

LO SAGRADO HECHO ARTE



El patrimonio litúrgico de la Parroquia de
San Bartolomé Apóstol de Petrer (Alicante)

Aitor Barraquel Box y Rebeca Martínez Campillo (coord.)

LO SAGRADO HECHO ARTE

EL PATRIMONIO LITÚRGICO DE LA
PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ
APÓSTOL DE PETRER
(ALICANTE)

Aitor Barraquel Box y Rebeca Martínez Campillo (coord.)





De la presente edición: Ayuntamiento de Petrer

De los textos: Aitor Barraquel Box, Alejandro Cañestro Donoso, Santiago Espada Ruiz y Rebeca Martínez Campillo

Fotografías del catálogo: Carlos Javier Serna Berna (Karpas Foto Gráfico)

Fotografías con uso autorizado por los autores y por las instituciones y personas indicadas en cada una de ellas

Depósito Legal:

ISBN:

Imprime: Impreselda SL

Aitor Barraquel Box y Rebeca Martínez Campillo,
HARA Gestión Cultural (coord.)

LO SAGRADO HECHO ARTE

EL PATRIMONIO LITÚRGICO DE LA
PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ
APÓSTOL DE PETRER
(ALICANTE)

Concejalía de Cultura y Patrimonio
Excmo. Ayuntamiento de Petrer



A Fernando Portillo y Fernando E. Tendero,
por hacer posible que este proyecto tan bonito
y necesario se vea, por fin, materializado.

A Miguel Cano Crespo, por su amistad
y por facilitarnos el acceso a las piezas de la Iglesia de
San Bartolomé Apóstol de Petrer.

A Alberto Montesinos Villaplana,
por su buena predisposición y consejo.

Y a Alejandro Cañestro y Santiago Espada,
por su amistad, apoyo y colaboración en este proyecto.

INDICE

Saludas	07
Prólogo	09
Formulación y estilos artísticos en la Parroquia de San Bartolomé Apóstol de Petrer Aitor Barraquel Box.	11
La Virgen del Remedio de Petrer Rebeca Martínez Campillo	18
La platería en Petrer: arte al servicio de la liturgia Alejandro Cañestro Donoso	23
Simbolismos y significados. Tejidos y bordados en el patrimonio textil histórico de la Virgen del Remedio de Petrer Santiago Espada Ruiz	28
Catálogo	35

SALUDA

Petrer cuenta con una larga historia y un variado patrimonio cultural que se ha ido formando con los siglos y de los que somos herederos y responsables de su continuidad, ya que es el origen que explica y nos permite entender nuestro presente. Dentro de este legado, una parte muy valiosa la constituye el patrimonio mueble e inmueble religioso, especialmente el de nuestra parroquia de San Bartolomé, apóstol con una cronología que va desde el siglo XVIII al XX.

Nuestra iglesia, con el escudo del conde de Puñonrostro presidiendo la fachada, y las ermitas de San Bonifacio, mártir, el Santísimo Cristo de la Sangre del Monte Calvario, más conocida como la del Cristo, y la de la Inmaculada Concepción en la partida de Catí, conforman un patrimonio monumental que ha sido y es reflejo de una tradición religiosa arraigada en las vecinas y vecinos de nuestra villa. Junto a estos monumentos que perfilan nuestro horizonte, las piezas que forman parte de la liturgia católica son también elementos históricos y artísticos que nos permiten acercarnos a un pasado y un presente de devoción y fe que forman parte de nuestra idiosincrasia como pueblo.

Estas piezas pertenecientes al ajuar litúrgico, como son la platearía, la orfebrería, la escultura y el textil, son las protagonistas de esta publicación de la colección l'Almorxó que editamos desde el Ayuntamiento de Petrer y que, en esta ocasión, ha sido coordinado por Rebeca Martínez y Aitor Barraquel. Además, está enriquecida con artículos de prestigiosos historiadores del arte e historiadores que desgranar este patrimonio religioso para que todas las vecinas y vecinos de Petrer y nuestro entorno podamos conocer y entender su valor histórico y artístico.

Como alcaldesa, te invito a adentrarte en las páginas de esta nueva publicación para descubrir una parte de nuestra historia representada por el patrimonio cultural litúrgico de la parroquia de San Bartolomé Apóstol.

Irene Navarro Díaz
Alcaldesa de Petrer

SALUDA

*“Domine, dilexi decorem domus
tuæ et locum habitationis gloriæ tuæ” (Sal 26, 8)*

“Señor, yo amo la belleza de tu casa y el lugar donde habita tu gloria”

A lo largo de los siglos, la Iglesia Católica en sus divisiones más pequeñas que son las parroquias, ha ido acumulando un ingente patrimonio material y cultural de valor incalculable. En el caso de nuestra parroquia de San Bartolomé Apóstol, la Guerra Civil española de 1936-1939 causó verdaderos estragos, con la pérdida irreparable de numerosas obras de arte, como ocurrió con el imponente retablo del altar mayor que albergaba en su camarín la imagen de la patrona, la Santísima Virgen del Remedio.

No obstante, pudieron salvarse algunas piezas que ahora tenemos el placer de presentar al público en este catálogo, como son la preciosa custodia del s. XVIII, algunos cálices y varios elementos del ajuar de la patrona. Piezas antiguas y otras menos, pero todas ellas ofrecidas por el pueblo de Petrer a su parroquia, *ad maiorem Dei gloriam*, para mayor gloria de Dios en el culto divino.

En un intento de poner en valor el patrimonio de nuestra parroquia, de darlo a conocer y de procurar su correcta conservación y mantenimiento para que se sigan utilizando estas piezas en aquello para lo que fueron creadas —el culto a Dios—, presentamos este catálogo en el que se recogen las piezas más significativas del “tesoro” de esta parroquia. Como responsable del patrimonio parroquial, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todos los que han hecho posible la publicación de este catálogo, con el deseo de que contribuya a difundir el conocimiento de legado que con tanto esfuerzo nos dejaron nuestros antepasados.

Miguel Cano Crespo
Párroco de San Bartolomé

PRÓLOGO

El catálogo que aquí se presenta es fruto del apoyo y unión de diversas personas y entidades que han creído en este proyecto como una forma de dar a conocer e impulsar el patrimonio histórico- artístico y eclesiástico de la Iglesia de San Bartolomé Apóstol (Petrer).

Se trata de un gran propósito cultural en el que esperamos alentar a la conservación y valoración de un legado único y singular.

El patrimonio de la Iglesia de San Bartolomé es muy rico y variado, tanto es así que el resultado de piezas totales inventariadas en ésta es de 213 objetos repartidos entre: orfebrería y platería, escultura, textil, pintura y mobiliario, sin contar algunas otras de cierta relevancia artística que se conservan de manera inmueble en el edificio eclesiástico.

En este catálogo se van a destacar las piezas que poseen mayor relevancia artística debido a sus características tanto técnicas como materiales. Así pues, se observará con detalle una selección de piezas de escultura, orfebrería y platería y textil, que fueron diseñadas para ser albergadas por dicho edificio para su uso litúrgico. No se pueden comprender estos objetos sin pensar en su utilidad religiosa y su funcionalidad dentro de la Iglesia.

Éstos son concebidos con gracia y un gusto exquisito, existiendo una gran variedad de estilos y formas las cuales, se verán apreciadas a través de una serie de imágenes fotográficas acompañadas de unos textos especializados que no dejarán indiferente al lector.

La Iglesia de San Bartolomé es una muestra destacada de la arquitectura dieciochesca del sureste levantino construida durante el siglo XVIII, que esconde diferentes rincones llenos de secretos y recuerdos de otras construcciones anteriores en el solar eclesiástico.

Sin duda, un rico y completo legado artístico creado para dialogar en pos de la belleza.

Estas piezas que aquí se exponen son testigo de la consolidación de una Iglesia creada para ejemplificar la espiritualidad y la devoción del pueblo de Petrer a la imagen eclesiástica a través de su patrona, la Virgen del Remedio.

El mecenazgo de diversos párrocos y familias con un gran poder adquisitivo a lo largo de la historia trajo consigo la apertura hacia nuevos rumbos estilísticos dentro de las comarcas del Valle del Vinalopó gracias a la multiculturalidad de los artistas que realizaron dichos ornamentos y dieron a esta parroquia su propia personalidad estilística.

Sin duda, un mundo consagrado a la devoción y al culto, del cual, son su mayor tesoro los bienes que aquí se muestran.

Rebeca Martínez Campillo
Historiadora del arte experta en Gestión del Arte
Contemporáneo e investigadora

FORMULACIÓN Y ESTILOS ARTÍSTICOS EN LA PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ APÓSTOL DE PETRER

Aitor Barraquel Box
Historiador

La parroquia de San Bartolomé Apóstol, en pleno centro histórico de la ciudad de Petrer, es uno de los edificios más emblemáticos del municipio. Su proyección en el siglo XVIII como la primera obra propiamente académica de la diócesis de Orihuela se vio truncada en su ejecución debido a la influencia barroca dominante en la misma. Al quedar incompleta su ejecución, fue nuevamente proyectada en el siglo XIX con una fuerte influencia neoclásica que completó la edificación dotando al monumento de una apariencia singular que lo hace único.



Figura 1. Vista lateral de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol (Petrer). Imagen cedida por el Museo Dámaso Navarro.

Aunque su estilo, forma y orientación han variado a lo largo de los años, la naturaleza religiosa del espacio donde se halla el templo actual se ha mantenido inamovible a lo largo de varios siglos. Así, sobre los restos de la hipotética mezquita de la entonces Bitrir, nombre con el que se conoce la población de Petrer durante el periodo islámico, se alzó la primera iglesia dedicada a San Bartolomé.

Este primer templo contaría con unas dimensiones sumamente reducidas con respecto al templo actual, ya que su ubicación estaría dispuesta ocupando únicamente la zona del actual presbiterio. Observando los planos conservados sobre la ubicación de dicho templo, podemos afirmar que se trataba de un templo de una sola nave sin presbiterio, contando con seis capillas laterales, una de ellas transformada en un acceso lateral al templo, situado en la parte posterior del actual, con una única torre situada a los pies de este, junto a la entrada principal, que daba a la actual calle Església.

En 1758 se acordó la demolición para levantar la actual iglesia, con la intención de edificar la actual, comprando también para demoler las casas situadas entre la plaza de Baix y el templo. Sobre el solar resultante, el día 12 de abril de 1779 comenzó la construcción del templo actual.

El diseño del nuevo edificio fue solicitado a Ventura Rodríguez, el arquitecto más destacado de la Academia de San Fernando. La elección de éste se debió principalmente a las relaciones e influencia del obispo de Orihuela, José Tormo, con el grupo de valencianos de la corte de Carlos III y, en concreto, con Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, cuya rúbrica también aparece en los planos del templo de San Bartolomé. Este, escogió y delegó para dicho encargo a Francisco Sánchez uno de sus discípulos más notables.





Figuras 2,3 y 4. Planos originales donde se muestra la sección, alzado y planta de la Iglesia de San Bartolomé Apóstol de Petrer: Francisco Sánchez (1778). Imágenes cedidas por el Museo Dámaso Navarro.

A pesar de su prolífica carrera y su cercanía con otros notables arquitectos, como su propio maestro, Francisco Sánchez es una figura histórica con escaso desarrollo historiográfico propio, pero con una notable presencia en los proyectos llevados a cabo por otros arquitectos de su tiempo. Sabemos que trabajó como delineante para Ventura Rodríguez cuando éste fue nombrado arquitecto del Consejo de Castilla, haciendo también esta función para otro arquitecto académico, José de Hermosilla, en las obras del Hospital General de Madrid y en las del Prado.

Sánchez es nombrado académico de mérito por arquitectura en 1769, y fue nombrado segundo teniente de arquitectura en mayo de 1786. Ese mismo año ascendió a teniente primero, obteniendo también el cargo de teniente de Maestro Mayor del Ayuntamiento de Madrid. Precisamente la realización del proyecto de la iglesia de Petrer fue uno de los méritos presentados para acceder a este último.

La cesión del proyecto de iglesia para Petrer por parte de Ventura Rodríguez, con la aprobación del propio obispo, destaca a Francisco Sánchez como uno de sus hombres de confianza entre sus discípulos

más adelantados. El proyecto se sitúa en un momento intermedio de la carrera de Francisco Sánchez en la cual seguía manteniendo una estrecha relación con su maestro, pues a pesar de su madurez aún no había desempeñado cargos de relevancia, ni tampoco realizado obras en las cuales resaltase con un claro protagonismo personal.

La solicitud y el interés por parte de los promotores de la obra, el obispo de Orihuela y el conde de Elda, en la aprobación de la misma por parte de la Academia de San Fernando y la búsqueda de uno de sus miembros para la realización de la misma, se debe sin lugar a dudas a la aplicación de la Real Orden del 23 de noviembre de 1777, la cual estableció que todos los proyectos de obras arquitectónicas religiosas de cierta entidad debían aprobarse previamente por la Academia. Esto formaba parte de una estrategia por parte del círculo ilustrado de la corte de diseñar un arte oficial de la corona, dejando de lado, entre otros, los preceptos barrocos cuya influencia todavía estaba muy presente en la elaboración de este tipo de construcciones.

La aplicación de esta nueva ley y la disposición e interés de los promotores de la nueva edificación en llevar a cabo dicho proyecto queda patente en los planos. En ellos podemos observar las diversas aprobaciones, firmas y rúbricas, estampadas en los mismos que evidencian este hecho.

La iglesia se comenzó a construir el 12 de abril de 1779, colocando la primera piedra José Tormo y bendiciéndola el 23 de agosto de 1783. En esos momentos solo se hallaba construida la nave principal, crucero y capillas laterales, realizándose entre 1803 y 1804 la construcción de la capilla de la Comunión.

A pesar del diseño academicista del proyecto, la edificación de la obra se desarrolló en base a los preceptos propios del barroco debido a que era hasta entonces el estilo predominante de este tipo de construcciones. Esto es debido en gran parte a que, aunque la obra fuera proyectada por Francisco Sánchez, su materialización estaba a cargo de un maestro de obras, que era el encargado de dirigir la construcción y desarrollo de la obra.

Aunque se desconoce el nombre del hombre a cargo de la misma, probablemente se tratase de Miguel de Francia Guillén, vecino de Crevillent y uno de los arquitectos, canteros y maestros de obras más

prolíficos de la diócesis de Orihuela en esos momentos, especialmente en el Bajo Segura, y personaje habitual en la dirección de los proyectos amparados por el obispo José Tormo.

La iglesia de Petrer se concluyó en la segunda mitad del siglo XIX, entre 1859 y 1863, contando con el apoyo económico de la reina Isabel II, erigiéndose de la mano del arquitecto Francisco Morell Gómez, a quien en ocasiones se le ha atribuido el diseño original y completo de la misma.

Sobre Francisco Morell Gómez sabemos que realizó sus estudios de arquitectura en la Academia de San Carlos, obteniendo el título de arquitecto en 1843. Su actividad profesional se centró en Alicante, coincidiendo su intervención en la iglesia de Petrer con la plenitud de su madurez profesional.

La influencia del neoclasicismo tardío, en esta segunda fase constructiva de la iglesia de Petrer, pone en relieve el dominio de este estilo por parte de Morell, en el cual se formó y realizó gran parte de todas sus obras.

La última gran remodelación del templo fue la finalización del altar mayor del mismo en 1916.

El templo destaca como una gran fábrica exenta, sobre la que sobresale una cúpula situada en el crucero y dos torres situadas a los pies del mismo. Cuenta con una gran planta de cruz latina, cubierta con bóveda de cañón con arcos fajones y lunetos. Su exterior no cuenta con una decoración abundante. La fachada está dividida en tres calles por un sencillo fajeado, y se remató con las esculturas de San Bartolomé, San Pedro y San Pablo. En la parte superior de la portada destaca el escudo de armas de Francisco Javier Arias Dávila Centurión (1751-1783), IX conde de Puñonrostro, IX conde de Elda, VIII conde de Anna, VII marqués de Noguera y III marqués de Casasola, señor de Petrer y grande de España, promotor de la obra.

El escudo hace alusión a la grandeza de España a través de la representación de una corona adornada con florones y perlas que indica su pertenencia a la figura de un marqués. Situado bajo la corona y ocupando un espacio central, encontramos la figuración de un animal salvaje asociado a un león, oso u lobo. A partir de este, aparece el

resto del escudo dividido en los diferentes escudos de armas de las familias nobiliarias emparentadas con el conde. Así pues, encontramos los símbolos representativos de sus casas a través de diferentes elementos tales como: palomos, asociado a la familia Coloma; cruces, asociadas a la familia Calvillo; un buey, asociado a la familia Borja y campanas, asociadas a la familia Corella.



Figura 5. Escudo del conde de Puñonrostro. Iglesia de San Bartolomé Apóstol (s. XVIII). Imagen cedida por el Museo Dámaso Navarro.

Ya en el interior del templo una sucesión de pilastras corintias da paso a las capillas laterales, sobre ellas se extiende un balcón corrido. La cúpula es sobre tambor, con pequeñas ventanas en el mismo y un trasdós adornado con relieves de casetones.

Las capillas se configuran como dos naves laterales mediante un sistema de comunicación entre ellas; por el exterior las capillas se dividen entre los contrafuertes del templo rematadas por una serie de cúpulas con cupulino por las que accede la luz al interior. Junto al presbiterio se sitúan la capilla de la Comunión en el lado de la epístola y la sacristía en el del evangelio, cerrándose así el rectángulo de la planta.

La nave y las capillas mantienen el blanco original, pero en el presbiterio se han dispuesto frescos y pinturas después que la iglesia resultase dañada por un incendio en 1936.

Bibliografía

- BÉRCHEZ, J. (1988). "El templo de San Bartolomé, de Petrer, un ejemplo de la fortuna del Reformismo Ilustrado y Artístico del reinado de Carlos III en el obispado de Orihuela". *Festa 88*, Ayuntamiento de Petrer.
- GARCÍA MELERO, J. E. (1997). "El arquitecto académico a finales del siglo XVIII. Espacio, Tiempo y Forma", *Sepe Vol., i-i. del Arte*, t. 10, pp. 161-216.
- JAÉN Y URBAN, G. (1999). "Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante". Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Colegio Territorial de Arquitectos de Alicante, pp. 311.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1992). "Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, Tomo 58, pp. 489-496.
- MESTRE SANCHÍS, A. (1975). "Un grupo de valencianos en la corte de Carlos III", *Estudis: revista de historia moderna*, No. 4, pp. 213-230.
- NAVARRO POVEDA, C. (2018). "El poblamiento islámico de Petrer". Publicado en: López Padilla, J. A. (Coord.) (2018). *Petrer Arqueología y Museo. Museos municipales en el MARQ*, MARQ, Diputación de Alicante, Ayuntamiento de Petrer, Fundación Cajamurcia, Fundación Asisa.
- VALERA BOTELLA, S. (2019). "Obra de los arquitectos en Alicante". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de: Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, (2001).

LA VIRGEN DEL REMEDIO DE PETRER, UNA IMAGEN PARA LA DEVOCIÓN

Rebeca Martínez Campillo
Historiadora del arte

Cuando se lleva a cabo un estudio relacionado con el patrimonio eclesiástico se debe tener en cuenta ciertos factores sociales, así como, dependiendo del objeto investigado en cuestión, sus características técnicas, relevancia artística e influencia sobre la concepción histórica del propio lugar como elemento esencial para su autodefinición.

Para el pueblo de Petrer ese factor identificativo es la imagen de la patrona, la Virgen del Remedio, como principal imagen devocional del municipio.

La devoción a la Virgen del Remedio se inició en Alicante durante el siglo XVII, probablemente de la mano de los Trinitarios Descalzos, ya que ésta es la patrona de dicha orden y su culto fue extendido por estos durante unas fechas aproximadas a la aparición de la imagen de la Virgen en Petrer:

Dicha veneración llegó a Petrer el día de la Virgen del Rosario del año 1630, de ahí, que se dé la celebración de la Virgen en dicho día, fruto de la transverberación en plena misa del párroco Onofre Esteve quien, al continuar el sermón, aseguró haber sufrido una revelación que le ponía en conocimiento de la presencia de una imagen de la Virgen oculta en el templo, y que más tarde, ese día, acabaría siendo hallada en una hornacina previamente tapada para ocultar la presencia de la imagen en el templo.

Sin embargo, no será hasta el año 1683 cuando la Virgen del Remedio fue proclamada patrona canónica del municipio¹ incluso siendo concebida como tal años antes a su proclamación oficial de patrona de la orden trinitaria².

¹ Según recogen las fuentes orales, conocedoras de los acontecimientos sucedidos gracias a la documentación hoy desaparecida del archivo parroquial, y que han sido recopiladas durante años por vecinos del municipio.

² La Virgen del Remedio fue proclamada patrona de la orden trinitaria el 18 de mayo de 1688.

Las circunstancias del hallazgo promovieron la idea de que la talla y, en consecuencia, la devoción a la Virgen en el municipio de Petrer y alrededores era anterior a la ocupación islámica de la península, siendo concebida así, como un símbolo de lucha contra el infiel y defensora de la fe cristiana³. A pesar de ello, es propicio pensar que se trata de una talla seguramente realizada en fechas próximas a su hallazgo y que respondería a los preceptos tanto eclesiásticos como artísticos marcados durante el siglo XVII.

A diferencia de la imagen actual, consecuencia de los procesos de destrucción y restauración sucedidos, se trataba de una imagen de vestir concebida a partir de un gran busto que se completaba con una estructura a base de tabloncillos como cuerpo, y pies figurados, que serían cubiertos por los diversos vestidos y mantos con los que la imagen va a ser ataviada para su culto a lo largo de los años.



Figura 1. Fotografía conservada de la antigua imagen de la Virgen del Remedio con Niño (1930). Imagen cedidas por A. Montesinos.

³ La imagen de la Virgen del Remedio fue consagrada y valorada a partir de la victoria en la Batalla de Lepanto (1571) ya que, fue invocada la Virgen María para que intercediera ante Dios en favor de la cristiandad amenazada por los turcos.

La destrucción del patrimonio eclesiástico durante los primeros días de la Guerra Civil y, a consecuencia de la ola anticlerical promovida por los grupos políticos de extrema izquierda como respuesta al golpe de estado de un sector del ejército contra el gobierno de España, provocó la destrucción de gran parte del patrimonio eclesiástico conservado en la parroquia de San Bartolomé de Petrer, incluida la talla de la Virgen, no la del Niño, que fue salvada y devuelta en 1980⁴.

El busto de la Virgen pudo ser finalmente rescatado del montón de escombros y cenizas donde estaba junto con los restos de las imágenes que fueron destruidas. La destrucción parcial de la misma, siendo la nariz la parte más afectada de la escultura, junto con la peluca y la policromía de ésta, pudo conservarse en un estado lamentable hasta su posterior restauración.



Figuras 2 y 3. Estado previo a la restauración de la imagen de la Virgen del Remedio (1936). Imágenes cedidas por A. Montesinos.

⁴ Se debe entender que cuando hablamos de la imagen de la Virgen del Remedio está compuesta por dos figuras: una, la de la Virgen y otra, la del Niño. La escultura del Niño Jesús que acompañaba a la antigua imagen de la Virgen es la que podemos encontrar en la actualidad en el Altar Mayor de la Iglesia Parroquial de San Bartolomé de Petrer.

Las consecuencias derivadas del conflicto dieron lugar a la elaboración, una vez concluido el mismo, de una nueva talla para la devoción de los feligreses del municipio. Ésta, fue encargada en el año 1939 al taller valenciano de Venancio Marco, donde se realizó una copia en base a las imágenes conservadas de la talla original⁵.

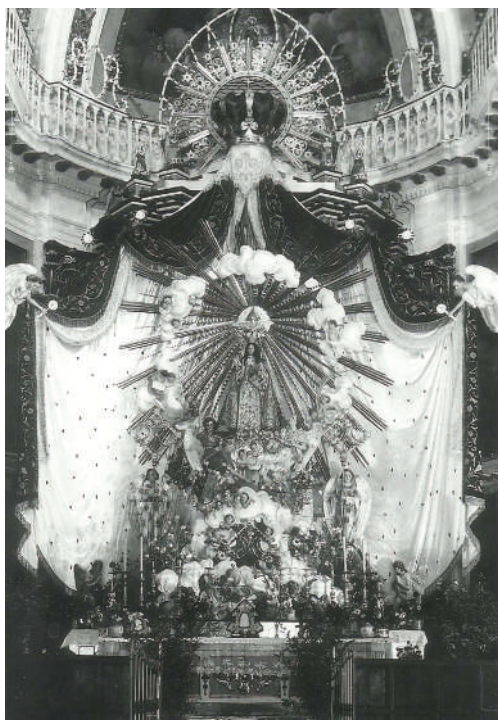


Figura 4. Imagen de la Virgen del Remedio realizada por Venancio Marco presidiendo el Altar Mayor en 1939. R. Martínez. Imágenes cedidas por A. Montesinos.

El resultado de esta nueva imagen no fue del gusto de los feligreses, quienes no terminaban de encontrar parecido con la imagen de la Virgen del Remedio primitiva. No fue hasta la posterior restauración realizada en 1945 por parte del tallista valenciano, José María Ponsoda Bravo, encargada en secreto por el párroco Vicente Hernández con el beneplácito del alcalde de la localidad y algunos miembros de la Cofradía de la Virgen, cuando los petrelenses recuperaron una

⁵ Esta imagen peregrina de la Virgen del Remedio se encuentra hoy en día en la Capilla de Oración de la Casa de Catequesis, y va ataviada con el Terno que le regaló la diseñadora petrelense Manolita Tordera a mediados de los ochenta del siglo XX. Una particularidad de esta imagen es que porta una peluca que se le hizo con donaciones de pelo natural de mujeres de Petrer después de la Guerra Civil. La corona es un obsequio del metalista petrelense Don Rafael Villena que data de finales del siglo XX.

de las principales piezas de su patrimonio histórico, artístico y eclesiástico. En la actualidad la imagen de Venancio Marco es la utilizada para la celebración de la romería de la Virgen.

La restaurada y actual imagen de la Virgen del Remedio de Petrer es una imagen vestir compuesta por dos partes: la parte superior de la escultura, donde encontramos representado el busto de ésta hasta los brazos y manos, siendo la parte más labrada y que cuenta, además, con policromía en las zonas que deja visible su traje (rostro y manos). Y una parte inferior, elaborada mediante bastidor, que sirve de soporte a la imagen y cuya forma troncocónica permite dar vuelo a los vestidos de la Virgen, así como aligerar su peso considerablemente, pues, dado el caso, se trata como imagen procesional.

La posición de las figuras con el Niño Jesús sobre el regazo de la Virgen y otros aspectos, como el trono de nubes sobre el que descansa, es reflejo de los modelos iconográficos y escultóricos que va a seguir Ponsoda a lo largo de su vida profesional.

De la restauración realizada denota un arte que se impregnó de las corrientes *Saint Sulpice*, de carácter medievalista, divulgadas por la estampa devota, vigentes en su ciudad natal, Barcelona, y de la herencia tardo-académica y neobarroca, destacada en la capital del antiguo Reino de Valencia, en correspondencia con el eclecticismo vigente en la cultura artística del momento.

Bibliografía

- LÓPEZ CATALÁ, E. (2018). "La obra del escultor José María Ponsoda en la Catedral y la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia". *Archivo de arte valenciano*. Volumen 99, pp. 295-314.
- NAVARRO VILLAPLANA, H. (1979). "La Virgen del Remedio". *Festa* 79, pp. 24-25.
- RICO NAVARRO, M.C. (2000). *Apuntes para la historia de Petrer*. Ayuntamiento de Petrer, Caixa de Crèdit de Petrer, Universidad de Alicante.

LA PLATERÍA EN PETRER: ARTE AL SERVICIO DE LA LITURGIA

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte

La iglesia de San Bartolomé representa, en su significación e importante patrimonio arquitectónico y artístico, un testimonio fundamental de la historia de la ciudad de Petrer y, como primera iglesia de la ciudad, llegó a ser como símil de la iglesia principal de la diócesis, casi con rango catedralicio, por lo que acaparó mucha de la mejor platería producida en la región, ya sea Valencia u Orihuela, cuando no se trajo obra de reputados centros, particularmente madrileños, catalanes o incluso franceses. Este templo petrerí, en concreto su fábrica actual, está concebido como una gran nave acompañada de capillas laterales en su recorrido, en las cuales se disponían altares que debían estar convenientemente compuestos incluido el mayor, con todo un despliegue de obras y más obras de platería: sacras, lámparas, cruces, relicarios, bandejas, candeleros, entre otras.

Sería absurdo negar la alta importancia concedida a la platería dentro de los ajuares litúrgicos si bien ese panorama debe ser contemplado desde un doble punto de vista: por un lado, la obra conservada, aquella que ha subsistido al paso del tiempo, que se erige en muestra elocuente y significativa de la pujanza de la fábrica o de sus donantes; por otro, el patrimonio perdido pero recogido en el testigo documental, cuyo conocimiento se hace imprescindible para poder calibrar la totalidad de ese conjunto suntuario.

El panorama anterior al siglo XVII resulta difícil de precisar, ya que falta tanto la obra que hubo de hacerse en tiempos de la Edad Media o del Renacimiento como el testimonio documental de la misma, pues apenas se conserva documentación. Por ello, habrá que centrarse forzosamente en el desarrollo habido a partir de entonces, particularmente en la época del Barroco y el florido siglo XVIII, que ciertamente representó una gran etapa para la propia iglesia con la conclusión y decoración de su edificio y con el adecuado abastecimiento de su ajuar, todo ello marcado por el importante impacto de la Contrarreforma, que en este templo de rango mayor adquirió un carácter verdaderamente ejemplar, unido a lo acontecido durante los siglos XIX y XX, de vital importancia para la historia de la parroquia

por sus profundas remodelaciones. Así, se intentará ofrecer una visión de lo que pudo ser el ajuar de platería de esta iglesia de Petrer, analizándose según la función determinada que desempeñasen las obras, ya fuesen piezas destinadas al uso litúrgico y piezas utilizadas en procesiones o festividades, sin olvidar aquellas hechas para el adorno de la imagen de culto.

La zona del presbiterio era donde más se concentraba la ornamentación y en tal lugar la platería no podía quedarse al margen. Además de ser remarcado por la luz que entraba desde las vidrieras de la cúpula en el transepto, todo el despliegue aparatoso de platería acentuaba aún más su resplandeciente carácter sagrado. El enriquecimiento del altar se hará aún más espectacular con unas gradas y gradillas, llegando a montarse un auténtico escaparate de platería, particularmente en las lucidas fiestas de octubre según refrendan los testimonios tanto gráficos como documentales. Junto a estos montajes, el altar aparecía repleto de obras y más obras de plata. Así, entre las piezas destinadas a ocupar un lugar preferente en la mesa del ara se sabe de: un crucifijo de plata como el reflejado en el inventario de 1836 y de varios candeleros, conservándose hasta tres juegos diferentes de cruz con sus respectivos candeleros.

Este magno aparato era propio de los grandes días de fiesta y también era requerido por las solemnes exposiciones eucarísticas. Ello, obviamente, exigió la oportuna custodia u ostensorio, la pieza que, sin duda, más acusó las reformas planteadas en el Concilio de Trento. Hasta la actualidad han llegado dos ejemplares: por un lado, una bellísima custodia de asiento de perfecta factura y exquisito ornato clasicista pero con los últimos ecos barrocos, hecha por el platero valenciano Luis Perales hacia los años finales del siglo XVIII, orfebre con mucha producción en la zona pues labró custodias para las iglesias de Santa Ana (Elda) y Santiago (Villena), además de Orihuela, l'Atzúbia y Alcalalí, entre otros. El ostensorio se embellece con los dos ángeles adoradores de la base que están recordando a los que ese mismo Perales hiciera para la urna del monumento de Jueves Santo de la catedral de Orihuela unos años antes. Esta es, sin duda, la pieza reina de todo el conjunto por sus valores plásticos, pero también por el discurso devocional propuesto en su superficie, ya que está concebida como un auténtico tronco de árbol, el árbol de la vida, adornado por esos ángeles en actitud de contemplación, y rematada por un espléndido sol cuajado de espigas y racimos de uva. Completan el



programa los santos patronos, esto es, la Virgen del Remedio y San Bartolomé, presentes en el pie de la custodia.

Por otra parte, se conserva una custodia mucho más moderna, seguramente de la segunda mitad del siglo XX, obra del taller de orfebrería industrial Bellosa, con un planteamiento geométrico y abstracto.

La celebración de la Misa exigió el oportuno juego de cáliz con patena. Su necesidad para el culto hizo que fueran varios los que siempre hubo en la iglesia aunque en la actualidad se conoce una pareja de cálices del siglo XVII, de líneas depuradas sin ornato alguno, así como el consabido nudo de bellota propio de esas fechas, quizá salidos de algún obrador madrileño. A esas bellas piezas se suman cinco cálices: un ejemplar seguramente de Orihuela, de estética clasicista, con nudo de jarrón y superficies pulidas, una pareja de cálices del madrileño Luis Espuñes, fechados en 1886, con interesantes repertorios iconográficos de exaltación de Cristo, otro ejemplar del catalán Antoni Comas, hacia los finales del XIX y, de esa misma época, un cáliz del valenciano Vicente Sarti. Posiblemente hubo muchos, pero los diferentes episodios bélicos y las vicisitudes por las que atravesó la fábrica a lo largo de la historia hicieron que ellos se emplearan como moneda de cambio, se sustrajeran o, simplemente, se fundieran para



Figura 1. Cáliz, ¿escuela francesa? Siglo XX. Imagen cedida por A. Cañestro.

hacer otros nuevos, por lo que el panorama que se contempla ahora dista mucho del que hubo de darse en tiempos pretéritos.

Además de los cálices y patenas, también hay que considerar los copones. A pesar de que a raíz del reinado de Felipe II se hará un uso generalizado de los mismos, la iglesia de San Bartolomé Apóstol sólo conserva un ejemplar, que puede fecharse hacia 1930, con punzones franceses, de estética neogótica, todo él decorado a base de cardinas y otros elementos vegetales en consonancia con el ambiente artístico ecléctico surgido a finales del siglo XIX, así como un par de modelos más de inspiración neogótica del siglo XX.



Figura 2 y 3. Copones, autores desconocidos. Siglo XX. Imagen cedida por A. Cañestro.

No quedaría completo este estudio si no se mencionase la platearía destinada al ornato de las imágenes. La iglesia de San Bartolomé custodiaba y custodia numerosas imágenes ubicadas en diferentes capillas laterales o en el retablo mayor; y algunas de ellas estaban adornadas con objetos de plata. De todas ellas aquí sólo se abordan el juego de coronas de la Virgen del Remedio y el Niño Jesús, un suntuoso ejemplo de corona imperial completa el de la Virgen, con su ráfaga a base de rayos fulgurantes con estrellas en las puntas y un canasto alto, cuajado de piedras y perlas, piezas labradas por el valenciano Manuel Orrico Vidal en 1960.

En síntesis, el estudio de un tesoro parroquial es, las más de las veces, el capítulo más interesante de cualquier investigación que tenga por objeto la historia de un templo. 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 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, 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. Ello es lo que ocurre en esta iglesia parroquial de San Bartolomé, de Petrer.

Bibliografía

- CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "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, A. (2015). "Platería y plateros del Vinalopó. Siglos XV-XVIII". *Revista del Vinalopó*, nº 18, Petrer, Centro de Estudios Locales, pp. 11-36.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2018). "La custodia de la iglesia de san Bartolomé de Petrer: homenaje eucarístico de plata". *Fiestas de Moros y Cristianos de Petrer*, pp. 26-29.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2019). "La difusión de la platería madrileña en la provincia de Alicante". En CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.), *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 93-107.

SIMBOLISMOS Y SIGNIFICADOS. TEJIDOS Y BORDADOS EN EL PATRIMONIO TEXTIL HISTÓRICO DE NUESTRA SEÑORA DEL REMEDIO DE PETRER

Santiago Espada Ruiz
Historiador del arte e investigador

Las imágenes que nos ha legado el pasado han sido, en cualquier tiempo, un fenómeno visual vivo que opera en la historia transformando aspectos de la vida del hombre y la sociedad. La imagen y la palabra fueron, y son, productos culturales y las dos armas de comunicación y transmisión más importantes de la cultura. Estas imágenes, y sus símbolos, funcionan en la naturaleza con independencia de los significados establecidos por el hombre. La significación difiere según la cultura a la que pertenezca, cambiando incluso diacrónicamente sus significados con el paso del tiempo. La escultura sagrada barroca lleva tras de sí una fuerte carga simbólica, pues su objetivo principal era el de conmover, estremecer, motivar y suscitar la trascendencia de lo espiritual en el creyente. Eran representaciones humanizadas de la divinidad cuyo objetivo era la comunicación y la interacción con sus usuarios.

Algo que no es ajeno al resto de vestigios artísticos, espacios cambiantes, tiempos históricos y, en definitiva, a un contexto social donde la omnipresencia de la religión en la sociedad, sobre todo a partir de la Edad Media, era una realidad que dominaba los asuntos cotidianos, siendo la expresión de lo religioso inherente tanto a su cultura visual como espiritual. Precisamente durante el Medievo se creía firmemente que todas las cosas presentes en el universo tenían un significado sobrenatural, y que el mundo era como un libro escrito por la mano de Dios. Todos los animales, las plantas, las piedras, los colores, etcétera, tenían un significado moral o místico, lo cual derivó en la aparición de bestiarios, herbarios, lapidarios, y múltiples tratados, cuyas páginas recogían la explicación de sus simbolismos y significados.

“Lo que vemos suscita nuestras emociones más que lo que oímos decía San Buenaventura, el ojo escucha”, como diría Paul Claudel, o “Si no habláramos y permaneciéramos silenciosos, nuestros vestidos y el estado de nuestros cuerpos revelarían la vida que hemos llevado” afirmaba Shakespeare en su *Coriolano* y, en ese sentido, los tres trajes históricos que conforma la segunda piel de la Virgen del Remedio

de Petrer: el traje del siglo XIX, el de la Reina y el de la Fiesta, son mucho más que un simple atuendo destinado a cubrir la desnudez de la sagrada imagen. Son obras de arte que están cargadas de gran simbolismo y significación, mediante las cuales, a las sagradas imágenes, prácticamente se les reviste de su propia historia y nos la cuenta. Cuando un mecenas o un devoto regalaba un traje a la Virgen realmente daba la posibilidad a la imagen, a través de toda la simbología de su indumentaria, de contar su historia al fiel, el cual, visualizándola, podía reflexionar sobre su mensaje. La iconografía e iconología de la misma queda sintetizada y materializada tanto en el color como en los motivos decorativos, cuyos diseños, contenido y características, en absoluto fortuitos ni casuales, están cargados de significación y simbolismo. En ese sentido, uno de los análisis más interesantes que pueden hacerse de los tres trajes históricos de la Virgen del Remedio de Petrer, desde la mirada de la Historia del Arte, es aquél que se adentra en conocer el significado y el simbolismo de su decoración. Anna M. Guasch, a partir de las teorías de Mitchel, uno de los grandes teóricos de la cultura visual, considera que “la cuestión para los historiadores del arte ya no es ¿qué es lo que las imágenes significan?, sino ¿qué es lo que las imágenes quieren?”.

Llegados a este punto nos preguntamos ¿quieren algo las imágenes tejidas y bordadas en la indumentaria de la Patrona de Petrer? Por sí solas seguramente no, pero quienes las seleccionaron, hasta los albores del siglo XX, sí: hablar y contar la historia de su portadora al fiel, que, visualizándola, invitaba a la reflexión. Los elementos decorativos y símbolos presentes en la indumentaria histórica objeto de estas líneas se engloban en dos grandes grupos: elementos del universo y la naturaleza y elementos geométricos. Haremos alusión a los más relevantes.

La propia seda, materia prima principal de todo este patrimonio textil, lleva tras de sí una interesante carga simbólica: la metamorfosis del gusano de seda en mariposa es asociada en la tradición cristiana a la resurrección¹. Lo primero que llama nuestra atención, además de la singularidad del hábito y la cruz trinitaria al que está vinculada la devoción, su advocación es la riqueza y la ostentación de todo su atuendo al estar confeccionado con materiales muy nobles. Naturalmente María no vistió ajuares de tal riqueza pero, he aquí la primera cuestión simbólica: como reina del cielo y la tierra, y a fin de dejar claro el estatus de su soberana condición de cara al creyente, el lujo y



la contemporaneidad de sus atuendos estaba plenamente justificado en aras de un magisterio, pues como decía Fray Tomás de Ledesma, en su *Apología o Defensa de la Christiana... ceremonia de vestir a Chisto*, [...], (1636), "(...) era lícito faltar a la verdad histórica para la educación de los espíritus más simples e ignorantes, ya que la riqueza en sus atuendos era índice de la gloria que poseían en el cielo y del esplendor que hallarían sus almas (...)". Esa riqueza está estrechamente vinculada con la simbología del color. Los colores presentes en el arte textil histórico de la Patrona de Petrer son esencialmente, el oro, la plata y el blanco, siendo el oro el que tiene una mayor presencia. Este expresa una dualidad, pues representa la luz divina emanada de Dios y es, también, un rico metal para vestir de gloria y esplendor a la reina celestial. El color plata se relaciona con el blanco, siendo ambos símbolos de Dios y de la Verdad Absoluta. El oro, al igual que la plata, es materia y luz y, como color, contiene un estatus particular en el plano simbólico ya que en la *Biblia* se describe el empleo de este material destinado a conferir esplendor y majestad. Además, debe tenerse presente que la teología metafísica de la luz enseña al creyente cómo Dios es la primera luz, la luz divina, la luz verdadera que alumbra al hombre, la *vera lux* no es otra cosa que el mismo Dios y, por tanto, su iglesia es templo de oro. El color oro en el atuendo de la Virgen la identificaría también con su representación apocalíptica: "Una gran señal apareció en el cielo, una Mujer vestida de sol (...)" (Ap 12,1). Plantas, flores, frutos o árboles con plurivalentes significados han sido escogidos a lo largo de los siglos, en su devenir histórico y simbiosis entre culturas, como medio de síntesis de ideas religiosas y cuya representación ha sido reinterpretada, deformada e idealizada según los distintos estilos artísticos. En general, toda la exuberancia floral y vegetal de los motivos decorativos de los atuendos de la Virgen podrían entenderse como síntesis del *Hortus Conclusus* (Ct 4,12). La flor, es a su vez, cáliz y receptáculo de la actividad celeste y divina y símbolo de la fugacidad de las cosas.

La rosa, flor de notable belleza, forma y fragancia, es la más empleada en la decoración del arte que estudiamos con connotaciones simbólicas. En la iconografía cristiana pasionista, la rosa representa el cáliz que recoge la sangre de Cristo y símbolo de sus llagas (Mt 26, 27-28), así como también símbolo de la corona de espinas, pero en

¹ Así lo consideraba san Basilio, uno de los padres de la Iglesia. También Teresa de Jesús difundiría ese simbolismo en su *Quinta Morada* (1577).

general es un atributo de la Virgen María asociándose a ella por ser símbolo del amor. Se creía que antes de la caída del hombre la rosa no tenía espinas, y la Virgen se llamó “rosa sin espinas” por no haber sido mancillada por el pecado original. También materializaría la letanía mariana que la identifica como *Rosa Mística*.

La azucena en el ámbito de la retórica iconográfica predomina por su la La azucena en el ámbito de la retórica iconográfica predomina por su la acepción de castidad y pureza convirtiéndose por ello en atributo de la Virgen y presente en sus representaciones, como La Anunciación o en La Asunción, como sugieren los evangelios apócrifos y la *Leyenda dorada*, puesto que en el sepulcro vacío de la Virgen despuntaron rosas y azucenas. Este simbolismo de la azucena se aplica con igual significado al íride.

El clavel también es una flor que suele vincularse simbólicamente con la Virgen María porque según la tradición, tras la Crucifixión, brotaron claveles del suelo allí donde sus lágrimas habían caído, historia con grandes similitudes con el mencionado mito de la muerte de Adonis y por ello los claveles rosados representan el amor maternal o compasivo.

Entre las flores del ramo que contiene el jarrón central que decora el escapulario del *Traje de la Reina* destaca un clavel.



Figura 1. Rosas, azucenas y clavel en los trajes históricos de la Patrona de Petrer. Imágenes cedidas por S. Espada.

Las hojas de acanto son la base de casi todos los diseños plasmados en los temas decorativos, ya sean labrados o bordados. En ese sentido, a partir de ella se construye el eje principal de las cenefas decorativas de los trajes de la Virgen del Remedio. Esta planta es símbolo en el cristianismo de dolor y castigo por su carácter espino, y simboliza la muerte de Cristo, ya que desde tiempos bíblicos era una planta muy empleada en ceremonias fúnebres, pero, debido a las propiedades terapéuticas y el carácter imperecedero que tiene el acanto, también simboliza la inmortalidad y, por ende, la vida eterna.

Las representaciones iconográficas zoomorfas presentes en el arte textil de la Virgen del Remedio son: las aves exóticas o pavos reales y la abeja. Los pájaros exóticos como el pavo real, ave considerada popularmente como la protagonista del llamado *Traje de la Reina*, eran considerados aves del paraíso y por ello son emblema del renacimiento espiritual y de resurrección, cuyo simbolismo deriva tanto de la leyenda sobre la incorruptibilidad cadavérica como por la creencia por la cual esta ave exótica perdía cada año, en otoño, sus plumas, que renacen en primavera.



Figura 2. Aves del Paraíso en la decoración bordada del Traje de la Reina. Imagen cedida por S. Espada.

Otra representación alegórica para personificar las cualidades de Cristo, y también las de la Virgen, es la abeja y su panal. Desde la antigüedad fue considerada un insecto divino por sus cualidades, y su asociación con Cristo estaba ya presente en la Iglesia primitiva. La

hermenéutica antigua hace de la abeja un símbolo lumínico de Cristo, también en el *Bestiario armenio* refiere “como Cristo, la abeja que difunde la luz en el mundo”. La abeja, por su incansable laboriosidad para con su colmena, era considerada ejemplarizante para la doctrina de la Iglesia y emblema de las virtudes cristianas. Por ello, la simbología cristiana de la abeja se vincula a Jesús como ejemplo del buen cristiano, así como también la Virgen María ha sido denominada por la literatura cristiana como la “Madre Abeja” y colmena de virtudes.

La representación figurativa de la abeja, así como su panal, como síntesis simbólica de la abeja y de Cristo y de la Virgen María, se va a incluir en los programas decorativos materializándolo principalmente mediante composiciones en retícula, caso del soporte del Traje de la reina o la decoración del “de la fiesta.”

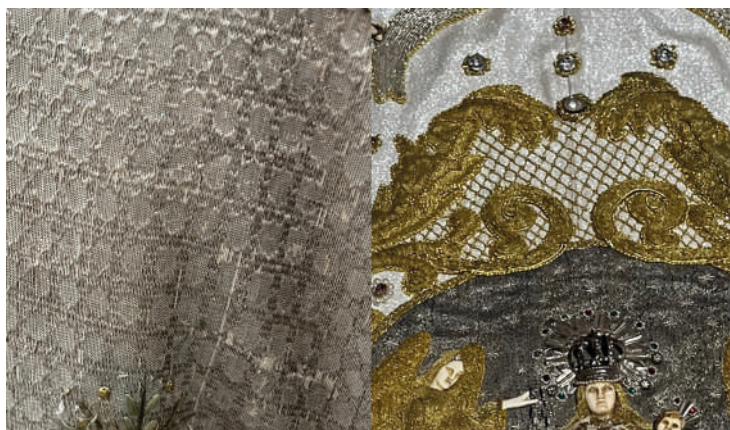


Figura 3. Izq. Soporte del Traje de la Reina con diseño reticulado labrado.
Dcha. Decoración en retícula en el Traje de la Fiesta. Imágenes cedidas por S. Espada.

La simbología figurativa más reconocible y célebre de todo este textil histórico que analizamos es la de este último traje mencionado, el llamado *Traje de la Fiesta*, más concretamente las referencias históricas que aluden y representan el milagroso hallazgo de la imagen y la historia del propio manto, pero podríamos afirmar que el atuendo de la Virgen del Remedio de Petrer es un poema visual lleno de simbolismo que trasciende mucho más allá de la materialidad física de su soporte en aras de una enseñanza. El primer pensamiento de todo aquel que admire estos históricos trajes es el interés y la curiosidad por saber como se sabía antaño, descifrar el mensaje de su ornamentación.

Bibliografía

- ECO, H. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen.
- FLUGEL, J. C. (2015). *Psicología del Vestido*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. (2008). *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*. Vol. 1 y 2. Madrid, Encuentro.
- IMPELLUSO, L. (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Milán, Electa.
- MARCAIDA LÓPEZ, J. R. (2014). *Arte y Ciencia en el Barroco Español*. Madrid, Marcial Pons.
- MITCHEL, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones.
- SÁNCHEZ RAMOS, V. (2016). "María: colmena de virtudes. Las abejas en la simbología mariana barroca". En ARANDA DONCEL, J. y DE LA CAMPA CARMONA, R. (coord.), *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones Marianas*, Córdoba, Litopress, pp. 613-666.

CATÁLOGO

Número 01

Título: Virgen del Remedio

Clasificación Genérica: Escultura

Objeto/Documento: Escultura de bulto redondo

Cronología: 1942

Autor: José María Ponsoda Bravo

Escuela: Valencia

Materia/Soporte: Madera

Postizo: peluca Textil

Técnica: Tallado y policromado

Medidas: Figura y bastidor: 160 cm (altura)

Soporte trono: 90 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Estado de conservación: Muy bueno

Descripción

Imagen vestidera de la Virgen del Remedio compuesta en dos partes: la parte superior de la escultura, representando la cabeza, tronco, brazos y manos de la imagen, más acabada su policromía en las zonas que deja visible su traje (cara y manos); y otra inferior, el bastidor, que sirve de soporte a la imagen y cuya forma troncocónica permite dar vuelo a los vestidos de la imagen y aligera su peso considerablemente pues, en este caso, la imagen tiene una finalidad procesional.

El bastidor es moderno.

Únicamente la cara y las manos están talladas con esmero mientras que el resto de la imagen de la virgen (tronco y brazos) apenas están confirmados.

La policromía se reduce a las carnaciones de las manos y rostro pintados con tonalidades verdosas. Las manos aparecen sujetando, por un lado, las flores y, por otro lado, rosarios. Estos últimos atributos se acompañan del cetro y la corona.

Catalogación razonada

Una de las advocaciones de la Virgen con mayor difusión en el área cercana a la ciudad de Alicante es la Virgen del Remedio, la representación de María con el Niño en brazos y sus atributos más simbólicos: la flor, que representa la fecundidad divina y suele estar simbolizada mediante un tallo robusto, el cual, antiguamente sería la imagen de un lirio; el cetro que representa poder y jerarquía (este atributo no se observaba en las imágenes del Remedio de los siglos XII al XIV, pero sí en las posteriores); y la corona que aparece como símbolo de la realeza de María. Las estrellas que rodean la corona provienen de la misión apocalíptica y existen algunas imágenes coronadas canónicamente.

La devoción a la Virgen del Remedio llegó a Alicante, probablemente de la mano de los Trinitarios Descalzos, de cuya orden es patrona, durante el siglo XVII ya que desembarcaron en el puerto de la vecina ciudad para llevar a cabo su labor de redención de cautivos. Esta imagen se creó para dar gracias por los beneficios recibidos o pedir ayuda para problemas y necesidades individuales o colectivas, por lo que sirvió desde principios del siglo XVII, concretamente a partir de 1630, en Petrer para dicho fin.

La tradición indica que la Virgen del Remedio llegó a Petrer debido a una aparición o milagro después de haber sido escondida durante época musulmana, siendo revelada al cura Onofre Maestre. Fue nombrada patrona de la Villa de Petrer en el año 1683.

Al comienzo de la Guerra Civil la imagen fue quemada, recuperándose bajo los escombros únicamente el busto y el torso carbonizados junto a una cadena y un corazón de oro. En 1940 se decidió encargar otra escultura al taller de Venancio Marco (Valencia) con las mismas características que la anterior aunque desafortunadamente no guardaba mucho parecido con la original, por lo que se volvió a requerir la intervención de otro imaginero: Jose María Ponsoda Bravo quien en 1945 restauró la imagen carbonizada, siendo en la actualidad la conservada en el camarín del altar mayor de la Iglesia de San Bartolomé. Un trabajo laborioso y difícil de realizar. La imagen de Venancio Marco actualmente es la utilizada en las romerías.

Rebeca Martínez Campillo





Número 02

Título: Niño (grupo escultórico de la Virgen del Remedio)

Clasificación Genérica: Escultura

Objeto/Documento: Escultura de bulto redondo

Cronología: ¿mediados del siglo XVII?

Autor: Anónimo

Escuela: Valencia

Materia/Soporte: Madera, Textil

Técnica: Tallado y policromado

Medidas: Figura: 44 cm (altura)

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Estado de conservación: Muy bueno

Descripción

Figura infantil masculina de cuerpo entero, adherida a la escultura de la Virgen del Remedio, representando al Niño Jesús. Presenta una postura muy inestable ya que está sentado en uno de los brazos de la Virgen con los brazos ligeramente flexionados. En una de sus manos, porta el atributo de las flores y el de la corona. Tiene el cabello castaño ondulado y mejillas sonrosadas. Está ataviado con un traje blanco con decoraciones doradas y con el cuello y puños de encaje.

Catalogación razonada

Esta imagen del Niño Jesús, junto con otra de las mismas características, son las que formaban parte del grupo escultórico como figuras individuales y complementarias a la Virgen del Remedio. Debido a la contienda de la Guerra Civil Española, se destruyó una de ellas y la otra se encuentra, actualmente, en el camarín de la Virgen del Remedio. Una de éstas desapareció en 1942, misma fecha en la que se produce la restauración de la Virgen del Remedio por el escultor imaginero José María Ponsoda Bravo, a quien se le encarga la talla de otro Niño Jesús, mucho más grande que el anterior. Esta última mencionada es la que actualmente porta la Virgen del Remedio (Venancio Marco) situada en la Capilla de Oración de la Casa de Catequesis.



Número 03

Título: Pareja de cálices

Cronología: Siglo XVII

Autor: Desconocido

Escuela: ¿Madrid?

Materiales: Bronce sobredorado

Medidas: 25 cm x 14 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer), perteneciente a la ermita del Santísimo Cristo

Estado de conservación: Bueno

Descripción

Copa levemente acampanada; dos bocelillos separan la rosa. Astil troncocónico, nudo de jarrón con toro y gollete con otro pequeño cuello. Pie circular escalonado con zona cilíndrica hundida en su interior, otra de perfil convexo y base cilíndrica.

Catalogación razonada

Aunque los cálices son de bronce y no de plata, se trata de unas piezas cuya inclusión se explica porque, especialmente en el siglo XVII, fue frecuente que los plateros realizaran los mismos tipos en uno y otro metal indistintamente a petición del cliente, según el precio que estuviera dispuesto a pagar. El hecho de que resultara más barato no era impedimento para que se obtuviera un magnífico efecto, porque se seguían las estructuras y formas usuales.

Podrían datarse estos cálices en los años centrales del siglo XVII, aun a sabiendas de la dificultad para datar las obras de este tipo por su larga vigencia que casi llega al siglo XVIII. Como es frecuente en el siglo XVII, la pieza carece de marcas, no tanto por ser el bronce el metal elegido, sino porque fue práctica usual la de no punzonar las piezas para evitar obligaciones tributarias por parte de los plateros.

La calidad de la factura y, más aún, la exactitud de diseño en un modelo que se codificó en la Corte durante el reinado de Felipe III, permiten aventurar que fuera pieza hecha en Madrid.

Alejandro Cañestro Donoso



Número 04

Título: Custodia

Cronología: Último tercio del siglo XVIII

Autor: Luis Tomás Perales (doc. 1769-1804)

Escuela: Valencia

Materiales: Plata, plata sobredorada, bronce y cabujones de cristal

Medidas: 93 cm x 35 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: Repetidas en algunas filacterias de la base PERA/LES, L surmontada de corona y MO../OTE

Estado de conservación: Bueno

Descripción

Esta custodia de Petrer está concebida como un largo tronco de árbol de bronce sobredorado, a cuya mitad se disponen dos ángeles en actitud de adorar sobre roleos que actúan como peanas de estas figuras. El pie, bocelado y decreciente en altura, se adorna con dos pebeteros o jarrones con pequeñas rosas de plata. Supuestamente, esta custodia iría anclada a alguna carroza para la procesión del *Corpus Christi*, por lo que presenta cuatro argollas planas en la pestaña del pie. Las devociones locales y parroquiales -la Virgen del Remedio y san Bartolomé, patrona una y titular del templo y copatrono el otro- se dan cita en los relieves del pie, enmarcados entre motivos vegetales y lazos.

Catalogación razonada

Puede pensarse que esta pieza solo pudo tener como destino esta iglesia de san Bartolomé. Era habitual ubicar las devociones principales en las piezas de platería, aunque no de forma tan evidente como en este caso. Según era de esperar, y tratándose de una obra de plata dedicada a albergar la Sagrada Forma, las hojas de vid -alusión al vino en tanto que especie eucarística- se enredan en el tercio inferior del tronco del árbol; unas mismas hojas que volverán a verse con pámpanos en el sol, rodeando el viril, la parte más compleja de todo este aparato.

En su plan, es una obra netamente barroca, aunque también debe decirse que su repertorio tiende un punto hacia el ornato clasicista al incorporar toda una serie de motivos de lazos, festones de flores, guirnaldas o coronas de laurel, sobre todo en el pie. Esa idea, la de la introducción neta del clasicismo y sus rasgos decorativos, es algo que se acredita en el curioso nudo configurado mediante dos ángeles mancebos sobre roleos, con aspiraciones efectistas. Estos ángeles están adorando el tronco de un árbol sobre el cual se despliega el fantástico sol de rayos de diferentes tamaños cortados a bisel, de cuyas ramas crecen sarmientos con racimos de uvas, espigas de trigo y hojas de vid, clara alusión a la Eucaristía como árbol de la nueva vida, rematándose todo el conjunto por la cruz, símbolo de la redención.

Sin duda, se erigen como los protagonistas de esta custodia, y su precedente artístico puede observarse en los dos ángeles que el escultor valenciano Ignacio Vergara dispusiera en el frontis de la puerta de acceso por los pies a la catedral de Valencia, con la salvedad de que estos dos están adorando el anagrama mariano, titular de la seo catedralicia valenciana. Luis Perales recurre con cierta frecuencia a estos ángeles de Valencia y no duda en trasladarlos a obras en plata, caso de la pareja de ángeles adoradores de la custodia que todavía subsiste en la iglesia de santa Ana (Elda), seguramente hecha por él, o los majestuosos mancebos que sostienen el arca del monumento de Jueves Santo para la catedral de Orihuela, obra suya de 1791-1792. Todos ellos son deudores de su antecedente en Valencia, por lo que Perales, en esta obra, muestra un conocimiento total y absoluto del ambiente artístico inmediatamente anterior a sus años y, a pesar de estar ubicado ya en un incipiente Clasicismo, todavía cuenta con disposiciones barrocas en el ropaje de los ángeles, los cuales, por cierto, mantienen actitudes diferentes, pues uno mira hacia arriba y junta sus manos a la altura del pecho mientras que el otro, con la mirada cabizbaja, cruza sus brazos en el torso, en idéntica postura de los valencianos.

Con todo, debe añadirse además que la presencia de ángeles en toda la custodia plasma la plegaria eucarística primera (*per manus Sancti Angeli tui in sublime altare tuum...*) inspirada en la cita que san Ambrosio incluyó en su famoso escrito *De Sacramentis*. Se trata de una iconografía 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 en 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 presencia angélica en la custodia 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».

Pero lo interesante de esta notable pieza, más que su riqueza intrínseca y llamativa, es lo que supone de emulación de la platería contemporánea italiana y, más concretamente, de las realizaciones napolitanas y sicilianas, algo que tampoco debe llamar la atención teniendo en cuenta las estrechas vinculaciones que, de todo tipo, vienen a existir durante los siglos del Barroco entre las áreas mediterráneas de España e Italia, y mucho más al advertir las fuertes relaciones políticas, pues, en definitiva, la Corona de Nápoles no era sino una rama del tronco hispano de los Borbones. Sin embargo, es de destacar que esa fuerte presencia de lo italiano se advierte con notoria fuerza en el área levantina, donde el influjo de obra procedente de Nápoles y, sobre todo, de Sicilia, fue mucho más amplia y estuvo más arraigada que en otras zonas españolas, dada lógicamente esa proximidad geográfica y, especialmente, el intercambio a través de los puertos marítimos, tanto de Valencia como de Alicante.

Incluso, el vínculo artístico puede ir más allá al observarse ciertos paralelismos, aún salvando las distancias, con las custodias que el platero eldense Ramón Bergón labrara para la catedral de Murcia (1782) y la iglesia de san Pedro Apóstol de Novelda (1794), las cuales, asimismo, presentan ángeles -estas en número de tres- sosteniendo un astil que ha sido convertido en tronco de árbol. Puede decirse, además, que ese modelo, es una versión más o menos atemperada, puesto que resulta difícil hablar de Clasicismo pleno en esta obra, de las custodias portátiles sicilianas del Barroco, recordando en mucho o en casi todo a obras prácticamente contemporáneas como el ri-



quísimo y espectacular ostensorio de la catedral de Piazza Armerina (Sicilia), obra de 1781 y atribuida a un todavía anónimo platero de Mesina. Al igual que el italiano, la pieza para Petrer se concibe en realidad como una pequeña y portátil fantasía escenográfica de marcado carácter alegórico.

Ciertamente, lo materializado por Perales responde a un esquema menos movido y sinuoso, disponiéndose todo bajo ritmos contenidos y elegantes y ofreciendo un ornato más discreto y acorde con el ideal académico, tal como evidencian las pausadas guirnalas, las coronas de laurel o los guilloquis que constituyen lo principal de la decoración de la base del ostensorio, así como las cabezas de angelitos que están resueltas con un detallismo precioso. Pero, igual que sucede en el ejemplo siciliano, las cabezas de angelitos, junto con las figuras de bulto redondo que están en el astil y sobre todo el fastuoso ornato desplegado en torno al viril, son un evidente recuerdo del aparato barroco y, más concretamente, del rococó. Y es el sol lo verdaderamente sorprendente de esta obra, un elemento realizado bajo una exuberancia decorativa de efectos deslumbrantes que se transmite por todo su perímetro mediante la gran ráfaga de rayos rectos y biselados, las cabezas de querubines alados, los pámpanos de vid y los granos de uva.

A las posibles influencias ya aludidas debe sumarse el diseño de Meissonier para el ostensorio de las Carmelitas de Poitiers (Francia), particularmente el sol con los angelitos, si bien debe tenerse en cuenta que ese motivo de ángeles rodeando el viril se trata de una tendencia generalizada de la platería del siglo XVIII, pues incluso los ostensorios alemanes acusan esos repertorios, como el conservado en el Victoria&Albert Museum (Londres), de inicios de esa centuria. La platería clasicista, por su parte, también presentará esos mismos angelitos según queda patente en la bellísima custodia de la basílica de Nuestra Señora del Socorro (Aspe), obra de 1790 procedente de la Corte, salida del taller del bronceador José Giaroni.

Por último, no debe obviarse que, como tal pieza de platería, está punzonada con las marcas de su artífice (PERA/LES), el fiel contraste (MO/ROTE) y la marca de localidad (L coronada, que corresponde a Valencia). Ese marcaje da a conocer más cosas además de la autoría: en este caso concreto, la plata trabajada es de ley y, por ello, cuenta con los punzones estampados del fiel contraste, es decir, aquel pla-

tero designado por el Colegio de Plateros encargado de velar por la calidad del metal empleado, y de la localidad. Luis Perales es uno de los plateros de mayor actividad y más exquisitas piezas en el último tercio del siglo XVIII, aunque es cierto que hubo de rivalizar con los Martínez -Estanislao y Fernando- quienes alcanzaron cotas verdaderamente altas dentro del arte de la platería. Sin embargo, Perales supo sobreponerse a sus compañeros del gremio y también logró resultados muy dignos de encomio como es esta custodia de Petrer. A esta pieza deben sumarse otras en el entorno más próximo: una custodia para Elda y otra para Villena, la primera atribuida y la segunda con su punzón personal, siendo la de Elda mucho más clasicista que la de Villena, que todavía presenta una apariencia muy barroca. Además, debe tenerse en cuenta el espléndido montaje del arca de Jueves Santo para la catedral de Orihuela y otras piezas inéditas en nuestro territorio como el cáliz conservado en la parroquia de l'Atzúbia y una custodia para la parroquia de la Natividad de la Virgen en Alcalalí, obras estas últimas inéditas.

En definitiva, es toda una suerte que en la iglesia principal de Petrer se conserve un espléndido modelo de custodia de tipo sol, salida del taller del valenciano Luis Perales, lo que viene a confirmar el exquisito gusto que se tuvo para realizar el encargo que, en síntesis, supuso un verdadero derroche artístico y una auténtica apoteosis eucarística.

Alejandro Cañestro Donoso

Bibliografía

· CAÑESTRO DONOSO, A. (2014). "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, A. (2014). "La arquitectura vestida: mobiliario y ajuars de los templos de Villena a partir del Renacimiento". En DOMENE VERDÚ, J. F.: *El conjunto monumental gótico-renacentista de Villena*, Villena, pp. 453-482.



· CAÑESTRO DONOSO, A. (2015). *Ramón Bergón. Un platero elden- se y su arte*. Elda, Ayuntamiento de Elda.

· CAÑESTRO DONOSO, A. (2015). "Platería y plateros del Vinalopó. Siglos XV-XVIII". *Revista del Vinalopó*, nº 18, Petrer, Centro de Estudios Locales, pp. 11-36.

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

· CAÑESTRO DONOSO, A. (2018). "La custodia de la iglesia de san Bartolomé de Petrer: homenaje eucarístico de plata". *Fiestas de Mo- ros y Cristianos de Petrer*, pp. 26-29.

· CAÑESTRO DONOSO, A. (2019). "La difusión de la platería ma- drileña en la provincia de Alicante". En CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.), *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 93-107.

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

· MARAVALL, J. A. (1981). *La cultura del Barroco*. Madrid, Alianza.

· NATALE, M. C. DI (1989). *Ori e argenti di Sicilia dal Quattrocento al Settecento*. Milán, Electa.

· RIVAS CARMONA, J. (2003). "Arca del Monumento de Semana Santa". En SÁEZ VIDAL, J. y MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (coms.). *Sem- blantes de la vida* [catálogo de exposición], Valencia, Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 514-515.





Número 05

Título: Cáliz

Cronología: Finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX

Autor: ¿José Martínez Mas?

Escuela: Orihuela

Materiales: Plata y plata sobredorada

Medidas: 28 cm x 16 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: En el pie, JM (algo frustra) y espejo ovalado en cuyo interior se ve un emblema de un ave posando sobre una vara y sujetando una espada

Estado de conservación: Bueno

Descripción

Pie circular con dos niveles decrecientes en altura, que terminan en una sobreelevación troncocónica truncada. En el campo, presenta los caracteres N y P incisos. Gollete moldurado con filete y nudo de jarrón de paredes lisas. Cuello con moldura y filete. Sobrecopa decorada con moldura, que sirve para separarla de la copa, que es levemente acampanada.

Catalogación razonada

Tras el derroche decorativo del Barroco, llega el Clasicismo en época de Carlos III con sus formas depuradas, superficies lisas, el típico nudo de jarrón, tal como se ve en este ejemplar de cáliz oriolano. Debe decirse, a este respecto, que no todas las piezas de platería procedían de obradores de capitales, sino que hubo muy interesantes aportaciones por parte de los talleres locales como Orihuela, Elche o la propia Alicante, que consiguieron su propia marca.

En el caso de Elche, el punzón de localidad no ha sido todavía identificado, como sí ha ocurrido en Alicante, cuya marca representa la torre del castillo de santa Bárbara y la conocida *Cara del Moro* del monte Benacantil, es decir, el escudo alicantino desde tiempos medievales. En Orihuela, se decidió una imagen igualmente representativa como es el pájaro Oriol, enseña de su pasado que se encarna en un

ave que sostiene una espada como símbolo de poder, posado sobre una rama. Las piezas de platería oriolanas, desde antiguo, presentaron este marcaje, como las crismas del siglo XV conservadas en la iglesia de Nuestra Señora de Belén (Crevillent), la concha para bautizar, hecha por Félix Martínez para la iglesia de los Santos Juanes (Catral), o el cáliz del siglo XVIII para la iglesia de San Juan Bautista (Sant Joan d'Alacant), inédito hasta la fecha, entre otras tantas piezas como las que subsisten en la iglesia de las santas Justa y Rufina (Orihuela), el santuario de la Virgen de Monserrate (Orihuela) o en el monasterio de Clarisas (Orihuela). La proliferación de plateros oriolanos desde época medieval explica que el oficio se haya mantenido prácticamente hasta la actualidad.

En cuanto a su artífice, puede suponerse que se trate del platero José Martínez Mas, nacido en 1728 fruto del matrimonio entre el reputado platero José Martínez Pacheco y Gertrudis Mas. Obtuvo el rango de maestro platero del Colegio de Valencia en 1761. Debió ostentar cargos de elevada categoría, como el de maestro platero de la iglesia de las santas Justa y Rufina (Orihuela) a tenor de los múltiples pagos conocidos por el mantenimiento de sus piezas de platería. Asimismo, realizó labores de arreglo para un copón que había en la catedral oriolana en 1768.

Este cáliz, posiblemente, sea una de las últimas piezas que haría José Martínez Mas antes de su fallecimiento, acaecido alrededor de 1798, lo que evidencia un alto conocimiento de las técnicas y un depurado estilo, según era costumbre por esos años.

Alejandro Cañestro Donoso

Bibliografía

- CAÑESTRO DONOSO, A. (2016). *El arte de la platería en Crevillent*. Crevillent, Excmo. Ayuntamiento de Crevillent.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2017). *El arte de plateros en Elche*. Alicante, Universidad de Alicante.

· LÓPEZ MARTÍNEZ, M. C. (2013). *Historia y patrimonio artístico del monasterio de San Juan de la Penitencia de Orihuela*. Orihuela.

· NIETO FERNÁNDEZ, A. (1985). *Orihuela en sus documentos*. Murcia, Instituto Teológico Murciano.

· PENALVA MARTÍNEZ, J. M. y SIERRAS ALONSO, M. (2004). *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Alicante, Universidad de Alicante.

· PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1999). "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.





Número 06

Título: Cáliz

Cronología: Siglo XIX (1858-1878)

Autor: Antoni Comas

Escuela: Barcelona

Materiales: Plata

Medidas: 30 cm x 18 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer), perteneciente a la ermita de San Bonifacio Mártir

Marcas: En el borde vertical del pie, A/COMAS, escudo condal de Barcelona y CASAS

Estado de conservación: Bueno

Descripción

Pie circular con diversos cuerpos decrecientes en altura, en cuya superficie se acomodan tres espejos ovalados con marcos, donde se alojan diferentes representaciones simbólicas (flagelos, esponja con caña, lanza y columna), entre juncos, espigas de trigo y rosas, a más de otros motivos geométricos. Nudo de jarrón en cuyo cuerpo superior se aprecian nuevamente juncos, espigas y rosas. Sobrecopa abultada con el mismo tipo de ornato que el pie, esto es, espejos con marcos y símbolos esquemáticos (tres dados, bolsa con un 30 inciso y linterna). Copa acampanada.

Catalogación razonada

Se trata de uno de los llamados *cálices de la Pasión* por la iconografía que incorpora en los medallones del pie y la sobrecopa, esto es, algunos de los improperios o *Arma Christi*. En pocas palabras, se trataba de narrar la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús con representaciones simbólicas y esquemáticas que, aun siendo escuetas, transmitieran mensajes completos. Y se consigue perfectamente en este cáliz, ya que cuenta escenas como el prendimiento en el huerto de Getsemaní con la linterna, la flagelación con la columna y los flagelos, la traición de Judas con la bolsa con las treinta monedas, o la crucifixión con los tres dados que emplearon los romanos para sortearse la túnica de Cristo, la lanza de la transfixión y la caña con la

esponja en el extremo, utilizada para paliar la sed de Jesús cuando estaba en la cruz. Por la iconografía que albergan los medallones puede pensarse que este cáliz fuera empleado en las ceremonias de Jueves Santo.

Pero asimismo debemos tener en cuenta que las plantas también tienen un significado simbólico. Por eso se pueden ver rosas, teñidas de la sangre que emana de las llagas de Cristo, el trigo como especie eucarística, o el junco, planta flexible que es fuerte y nunca se rompe, asociada con la persona de Jesús.

Por otro lado, debe advertirse que encontrar una pieza catalana en nuestras tierras no es un fenómeno extraño, ya que fueron muy populares y durante el siglo XIX hubo ciertamente un comercio muy fluido por parte de los obradores catalanes. Muestra de ello es este cáliz, si bien no constituye un hecho aislado porque en casi todos los templos de nuestra provincia hay piezas catalanas, igual que piezas de su platero, Antoni Comas, que también pueden encontrarse en Orito (par de candeleros), Orihuela (juego de vinajeras, salvilla y campanilla), Dénia (cáliz), monasterio de capuchinas de Alicante (cáliz) y El Campello (cáliz). Todas las piezas, a excepción de esta de Petrer y la de Orihuela, llevan la marca de Antoni Comas junto con el escudo condal de Barcelona y la marca ByR, que es la del cónsul marcador que estuvo en activo entre 1858 y 1878.

Barcelona fue, junto con Madrid, el principal centro de platería del siglo XIX por su carácter industrial y, a la vez, cosmopolita. Sus piezas contemplaron el Clasicismo pero también las vanguardias, con obras eclécticas como la que aquí se analiza.

Alejandro Cañestro Donoso

Bibliografía

- CAÑESTRO DONOSO, A. (2015). "Platería y plateros del Vinalopó. Siglos XV-XVIII". *Revista del Vinalopó*, nº 18. Petrer: Centre d'Estudis Locals del Vinalopó, pp. 11-36.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2006). "Platería". En BONET CORRERA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, pp. 65-157.

· LÓPEZ MARTÍNEZ, M. C. (2007). "Juegos de vinajeras con campanillas". *En Arte e iconografía de Nuestra Señora de Monserrate en la diócesis de Orihuela*, Orihuela, Ayuntamiento de Orihuela, pp. 184-185.

· PÉREZ SÁNCHEZ, M. (2006). "Cáliz". *En La faz de la eternidad*, catálogo de exposición, València, Fundación La Luz de las Imágenes, pp. 650-651.

· RÀFOLS, J. F. (1980). *Diccionario de Artistas de Cataluña, Baleares y Valencia*. Barcelona.



Número 07

Título: Pareja de cálices

Cronología: 1886

Autor: Luis Espuñes

Escuela: Madrid

Materiales: Plata

Medidas: 30 cm x 18 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: Ambos cálices presentan marcas en el pie con torre de castillo almenada sobre cronológica 86, ESPUÑES en cartucho rectangular y escudete surmontado de corona en cuyo interior se aprecia una osa rampante con un madroño sobre cronológica 86.

Estado de conservación: Bueno.

Descripción

[Cáliz 1] Pie circular articulado en diferentes niveles decrecientes en altura, en cuyo campo se acomodan tres espejos ovales con representación de corazón con corona de espinas surmontado de llamas, cruz vacía con sudario pendiente y, nuevamente, un corazón coronado por llamas y traspasado por un puñal. Entre los espejos se aprecia decoración vegetal de corte esquemático, pudiendo distinguirse hojas de acanto y palmetas. El gollete se configura como un cuerpo troncocónico frustrado por su parte superior decorado con hojas de laurel. A continuación, se dispone el nudo cilíndrico con idéntica decoración que el gollete, lo mismo que el astil, que da paso a una sobrecopa muy abultada, decorada de modo semejante al pie, es decir, hojas de acanto y espejos ovalados con ráfagas en cuyos interiores se alojan un triángulo, una representación de la Sagrada Forma con halo detrás y tres clavos. Remata el conjunto una copa muy acampanada.

[Cáliz 2] Muy semejante al ejemplar descrito líneas arriba, aunque con algunas diferencias formales que se indican a continuación. En el pie, se incorporan tres medallones ovalados sobredorados con representación figurativa de san Rafael arcángel, san Juan Bautista y san Pedro. El primero es un personaje alado con una espada en la mano derecha y un pez en la izquierda. Viste túnica, cíngulo y manto. El segundo es un personaje masculino con barba, aureola de santidad, sujetando el lábaro con la mano izquierda y en actitud de bendecir

con la derecha. Viste túnica y manto ceñido por soga. El tercero es igualmente un personaje masculino más anciano que el anterior; con barba y halo de santidad. Con su mano derecha sujeta una llave y con la izquierda un libro cerrado. Viste túnica y manto. En la sobrecopa, por su parte, igual número de espejos sobredorados con motivos de cruz griega de brazos cortos y terminaciones trilobuladas, san José y el Niño Jesús y san Luis, rey de Francia. La escena paternofamiliar tiene como protagonistas a un personaje masculino barbado, sujetando una vara florida con la mano derecha mientras que, con la izquierda sujeta al niño, que bendice y muestra el orbe. El último personaje, regio, es identificado con san Luis, rey de Francia, en actitud de oración ante un atril con un libro abierto, acompañado de un corazón surmontado de corona real. Viste túnica y manto decorado con flores de lis.

Catalogación razonada

La platería madrileña, desde antiguo, tuvo mucha difusión fuera del entorno de sus obradores, lo que explica que puedan encontrarse piezas madrileñas prácticamente en toda la Península Ibérica, en sus archipiélagos e, incluso, fuera de nuestras fronteras. La provincia de Alicante, en ese sentido, supone un buen ejemplo de ello porque en su territorio se han podido localizar, hasta la fecha, cerca de una veintena de creaciones procedentes de plateros madrileños, en ocasiones vinculados estrechamente a la Corte.

Ese es el caso de Luis Espuñes, continuador de una saga de plateros iniciada por su padre, el catalán Ramón Espuñes, aunque establecido en Madrid, e incluso fundador de una sociedad artística junto con Ángel Teresa Marquina, con quien labró cálices limosneros para la Corte, algunos de los cuales hoy se encuentran custodiados en las localidades alicantinas de Benillup y San Fulgencio, fechados en 1860 y 1864 respectivamente. Ramón Espuñes, en solitario, es el autor de otro cáliz conservado en el monasterio de la Inmaculada de Onil.

A la muerte de Ramón en 1884, asume su papel su hijo Luis, quien queda al frente de la fábrica y de las producciones, llegando a ostentar igualmente el cargo de platero de la Real Casa a partir de 1893, lo que revela la calidad de este artífice y sus buenas relaciones en la Corte. Teniendo en cuenta las fechas, estos cálices de Petrer se contarían entre sus primeras obras.

De Luis Espuñes se conoce otra obra en la provincia de Alicante, en este caso la paleta o palustre de plata, fechada en 1911, que fue empleada por el rey Alfonso XIII en el momento de inaugurar una línea de ferrocarril entre Villajoyosa y Denia el 13 de febrero de ese año. Pero también se conocen otras piezas de fuera de nuestro territorio, como el juego de aguamanil labrado en 1886 conservado en la madrileña iglesia de san José.

El primero de los cálices, semejante al otro, exhibe un repertorio decorativo específico de la Pasión, ya que incorpora una serie de medallones en que se ven, de modo esquemático y sintético, algunos de los llamados *improperios* o *Arma Christi*, es decir, los tres clavos que presenta la sobrecopa o la cruz vacía con el sudario pendiente del pie. Estos registros ornamentales, junto con el resto de motivos explicados en la catalogación, hacen pensar que esta pieza se hacía servir en las ceremonias propias del Jueves Santo, dado su carácter pasionista y sacrificial.

El segundo cáliz es prácticamente gemelo del anterior; a excepción de la iconografía que presenta tanto en el pie como en la sobrecopa. En este caso, se muestran algunos santos de los llamados tradicionales, es decir, san Pedro, san José, san Rafael arcángel o san Luis, rey de Francia, lo que pudiera remitir a las personas que pudieron donar este cáliz a la parroquia de San Bartolomé Apóstol de Petrer.

La tendencia ecléctica de este cáliz se pone además en consonancia con lo practicado por Luis Espuñes en otras piezas, caso de la custodia de la iglesia de la Encarnación de Alhama (Granada), de tendencia, asimismo, ecléctica. Los medallones en que se alojan los relieves, de cuño clasicista, se combinan en este cáliz con la decoración estampada y cincelada que adorna toda la superficie, dando como resultado una pieza ecléctica, muy del gusto de aquellos tiempos.

Alejandro Cañestro Donoso

Bibliografía

· CAÑESTRO DONOSO, A. (2019). "La difusión de la platería madrileña en la provincia de Alicante". En CAÑESTRO DONOSO, A. (coord.), *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 93-107.

- CAÑESTRO DONOSO, A. (2022). "Piezas de platería madrileña de los siglos XIX y XX en la provincia de Alicante". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, en prensa.
- MARTÍN, F. (1990). *150 años. Platería Española (1840-1990)*. Madrid.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M. (2004). *Valor y lucimiento. Platería en la comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid.
- TORREGROSA PÉREZ, E. (2007). "I I. Paleta de albañil de plata". En *Guía-catálogo del Museo Arqueológico de Alicante*. Alicante, Diputación de Alicante, p. 145.





Número 08

Título: Cáliz

Cronología: Finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Autor: Vicente Sarti

Escuela: Valencia

Materiales: Plata y plata sobredorada

Medidas: 32 cm x 19 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: En el pie, J. POLO inciso, escudo de Valencia y V. SARTI en cartucho rectangular

Estado de conservación: Bueno

Descripción

Pie polilobulado de seis cucharas que arranca en borde recto vertical y diversos cuerpos decrecientes en altura que culminan en un aparatoso montaje con abigarrada decoración a base de motivos vegetales esquematizados, que da paso al gollete cilíndrico. El nudo retoma las concepciones goticistas al presentarse como un óvalo achatado en sus lados mayores. La sobrecopa está formada por una profusión decorativa calada, con una copa de paredes rectas y levemente acampanada.

Catalogación razonada

La platería valenciana, conocida de antiguo por su alta calidad y sus precisas innovaciones técnicas y estilísticas, ha seguido gozando de mucho prestigio incluso hasta fechas actuales. No en vano, durante los siglos XIX y XX surgieron los más destacados talleres de orfebres y plateros valencianos como Orrico, Piró, David, entre otros, lo que viene a demostrar una vez más la importancia de la platería valenciana, presente en todos los templos de rango mayor de muchos lugares de la Península Ibérica. Sus artífices fueron reclamados por las autoridades parroquiales, cuando no catedralicias, para acometer la ejecución de sus ajuares o la restauración de sus piezas más significativas.

Los plateros valencianos desde la segunda mitad del siglo XIX estuvieron dentro de las corrientes estilísticas que venían surgiendo desde los finales del Clasicismo, es decir, el Romanticismo y la recu-

peración de los diferentes estilos artísticos del pasado. Este es el caso de este ejemplar de cáliz, que remite, salvando las diferencias, a la época bajomedieval, concretamente a una tipología de cálices que fue frecuente en aquellos tiempos, la del pie polilobulado -que continuó en los primeros años del Renacimiento hasta la aparición de los pies circulares- y la del nudo denominado de “manzana achatada”, por su forma tan característica. No conviene olvidar que hubo otro tipo de cálices con apariencia ligeramente diversa, ya que su nudo tenía formas arquitectónicas. Sin embargo, este modelo de la “manzana achatada” parece que gozó de una difusión mayor seguramente por lo exitoso y funcional.

Este cáliz entronca precisamente con esa recuperación de los estilos artísticos pasados, en este caso, con el Gótico, algo que también se advierte con la presencia de una especie de tracería en la sobrecopa.

En cuanto a su artífice, se trata de Vicente Sarti, fundador de una dinastía de plateros con comercio propio desde 1880. Se han localizado algunas piezas suyas en el comercio, como cucharas con su misma marca y un cáliz para la parroquia de los Santos Vicentes (Corbera). Sobre el fiel contraste, José Polo, no se tienen más datos que su marca en una naveta conservada en la iglesia de los Santos Juanes (Cullera).

Alejandro Cañestro Donoso

Bibliografía

· FERRI CHULIO, A. de S. (1992). *La platería valentina*. València, Vicaría episcopal de La Ribera.



Número 09

Título: Copón

Cronología: Finales del siglo XIX

Autor: Desconocido

Escuela: Francia

Materiales: Plata

Medidas: 28 cm x 16 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: Repetidas en el labio y en el pie, jarrón o florero en cartucho hexagonal y estrella de cinco puntas dentro de un óvalo

Estado de conservación: Bueno

Descripción

Pie polilobulado sobre diversos cuerpos decrecientes en altura, con abundante decoración de origen vegetal a base de palmetas, flores y hojas, con tres medallones circulares con representación del Corazón de Jesús, san José y el Niño, la Inmaculada y la Virgen del Carmen. Los dos últimos motivos contienen las iniciales A y M. El resto de la pieza responde a su tipología, es decir, gollete cilíndrico con moldura y nudo de óvalo achatado decorado con puntos y temas vegetales. La sobrecopa está integrada en la copa, de suerte que es una sola pieza, levemente acampanada, con el mismo registro ornamental que las otras partes. Remata una tapa coronada por una cruz de brazos potenziados.

Catalogación razonada

A partir del reinado de Carlos III se intensifica el comercio de piezas de platería entre España y Francia, lo que permitirá incluir piezas francesas en colecciones españoles y viceversa. Las revueltas que trajo consigo la Revolución Francesa acabaron con la destrucción de ingentes cantidades de objetos de platería que había en los interiores de los templos, fenómeno que explica que a partir de los primeros años del siglo XIX ya no sea tan frecuente encontrar obra francesa en territorio español. Este hecho, unido a la abolición del gremio de plateros por el mismo motivo revolucionario, provocó una profunda crisis en la platería francesa que llega prácticamente hasta la actualidad.

El marcaje de las piezas francesas es difícil de dilucidar porque no hubo marca de artífice, sino que se optó, más bien, por elementos simbólicos que aludían a la pureza del metal, cuando no se prefirió alguna letra que relacionara la pieza con la ciudad en que fue ejecutada. Con todo, lo más común es encontrar o bien una cabeza de perfil de la diosa Minerva, o bien un jarrón o florero, lo que indica la pureza de la plata (925 milésimas en el primer caso y 999 milésimas, es decir plata pura, en el segundo).

Por tanto, este copón es una pieza prácticamente pura de plata francesa, aunque no puede aportarse en qué obrador fuera labrado. De lo que sí que puede hablarse es de su apariencia formal y las consideraciones que ello conlleva. En primer lugar, esta pieza acusa una influencia goticista, lo que entronca con la recuperación de los estilos artísticos del pasado como se ha comentado en la descripción de la custodia de la Parroquia de San Bartolomé Apóstol de Petrer. Ello se observa en el pie polilobulado y en el nudo de *manzana achatada*, lo más típico de las piezas de astil bajomedievales, aunque hubo otras tendencias más arquitectónicas.

En cuanto a la iconografía que presentan los medallones, puede decirse que seguramente estuvieran reproduciendo grabados de origen flamenco o francés. Las iniciales A y M que muestran algunos, quizá respondan al autor de los grabados o de estos medallones en relieve.

Alejandro Cañestro Donoso





Número 10

Título: Conjunto de corona imperial de la Virgen del Remedio y aureola del Niño Jesús

Cronología: 1960

Autor: Manuel Orrico Vidal

Escuela: Valencia

Materiales: Plata sobredorada, esmaltes, perlas y cabujones de cristal

Medidas: 48 cm x 56 cm [corona] y 30 cm x 18 cm [aureola]

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: En la aureola, en el centro del plato ORRICO dentro de un cartucho rectangular.

Estado de conservación: Bueno

Descripción

Suntuoso modelo de corona imperial compuesta por alto canasto y ráfaga. En esta última pueden verse pequeños esmaltes con diferentes representaciones simbólicas, que remiten a las *Letanías Lauretanas*, tales como el ciprés, la estrella, el sol, el pozo, la fuente, el lirio, la rosa, el barco, la torre, el vano abovedado con arco de medio punto y las letras P y C, la luna en cuarto creciente y la palmera. La ráfaga está marcada rítmicamente por doce estrellas de seis puntas decoradas con perlas de diferentes tamaños. Entre las estrellas hay motivos vegetales y también figuras de ángeles en actitud orante. La ráfaga está concebida como una fantasía barroquizante por la abigarrada decoración que presenta, en la cual, igualmente, se aprecian festones y guirnaldas de corte clasicista.

El canasto, por su lado, es la zona con mayor ornato. En el centro de la parte delantera se muestra el escudo de la villa de Petrer sobre fondo azul, mientras que los otros esmaltes contienen representaciones de la vida de la Virgen María como la Anunciación, santa Ana y la Virgen niña de inspiración murillesca, la Asunción, la Natividad de Jesús o la Coronación, o sea, algunos de los misterios del rosario. En la zona trasera se encuentra el anagrama mariano. A partir de cada esmalte, en número de ocho, surgen otros tantos imperiales que convergen en el orbe o globo terráqueo donde apoya el centro de la ráfaga, la cual se ve bellamente rematada por la cruz trinitaria entre resplandores.

Haciendo conjunto con la corona imperial se encuentra el nimbo o aureola destinado a embellecer la imagen del Niño Jesús que acompaña a la Virgen del Remedio. A partir de un plato circular rodeado de perlas en metal, crece un cúmulo de nubes del que emergen cinco tramos de ráfagas entre perlas, que se alargan hasta la parte más externa del nimbo, entre los cuales se intercalan jarrones con flores de raigambre clasicista. La superficie de la aureola está salpicada de perlas y cabujones de cristal, que le confieren policromía al metal sobredorado.

Catalogación razonada

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 joyería 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.

Muchos autores han situado las raíces del fenómeno de las imágenes de vestir en los lejanos años del Románico. Sin embargo, será durante el siglo XVI cuando se escuchen voces que pusieron especial fuerza en remarcar su necesidad o, por el contrario, pedir su supresión. Los mismos reformistas protestantes pusieron en tela de juicio la conveniencia o no de las imágenes religiosas y todo el adorno que ellas conllevaban. La Iglesia Católica, en un firme intento de afianzar sus programas contra los envites heresiarcas, no solamente las defen-

dió, sino que las propició como método para hacer extensible a los fieles el mensaje de Dios. Además, las sofisticadas interpretaciones de la imaginería dieron pie a la creación de un código retórico para leer las imágenes a través de la “calocagaxia” platónica, es decir, la posibilidad de expresar unos ideales de belleza, perfección o divinidad a través del uso de diversos complementos. Por tanto, es en este principio educativo en el que se enmarca el uso de nimbos, ráfagas, coronas, joyas y otros aditamentos por parte de las imágenes.

El hecho de que la Madre de Cristo mostrara sobre sus sienes una imperial corona no perseguía otra cosa que manifestarla como Reina de la Creación y de todos los hombres, del mismo modo que lo hicieron los cetros o las propias vestimentas enriquecidas, que tenían el propósito de encumbrar a la Virgen como centro de la vida cotidiana de los hombres, asumiendo tales efigies el protocolo regio de manera escrupulosa. Con el panorama devocional mariano tan importante desde tiempos medievales, no debe extrañar cómo esas fórmulas se imponen y asumen con facilidad en los momentos contrarreformistas.

Desde luego, uno de los principales programas culturales que se potencian desde la Contrarreforma como respuesta al rechazo por parte de los protestantes, es la Eucaristía, pero, junto a ella, también se produjo un fomento inesperado del culto a la Virgen y los santos por muy diversas razones. El fomento contrarreformista del culto a María estuvo acompañado por varias circunstancias que, por su parte, contribuyeron al mayor realce del mismo pues, no en vano, que España fuera una nación en la que la devoción a la Virgen estuviera especialmente arraigada, no existiendo ciudad, pueblo o aldea que no tuviera una ermita o altar bajo su advocación, ayudó a que la implantación de las ideas contrarreformistas se hiciera de manera natural. En efecto, España podía considerarse como esencialmente mariana y, al compás de la Contrarreforma, tal carácter incluso se incrementó y se potenciaron las manifestaciones en torno a María en cada templo si bien ya no fueron tiempos como los medievales de milagros y fenómenos derivados de ellos con la Virgen como mediadora. Así pues, no tardó en proclamarse la autoridad de María tanto como madre de Cristo como guía de la Iglesia y, por ello, no se demoraron las manifestaciones artísticas en torno a ella, dado, en primer lugar, el importante y decisivo uso que de las imágenes hizo el Concilio de Trento y la Contrarreforma, por lo que todo el despliegue artístico en torno a

María constituye la expresión simbólica de la victoria de María frente a la herejía y la glorificación, en palabras de S. Sebastián, de la nueva Eva, "que hará olvidar la falta de la primera y aplastará la cabeza de la serpiente". Por ello, el 3 de diciembre de 1563, en sesión XXV y última, se lanza un decreto en el que se establece que los templos deben conservar las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los santos, tributándoles honor y veneración, confiriéndole a la imagen un nuevo estatus, lo que será corroborado precisamente por las pretensiones efectistas del Barroco en tanto que arte de la Contrarreforma, pues en ellas no estará la divinidad propiamente dicha, sino que tales imágenes evocan el recuerdo a la misma y, por tanto, imponen un modelo de conducta a seguir. En el caso de la Virgen María, ciertamente se asistía a unas renovadas representaciones que, aun siguiendo los mismos temas, presentaban sutiles cambios en su iconografía y un particular auge de la devoción a la Inmaculada Concepción y a la Virgen del Rosario, que las hacía valedoras de ser el prototipo santo y el ejemplo digno de imitarse y, evidentemente, como tales piezas especiales que movían a la piedad, fueron estrictamente controladas y ya en el mismo decreto tridentino ello es exigido.

Ante estas circunstancias, las imágenes de culto dedicadas a María comenzaron a embellecerse y a exaltarse. Evidentemente, gracias a la estrechísima relación entre la vida cotidiana y el factor religioso en la España contrarreformista, se han conservado numerosas piezas de joyería civil regaladas a diferentes santuarios o imágenes por devotos de éstas. Como se apuntaba líneas arriba, no solamente debe repararse en ellas por el valor intrínseco de su material, sino que, además, deben tenerse en cuenta otros aspectos de estas delicadas y especiales piezas, como pueda ser su valor conceptual, simbólico, representativo o expansivo. Con todos esos condicionantes, puede entonces abordarse el estudio de la joyería desde una perspectiva mucho más amplia, menos formalista. Estas pequeñas obras se erigen en particular testimonio de la pujanza de los tiempos, pues en épocas en las que hubo mayor prosperidad se produjeron muchos más encargos que en tiempos de escasez. O sea, que a todos los valores ya enunciados se suma su papel de documento.

Numerosos ejemplos pueden acreditar tal aspecto, si bien este conjunto de Petrer se erige en modélico por muchos motivos, tanto por su apariencia formal como por el discurso programático que se propone sobre todo en la corona imperial, basado en las letanías

lauretanas y en escenas de la vida de la Virgen María. Con todo, no conviene olvidar que esta presea también está respondiendo a la materialización del pasaje bíblico del *Apocalipsis* según san Juan (12: 1-2), que hace alusión a la mujer vestida de sol, coronada por doce estrellas con la luna bajo sus pies. Esta corona imperial de la Virgen del Remedio presenta esas doce estrellas a que hace referencia la cita bíblica y en su ráfaga muestra igual número de letanías, tanto vegetales (ciprés, lirio, rosa y palmera), astrológicas (estrella, luna en cuarto creciente y sol) o simbólicas (pozo, fuente de aguas vivas, barco, la torre de David y la puerta del cielo).

El obrador Orrico fue fundado por Miguel Orrico Laroca, quien nació en la localidad italiana de Trecchina hacia 1835, instalándose en Valencia hacia los años centrales de siglo. Debió casarse en dos ocasiones, la segunda con Josefa Rigal Gómez, natural de Gandía, con la que tuvo al menos dos hijas. Aprueba su examen de maestría el 12 de julio de 1882. Debió morir a inicios del siglo XX, pues la última noticia que se conoce suya es el padrón del año 1904, que lo sitúa viviendo en la valenciana calle de Ausiàs March.

Su hijo Manuel continúa en el oficio y a él se deben la mayoría de las obras del primer tercio del siglo XX. Manuel debió nacer hacia 1866 y su casamiento con Matilde Vidal le aporta varios hijos, siendo el primogénito, igualmente Manuel, de oficio platero. Este contrae matrimonio con Mercedes Gay y fruto de esas nupcias es con su hijo Manuel, con quien concluye esta importante casa de platería valencia que realizó numerosos y relevantes trabajos durante más de un siglo.

Con respecto a la producción del obrador Orrico en el entorno más cercano, cabe indicar que son muchos los templos que conservan piezas suyas a lo largo y ancho de la provincia de Alicante y la región de Murcia. Por citar algunos ejemplos paradigmáticos: la cruzguía de la cofradía del Ecce Homo de Orihuela, la corona de la Virgen del Milagro de Cocentaina, el paso de la Caída de Orihuela y otros tronos como los de Callosa de Segura, Torrevieja, Jumilla o Cartagena.

Alejandro Cañestro Donoso

Bibliografía

- ALCARAZ PERAGÓN, A. (2019). "La casa Orrico. Cuatro generaciones de orfebres valencianos". *Ecos del Nazareno*, nº 40, Cartagena, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, pp. 25-29.
- COTS MORATÓ, F. de P. y LÓPEZ CATALÁ, E. (2005). "La platería en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Valencia". En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 109-124.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A. (2008). "Ad caeli reginam: ajuar de Nuestra Señora del Carmen de Murcia. Testimonio de una devoción secular". En FERNÁNDEZ- DELGADO y CERDÁ, M. (coord.), *La Virgen del Carmen. Arte, devoción y culto*, Murcia, pp. 3 y ss.
- MARTÍNEZ BURGOS, P. (1990). *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid.
- PANOFSKY, E. (2008). *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial.
- RAVINA MARTÍN, M. (1982). "Mármoles genoveses en Cádiz". En *Homenaje al prof. Hernández Díaz*, vol. I, Sevilla, pp. 595-616.
- RIVAS CARMONA, J. (2003). "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". En *Estudios de Platería San Eloy 2003*, Murcia, pp. 515-536.
- WITTKOWER, R. (1979). *Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid, Cátedra.



Número 11

Título: Custodia

Cronología: Siglo XX

Autor: Orfebrería Belloso

Escuela: Zaragoza

Materiales: Metal y metal plateado

Medidas: 42 cm x 21 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: En el interior del pie, Belloso inciso

Estado de conservación: Bueno

Descripción

Pie circular decorado con motivos circulares irregulares en toda la superficie abocelada, con cuatro listas de metal fundido en color más oscuro. Gollete y nudo integrados en el astil cilíndrico decreciente en altura. Sol concebido como una cruz griega de brazos cortos y rectos adornados con el mismo repertorio que el pie, que confluyen en un viril circular. Los brazos están unidos por nervios que recorren todo el perímetro del sol.

Catalogación razonada

El arte de la platería tras la llegada de la industrialización perdió el carácter artesanal que había tenido en siglos pasados y abrazó la producción en serie como si de un producto de fábrica se tratase. Esta consideración, unida a la pérdida de protagonismo de la Iglesia y de la cultura visual que había sido frecuente en épocas anteriores, llevó a una progresiva esquematización de las piezas de platería, que ahora aparecerían bajo los preceptos de las nuevas tendencias del arte contemporáneo, pudiéndose encontrar así obras con carácter ecléctico o incluso vanguardista.

Las líneas generales del arte de la segunda mitad del siglo XX en España, dominadas por el racionalismo y la geometría, también se llevaron a la platería, como bien muestra esta custodia, reducida a formas geométricas y a las partes más esenciales de esta tipología, es decir, el sol, configurado con forma de cruz, y el pie circular. La pieza

no tiene más ornato que el de esos motivos circulares irregulares que le confieren una cierta policromía a la superficie monocroma del metal. Esta sencillez formal que acusa la custodia, muestra el esfuerzo que los obradores de platería contemporánea han realizado por actualizar el lenguaje de las artes suntuarias mediante formas sencillas, grandes planos, líneas rectas y curvas puras, acabados pulidos conjugados con otros brillantes, la reducción de la pedrería y el ornato mediante complicadas iconografías figurativas o simbólicas. Estos principios se impusieron como nota general en la platería desarrollada tras la celebración del Concilio Vaticano II, lo que aprovechó la Iglesia para imbuirse dentro de esa renovación del arte sacro que proponía el arte contemporáneo. Sin embargo, debe huirse de una lectura superficial de la aparente sencillez de estos objetos litúrgicos, porque esta venía a ser reflejo de la verdad evangélica.

Con respecto al obrador del cual salió esta custodia, Orfebrería Belloso es una casa cuya trayectoria se inicia en 1893 y llega hasta la actualidad.

Alejandro Cañestro Donoso

Bibliografía

· MARÍN NAVARRO, V. (2010). "Sencillez, nobleza y belleza. Estudio sobre la platería en el arte cristiano contemporáneo". En RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería San Eloy 2010*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 436-450.



Número 12

Título: Traje del siglo XIX

Cronología: Siglo XIX. Ca. 1837.

Autor: Desconocido

Escuela: ¿Valencia?

Materiales: Seda. Hilos de plata, hilos de oro fino (tipologías camaraña, muestra y canutillo) y lentejuelas de oro fino

Medidas: Manto, 143 cm x 261 cm. Hábito, 130 cm x 150 cm. Escapulario, 42 cm x 123 cm. Manga 42 cm. Túnica del Niño, 52 cm x 36 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: No contiene

Estado de conservación: Deficiente. Precisa restauración

Descripción

Suntuoso traje para la Virgen del Remedio compuesto de hábito trinitario, manto y túnica para el Niño Jesús, confeccionados a partir de un tisú de alta calidad labrado con hilos de plata sobre el que se ha bordado un diseño romántico donde se fusionan los estilos neogótico y neoclásico, materializados mediante las técnicas propias del bordado erudito e hilos tendidos con realce. Este histórico diseño se ha gestado exclusivamente a partir de motivos vegetales, principalmente hojas de acanto y flores, entre las que se identifican rosas, claveles, pensamientos, lirios, pasifloras y margaritas, todos ellos con claro simbolismo mariano y eucarístico. Los motivos decorativos del diseño se desarrollan en el manto, hábito y traje del Niño Jesús, formando una estilizada greca perimetral de roleos de hojas de acanto, de los que nacen las mencionadas flores, que se van intercalando simétricamente con medallones de trazo neogótico con remate ojival apuntado, o similar a una mandorla, cuya composición emparentaría con el simbolismo de las letanías de la Virgen María. Bajo esta, en el borde más exterior del soporte, se ubica una greca más sencilla en base a hojas de disposición zigzagueante a modo de retorcha. El resto del campo del tejido de estas tres piezas se ha decorado con un salpicado de flores bordadas dispuestas en tresbolillo. El diseño neoclásico se reserva únicamente para el escapulario, cuya decoración, compuesta a partir de los motivos florales y vegetales anteriormente mencionados, se

desarrolla trepante y serpenteante por todo el soporte finalizando a la altura del pecho en un amplio medallón floral en cuyo centro contiene la cruz patada trinitaria, consistente en una franja roja vertical solapada a otra horizontal de color azul. La técnica de estos bordados evidencia virtuosismo y maestría: en los tallos principales del diseño, y en algunas hojas de las flores, se aplicó, con notable presencia, la técnica de “la cartulina”, reservándose la variedad de puntos de bordados para el resto de los elementos decorativos a fin de lograr y otorgar contrastes lumínicos a la decoración, identificándose el setillo, ladrillo, media onda, puntita y canutillos tendidos.

El manto está guarnecido en todo su perímetro con fleco de hilos de oro entorchados que contienen tiras de cordón calabrote equidistantes. Los perímetros del hábito, escapulario y túnica del Niño Jesús están rematados con encajes “Puntos de España” de oro entrefino. Todo el conjunto textil está forrado con un tejido de algodón satinado color beige.

Catalogación razonada

Las características formales y estilísticas de esta histórica obra, responden y están en total consonancia con los presupuestos técnicos y estilísticos en boga para el bordado erudito decimonónico puesto al servicio de la liturgia y de la indumentaria de imágenes religiosas, caracterizados principalmente por una enorme diversidad de diseños eclécticos y románticos que recuperan o se inspiran en planteamientos decorativos de periodos históricos anteriores y cuyas superficies lisas se llenan de motivos decorativos tachonados. Ciertamente no se conserva documentación que permita conocer el taller de bordados, ni el maestro bordador, de cuyos bastidores salió este traje histórico de la patrona de Petrer, que además es el más antiguo que conserva en su ajuar. Teniendo presente que la globalización de las técnicas del bordado erudito presente en este conjunto textil, así como la sobresaliente difusión de estas a lo largo del tiempo, siendo muy repetidas y reproducidas por numerosos talleres, no podemos aventurarnos a asociarlo con ningún taller en particular, aunque ciertamente presenta singularidades muy similares a los trabajos de bordados salidos de talleres franceses y obradores conventuales valencianos. Pero, aunque el archivo histórico de la parroquia de San Bartolomé no se conserva, si fue extraído de él por distintos entusiastas e historiadores, antes de ser destruido, información y notas referida al inventario y al

ajuar que poseía la Virgen del Remedio que reflejan que, este último, no era muy cuantioso. Todo lo anterior, junto al elevado coste económico que debió suponer la adquisición de este conjunto en vista de sus características formales y la altísima calidad de los materiales empleados, nos permite realizar una datación razonada a esta obra encuadrándola en la primera mitad del siglo XIX puesto que encaja con el periodo histórico en el que tiene lugar un sólido testimonio de Emilio Castellar, insigne político republicano, tras su visita a la villa de Petrer en 1898.

Este reza que en la visita efectuada a la Parroquia de San Bartolomé, comentó que “Fuimos en ella recibidos por un venerable sacerdote, que al parecer frisaba en los ochenta años, y apenas traspusimos sus puertas rompió a sonar estrepitosamente el gran órgano, famoso en la región, con la marcha de los Puritanos. Admiraba oír a Castellar señalando los sitios donde estuvo, cuando por primera vez le llevaron a las fiestas allá por el año 1837, y hablando con el viejo sacerdote trajo a la memoria mil recuerdos, y entre ellos el siguiente. Se celebraban en la iglesia las Flores de Mayo, y estaba bajo el dosel en el presbiterio la Virgen patrona del pueblo: ‘Éste es el mismo manto’, dijo Castellar al verla, que llevaba en el año 1837, cuando me trajo mi madre a las fiestas de octubre, manto que refulgía por el brillo de la plata y el oro”. El anciano sacerdote confirmó en su momento este recuerdo, alegando que, en efecto, no podía tratarse de otro. Por tanto, este traje histórico se trataría de una creación gestada en la primera mitad del siglo XIX, en torno al año 1837.

Santiago Espada Ruiz

Bibliografía

- CORTÉS RUIZ, C. (2020). “Ajuar de Ntra. Sra. Del Remedio en la Villa de Petrer”. *Festa*, pp. 75-81.
- MONTESINOS VILLAPLANA, A y ROCAMORA SÁNCHEZ, A. (2001). “Los mantos de la Virgen del Remedio”. *Festa*, pp. 69-73.
- NAVARRO POVEDA, C. (1995). “La Virgen del Remido de Petrer. Origen y desarrollo de su Mayordomía y Cofradía, 1696-1841/1848-1948”. *Festa*, pp. 76-82.

· POVEDA LÓPEZ, J. (2005). "Devoción a Nostra Senyora del Remei: imagen que fue obra de los ángeles". *Festa*, pp. 164- 185.

· RICO NAVARRO, M^a. C. y MARTÍNEZ MAESTRE, J.R. (1999). "Castellar y Petrer". *Festa*, pp. 99.





Número 13

Título: Traje de la Reina Victoria o “de los pavos reales”

Cronología: Siglo XX. Ca. 1915-1917

Autor: Desconocido

Escuela: ¿Valencia?

Materiales: Seda y algodón. Hilos de seda polícromos, hilos de oro entrefino (tipologías camaraña, muestra, moteado y canutillo), láminas de oro fino, lentejuelas de oro entrefino, espejuelos, cristales, chapitas metálicas de distintos colores.

Medidas: Manto, 142 cm x 260 cm. Hábito, 150 cm x 127 cm. Escapulario, 35 cm x 114 cm. Manga 41 cm. Túnica del Niño, 52 cm x 32 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: No contiene

Estado de conservación: Muy deficiente. Precisa restauración

Descripción

Traje para Virgen del Remedio, compuesto por hábito y escapulario trinitario, manto, y túnica para el Niño Jesús, confeccionados a partir de un singular y rico tejido de tisú de plata caracterizado por contener una decoración adamascada en forma de reticulado geométrico de tipología circular a modo de panales de abeja. Esta decoración denota ya un notable simbolismo, pues la literatura cristiana define a la Virgen María como la Madre Abeja y colmena de virtudes. Sobre este soporte se ha bordado una decoración de estilo imperio que destaca por su exuberante colorido. El diseño de la misma está protagonizado por una simétrica greca con roleos de motivos florales, vegetales, desnaturalizados y de distinta tipología, sobre los que revolotean múltiples ejemplares una misma especie de ave exótica imaginaria propia del “Paraíso Celestial”, que bien podría tratarse de grullas, cisnes o pavos reales, estos últimos es la razón por la que se le dio a este conjunto textil su popular denominación. Mencionada greca recorre todo el perímetro del manto y de la túnica del hábito, siendo completado con flores dispuestas simétricamente a modo tachonado o salpicado, formando líneas paralelas, por el resto del campo del tejido. Diseño distinto y destacado es el que presenta el escapulario. Este se compone en torno a tres elementos fundamentales: un primero, la cruz patada trinitaria, característica de toda la

indumentaria de la imagen y su advocación, ubicada a la altura del pecho, en segundo lugar, un jarrón de asas de trazo rectilíneo cargado con rosas, claveles y margaritas, entre otras, y por último una greca de motivos florales y vegetales que recorre todo el perímetro del escapulario y que nace en el cuello a modo de collar. La decoración bordada de todas las piezas ha sido materializada a partir de hilos de seda polícromos e hilos de oro entrefinos, lentejuelas, espejuelos y chapitas de distintas formas y diferentes colores, así como láminas de oro para detalles puntuales, tales como la base del jarrón y flores pequeñas. La técnica empleada en ellos es la propia de los bordados en sedas polícromas y lentejuelas, muy plano y sin apenas realce, pero con puntadas propias del bordado erudito, tales como las puntadas en “setillo” o el “ladrillo” en detalles puntuales tales como, el jarrón, el cuerpo de las aves, o en la hojarasca perimetral de escapulario. Todo el perímetro guarnecido con fleco de hilos oro entrefino de 7 cm, no de canutillos, decorado con cordones equidistantes de cuentas de espejuelos circulares. Toda la pieza está forrada con moaré color nude.

Catalogación razonada

La desaparición de todo el archivo parroquial en el verano de 1936 nos privó de la documentación original donde se reflejaba que este histórico traje fue encargado por la reina Victoria Eugenia de Battemberg, esposa de Alfonso XIII, para ofrecerlo en dádiva a la Patrona de Petrer como señal de agradecimiento a la tarea pedagógica, que sobre el Infante Jaime de Borbón, que era sordomudo, había ejercido la petrerense y camarera de la Virgen del Remedio Ílida Payá, enseñándole el lenguaje de signos. Esta señora, dama de su majestad, residía por aquella época en un cenobio madrileño, aunque finalmente no llegó a profesar como religiosa, regresando a Petrer donde fundó una escuela infantil. Estos datos han sido perpetuados por la tradición oral, así como por los trabajos de recopilación documental llevados a cabo por el presbítero Conrado Poveda, natural de Petrer, con la finalidad de publicar una monografía sobre esta ciudad, publicación que nunca vio la luz pero que nos ha permitido datar, catalogar y conocer el origen de tan suntuosa joya. Don Conrado extrajo anotaciones de todos los documentos conservados en el Archivo Parroquial, fuentes que se perdieron a manos de las turbas incontroladas durante la Guerra Civil Española. El reverendo Poveda matizó que: “Este terno, que data del año 1917, fue un obsequio de S.M. la Reina de España

Doña Victoria Eugenia de Battemberg, esposa del Rey Don Alfonso XIII, a nuestra patrona la Virgen del Remedio, a través de la cuidadora de su hijo el Infante Don Jaime de Borbón, que era sordomudo y del cual ella se hacía cargo, enseñándole el lenguaje signado”.

Vasta una mirada fugaz al conjunto para percatarnos que estamos ante una obra única e irrepetible de la que, en cambio, no se ha podido documentar el taller que la gestó, aunque muy seguramente podría tratarse de uno con plena confianza de la reina, si bien se viene atribuyendo su factura a algún convento valenciano. Según la tradición oral, la reina Victoria también había regalado una capa con los mismos bordados a la imagen de San Isidro Labrador de Madrid. Este “traje de los pavos reales”, como se le conoce popularmente en esta villa del Valle del Vinalopó, viene a engrosar la lista de trajes regalados por reinas españolas a imágenes devocionales, tanto de la Virgen como de Jesús, conservándose numerosos ejemplos como el manto que Margarita de Austria regaló a la Virgen de la Caridad de Illescas en torno a 1602, el manto donado por María Luisa de Parma en septiembre de 1786, los incontables trajes regalados por toda la geografía española por “S.S. M.M. los Reyes Católicos, D^a Isabel II y D. Francisco de Asís”, como solían firmar estos presentes, a numerosas devociones marianas como, por ejemplo, el regalado a la Patrona de Murcia en 1862 o a la Patrona de Bailén en 1865.

Santiago Espada Ruiz

Bibliografía

- CORTÉS RUIZ, C. (2020). “Ajuar de Ntra. Sra. Del Remedio en la Villa de Petrer”. *Festa*, pp. 75-81.
- MONTESINOS VILLAPLANA, A. y ROCAMORA SÁNCHEZ, A. (2001). “Los mantos de la Virgen del Remedio”. *Festa*, pp. 69-73.
- NAVARRO POVEDA, C. (1995). “La Virgen del Remido de Petrer. Origen y desarrollo de su Mayordomía y Cofradía, 1696-1841/1848-1948”. *Festa*, pp. 76-82.
- POVEDA LÓPEZ, J. (2005). “Devoción a Nostra Senyora del Remei: imagen que fue obra de los ángeles”. *Festa*, pp. 164- 185.







Número 14

Título: Traje de la Fiesta

Cronología: siglo XX

Autor: Tomás Valcárcel, 1954

Escuela: Alicantina

Materiales: Seda. Hilos de oro entrefino tipologías torzal, camaraña, muestra, moteado, brizado y canutillo. Plata, brillantes, aguamarinas, rosetas, rubies y perlas

Medidas: Manto: 184 cm x 308 cm

Localización: Iglesia de San Bartolomé (Petrer)

Marcas: no contiene

Estado de conservación: Excelente

Descripción

Manto, hábito trinitario y túnica, para el Niño Jesús, confeccionados con tisú de plata que contiene, bordado con hilos de oro y mediante las técnicas del bordado erudito en realce, un rico, elegante y simétrico diseño, protagonizado por grecas de motivos vegetales, florales, intercaladas con jarrones de flores, que, serpenteantes, cubren toda la superficie del soporte. Lo más destacado de este conjunto textil son dos elementos que le otorgan singularidad: el primero de ellos sus ángeles, con rostros y extremidades realizados en marfil y cuyas alas, bordadas tridimensionalmente, rozan lo escultórico al quedar completamente exentas del soporte. El segundo, referencias históricas que aluden y representan el milagroso hallazgo de la imagen y a la historia del propio manto. La primera referencia queda materializada en un gran medallón, ubicado en el centro del manto, bordado con notable realce y tridimensionalidad, en el cual aparecen una representación de la Virgen del Remedio, levitando sobre un cielo estrellado, vestida con su antiguo traje de tisú del siglo XIX y con corona de plata (trabajo de orfebrería, no bordado), flanqueada por dos ángeles y con dos monjes arrodillados a sus pies. Todos los rostros y extremidades de las imágenes están labrados en marfil. El medallón es flanqueado y coronado, a su vez, por dos ángeles que sostienen una filacteria con la leyenda "PETREL A SU PATRONA". La segunda, la historia del propio manto queda sintetizada mediante la inclusión, en el centro del escapulario del hábito de la Virgen, del escudo de la villa de Petrer.

En origen, el soporte de los bordados de este traje era un tafetán de seda azul celeste, totalmente labrado a mano con hilos de plata de ley, pero unas fuertes lluvias acaecidas en los años 60 provocaron goteras que traspasaron el techo de la estancia donde se guardaba la obra, ocasionando serios daños en mencionado primitivo soporte. Fue necesaria una restauración. Aunque inicialmente se le propuso a su autor la restauración de este, finalmente fue realizada en 1994 en Lorca, en el taller de Andrés Nicolás Moreno, siendo estrenado en 1995, algo que queda reflejado en una de las filacterias portada por uno de los ángeles. La obra que hoy vemos es fruto de esa restauración. Esta consistió en el traspaso de los bordados a un nuevo soporte, un tisú de plata, y enriquecimiento de los bordados mediante brillantes, aguamarinas, rosetas, rubies y perlas barrocas. Todo el perímetro del manto se guarneció con encaje "Puntas de España" de oro fino y fleco de bellotas de 1300 g. de oro.

Catalogación razonada

Este regio traje, conocido como el "de la fiesta" por ser el que luce la Patrona de Petrer en sus solemnidades patronales, es obra del artista torrevejense e hijo adoptivo de la ciudad de Alicante (1966) Tomás Valcárcel Deza y realizada en el año 1954. Su taller fue uno de los referentes del bordado cofrade alicantino del siglo XX, conociendo su etapa dorada al término de la Guerra Civil al asumir la compleja tarea de reinstaurar numerosas obras de arte textil, pertenecientes a imágenes religiosas, destruidas durante la contienda. Por ello, su taller de bordado fue muy prolífico empleando en sus labores un alto número de trabajadoras. El arte del bordado de Valcárcel Deza no se asienta en un estilo artístico concreto, sino que se caracteriza por una mezcolanza de estilos con notables reminiscencias del bordado romántico andaluz y del regionalista sevillano, este último definido como un movimiento de carácter culto y cofrade, con origen entre 1895- 1900, con un enorme interés por emplear e inspirarse en la estética romántica y los programas decorativos pertenecientes a estilos históricos precedentes, siendo su máximo exponente Juan Manuel Rodríguez Ojeada, o, dicho de otro modo, el estilo "juanmanuelino" denominación dada por los historiadores a sus creaciones, un artista que cambió por completo el panorama del bordado artístico sevillano y que se había formado en el célebre taller de las hermanas Antúnez. Esto es algo que queda reflejado precisamente en una de las singularidades más destacadas de este traje que Valcárcel Deza

realiza para la Virgen del Remedio de Petrer; nos referimos a la tridimensionalidad de elementos figurativos, en este caso de los ángeles del manto, algo que encontramos en creaciones de las hermanas Antúñez como, por ejemplo, el popular “Manto de las Palomas” o el manto procesional de la Virgen de la Asunción de Estepa, ambos de finales del siglo XIX, o en el manto procesional de Ntra. Sra. de Los Dolores de Ronda firmado por Emilia Salvador Iborra en 1897. Una tridimensionalidad que asimilará Rodríguez Ojeda y que plasma en sus creaciones, caso del célebre “Manto de Maya o Camaronero” de la Macarena de Sevilla. Este recurso lo repetirá Valcárcel Deza en otras obras como, por ejemplo, en el manto de la Virgen de los Dolores de la Real y Muy Hermandad Sacramental del Cristo del Mar de Alicante, popularmente conocido como “Manto de las Palomas”, hermandad que posee un destacado número de obra bordada por este autor. Esto no es ajeno al propio contexto en el que Valcárcel Deza desarrolla su labor artística, pues la estética procesional de la Semana Santa alicantina de postguerra mira abiertamente, y emula, a la de la capital hispalense.

El encargo de este suntuoso traje se encomienda al artista alicantino en el año 1953 por iniciativa de sus camareras, siendo estrenado y bendecido el 7 de octubre de 1954, a las 10:30 horas en la Iglesia de San Bartolomé. Fue costeadado por el pueblo a través de donativos, rifas, loterías e incluso funciones de teatro y zarzuelas como la de “un alto en el camino” donde los actores eran gente del pueblo. De ello se hizo eco Pascual Díaz Amat, en su obra: *La Enseñanza en Petrer: Siglos XVII-XX*, donde dice que “se hace constar el gran éxito obtenido en la velada escolar el 14 de Julio de 1953, llevada a cabo en el Teatro Cervantes [...] La recaudación, después de pagados los gastos, ascendió a 2.010 ptas. entregadas al Sr. Cura Párroco para ayudar a la compra del nuevo manto destinado a la Patrona de esta Villa, Nuestra Señora del Remedio”. Por ello, todos los domingos de ese octubre de 1954, la imagen de la Virgen procesionó por todas las calles de su pueblo para que pudiese ser contemplado por todos sus devotos.

Bibliografía

- CORTÉS RUIZ, C. (2020). "Ajuar de Ntra. Sra. Del Remedio en la Villa de Petrer". *Festa*, pp. 75-81.
- MONTESINOS VILLAPLANA, A. (1997). "La imagen de la Virgen del Remedio". *Festa*, pp.36.
- MONTESINOS VILLAPLANA, A. y ROCAMORA SÁNCHEZ, A. (2001). "Los mantos de la Virgen del Remedio". *Festa*, pp. 69-73.
- POVEDA LÓPEZ, J. (2005). "Devoción a Nostra Senyora del Remei: imagen que fue obra de los ángeles". *Festa*, pp. 164- 185.









Este libro se terminó de imprimir en los talleres de
Impreselda, S.L. en diciembre de 2022,
como catálogo de la exposición del mismo nombre.