

El tabernáculo de Santa María de Elche y su valor conceptual¹

Alejandro Cañestro Donoso
Universidad CEU- Cardenal Herrera, Elche

RESUMEN

En la iglesia principal de Elche (Alicante) subsiste un tabernáculo de mármoles levantado en los años centrales del siglo XVIII que permanece inédito hasta el momento. De este templete, que se sitúa en la órbita de otros templete de grandes templos de España e Italia, no se conocía con exactitud su autoría ni las circunstancias de su concepción, que son ofrecidos en el presente trabajo. A esos datos se suma una nueva perspectiva añadida, la de su valor conceptual, comparando el tabernáculo ilicitano con otros semejantes, siempre acudiendo a las fuentes gráficas.

Palabras clave: Iglesia, Elche, tabernáculo, mármol.

ABSTRACT

On the principal church of Elche (Alicante), there is a stone's tabernacle, created in the fifties of XVIII century that is unknown. That interesting piece, which was on the whole of others pieces from big Spanish and Italian churches, was an unknown artist and unknown characteristics from itself, that offer this work. Furthermore, is offered a new idea: its conceptual valour, making a comparison that tabernacle with others like this, and mentioning its graphics fonts.

Key words: Church, Elche, tabernacle, stone.

¹ En primer lugar, agradezco de corazón la ayuda prestada por el profesor Jesús Rivas Carmona, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, y por el investigador J. David García Hernández, por todo el material aportado siendo además este último el autor de las fotografías que acompañan al texto.

En 1563 se concluía el último decreto del Concilio de Trento¹ y, con él, se iniciaba un periodo de redefinición de la doctrina de la Iglesia católica y, por extensión, del arte cristiano². Algunas de las disposiciones contrarreformistas promovían un mayor culto a la Virgen, a los santos y, en especial, a la Eucaristía³, algo que quedará muy patente en aquellas manifestaciones artísticas alusivas a tal Sacramento⁴. La Misa tridentina se determina como sacrificio y Sacramento y, por consiguiente, la mesa de Altar se verá resaltada a partir de este momento con un despliegue increíble que ejemplifica de manera notoria la relevancia que adquiere el presbiterio⁵. Sin duda, todos los ámbitos del espacio sagrado acusarán de una forma evidente los decretos emanados de Trento, comenzando así una etapa de gran esplendor, el Barroco, donde más que nunca el arte queda al servicio de la religión. En este sentido, las mejores obras de arte con función religiosa se harán en esta época,

que abarca más de dos siglos, aunque no conviene detenerse en los rasgos formales sino que se hace necesario, para calibrar la totalidad de las facetas del panorama artístico, contemplar aquellos valores que transmiten las ideas contrarreformistas, es decir, se debe acudir al concepto, al valor conceptual de la obra artística.

Como se indicaba, la mesa del sacrificio conocerá una gran importancia⁶, lógicamente acorde a su protagonismo como epicentro del culto⁷, y se verá acompañada de todo un lujoso y suntuoso escaparate de platería y textiles⁸; ajuares que, por otra parte, suponían un enriquecimiento de los ritos y, por extensión, un interesante aporte al revestimiento barroco de la iglesia. Es el momento de la renovación de los tesoros medievales y de las ricas colecciones de platería⁹ y bordados, que vivirán un periodo de auge hasta ese momento desconocido. También es la época de las grandes custodias en tierras hispánicas y de la erección de tabernáculos¹⁰,

² Es de preceptiva consulta Sacrosanctum Oecumenicum Concilium Tridentinum en cualquiera de sus ediciones, aunque aquí se ha trabajado con la publicada en 1760.

³ Puede verse al respecto SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, 1989 y otros estudios que se irán citando en las notas al pie.

⁴ Conviene hacer una aclaración de este punto, antes de entrar en otras consideraciones: la Iglesia se vio obligada a definirse en el Concilio de Trento ante los ataques de los protestantes a la Eucaristía y, concretamente en la sesión XIII, se expone en once cánones la obligación de aceptar las doctrinas de la Iglesia. Trento concluye que la Eucaristía es el símbolo de la unidad y de la caridad de los cristianos y en ella se encuentra Cristo como Dios y como Hombre. Por tanto, la adoración del Santísimo Sacramento es consecuencia de la real presencia de Cristo en la Eucaristía, postulándose además en los Decretos que debía hacerse finalmente la reserva in sacriario. El templo es el lugar donde Cristo está presente a través del Sacramento y las diferentes diócesis de nuestro país harán hincapié en la adoración al Santísimo y su exposición, para lo que necesitarán custodias y tabernáculos.

⁵ Son de interés para ampliar este apartado TRENS, Manuel, *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952, y HERNMARCK, Carl, *Custodias procesionales en España*. Madrid, 1987.

⁶ Para constatar la influencia de Trento en la ciudad de Elche puede consultarse CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “El impacto de la Contrarreforma en las platerías parroquiales de Elche: notas para su investigación y estudio”, *Sóc per a Elig* n° 20. Elche, 2009, pp. 105-111.

⁷ Este aspecto ha sido resaltado por CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Consideraciones sobre la platería barroca de la Concatedral de San Nicolás de Alicante”, en RIVAS CARMONA, Jesús, (coor.), *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, 2009, p. 207-208.

⁸ Hay que advertir que la configuración actual del presbiterio no es la que en los años centrales del siglo XVIII tendría, pues por las disposiciones culturales el altar era ubicado en la zona baja del tabernáculo, situándose el celebrante de espaldas a la feligresía y de frente al Sagrario, para esperar la venida del Mesías. Puede ampliarse este importante e interesante aspecto de nuestras iglesias con HANI, Jean, *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, 1983, especialmente pp. 41-46.

⁹ El caso de Elche fue objeto de estudio de CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Algunas consideraciones sobre la platería en Elche”, *El Salt* n° 15. Alicante, 2008, pp. 28-29 y CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “La platería de Elche y su significación histórica”, en VV.AA., *Actas de las I Jornadas de Patrimonio Illicitano*. Elche, 2010 [en prensa]. Del mismo autor “Aportaciones documentales al patrimonio textil de la Basílica de Santa María de Elche”, *Imafronte* n° 21/22, 2009-2010 [en prensa].

¹⁰ CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Antiguos ajuares de platería de las iglesias en la provincia de Alicante”, *El Salt* n° 22. Alicante, 2010, pp. 28-31. Se hace la diferencia entre la platería existente en las iglesias antes y después de la Contrarreforma a un nivel más general en nuestra provincia.



Fig. 1.- Tabernáculo de la Basílica Arciprestal de Santa María, de Elche.

ejecutados en los más diversos materiales aunque el predilecto siempre fue el mármol¹¹. En época barroca se ponen en boga, dentro del ámbito de los países del orbe católico, estos templetos, cuya finalidad respondía a la reafirmación del dogma que señalaba la presencia real de Cristo en la Eucaristía. La piedra quedaba circunscrita y limitada a las fachadas de los templos (Santa María, El Salvador, San Juan, Clarisas,...), pero también se escogió dicho material para el ornato del interior, como queda indicado y perfectamente demostrado con el tabernáculo de la iglesia principal de Elche, algo que no resulta un fenómeno fuera de lo normal, pues debe tenerse en cuenta que el templo de Santa María constituía y constituye el gran santuario mariano de la diócesis de Orihuela. Lógicamente, la labra de la piedra era mucho más costosa y difícil que la talla de la madera, más asequible y corriente, motivo que justifica que tan sólo se hiciera, al menos que se conozca, una pieza en mármol para el interior de un templo¹².

Custodia, tabernáculo y sagrario son, en muchas ocasiones, sinónimos, pues todos ellos

indican que su contenido no es otro que la Sagrada Forma, aunque tienen ciertas diferencias. El tabernáculo, el caso objeto de este estudio, se menciona con el significado de custodia¹³, pero específicamente se trata de tabernáculo cuando es una pieza monumental, con un perfil turri-forme y una doble estructura, pues el almacén exterior cobija un tabernáculo, de similar diseño pero de dimensiones más reducidas, que contiene además el sagrario en su zona inferior. El hecho de que contenga tan exquisito elemento propicia que sea construido con materiales lujosos¹⁴.

El caso de este tabernáculo es complejo, pues no se conoce con total exactitud su autoría. Ya el arquitecto Juan Fauquet plantea en 1685 el diseño de un nuevo presbiterio que incluía un nuevo retablo, en cuyo centro se practicaría una hornacina –el camarín–, y un tabernáculo¹⁵; por tanto, debe decirse que esta nueva concepción del espacio sagrado es una respuesta a las necesidades que la tercera de las fábricas de Santa María demandaba¹⁶. Anterior a este proyecto de Fauquet, existía en la basílica un retablo que

¹¹ Como Georges Costa afirma: “l’importance proclamée de l’Eucharistie se manifesta par le soin apporté à la conservation des Saintes Espèces, et à la présentation du tabernacle, placé en permanence sur l’autel, et du retable qui le surmontait” (COSTA, Georges, “Retables et baldaquins baroques dans les églises du Moyen Age”, *Monuments historiques du France*. París, 1979, p. 62). Con todo, debe decirse que la historiografía de los tabernáculos resulta pobre, pues de los casos españoles apenas puede contarse con los estudios de BONET CORREA, Antonio, “El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español”, *Archivo Español de Arte*, XXXIV. Madrid, 1961, pp. 285-296 y RIVAS CARMONA, Jesús, “Los tabernáculos del Barroco andaluz”, *Imafronte* n° 3/4/5. Murcia, 1987-88-89, pp. 157-186.

¹² Llegados a este punto se hace necesario mencionar que el Barroco ilicitano es carente de mármoles, aunque subsisten bellas obras que una vez más vienen a confirmar la significación del mármol policromo para el Barroco hispano. En este sentido pero en una realidad geográfica diferente, cabe decir que el caso murciano fue estudiado de forma ejemplar por RIVAS CARMONA, Jesús, “Los mármoles del Barroco murciano”, *Imafronte* n° 6-7. Murcia, 1991, pp. 133-142, mientras que el mismo autor hizo lo propio con la vertiente andaluza en el libro *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba, 1990.

¹³ Un ejemplo de estudio de los retablos barrocos de Elche se encuentra en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Evocando el esplendor. Algunos aspectos decorativos de la iglesia conventual de San José de Elche”, *La Caída*. Elche, 2010, pp. 16-23. Ni siquiera los retablos de la iglesia de San Juan Bautista (el mayor y el de la Capilla de la Comunión) eran de mármoles, así como tampoco lo era el mayor de El Salvador (una mayor explicación de este último retablo está en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, Gloria pretérita. *La parroquia de El Salvador de Elche*. Elche, 2010-2011, pp. 50-58 [en prensa]).

¹⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, “Sagrario y manifestador en el retablo barroco español”, *Imafronte* n° 12. Murcia, 1998, pp. 25-50.

¹⁵ Un ejemplo de ello lo proporciona el tabernáculo del monasterio de Aranzazu (Guipúzcoa), encargado a Gregorio Fernández, pues debía constar, según la documentación, de “plinto imitando pórfido dorado y piedras preciosas”, siendo sus materiales “piedras, gallones y hojas de oro” (MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, ob. cit., p. 26).

¹⁶ Esta idea de retablo con camarín y tabernáculo no es original en esta región, pues en la concatedral de San Nicolás (Alicante) existe un conjunto muy similar anterior a 1685, con un espléndido tabernáculo de mármol genovés, que ha sido estudiado por SÁEZ VIDAL, Joaquín, *El arte barroco en Alicante (1691-1770)*. Alicante, 1985, pp. 102-103. El profesor Sáez indica que “con seguridad es anterior a 1688”, fecha de la primera noticia conocida acerca de esta magnífica obra de arte, aunque no menciona ni tracista ni artífice marmolista.

había sido diseñado por Antonio Caro *el Viejo*¹⁷, del cual apenas hay datos dispersos¹⁸. Años más tarde, en 1730, José Artigues inicia la ejecución de un nuevo retablo para el Altar mayor, viéndose sustituido tres años después por Juan Bautista Salvatierra, que trabajará de forma más intensa en la decoración del camarín¹⁹, y por el escultor Ignacio Esteban²⁰, quien se ocupará del remate en el año 1741.

Tal y como queda reflejado en la documentación, no existirá un tabernáculo hasta al menos 1758 en la iglesia de Santa María, desechándose en ese sentido todas las hipótesis, en principio justificadas documentalmen- te, que daban por sentada la autoría de este templete. En esa línea, Fuentes y Ponte señala que el tabernáculo “se ajusta por un artista de Génova”²¹ en 1730, sin proporcionar su nombre. Elías Tormo, por su parte, ya menciona el nombre de Jaime Bort como autor del tabernáculo, siendo modelado

—muy posiblemente por medio de una maqueta o un diseño en reducido tamaño— por Francisco Estolts²² (Stoltz o Estalts, no hay una unificación de criterios), sin que haya más datos acerca de este Estolts, más que el diseño de algunos retablos de las capillas laterales del templo ilicitano que no llegaron a ejecutarse. Alejandro Ramos, bien avanzado el siglo XX, coincide con Tormo en su teoría y añade el nombre de Pietro Antoni Garoni, el artífice del tabernáculo en Génova, además del coste de la obra, que ascendía a “1250 piezas de 5 libras, moneda de Génova”²³. En síntesis, según las fuentes historiográficas²⁴ —más tarde se atenderá a las históricas—, entre 1730 y 1731 se envía el diseño primitivo que había realizado Fauquet en 1685 a Génova para que Pietro A. Garoni lo ejecute en mármol²⁵. El italiano, una vez examinado el modelo, manda carta a Elche, en la que expone las características que dicho tabernáculo debía de tener:

¹⁷ Para ampliar este aspecto constructivo de las diversas fábricas del templo de Santa María es de preceptiva consulta CASTAÑO GARCÍA, Juan, *Guía de la arceprestal e insigne Basílica de Santa María de Elche*. Elche, 1994, pp. 15-23.

¹⁸ Su biografía puede consultarse en PEÑA VELASCO, Concepción de la, *El retablo barroco en la antigua Diócesis de Cartagena*. Murcia, 1992, pp. 503-504.

¹⁹ *Ibidem*, p. 504. Se indica que el 31 de mayo de 1668, Antonio Caro el Viejo inicia “junto a Tomás Sanchiz el retablo mayor de Santa María de Elche. Se comprometen a ejecutarlo por 2500 libras”. Muy poco se conoce más de este retablo barroco, que prontamente se vería sustituido.

²⁰ Conviene hacer mención, por breve que sea, al surgimiento de los camarines en esta época barroca. En este momento tan fructífero para el arte religioso, se impone, como continuación de la evolución natural de los retablos, una tipología retablística denominada de orden único y monumental, es decir, una única calle en cuya zona central se dispone una pequeña habitación para alojar una imagen de culto. Estas creaciones, tan puramente barrocas, llevan implícitas una serie de efectos escenográficos que sirven de maravilloso y celestial escaparate de la imagen, a la vez que favorecen su acceso, permitiendo una veneración más próxima e íntima (pueden verse sobre este tema MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El retablo barroco en España*. Madrid, 1993, p. 17, del caso navarro FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, “Un aspecto de la arquitectura barroca en Navarra: los camarines”, *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Príncipe Viana. Anexo XI. Pamplona, 1988, pp. 149-158 y del ámbito andaluz BONET CORREA, Antonio, *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. Barcelona, 1978, pp. 206-214). Todo ello demuestra que Elche no se quedó al margen en el desarrollo de este tipo de recintos tan característicos del Barroco español y que tanta relevancia alcanzaron.

²¹ Su biografía la facilita PEÑA VELASCO, Concepción de la, *ob. cit.*, p. 509.

²² FUENTES Y PONTE, Javier, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*, provincia de Alicante. Lérida, 1897, p. 128. También indica que en 1732 “se había comenzado el artístico tabernáculo”, viéndose terminado en 1767, “al propio tiempo que casi podía darse por concluida la obra de madera, tallas y esculturas del retablo y camarín” (p. 91).

²³ E. TORMO, *Levante. Provincias valencianas y murcianas*. Madrid, 1923, p. 295. Tormo muy posiblemente consultó la documentación del archivo municipal de Elche que indica que en 1742 Francisco Estolts recibe 50 libras por “el coste del modelo para el tabernáculo de Santa María...sacado del diseño del maestro Bort” y por orden de Antonio Cortés (Archivo Histórico Municipal de Elche, en adelante AHME, Legajo H17/20).

²⁴ RAMOS FOLQUÉS, Alejandro, *Historia de Elche*. Elche, 1971, p. 506.

²⁵ Se ha hecho una distinción de dos etapas en el estudio de la historia y significación artística, patrimonial y cultural del tabernáculo: una primera fase, la de su concepción, donde aparecen los nombres de Bort, Estolts y Garoni, y una segunda fase, la de su ejecución definitiva, que se abordará más adelante.

“Alto, diez y ocho palmos y medio, y lo ancho ocho palmos y un tercio medida de Génova; labrado todo de buen ver, para fabricar un tabernáculo de mármol estuario y cometido con ocho columnas, todo mezclado, con brocatel de España, torcidas con figuras, angelicos en talla, chapiteles dorados, mejorando todavía más de lo que se ve del dicho dibujo, labrado él todo con buen arte e ínfimo por el precio de 1250 pesos de a 5 libras moneda de Génova, con la obligación del artífice Pietro Antoni Garoni de pagar para encajonar el todo...”²⁶.

Toda la correspondencia reviste mucho interés para conocer bajo qué condiciones se dio la concepción del marmóreo templete, tan acorde con los gustos contrarreformistas que imperaban en la Diócesis orcelitana como ya se ha indicado. Garoni, dada la imposibilidad de supervisar la ubicación definitiva del tabernáculo a pie de obra, propone el envío de un maestro a su cargo para tal empresa²⁷. Sin embargo, nada de lo proyectado se realiza al existir serias divergencias en el pago a Garoni, pues no tenía fiadores conocidos. Se abandona, pues, la realización del tabernáculo de Fauquet, a pesar de ser un elemento prioritario para la total conclusión de las obras de Santa María, si bien es cierto que hasta 1733 se cuenta con un maestro “de cantería que labra piedra para el atrio del tabernáculo y demás obra de la

iglesia con cuatro o cinco oficiales”²⁸, que teóricamente tendría a su cargo esta gran pieza, de lo que se deduce la importancia que dicho templete eucarístico debió tener en su momento. No obstante ello, se promueve la materialización de un nuevo tabernáculo, esta vez diseñado por una figura que era bien conocida en el Sureste español en el primer tercio del siglo XVIII: el arquitecto Jaime Bort²⁹. Aunque finalmente el diseño no corriera a cargo de Bort, hay algo que queda bien claro y documentado: su presencia en Elche, que se constata en los siguientes términos:

“Se le pasaron en cuenta a Francisco Brú de Sempre, depositario de los efectos de la obra de Santa María, doscientos reales, los mismos que de orden de los Señores Electos ha pagado a D. Jaime Bort, maestro de la obra de la Santa Iglesia de la ciudad de Murcia, por su trabajo de haber bajado a esta villa para el examen y reconocimiento del tabernáculo, presbiterio y demás concerniente a la obra de Santa María de esta villa. Elche y marzo, 21 de 1730”.

“Se le pasaron en cuenta a Francisco Brú de Sempre, depositario de los efectos de la obra de Santa María, trescientos reales moneda corriente, importe de las dietas que ha pagado a D. Jaime Bort, maestro arquitecto de la ciudad de Murcia, que ha venido a plantificar el

²⁶ Éste es un punto de inflexión, pues no coinciden algunos hechos, como que el diseño fuera de Bort y no de Fauquet (una de las fuentes expone que Bort se encarga de realizar el diseño en 1742: NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, 1980, pp. 66-67). Lo que sí debe ser cierto es que la labra definitiva, sea de Garoni o sea de cualquier otro artífice, tenía que ser necesariamente de un italiano, como más adelante se expondrá. Era usual, en el siglo XVIII, la recurrencia a artífices de Italia para que llevaran a cabo la realización de estas piezas monumentales en piedra dura, pues no se conocen por esta región buenos marmolistas. En cambio, sí existía gran tradición de talla en madera, llegando a alcanzar niveles verdaderamente considerables, según queda demostrado en la gran cantidad de retablos en madera que han llegado a la actualidad en las iglesias de la Diócesis de Orihuela. Otras fuentes se decantan por atribuir la autoría de este tabernáculo al estrarburgués Nicolás de Bussy, a cuya mano se debe la portada mayor y la talla del Nazareno (ROMÁN POMARES, Leopoldo, “Visita al tabernáculo de Santa María”, *Sóc per a Elig* nº 17. Elche, 2005, pp. 105-107. La consulta de este texto es interesante desde el punto de vista arquitectónico; no obstante ello, no debe obviarse que el templete no es una arquitectura, sino una escultura monumental con carácter arquitectónico).

²⁷ AHME, Documentos para la historia de Elche recopilados por Pedro Ibarra. Sig. b260, fs. 63-63v.

²⁸ VIDAL BERNABÉ, Inmaculada, *Retablos alicantinos del Barroco*. Alicante, 1992, p. 129.

²⁹ AHME, Cartas de sitiada. 1733, s. f.



Fig. 2.- Tabernáculo de la Basílica Arciprestal de Santa María, de Elche.

presbiterio de la iglesia de Santa María de esta villa. Elche y octubre, 13 de 1740”³⁰.

Todo indica que ese proyecto del castellonense Bort se abandona, aunque las razones no están lo suficientemente claras. Avanzado el tiempo, el arquitecto Marcos Evangelio³¹, que será el responsable de las obras de la Basílica desde 1758 en adelante, emite un informe en dicho año en el que suscribe que había determinadas obras del interior templo que aún no estaban concluidas, caso del retablo mayor, de otros nueve retablos menores y del tabernáculo, viéndose rechazado el diseño que hiciera Bort, tal como queda reflejado en los documentos:

“El tabernáculo, cuya planta y perfil se ha remitido, no es correspondiente a lo suntuoso de la iglesia por su ningún movimiento, antiguo estilo, sin hermosura ni arte en su arquitectura, por lo que siendo del agrado del

Consejo, levantarse plano y perfil de lo que deberá ejecutarse en piedra jaspe, mármol y bronce, que a presente regulación pueda valer hasta cinco mil pesos o más, lo que fue del agrado del Consejo”³².

Por tanto, no cabe duda de que Marcos Evangelio es el verdadero diseñador y tracista del tabernáculo que se conoce en la actualidad, aunque intervinieron en su ejecución lógicamente artífices italianos, como ya se ha indicado, pues estaban presentes y activos por ese tiempo en esta región³³.

Podría decirse que este templete, igual que el resto de la misma tipología, se trata de la imagen concreta y física del “tabernáculo que Dios plantó entre los hombres”³⁴, incluso desde su propio trazado al conjugarse en él cuadrado, en planta, y círculo, en cúpula de remate, que respectivamente aluden a Tierra y Cielo³⁵. La misma presencia eucarística bajo ese dosel viene a completar el

³⁰ No debe resultar extraña la presencia en Elche de Jaime Bort y Meliá, pues, además de por los datos objetivos que refrendan los documentos, ya trabaja por esta zona en tales momentos, siendo suyo el diseño del magnífico imafrente de la Catedral de Murcia (ver al respecto HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías, *La fachada de la Catedral de Murcia*. Murcia, 1990 y BELDA NAVARRO, Cristóbal y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*. Murcia, 2006, pp. 303 y ss.). Baquero expone que “D. Jaime Bort, el maestro mayor de la catedral de Murcia, fue llamado a la Corte al servicio de S. M.” (BAQUERO ALMANSA, Andrés, *Catálogo de los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913, p. 196). Para ampliar la etapa en la Corte de Bort, consultar TÁRRAGA, María Luisa, “Los hermanos Jaime y Vicente Bort en la Corte: el puente Verde y el de Trofa”, *Imafrente* nº 2. Murcia, 1986, pp. 65-82.

³¹ AHME, Legajo H18/6. Mediante esta información se deduce que Jaime Bort visitó Elche en, al menos, dos ocasiones y él sería quien, en principio, diseñaría el tabernáculo que adornaría el presbiterio ilicitano.

³² Marcos Evangelio nace en Cartagena y desarrolla su actividad en el segundo tercio del siglo XVIII. En su ciudad natal, participa en las empresas más destacadas del momento, como el trazado y la construcción de la antigua iglesia de la Caridad o la supervisión de las obras del Arsenal. También trabaja en la provincia alicantina, dirigiendo la construcción de la iglesia de Santa María en Elche desde 1758 hasta su muerte en 1767 (otras fuentes señalan que fallece en 1769: LLAGUNO y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid, 1829, p. 285). Además, fue profesor de arquitectura y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombró académico de mérito en junio de 1763 (los datos están extraídos de BAQUERO ALMANSA, Andrés, ob. cit., pp. 252-253). Incluso, Evangelio redacta un proyecto para la ampliación de la catedral de Orihuela en 1748 (BAÑO MARTÍNEZ, Francisca del, “Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de Terán para la ampliación de la catedral de Orihuela”, *Archivo Español de Arte*, LXXXI. Madrid, 2008, pp. 421 y ss.).

³³ AHME, Real despacho y tasación de los gastos en la obra de Santa María. 1759, ff. 47-48. El Supremo Consejo de Castilla debía aprobar el informe que presentaría Evangelio tras el reconocimiento de las obras en 1745, 1753 y 1758, además de “tasar y valorar los preciosos e indispensables reparos de su fortificación y el costo de la obra que falta para su perfecta conclusión” (NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, ob. cit., p. 76).

³⁴ VIDAL BERNÁBÉ, Inmaculada, ob. cit., p. 131. A pesar de ello “no implica que necesariamente tuviera que efectuarse en el vecino país, pues por esas fechas hemos registrado la presencia de escultores italianos trabajando en la Diócesis de Orihuela”, es decir, que la factura del tabernáculo se debe, a simple vista, a la mano de un italiano que bien podría estar afinado en Elche por ese momento.

³⁵ Esta idea aparece en diversos textos bíblicos, entre ellos la profecía de Ezequiel (37, 26 y ss.), en la que revela que “los estableceré, los multiplicaré y pondré mi santuario en medio de ellos para siempre. Mi morada estará junto a ellos, seré su Dios y ellos serán mi pueblo. Y sabrán las naciones que yo soy Yahveh, que santifico a Israel, cuando mi santuario esté en medio de ellos para siempre”. También hay que destacar el Apocalipsis de S. Juan (21, 3): “Y oí una gran voz del cielo que decía: He aquí el tabernáculo de Dios con los hombres, y él morará con ellos; y ellos serán su pueblo, y Dios mismo estará con ellos como su Dios”.

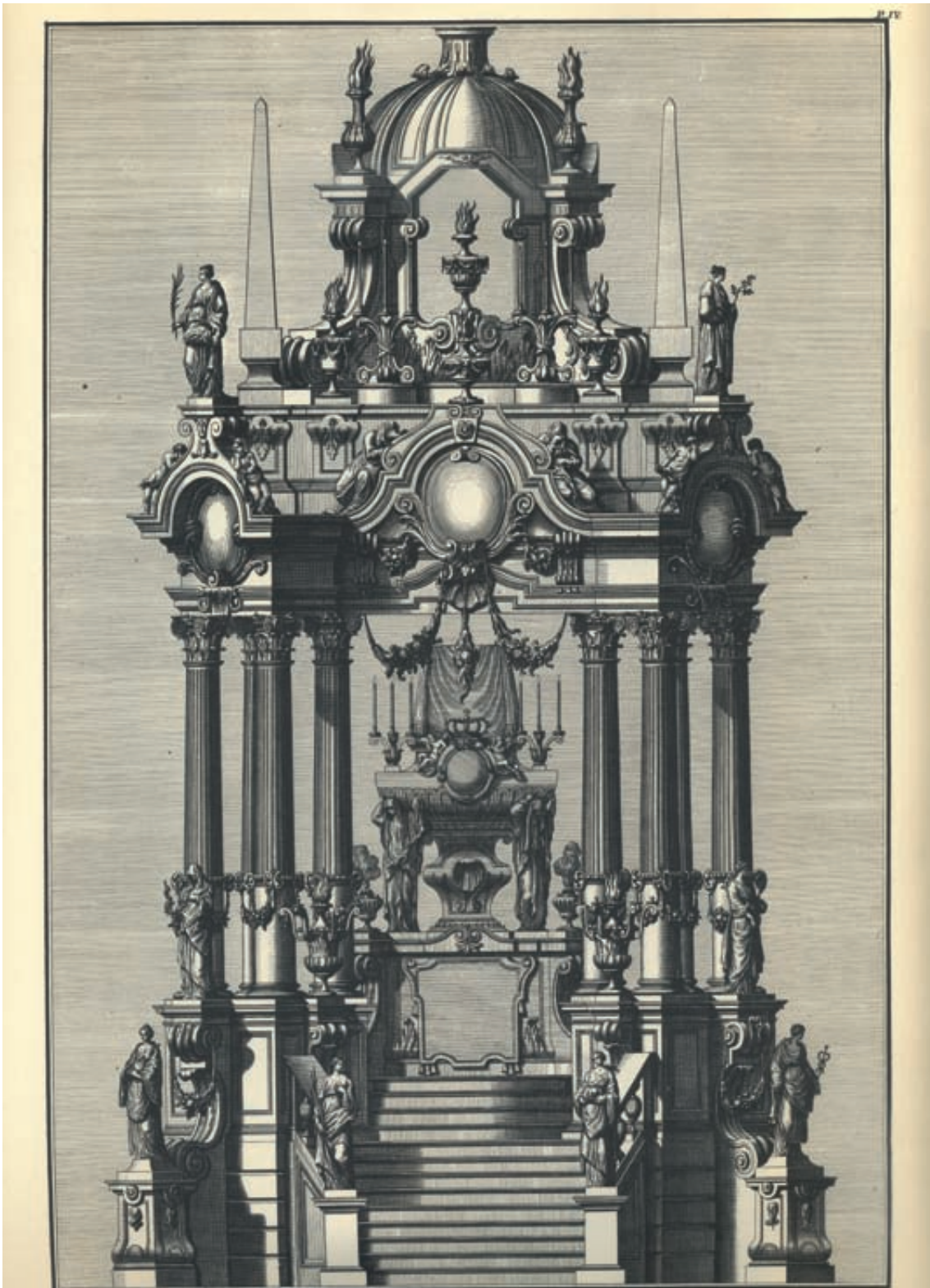


Fig. 3.- Diseño del templete eucarístico.

simbolismo. Son, pues, el trono de Dios en la Tierra y así eran considerados en aquella época³⁶.

La tipología del tabernáculo ilicitano sigue la iniciada por los mismos ejemplares barrocos del Sur de España, pues no arranca directamente del suelo, como era costumbre lo hicieran los primitivos templete medievales, sino que monta en un bloque de basamento con el sagrario incorporado a este pedestal y adelantado, de suerte que la mesa sólo sirve para el rito de la Misa mientras que la custodia se dispondría en la estructura superior, como si ésta fuera un expositor de retablo, que extraído de su contexto se aísla en medio del presbiterio y despegado del muro³⁷. Esta mesa, que en el año 1965 se vio sustituida por una más moderna, más funcional y más acorde con la renovación cristiana promovida por el Concilio Vaticano II, incorpora en sus cuatro costados una serie de representaciones que convendría resaltar por su significación conceptual y abstracta. En el frontal aparecen los doce apóstoles, con sus correspondientes atributos iconográficos, inscritos en medallones en la zona superior mientras que el centro lo ocupa una gran cartela bajo una corona que figura la portada del *Consueta* de 1709,

custodiada por una serie de animales fantásticos y otros motivos que recuerdan a los repertorios platerescos que pueden verse en la espléndida reja que cierra la Capilla de la Comunión³⁸. Los otros lados apenas contienen decoración, pues únicamente aparece el motivo del *Consueta*; por tanto podría decirse que el sustento de la misma fe no es otro que la Virgen y los apóstoles, quienes arropan a Cristo³⁹. A continuación arranca el verdadero tabernáculo, auténtico cobijo de la especie sagrada, cuyo cometido se ve perfectamente justificado por las adecuadas proporciones del marmóreo templete.

Ciertamente, en suma la obra presenta una clara impronta italiana, resaltando en ella su cuidada elaboración e igualmente sus exquisitos materiales, mármoles policromos con bronce e incrustaciones de porcelana blanca y azul⁴⁰. Ello encaja y se adecua al italianizado ambiente de la tierra, en la que eran conocidos los mármoles llegados de Italia, entre ellos el templete citado de la colegial de San Nicolás de Alicante. Así pues, no tuvo nada de particular el hecho de que esta estructura se labrase en tan finas piedras. Pero no sólo hay que referirse al material sino también a su original diseño, resol-

³⁶ Simplemente un ejemplo, aunque ajeno a esta región: VALDECAÑAS Y PIEDROLA, Andrés, Descripción puntual y relación genuina del magestuoso fausto y cathólico y reverente culto, con que la mui Ylustre Cofradía del Santísimo Sacramento, de la mui noble mui leal antigua y siempre fiel ciudad de Lucena, celebró en el día 2 de mayo del presente año de 1772 la Solemnísima prosección general, que se hizo para la deseada Traslación, de Supremo Augusta Soberana Magestad de Nuestro adorable, Dueño y Señor Sacramentado, Colocación y Dedicación del magnífico nuevo Sagrario y tabernáculo, construido en la Iglesia Mayor Parroquial del Señor San Mateo de dicha ciudad a expensas de la solicitud piadosa de su amantísima Cofradía; con noticia de las celebérrimas fiestas de su Dedicación. Manuscrito. Este texto es reproducido parcialmente por TAYLOR, René, Una obra española de yesería. El sagrario de la parroquia de San Mateo de Lucena. México, 1978, pp. 42-52. Especialmente interesan las páginas 49 y 51 donde se califica al tabernáculo como trono. Sobre esta cuestión puede consultarse también ROSENTHAL, Earl E., The Cathedral of Granada. Princeton, 1961, p. 147, que además incluye una interesante bibliografía del tema, como las obras de BRAUN, Joseph, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen*. Munich, 1924 y SMITH, E. Baldwin, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*. Princeton, 1956.

³⁷ Es muy aclaratorio en este sentido el trabajo de RIVAS CARMONA, Jesús, “Los tabernáculos del Barroco andaluz”, *Imafronte* n° 3/4/5. Murcia, 1987-88-89, p. 161.

³⁸ Esta reja ha sido estudiada con toda escrupulosidad en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro y GARCÍA HERNÁNDEZ, José David, D. Josef Tormo y Juliá. La magnificencia de la mitra. Elche, 2009, pp. 82-84. Se llega a la conclusión de que la reja es del siglo XVI, aunque se desconoce su procedencia.

³⁹ Todo ello está en relación muy directa, aun teniendo en cuenta el desfase cronológico, con los principios contrarreformistas del culto a la Virgen y a los Santos.

⁴⁰ Incorporan una serie de repertorios lineales y otros motivos que están inspirados en el tratado *Ornements inventez* par Jean Berain (1703). Pueden ponerse asimismo en relación con las pinturas parietales que se conservan en la iglesia conventual de San José de Elche y con las que tuvo la fábrica barroca de la parroquia de El Salvador de dicha ciudad (ver al respecto CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, “Evocando el esplendor. Algunos aspectos decorativos de la iglesia conventual de San José de Elche”, *La Caída*. Elche, 2010, p. 20 y CAÑESTRO DONOSO, Alejandro, *Gloria pretérita*. La parroquia de El Salvador de Elche. Elche, en prensa, pp. 53-54).

viéndose la estructura externa como un único cuerpo circular coronado por cúpula con linterna, aunque se marcan unas esquinas o ángulos en los ejes diagonales, donde se antepone parejas de columnas⁴¹, que pueden recordar a las dos columnas que presidían el Templo de Salomón, llamadas de *Joachim* y *Boaz*, con todas las significaciones simbólicas y teológicas que advierten con su presencia⁴². Tales pares de columnas ocultan sendas pilastras encastradas en cuyas acanaladuras se dispone cerámica. A continuación se incorpora un entablamento completo están rematados por frontones de disposición cóncava, es decir, de curva contraria a la del círculo del templete. Este detalle resulta muy italiano y puede recordar algunas ilustraciones y proyectos de Giuseppe Galli Bibiena, muy especialmente aquellas que reproducen pequeños templetos y otras arquitecturas efímeras donde están presentes las columnas pareadas en las esquinas y los frontones semicirculares cóncavos⁴³, algo que no debe llamar la atención por ser tan del gusto por lo teatral y lo escenográfico durante el Barroco. Los fustes de las pilastras que quedan en diagonal se aprovechan para ubicar cartelas cerámicas de varias tipologías, si bien es cierto que la dominante es

la rectangular con las esquinas recortadas y la acabada en arco de medio punto. En los cuatro lados se abren arcos de medio punto y, a continuación, se dispone un entablamento completo, es decir, triple arquivitrabe, un friso que presenta motivos romboidales y una cornisa sobresaliente que descansa sobre el denteado característico de las obras barrocas. Los tramos que quedan entre los frontones se ven completados por una balaustrada de piedra blanca, de la que faltan algunos trozos como consecuencia del incendio acaecido el 20 de febrero de 1936⁴⁴. Sin duda, la cúpula es, junto con los peculiares frontones semicirculares cóncavos, el elemento más característico no sólo por presentar cuatro lunetos sino por incorporar también unos pequeños gallones de mármol negro así como unas molduras a manera de ménsulas que marcan el proporcionado ritmo de la media naranja. El conjunto se ve bellamente rematado por una linterna de base octogonal que sigue el juego de la bicromía del mármol, sobre la que se posa una imagen que representa a la Fé.

Por último, el templete se completa con una estructura interior, que a menor escala reproduce otro templete rotondo de mármol. Se trata del tabernáculo propiamente dicho o expositor

⁴¹ Estas columnas constan de basa con juego de toros y escocia, a lo que se une el arranque del fuste, resuelto con una cenefa de bronce, mismo material que el capitel, que incorpora representaciones vegetales. El orden escogido para estas columnas es el corintio, que contrasta con el dórico del templetillo interior, algo que evidencia el carácter transcendental del tabernáculo, es decir, un homenaje a la Virgen como sagrario de Cristo, pues según Serlio “la derivación y origen del capitel Corinthio fue de una virgen Corinthia... Vitrubio en el cuarto libro en el primero capítulo lo escribe...Y por tanto sólo diré que habiéndose de hacer de esta orden un templo, se debe consagrar y aplicar primeramente a la virgen sacratísima, madre de Jesuxto. redemptor nro.” (SERLIO, Sebastiano, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, traducido por Francisco de Villalpando, 1552, libro IV, f. XLIX v., ed. facsímil, Valencia, 1977). Vitrubio indicaba que “el tercer género, que se dice Corinthio, imita la delicadeza de una virgen, porque las vírgenes por su tierna edad, figuradas de miembros más delgados, reciben efectos más generosos en su ornato” (VITRUBIO POLLION, *De arquitectura*, libro IV, f. 48v., traducido por Miguel de Urrea, 1582, ed. facsímil, Valencia, 1978). El orden dórico, por su parte, se asocia desde antiguo a los varones y deidades robustas.

⁴² Resultan claros dos ejemplos más al respecto de la ubicación de dos columnas como recuerdo de las existentes en la fachada del *Templum Salomonis*: la portada central de la fachada de la Catedral de Murcia, con dos columnas rojas flanqueando el vano de acceso, a diferencia de la piedra clara del resto del Imafrente, y las dos esbeltas columnillas salomónicas que incorpora el espléndido Sagrario de la Catedral de Sevilla, labrado por el platero Francisco de Alfaro hacia los finales del XVI.

⁴³ GALLI BIBIENA, Giuseppe, *Architettura e prospettive dedicate alla maesta di Carlo Sesto, imperador de Romani*, 1740 (ed. facsímil, Ed. Dover Publications, 1964). Es interesante conocer la fecha del tratado de Galli Bibiena y su importante repercusión en esta pieza ilicitana, ejecutada pocos años después.

⁴⁴ No solamente faltan esos tramos de balaustrada por el fatal incendio previo a la Guerra Civil, sino que tampoco se encuentran en la actualidad las esculturas doradas de los Evangelistas que se encontraban en los intercolumnios, cuatro ángeles mancebos sedentes que estaban sobre los frontones y los angelitos y remates del Expositor y de la cúpula externa (VIDAL BERNABÉ, *Inmaculada*, ob. cit., p. 131).

y evoca obras tan características como el sagrario del retablo mayor de El Escorial, diseñado por Juan de Herrera y ejecutado a partir de 1579 por los escultores Trezzo, Pompeo Leoni y Comane, que acusa influencias directas, de la misma forma que el ilicitano, del templete de *San Pietro in Montorio* (Roma), encargado a Bramante por los Reyes Católicos en el lugar donde fue martirizado el Apóstol Pedro⁴⁵. Esta presencia de lo italiano evidencia el conocimiento de la tratadística de tal vecino país, pues ya Sebastiano Serlio incorpora el diseño de dicho templete romano en sus *Libros de Arquitectura*, algo que sin duda demuestra la circulación de todas esas láminas por los diferentes obradores y talleres hispánicos, pues, como se decía, ambas obras acusan un recuerdo directo no sólo de la arquitectura bramantesca sino también de otras láminas italianas, como las de Galli Bibiena, en quien pudo inspirarse Marcos Evangelio para el diseño de este tabernáculo interior y de la cúpula con pequeños gallones de la estructura externa. Lo más llamativo de este pequeño templete es la presencia de la cerámica en las acanaladuras de las pilastras de orden dórico y el perfil mixtilíneo del entablamento, que le confieren a la pieza un aire especial y místico, viéndose coronada por una cúpula rebajada sin más decoración que un pequeño frontón triangular en dos de los lados.

Sin duda, la misma ubicación de la pieza en el presbiterio crea un énfasis especial con el que se sacraliza dicho ámbito, viéndose resaltado el lugar, el *sancta-sanctorum*, donde, según se cuenta en la antigua documentación, los hombres

debían descalzarse. Además, este tabernáculo contiene en su interior, lejos de la vista de los hombres, una compleja tramoya que era accionada en solemnidades y otras festividades y celebraciones, como las Eucarísticas durante la Octava del *Corpus Christi* y las de la Navidad, consiguiéndose una serie de efectos teatrales que formaron parte de la Liturgia hasta bien entrado el siglo XX; en el caso de las solemnidades eucarísticas, se ejecutaba una tramoya que elevaba la Sagrada Forma desde el interior del tabernáculo hasta la zona del Expositor, haciéndola emerger entre nubes de incienso y velas encendidas, de la misma forma que ocurría en la Navidad con la imagen de un Niño Jesús.

Pero el tabernáculo y su significación simbólica y conceptual no queda ahí, pues las columnas arrancan de un basamento con entrantes y salientes, que proporciona un delicado juego de contraluces, sombras y luces y que se aprovecha para incorporar, mediante grandes cartelas rectangulares, un repertorio iconográfico que alude directamente a la Eucaristía, entroncando de esa forma con el valor intrínseco del mismo tabernáculo. Comenzando por el lado derecho, las escenas son las siguientes: la recogida del maná y su transporte en los carros triunfales, la resurrección de Lázaro, la Jerusalén Celestial, Jesús entre los Doctores del templo, la Última Cena⁴⁶, José y María solicitando ayuda al posadero, las Virtudes teologales, el paso del Mar Rojo, de nuevo una representación de la Santa Cena, el Cordero Místico, la expulsión de los mercaderes del templo y otros tres relieves de los que no puede identificarse su iconografía por su mal estado.

⁴⁵ FERRER GARROFÉ, Paulina, “Encarnación y Eucaristía en el Tabernáculo del Escorial” en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *Actas del Simposio Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. Madrid, 2003, p. 242.

⁴⁶ Esta escena es doble, pues en los dos tercios derechos del relieve se presenta la Última Cena con Jesús y los doce discípulos, mientras que en el tercio izquierdo aparece Judas en el momento de su ahorco.



Fig. 4.- Cartela en relieve con la presentación de “La Última Cena”