda, a través del inventario de 1817*. Elda: Mayordomía de los Santos Patronos.

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (2006): «Colonización y nuevas poblaciones en la Vega Baja del Segura». En Belda Navarro, C. (com.): *Luis Belluga y Moncada. La dignidad de la púrpura* [catálogo de exposición]. Murcia: Fundación CajaMurcia, pp. 125-139.

CECILIA ESPINOSA, Mariano y RUIZ ÁNGEL, Gemma (2004): «La platería en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela durante el S. XVIII». En Rivas Carmona, J. (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 111-128.

COTS MORATÓ, Francisco de Paula (1989): *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva: Ayuntamiento de Oliva.

COTS MORATÓ, Francisco de Paula (2004): *El examen de maestría en el arte de plateros de Valencia (1505-1882)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.

COTS MORATÓ, Francisco de Paula (2005): *Los plateros valencianos en la Edad Moderna (siglos XVI-XIX)*. *Repertorio biográfico*. Valencia: Universidad de Valencia.

COTS MORATÓ, Francisco de Paula (2008): «La iconografía en las custodias valencianas (ss. XVI-XX)». En García Mahiques, R. y Zuriaga Senent, V. F. (eds.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, vol. I. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 459-479.

COTS MORATÓ, Francisco de Paula (2010): «Las custodias valencianas: análisis de una tipología». En Rivas Carmona, J. (coord.): *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 195-220.

CRUZ, Sor Juana Inés de la (1951): *Obras completas*, vol. 1. México: Fondo de Cultura Económico.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (1982): *Catálogo de Platería. Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (2001): «La función de las artes suntuarias en las catedrales: ritos, ceremonias y espacios de devoción». En Castillo Oreja, M. A. (coord.): *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*. Madrid: Fundación BBVA, pp. 149-170.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (2004): *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (2006): «Platería». En Bonet Correa, A. (coor.): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, pp. 65-158.

DOMÍNGUEZ BLANCA, Roberto y CASCÓN MATAS, Carmen (2013): «El arte en Béjar desde el Medioevo hasta 1900». En Hernández Díaz, J. M. y Avilés Amat, A. (coords.): *Historia de Béjar*, vol. ii. Salamanca: Diputación de Salamanca, pp. 481-547.

FRANCÉS LÓPEZ, Guadalupe (1983): *Orfebrería del siglo XVIII en la catedral de Orihuela*. Alicante, 1983.

FRANCÉS LÓPEZ, Guadalupe (1993): «Orfebrería barroca en la gobernación de Orihuela». En Pastor, M. C. y Mateo Martínez, C. (dirs.): *El Barroco en tierras alicantinas*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 85-146.

FRANCÉS LÓPEZ, Guadalupe (1997): «Orfebrería neoclásica alicantina». En Hernández Guardiola, L. y Sáez Vidal, J. (coms.): *Neoclásico y academicismo en tierras alicantinas*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 219-232.

FRANCHINI GUELFY, Fausta (1986): «Theatrum sacrum: materiali e funzioni dell'apparato liturgico». En Avegno, E. (coor.): *Apparato liturgico e arredo ecle-siástico nella Riviera Spezzina*. Génova: Settore Beni e Attività Culturali della Regione Liguria, pp. 9-19.

FUMANAL PAGÉS, Miguel Ángel (2008): «Crismeres». En Sanahusa, J., Saborit, P. y Montolío, D. (coms.): *Espais de llum* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, p. 399.

GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel (2010): *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante. 1907-1908*, ed. facsímil. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura.

GOZÁLVEZ PÉREZ, Vicente (1983): *Crevillent. Estudio urbano, demográfico e industrial*. Alicante: Universidad de Alicante.

HEREDIA MORENO, María del Carmen (1991): «Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 4, nº 7. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 323-330.

HEREDIA MORENO, María del Carmen (1996): «Origen y difusión del águila bicéfala en la platería religiosa española e hispanoamericana». *Archivo Español de Arte*, nº 274. Madrid: CSIC, pp. 183-194.

HEREDIA MORENO, María del Carmen (2002): «De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles». En *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 163-182.

HEREDIA MORENO, María del Carmen (2012): «La platería y el esplendor de la liturgia en la Iglesia española de la Contrarreforma». En *Actas do III Colóquio Português do Ourivesaria*. Oporto: Universidade do Porto, pp. 139-160.

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (1978): «Algunas notas sueltas sobre el arte de la platería y plateros en la ciudad de Alicante». *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 24. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, pp. 57-61.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.) (2006): *La faz de la eternidad* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes.

IBORRA TORREGROSA, José (2014): *Iconografía, patrimonio y ritual: la obra de Antonio Riudavets Lledó*. Alicante: Ed. Ofibook.

IGUAL ÚBEDA, Antonio (1956): *El gremio de plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.

JAÉN URBÁN, Gaspar (dir.) (2000): *Guía de la arquitectura de la provincia de Alicante*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura.

LÓPEZ CATALÁ, Enrique (2011): «Crismeras». En Santamaria Cuello, M., Segura Martí, J. M. y Varela Ferrandis, J. A. (coms.): *Camins d'Art* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 482-483.

MARAVALL, Juan Antonio (1981): *La cultura del Barroco*. Madrid: Alianza.

MARÍN NAVARRO, Víctor (2010): «Sencillez, nobleza y belleza. Estudio sobre la platería en el arte cristiano contemporáneo». En Rivas Carmona, J. (coor.): *Estudios de Platería 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 433-449.

MARTÍN ANSÓN, María Luisa (2014): «Vasos litúrgicos para el Bautismo y la Santa Unción, dos sacramentos de vida». *Anales de Historia del Arte*, nº 24. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 327-355.

MARTÍNEZ, Juan (1928): *Reseña histórica de la custodia ofrenda de la villa de Crevillente en el primer centenario de su grandioso templo parroquial*. Murcia: Tipográfica La Verdad.

MARTÍNEZ GARCÍA, Juan Antonio y SÁEZ VIDAL, Joaquín (coms.) (2003): *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes.

MOURA SOBRAL, Luis de (2009): «María Guadalupe de Lencastre (1630-1715). Cuadros, libros y aficiones artísticas de una duquesa ibérica». *Quintana*, nº 8. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 61-73.

PALOMINO DE CASTRO y VELASCO, Antonio (1715-1724): *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, ed. de 1947. Madrid: Aguilar.

PENALVA MARTÍNEZ, José María y SIERRAS ALONSO, Manuel (2004): *Plateros en la Oribuela del siglo XVIII*. Alicante: Universidad de Alicante.

PEÑA VELASCO, Concepción de la (2005): «Algunas reflexiones sobre el valor de la escultura en las custodias portátiles del siglo XVIII en España». En Rivas Carmona, J. (coor.): *Estudios de Platería 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 403-426.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel (1990): *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1992): *Pintura barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (1995): «La platería en la iglesia parroquial de los Santos Juanes». En Sierras Alonso, M. y Penalva Martínez, J. M.: *Iglesia de los Stos. Juanes y notas históricas de Catral*. Catral: Ayuntamiento de Catral, pp. 158-181.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (2006): «Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela». En Rivas Carmona, J. (coor.). *Estudios de Platería San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 589-601.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (2010): «Platería e Ilustración: el ejemplo de la catedral de Orihuela». En Rivas Carmona, J. (coor.): *Estudios de Platería 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 613-628.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (2013): «La custodia con astil de figura: del Barroco a la Ilustración a través de los ejemplos del sureste español. La impronta de Salzillo». En Rivas Carmona, J. (coor.): *Estudios de Platería 2013*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 399-420.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (2014): «La platería renacentista en Murcia y la aportación de Miguel de Vera». En Rivas Carmona, J. (coor.). *Estudios de Platería San Eloy 2014*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 433-447.

PUIG FUENTES, Salvador (2000): «Datos biográficos de Miguel Francia García». *Semana Santa Crevillent 2000*. Crevillent: Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa, pp. 184-186.

PUIG FUENTES, Salvador (2012): «El primer templo cristiano de Crevillent». *Semana Santa Crevillent 2012*. Crevillent: Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa, pp. 230-234.

PUIG FUENTES, Salvador (2013): «Antigüedad de la Mayordomía. La valiosa custodia que desapareció». *Semana Santa Crevillent 2013*. Crevillent: Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa, pp. 268-271.

PUIG FUENTES, Salvador (2016): «Las dos coronas de la Virgen Dolorosa». *El periódico del poble*, año VII, nº 46. Febrero-marzo, p. 13.

BIBLIOGRAFÍA

RIVAS CARMONA, Jesús (2003): «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedrales». En *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 515-536.

RIVAS CARMONA, Jesús (2007): «*Splendor Dei*. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco». En Sánchez-Lafuente Gémar, R. (com.): *El fulgor de la plata* [catálogo de exposición]. Córdoba: Junta de Andalucía, pp. 84-103.

RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, OLUCHA MONTINS, Fernando y MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (1995): *Orfebrería religiosa del Alto Palancia. Conmemoración del II Centenario de la Consagración de la catedral de Segorbe*. Segorbe: Fundación Bancaja.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso (1991): «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 3. Madrid: Universidad Autónoma, pp. 43-52.

ROMERO TORRES, José Luis (1984): «Orfebrería y escultura (aproximación al estudio de sus relaciones)». En VV. AA.: *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 4-8 de diciembre de 1982*. Zaragoza: CEHA, pp. 329-350.

SÁEZ CALVO, José (2002a): *La obra escultórica de las iglesias de Pías Fundaciones y otros pueblos de la Vega Baja*.

SÁEZ CALVO, José (2002b): *San Felipe Neri. Real Villa de las Pías Fundaciones del cardenal Belluga*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (2007): «El fulgor de la plata». En Sánchez-Lafuente Gémar, R. (com.): *El fulgor de la plata* [catálogo de exposición]. Córdoba: Junta de Andalucía, pp. 18-25.

SÁNCHEZ PORTAS, Javier (1992): «La platería de la Gobernación de Orihuela en los siglos xv y xvi». En Pastor March, M. C. y Mateo Martínez, C. (dirs.): *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, pp. 103-136.

SÁNCHEZ PORTAS, Javier (2003): «Custodia». En Martínez García, J. A. y Sáez Vidal, J. (coms.): *Semblantes de la vida* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 484-485.

SANJOSÉ LLONGUERAS, Luis de y OLUCHA MONTINS, Felipe (2013): «Juego de crismeras». En Alanyà i Roig, J. y Marco García, V. (coms.): *Pulchra magistri* [catálogo de exposición]. Valencia: Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 436-437.

SOLER D'HYVER, Carlos (1982a): «Crismeras (dos piezas)». En Bisquert, A. (coord.): *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, p. 24.

SOLER D'HYVER, Carlos (1982b): «Crismera». En Bisquert, A. (coord.): *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, p. 62.

SOLER D'HYVER, Carlos (1982c): «Crismera». En Bisquert, A. (coord.): *Orfebrería y sedas valencianas*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, p. 63.

REAU, Louis (2000): *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona: Serbal.

TORMO y MONZÓ, Elías (1923): *Levante. Guía de las provincias valencianas y murcianas*. Madrid: Calpe.

ZAMORA GÓMEZ, José Antonio (2016): *Miguel Francia. Arquitecto del siglo XVIII en la Gobernación de Orihuela*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Murcia.

Fuentes

AHME Archivo Histórico Municipal de Elche.
AHMV Archivo Histórico Municipal de Valencia.
AINSBC Archivo de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén de Crevillent.
AMC Archivo Municipal de Crevillent.

Abreviaturas

Com.	Comisario
Coms.	Comisarios
Coor.	Coordinador
Ed.	Editor
Eds.	Editores
et al.	et alii
f.	folio
ff.	folios
ob. cit.	obra citada
p.	página
pp.	páginas
s. f.	sin foliar
sig.	signatura
v.	vuelto
vol.	volumen
t.	tomo

AGRADECIMIENTOS

Rvdo. D. Sebastián Aguilar
Amalia Aranda Huete
César Augusto Asencio Adsuar
Antonio Asensio Alfonso
Jorge Belmonte Bas
Francisco Boyer Quesada
Víctor Candela Santiago
Fernando Castelló Domenech
Cristian Cortés Ruiz
José Manuel Cruz Valdovinos
Roberto Domínguez Blanca
Manuel Gallardo Mas
Carlos García Pastor
María Teresa García Pastor
Joaquín González Sánchez
Carlos Hernández Cantó
Lorenzo Hernández Guardiola
Sergio Lledó Mas
José Manuel Magro Gallardo (Q.E.G.E.)
José Antonio Maciá Ruiz
Loreto Mallol Sala
Manuel Manchón Penalva
Bienvenido Mas Belén

Ignacio Miguélez Valcarlos
David Montolío Torán
José María Penalva Martínez
José Olegario Pérez Penalva
Manuel Pérez Hernández
Salvador Puig Fuentes
María Teresa Puig Oliver
Rvdo. Carmelo Ramón Rives
Guillermo Rico Barberá
Rvdo. Miguel Riquelme Pomares
Jesús Rivas Carmona
Joaquín Sáez Vidal
Antonio Samper Alfonso
José Antonio Sánchez Asencio
Ana Satorre Pérez
Inmaculada Traver Badenes
Julio Trelis Martí
Rafael Valero Belén
Margarita Valero Mallorca
Francisco Verdú Ros

INSTITUCIONES QUE HAN COLABORADO

Archivo Histórico Municipal de Valencia
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Iglesia de Nuestra Señora de Belén, Crevillent
Iglesia de la Santísima Trinidad, Crevillent
Iglesia de san Cayetano, Crevillent
Ermita del Ángel, Crevillent
Ermita de la Purísima, Crevillent
Iglesia de san Felipe Neri, Crevillent

Este libro se acabó de imprimir
en los talleres de Gráficas Azorín
el día 4 de octubre,
día en que la Iglesia celebra
la festividad de san Francisco de Asís,
patrón de Crevillent.

Ad maiorem gloriam Domini



Alejandro Cañestro Donoso (Elche, 1985), autor de este libro, es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Murcia y en la actualidad es profesor en la Universidad de Alicante. Estudioso de la platería y la arquitectura de la provincia de Alicante, realizó su tesis doctoral sobre el impacto de la Contrarreforma en tierras de la diócesis de Orihuela, habiendo publicado numerosos trabajos sobre el tema en distintas revistas especializadas. De su producción destacan los libros *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ministerio de Economía y Competitividad, 2015), *Ramón Bergón: un platero eldense y su arte* (Ayuntamiento de Elda, 2015), *Amueblamiento y ajuares en la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe). Siglos XV-XX* (Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2015), además de sus libros sobre las iglesias de Elche, Alicante y Villena, incluyendo la platería y los plateros. En el año 2014 obtuvo el XI Premio de Investigación Histórica (Ayuntamiento de Aspe). Ha sido coordinador científico del Congreso Nacional «Arte y Semana Santa» (Monóvar, 2014) y es comisario general del Congreso Internacional de Escultura Religiosa «La Luz de Dios y su Imagen» (Crevillent, 2016).



**Excelentísimo Ayuntamiento
de Crevillent
Concejalía de Cultura**