La Ermita de la Purísima de Crevillent (1725-2025)

Trescientos años de historia y nuevas perspectivas desde la tecnología aplicada al patrimonio



Coordinadora:
Ana Satorre Pérez

Portada: detalle de la Virgen de la Purísima, Francisco Salzillo. Ermita de la Purísima de Crevillent, Alicante. Foto portada: Ana Satorre Pérez

La Ermita de la Purísima de Crevillent

(1725-2025)

Trescientos años de historia
y nuevas perspectivas desde la
tecnología aplicada al patrimonio

AJUNTAMENT DE **CREVILLENT**
Regidoria de Cultura

Créditos

Coordina: Ana Satorre Pérez

Del texto: los autores

De las fotografías: los propietarios, depositarios y/o autores

De las fotografías catálogo: Carlos Javier Serna Berna

De esta edición: Ayuntamiento de Crevillent

Documentación:

- Archivo Histórico Nacional,

-Archivo de la Iglesia de Ntra. Sra. de Belén de Crevillent

-Archivo Histórico Nacional.
Ministerio de Cultura de España

-Archivo Municipal de Elche

-Archivo Municipal de Crevillent

Las entidades de las que dependen estos Archivos han autorizado la reproducción de los documentos que aparecen en esta publicación

Diseño, maquetación y tratamiento fotográfico:
Julián Hinojosa –stereografica.com

Impresión: Industrias Gráficas Alicante, S.L.

Edita: Ayuntamiento de Crevillent. Concejalía de Cultura

ISBN: 978-84-125516-4-8

Dep. Legal: A-717-2025

Colaboran:

- Iglesia de Ntra. Sra. de Belén y de los Apóstoles Pedro y Pablo
- Universidad de Alicante
- Universidad Politécnica de Cartagena
- Cofradía del Santo Rosario de la Aurora
- Clínica dental Dra. Mayra Lucero
- Hospital Mesa del Castillo de Murcia
- Centro de Restauración de la Región de Murcia

Gestión y documentación administrativa:

- Ana Satorre Pérez
- Mª Luz Mena Vicente
- Nuria Lledó Cerdá
- Esther Martínez Guilabert
- Marina Guerrero López
- Esther Ruiz Ortega
- Carolina Manchón Adsuar

Agradecimientos:

- D. Joaquín Carlos Carlos
- Francisco Belmonte Mas
- Mª Luisa Gil López
- Ana Gil López
- José Antonio Maciá Ruiz
- Santiago Hernández Pérez
- José Antonio Zamora Gómez
- Alejandro Cañestro Donoso
- Francisco Polo Candela
- Gloria Candela Gonzálvez
- Ramón Baldaquí Escandell
- Francisco Berenguer Maciá
- Rosa Mª Martínez Mas
- José Luis Palazón Martínez
- Mayra Lucero Berdugo
- José Alfonso Viudes
- Daniel Belmonte Mas
- Archivo Diocesano de Orihuela
- Archivo Histórico Municipal de Elche
- Archivo de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén
- Archivo Municipal de Crevillent
- Archivo del Museo Arqueológico Municipal de Crevillent
- Cofradía Jesús Rescatado

En este año que celebramos el 300 aniversario de la ermita de La Purísima, presentamos este estudio excepcional que marca un hito en la preservación de nuestro patrimonio cultural. Por primera vez, se lleva a cabo un análisis en profundidad y de tal calibre sobre este emblemático lugar, que no solo es un símbolo de nuestra localidad, sino también un tesoro cultural que merece ser estudiado y preservado con el mayor cuidado posible.

En el marco de estas celebraciones, hemos dado un paso significativo al realizar un levantamiento 3D de la ermita. Esta innovadora técnica nos permitirá contar con una representación virtual del edificio, facilitando el estudio de cada uno de sus detalles arquitectónicos, como el espesor de los muros y otros aspectos relevantes. De este modo, podremos entender mejor su construcción y asegurar su conservación a lo largo del tiempo.

Además, hemos incorporado el uso de georadar por primera vez en Crevillent, una herramienta avanzada que nos ha permitido explorar el subsuelo sin necesidad de realizar obras. Este método nos ha ayudado a descubrir posibles restos de construcciones antiguas que han permanecido ocultas a lo largo de los siglos, enriqueciendo aún más nuestra comprensión de la historia local y de las fases constructivas.

El estudio también abarca un análisis exhaustivo de las obras de arte religioso que se custodian en la ermita. Estas piezas son un reflejo de nuestra herencia cultural y espiritual, y es crucial que las cuidemos y mantengamos en condiciones óptimas para las futuras generaciones.

Finalmente, este proyecto incluye un estudio científico que nos ha permitido aclarar un duda sobre la adscripción de la Virgen de la Purísima, y ya estamos en condiciones de decir que Crevillent cuenta con una obra de Francisco Salzillo, algo de lo que todos debemos estar muy orgullosos. Todo este proyecto se completa con un estudio histórico que nos ayudará a documentar y valorar la importancia de La Purísima en la historia de nuestra localidad a lo largo de los años. Este esfuerzo conjunto no solo busca preservar nuestro patrimonio, sino también acercarnos más a nuestras raíces y fortalecer nuestra identidad cultural. Al ser esta la primera investigación de tal magnitud, sentamos las bases para futuros proyectos que seguirán defendiendo y promoviendo la riqueza de nuestro legado cultural, consolidando a La Purísima como un pilar fundamental de nuestra historia colectiva.

Desde estas líneas quiero agradecer a todos los participantes su implicación para conseguir este gran estudio, especialmente a Ana Satorre y su gran equipo, que han coordinado este volumen.

Lourdes Aznar Miralles
Alcaldesa- Presidenta del Ayuntamiento de Crevillent

En este any que celebrem el 300 aniversari de l'ermita de La Puríssima, presentem este estudi excepcional que marca una fita en la preservació del nostre patrimoni cultural. Per primera vegada, es duu a terme una anàlisi en profunditat i de tal calibre sobre este emblemàtic lloc, que no sols és un símbol de la nostra localitat, sinó també un tresor cultural que mereix ser estudiat i preservat amb la major cura possible.

En el marc d'estes celebracions, hem fet un pas significatiu en realitzar un alçament 3D de l'ermita. Esta innovadora tècnica ens permetrà comptar amb una representació virtual de l'edifici, facilitant l'estudi de cada un dels seus detalls arquitectònics, com la grossària dels murs i altres aspectes rellevants. D'esta manera, podrem entendre millor la seua construcció i assegurar la seua conservació al llarg del temps.

A més, hem incorporat l'ús de georradar per primera vegada a Crevillent, una ferramenta avançada que ens ha permés explorar el subsol sense necessitat de realitzar obres. Este mètode ens ha ajudat a descobrir possibles restes de construccions antigues que han romàs ocultes al llarg dels segles, enriquint encara més la nostra comprensió de la història local i de les fases constructives.

L'estudi també abasta una anàlisi exhaustiva de les obres d'art religiós que es custodien en l'ermita. Estes peces són un reflex de la nostra herència cultural i espiritual, i és crucial que les cuidem i mantinguem en condicions òptimes per a les futures generacions.

Finalment, este projecte inclou un estudi científic que ens ha permés aclarir un dubte sobre l'adscripció de la Verge de la Puríssima, i ja estem en condicions de dir que Crevillent compta amb una obra de Francisco Salzillo, una cosa de la qual tots hem d'estar molt orgullosos. Tot este projecte es completa amb un estudi històric que ens ajudarà a documentar i valorar la importància de La Puríssima en la història de la nostra localitat al llarg dels anys. Este esforç conjunt no sols busca preservar el nostre patrimoni, sinó també acostar-nos més a les nostres arrels i enfortir la nostra identitat cultural. A l'ésser esta la primera investigació de tal magnitud, establim les bases per a futurs projectes que continuaran defenent i promovent la riquesa del nostre llegat cultural, consolidant a la Puríssima com un pilar fonamental de la nostra història col•lectiva.

Des d'estes línies vull agrair a tots els participants la seua implicació per a aconseguir este gran estudi, especialment a Ana Satorre i el seu gran equip, que han coordinat este volum.

Lourdes Aznar Miralles
Alcaldessa- Presidenta de l'ajuntament de Crevillent

Ermita de la Purísima: tres Siglos de Historia

La historia de un pueblo se escribe también en sus lugares sagrados, en aquellos espacios donde la fe se convierte en memoria viva y esperanza compartida. La Ermita de la Purísima de Crevillent, reformada en el siglo XVIII como testimonio de devoción a la Virgen María, celebra ahora al menos trescientos años de existencia. A lo largo de este tiempo, sus muros han acogido oraciones, celebraciones y momentos decisivos para la comunidad, consolidándose como un referente espiritual de primer orden.

El paso de los siglos y las distintas intervenciones realizadas han transformado su estructura y ornamentación, hasta el punto de que buena parte de la arquitectura original ha desaparecido. Hoy solo permanecen algunos elementos primitivos, como los capiteles de las columnas, que evocan la fisonomía inicial del templo. Pese a estas transformaciones, la ermita conserva intacto su mayor tesoro: la imagen titular de la Virgen Purísima, obra del maestro Francisco Salzillo, que preside la hornacina central del presbiterio y constituye el principal valor artístico y devocional del conjunto.

La devoción a la Purísima se manifiesta de manera constante a lo largo del año, con especial intensidad en mayo, mes de María, y en octubre, mes del Rosario. Estas celebraciones, llenas de tradición y fervor, reflejan el arraigo de la fe mariana en el pueblo crevillentino.

En la actualidad, la ermita continúa siendo un espacio vivo de fe y tradición. En ella tiene su sede la Cofradía del Rosario de la Aurora, que mantiene con dedicación la devoción al Rosario y vela por la conservación de este patrimonio religioso. Gracias a su labor, el Rosario de la Aurora parte y concluye cada domingo en la ermita, uniendo a los fieles en torno a la Virgen y preservando una práctica transmitida de generación en generación.

Este libro aspira a ser más que un testimonio histórico: es un reconocimiento a la Virgen Purísima y a la fe de un pueblo que ha sabido custodiar y renovar su devoción a lo largo del tiempo. Que estas páginas inviten a contemplar la ermita no solo como un monumento, sino como un espacio donde la historia se convierte en oración y la devoción en vida compartida.

Finalmente, corresponde expresar el agradecimiento institucional a la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Crevillent, así como al equipo de especialistas que ha participado en este minucioso trabajo de investigación, coordinados por Ana Satorre. Su labor rigurosa de estudio y documentación en torno a la Ermita de la Purísima ha permitido consolidar su historia y asegurar su adecuada preservación para las generaciones futuras. Gracias a este esfuerzo conjunto, el patrimonio cultural y espiritual del municipio permanece vivo, protegido y plenamente reconocido frente al paso del tiempo.

Joaquín Carlos Carlos

Párroco Ntra. Sra. de Belén
y de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo

La conmemoración del tricentenario de la Ermita de la Purísima constituye una oportunidad única para redescubrir uno de los testimonios patrimoniales más antiguos y significativos de Crevillent. Levantada en el año 1725 sobre otra ya existente, esta ermita no solo representa un hito de la religiosidad popular y de la identidad local, sino que también se erige como un valioso ejemplo de la arquitectura religiosa del siglo XVIII que ha perdurado hasta nuestros días. Su permanencia a lo largo de tres siglos la convierte en el templo más antiguo conservado en pie del municipio, y en un símbolo de continuidad entre la historia, el arte y la fe de la comunidad crevillentina.

Este volumen reúne un conjunto de estudios multidisciplinares que abordan la Ermita de la Purísima desde diferentes perspectivas: la histórica, la artística, la arquitectónica y la tecnológica. Bajo esta mirada integradora, el presente trabajo pretende ofrecer una visión renovada del edificio, atendiendo tanto a su contexto de origen como a su estado actual de conservación. En este sentido, la aplicación de nuevas tecnologías —como el registro mediante dron, el levantamiento tridimensional, la fotogrametría, o el análisis con georradar, e incluso la utilización de una cámara endoscópica— ha permitido documentar con precisión su estructura, descubrir elementos constructivos ocultos y generar información inédita sobre su evolución a lo largo del tiempo.

La combinación de metodologías tradicionales con herramientas digitales avanzadas no solo enriquece el conocimiento histórico y artístico del monumento, sino que abre nuevas vías para su conservación preventiva, su restauración y su difusión patrimonial. Así, la investigación desarrollada en este proyecto se enmarca dentro de una línea de trabajo que apuesta por la ciencia aplicada al estudio del patrimonio, contribuyendo a una comprensión más completa y rigurosa del pasado a través de los recursos tecnológicos del presente.

Esta publicación se enmarca dentro de la responsabilidad que asumen las administraciones públicas en materia de patrimonio cultural. De acuerdo con lo establecido en la Ley 4/1998 del Patrimonio Cultural Valenciano y su posterior modificación (Ley 9/2017), los ayuntamientos tienen la obligación de proteger, conservar, investigar y difundir los bienes integrantes de su patrimonio local, especialmente aquellos declarados Bien de Relevancia Local (BRL), como es el caso de la Ermita de la Purísima. Con esta iniciativa, el Ayuntamiento de Crevillent cumple con ese compromiso legal y moral, impulsando el conocimiento científico, la conservación preventiva y la sensibilización ciudadana hacia un bien que forma parte esencial de la memoria y la identidad del municipio.

Con esta publicación, el Ayuntamiento de Crevillent reafirma su compromiso con la protección, la investigación y la puesta en valor de su patrimonio cultural. La Ermita de la Purísima, testigo silencioso de tres siglos de historia, se presenta aquí no solo como un bien material que requiere ser conservado, sino también como un referente identitario que invita a reflexionar sobre la importancia de preservar la memoria colectiva de la localidad para las generaciones futuras.

Mónica San Emeterio
Concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Crevillent

La commemoració del tricentenari de l'Ermita de la Puríssima constituïx una oportunitat única per a redescobrir un dels testimoniatges patrimonials més antics i significatius de Crevillent. Alçada l'any 1725 sobre una altra ja existent, esta ermita no sols representa una fita de la religiositat popular i de la identitat local, sinó que també s'erigix com un valuós exemple de l'arquitectura religiosa del segle XVIII que ha perdurat fins als nostres dies. La seua permanència al llarg de tres segles la convertix en el temple més antic conservat en peus del municipi, i en un símbol de continuïtat entre la història, l'art i la fe de la comunitat crevillentina.

Este volum reunix un conjunt d'estudis multidisciplinaris que aborden l'Ermita de la Puríssima des de diferents perspectives: la històrica, l'artística, l'arquitectònica i la tecnològica. Sota esta mirada integradora, el present treball pretén oferir una visió renovada de l'edifici, atenent tant el seu context d'origen com al seu estat actual de conservació. En este sentit, l'aplicació de noves tecnologies —com el registre mitjançant dron, l'alçament tridimensional, la fotogrametria, o l'anàlisi amb georradar, i fins i tot la utilització d'una cambra endoscòpica— ha permés documentar amb precisió la seua estructura, descobrir elements constructius ocults i generar informació inèdita sobre la seua evolució al llarg del temps.

La combinació de metodologies tradicionals amb ferramentes digitals avançades no sols enriquix el coneixement històric i artístic del monument, sinó que obri noves vies per a la seua conservació preventiva, la seua restauració i la seua difusió patrimonial. Així, la investigació desenrotllada en este projecte s'emmarca dins d'una línia de treball que aposta per la ciència aplicada a l'estudi del patrimoni, contribuint a una comprensió més completa i rigorosa del passat a través dels recursos tecnològics del present.

Esta publicació s'emmarca dins de la responsabilitat que assumixen les administracions públiques en matèria de patrimoni cultural. D'acord amb el que s'establix en la Llei 4/1998 del Patrimoni Cultural Valencià i la seua posterior modificació (Llei 9/2017), els ajuntaments tenen l'obligació de protegir, conservar, investigar i difondre els béns integrants del seu patrimoni local, especialment aquells declarats Bé de Rellevància Local (BRL), com és el cas de l'Ermita de la Puríssima. Amb esta iniciativa, l'Ajuntament de Crevillent complix amb eixe compromís legal i moral, impulsant el coneixement científic, la conservació preventiva i la sensibilització ciutadana cap a un bé que forma part essencial de la memòria i la identitat del municipi.

Amb esta publicació, l'Ajuntament de Crevillent reafirma el seu compromís amb la protecció, la investigació i la posada en valor del seu patrimoni cultural. L'Ermita de la Puríssima, testimoni silenciós de tres segles d'història, es presenta ací no sols com un bé material que requerix ser conservat, sinó també com un referent identitari que convida a reflexionar sobre la importància de preservar la memòria col·lectiva de la localitat per a les generacions futures.

Mónica San Emeterio
Regidor de Cultura de l'Excm. Ajuntament de Crevillent

Presentación / Presentació

Este libro nace del convencimiento de que la ermita de la Purísima no es únicamente un edificio histórico, sino un espacio de memoria, identidad y espiritualidad profundamente arraigado en la historia de Crevillent. Afrontar su estudio ha supuesto un desafío considerable, pues partíamos de una realidad compleja: la escasez —cuando no la inexistencia— de documentación histórica relacionada con la ermita y de investigaciones previas sistemáticas que permitieran sostener un análisis sólido y fundamentado.

Cada uno de los trabajos aquí reunidos ha sido el resultado de una labor paciente, rigurosa y, en muchos momentos, especialmente exigente. La falta de estudios anteriores obligó a rastrear documentación dispersa, revisar archivos, analizar fuentes indirectas y estudiar con detenimiento el propio edificio y su patrimonio mueble. Ha sido necesario reconstruir, contrastar e interpretar con prudencia, conscientes de la responsabilidad que implica escribir, en muchos aspectos, las primeras páginas científicas sobre este templo.

Además, esta publicación marca un hito metodológico en el ámbito local: es la primera vez que para el estudio de un edificio en Crevillent se han empleado de forma sistemática herramientas tecnológicas avanzadas aplicadas al análisis patrimonial -georradar, láser escáner terrestre, dron, fotogrametría, cámara fotográfica endoscópica, radiografía o tomografía axial computarizada-. El uso de estas técnicas no solo ha permitido documentar con mayor precisión el inmueble y sus bienes, sino que ha abierto nuevas vías de conocimiento, demostrando cómo la investigación histórica y la ciencia pueden caminar juntas al servicio del patrimonio.

Entre los resultados más relevantes destaca, sin duda, el hallazgo y la confirmación de una obra vinculada a Francisco Salzillo, figura capital del barroco español. Hasta ahora existían escasas y dudosas referencias y menciones, pero no afirmaciones concluyentes que permitieran sostener con certeza su autoría. El estudio científico y el análisis especializado llevado a cabo por Fernández Labaña, reconocido especialista en la materia, han permitido disipar dudas y aportar fundamentos sólidos que avalan esta atribución. Nos encontramos, por tanto, ante un descubrimiento de extraordinaria relevancia no solo para la ermita, sino para el patrimonio artístico de la localidad.

Este proyecto no habría sido posible sin la entrega generosa de todos los autores que han participado en él. Cada uno ha aportado su conocimiento, su tiempo y su compromiso con un espíritu de colaboración ejemplar. Queremos destacar de manera muy especial la implicación de M.ª Luisa Gil y José Antonio Maciá, quienes apoyaron esta iniciativa desde el primer momento. Su respaldo inicial fue decisivo para que el proyecto tomara forma, y su dedicación constante —muchas veces dejando de lado su tiempo personal— ha sido fundamental para que esta obra llegara a buen puerto. Su entusiasmo, confianza y trabajo incansable han sido motor y sostén de todo el proceso. También debemos destacar la colaboración desinteresada de Francisco Belmonte en las transcripciones de los documentos históricos, agradeciendo su trabajo.

A todos ellos, y a quienes han contribuido directa o indirectamente, les expresamos nuestro más profundo agradecimiento. Este libro es el fruto de un esfuerzo colectivo guiado por el deseo de conocer, preservar y dignificar la ermita de la Purísima. Conocer el patrimonio es el primer paso para valorarlo, protegerlo y transmitirlo. Solo aquello que se estudia, se comprende y se difunde puede integrarse verdaderamente en la conciencia colectiva. Con este trabajo hemos intentado sacar a la luz una historia, un arte y un legado que forman parte de nosotros. La ermita de la Purísima no es solo un testimonio del pasado; es una herencia compartida que debemos reconocer, apreciar y cuidar entre todos.

Confiamos en que estas páginas contribuyan a fortalecer ese compromiso común, porque poner en valor nuestro patrimonio no es solo una tarea académica: es una responsabilidad colectiva y un acto de respeto hacia quienes nos precedieron y hacia quienes vendrán.

Ana Satorre Pérez

Técnica de Cultura del Ayuntamiento de Crevillent

Aquest llibre naix del convenciment que l'ermita de la Puríssima no és únicament un edifici històric, sinó un espai de memòria, identitat i espiritualitat profundament arrelat en la història de Crevillent. Afrontar el seu estudi ha suposat un desafiament considerable, perquè partíem d'una realitat complexa: l'escassetat —quan no la inexistència— de documentació històrica relacionada amb l'ermita i d'investigacions prèvies sistemàtiques que permeteren sostindre una anàlisi sòlida i fonamentada.

Cadascun dels treballs ací reunits ha sigut el resultat d'una labor pacient, rigorosa i, en molts moments, especialment exigent. La falta d'estudis anteriors va obligar a rastrejar documentació dispersa, revisar arxius, analitzar fonts indirectes i estudiar amb deteniment el propi edifici i el seu patrimoni moble. Ha sigut necessari reconstruir, contrastar i interpretar amb prudència, conscients de la responsabilitat que implica escriure, en molts aspectes, les primeres pàgines científiques sobre aquest temple.

A més, aquesta publicació marca una fita metodològica en l'àmbit local: és la primera vegada que per a l'estudi d'un edifici a Crevillent s'han emprat de manera sistemàtica eines tecnològiques avançades aplicades a l'anàlisi patrimonial-georradar, làser escàner terrestre, dron, fotogrametría, càmera fotogràfica endoscòpica, radiografia o tomografia axial informatitzada-. L'ús d'aquestes tècniques no sols ha permés documentar amb major precisió l'immoble i els seus béns, sinó que ha obert noves vies de coneixement, demostrant com la investigació històrica i la ciència poden caminar juntes al servei del patrimoni.

Entre els resultats més rellevants destaca, sens dubte, la troballa i la confirmació d'una obra vinculada a Francisco Salzillo, figura capital del barroc espanyol. Fins ara existien escasses i dubtoses referències i mencions, però no afirmacions concloents que permeteren sostindre amb certesa la seua autoria. L'estudi científic i l'anàlisi especialitzada duta a terme per Fernández Labaña, reconegut especialista en la matèria, han permés dissipar dubtes i aportar fonaments sòlids que avalen aquesta atribució. Ens trobem, per tant, davant un descobriment d'extraordinària rellevància no sols per a l'ermita, sinó per al patrimoni artístic de la localitat.

Aquest projecte no hauria sigut possible sense el lliurament generós de tots els autors que han participat en ell. Cadascun ha aportat el seu coneixement, el seu temps i el seu compromís amb un esperit de col·laboració exemplar. Volem destacar de manera molt especial la implicació de Mª Luisa Gil i José Antonio Maciá, els qui van donar suport a aquesta iniciativa des del primer moment. El seu suport inicial va ser decisiu perquè el projecte prenguera forma, i la seua dedicació constant —moltes vegades deixant de costat el seu temps personal— ha sigut fonamental perquè aquesta obra arribara a bon port. El seu entusiasme, confiança i treball incansable han sigut motor i sustentació de tot el procés. També hem de destacar la col·laboració desinteressada de Francisco Belmonte en les transcripcions dels documents històrics, agraint el seu treball.

A tots ells, i als qui han contribuït directament o indirectament, els expressem el nostre més profund agraïment. Aquest llibre és el fruit d'un esforç col·lectiu guiat pel desig de conéixer, preservar i dignificar l'ermita de la Puríssima. Conéixer el patrimoni és el primer pas per a valorar-lo, protegir-lo i transmetre'l. Només allò que s'estudia, es comprén i es difon pot integrar-se verdaderament en la consciència col·lectiva. Amb aquest treball hem intentat traure a la llum una història, un art i un llegat que formen part de nosaltres. L'ermita de la Puríssima no és només un testimoniatge del passat; és una herència compartida que hem de reconéixer, apreciar i cuidar entre tots.

Confiem que aquestes pàgines contribuïsquen a enfortir eixe compromís comú, perquè posar en valor el nostre patrimoni no és només una tasca acadèmica: és una responsabilitat col·lectiva i un acte de respecte cap als qui ens van precedir i cap als qui vindran.

Ana Satorre Pérez

Tècnica de Cultura de l'Ajuntament de Crevillent

ÍNDICE

PILAR TÉBAR MARTÍNEZ
Prólogo ..... Pág. 23

JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ LABAÑA • ANA SATORRE PÉREZ
Una Inmaculada de Francisco Salzillo en la Ermita de la Purísima Concepción de Crevillent. Análisis del sistema constructivo de la escultura e identificación de su autor. ..... Pág. 27

ADRIÁN RIQUELME GUILL • JOSÉ ANTONIO HUESCA TORTOSA
Digitalización de La Ermita de la Purísima: Tecnología al servicio del patrimonio ..... Pág. 51

MARCOS ANTONIO MARTÍNEZ SEGURA
Prospección arqueo-geofísica con georradar en la Ermita de la Purísima Concepción (Crevillent) ..... Pág. 65

JOSÉ A. MACIÁ RUIZ
La Ermita de la Purísima Concepción en Crevillent Un ejemplo de la retórica del Barroco Popular ..... Pág. 85

ANA SATORRE PÉREZ • Mª LUISA GIL LÓPEZ
Reflexiones sobre el patrimonio artístico de la Ermita de la Purísima de Crevillent ..... Pág. 123

ANA SATORRE PÉREZ • Mª LUISA GIL LÓPEZ
Evolución histórica de la religiosidad en Crevillent. El caso de la Ermita de la Purísima, el lugar de culto conservado más antiguo de Crevillent ..... Pág. 143

REBECA MARTÍNEZ CAMPILLO • AITOR BARRAQUEL BOX
Catálogo y análisis histórico-artístico del conjunto escultórico de la Ermita de la Purísima (Crevillent, Alicante) ..... Pág. 181

JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ LABAÑA • ANA SATORRE PÉREZ
REBECA MARTÍNEZ CAMPILLO • AITOR BARRAQUEL BOX,
Catálogo de esculturas de la Ermita de la Purísima (Crevillent, Alicante) ..... Pág. 195

Prólogo - La Ermita de la Purísima Concepción de Crevillent

Esta interesante y novedosa publicación titulada *La Ermita de la Purísima de Crevillent (1725-2025). Trescientos años de historia y nuevas perspectivas desde la tecnología aplicada al patrimonio*, se gesta, con esfuerzo, para ofrecer un nuevo estudio, especializado y riguroso, de este emblemático edificio, uno de los referentes patrimoniales más significativos de la historia religiosa, artística y social de la localidad. Trescientos años han pasado desde su reconstrucción, en 1725, y esta obra, recoge una serie de trabajos de investigación aplicando las nuevas y últimas tecnologías al estudio de los bienes muebles e inmuebles.

La ermita, catalogada y protegida como Bien de Relevancia Local (BRL) con carácter genérico, con fecha 18 de junio de 1998, según consta en el Diari Oficial de la Generalitat Valenciana (DOGV), refuerza la necesidad de un conocimiento exhaustivo del inmueble y de los bienes muebles de su interior, así como de una adecuada documentación que garantice su conservación, gestión y puesta en valor conforme a la normativa vigente en materia de patrimonio cultural.

En el libro se recogen una serie de trabajos y estudios interdisciplinares y ofrece un resultado completo que combina el rigor de las disciplinas humanísticas con las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio en un trabajo colaborativo entre historiadores, historiadores del arte, arquitectos e ingenieros. Esta obra no solo contribuye de manera significativa al conocimiento de la Ermita de la Purísima, con la aplicación de las nuevas formas de análisis y documentación, sino que se presenta también como un ejemplo de las nuevas vías de investigación y documentación del patrimonio histórico, abriendo perspectivas de futuro para la necesaria conservación de nuestro rico patrimonio.

La dificultad inicial de abarcar un trabajo multidisciplinar de esta magnitud se ha convertido en uno de los principales valores del proyecto, ya que ha permitido establecer un modelo y método de trabajo coral especialmente adecuado para el estudio de esta ermita de la Purísima. Sin duda, la colaboración entre especialistas de diferentes departamentos de la Universidad de Alicante y de la de Cartagena y la valiosa aportación del Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, ha permitido integrar metodologías diversas cuyo resultado puede verse en estas páginas.

El primer bloque de estudios se centra en el análisis artístico y material del patrimonio escultórico. El trabajo titulado "Una Inmaculada de Francisco Salzillo en la Ermita de la Purísima Concepción de Crevillent. Análisis del sistema constructivo de la escultura e identificación de su autor", ofrece un dato inédito que incrementa notablemente el valor de sus bienes muebles. Tras un estudio técnico exhaustivo -que nos ha mantenido en vilo-, otorga la autoría de la Inmaculada a Francisco Salzillo (Murcia, 1707-1783), la figura más destacada, por su maestría técnica, de la escultura barroca tardía española del siglo XVIII. Este capítulo, firmado por Juan Antonio Fernández Labaña, del Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, y Ana Satorre Pérez, combina criterios de restauración, análisis de los materiales e investigación histórico-artística.

La aplicación de nuevas tecnologías al estudio del edificio se desarrolla en el capítulo "Digitalización de la Ermita de la Purísima: tecnología al servicio del patrimonio", a cargo de Adrián Riquelme Guill y José Antonio Huesca Tortosa, profesores de la Universidad de Alicante, que presentan los resultados del levantamiento digital mediante escáner 3D y dron, de enorme precisión técnica y muy útil para la documentación arquitectónica, la conservación preventiva y la difusión patrimonial.

Complementando este enfoque técnico, el estudio "Prospección arqueo-geofísica con georradar en la Ermita de la Purísima Concepción (Crevillent)", realizado por Marcos Antonio Martínez Segura y Pedro Martínez Pagán, de la Universidad Politécnica de Cartagena, aporta información inédita sobre el subsuelo y la estructura del edificio mediante técnicas no invasivas, ampliando el conocimiento del conjunto desde una perspectiva arqueológica y geofísica.

El capítulo "La Ermita de la Purísima Concepción en Crevillent, un ejemplo de la retórica del Barroco Popular" , firmado por José A. Maciá Ruiz, profesor titular de la Universidad de Alicante, analiza desde la arquitectura, los valores formales, expresivos y constructivos del edificio en el contexto del Barroco popular, relacionándolo con la tradición arquitectónica y devocional del ámbito valenciano.

La dimensión histórica y religiosa se aborda en "Evolución histórica de la religiosidad en Crevillent. Nuevas aportaciones sobre la Ermita de la Purísima", trabajo de María Luisa Gil López y Ana Satorre Pérez, ofrece una revisión de las prácticas devocionales locales y sitúa la ermita dentro del sentir popular y la devoción histórica de Crevillente.

La publicación finaliza con el artículo "El Catálogo y análisis histórico-artístico del conjunto escultórico" y el "Catálogo de obras muebles de la Ermita de la Purísima" donde se realiza un exhaustivo trabajo de identificación, análisis y contextualización de los bienes muebles conservados, firmado por Rebeca Martínez Campillo, Aitor Barraquel Box, Juan Antonio Fernández Labaña y Ana Satorre Pérez. Este apartado se completa con El Inventario de obras escultóricas, que constituye una herramienta fundamental para la gestión, conservación y protección legal del patrimonio del templo.

De manera muy especial, hay que agradecer al Ayuntamiento de Crevillent el apoyo institucional, el interés y su compromiso con esta publicación que pone en valor el patrimonio local. Es necesario destacar que la responsable de la coordinación -y del éxito- ha sido Ana Satorre, arqueóloga y técnico de Cultura del Ayuntamiento de Crevillente, que ha desempeñado un papel vertebrador en esta publicación, tanto en su calidad de coordinadora, como de autora en varios de los capítulos que conforman el volumen. Su labor ha sido clave para garantizar la coherencia científica, metodológica y editorial del conjunto. Su conocimiento del patrimonio crevillentino ha sido determinante para articular y cohesionar los distintos trabajos que conforman este volumen. Hay que subrayar, además su labor e implicación constante con todos los temas culturales del municipio.

Finalmente, felicitar a todas aquellas personas e instituciones que, de una u otra forma, han contribuido a hacer posible esta obra y a reforzar el conocimiento y la conservación de la Ermita de la Purísima de Crevillent.

Pilar Tébar Martínez

Historiadora del Arte. Asesora de Presidencia en la Generalitat Valenciana



Figura 1.- La Virgen de la Purísima en su hornacina de la Ermita de la Purísima en Crevillent. Fuente: Ana Satorre Pérez.

UNA INMACULADA DE FRANCISCO SALZILLO EN LA ERMITA DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN DE CREVILLENT. ANÁLISIS DEL SISTEMA CONSTRUCTIVO DE LA ESCULTURA E IDENTIFICACIÓN DE SU AUTOR.

JUAN ANTONIO FERNÁNDEZ LABAÑA

Técnico superior en restauración del Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

fernandezlabana@gmail.com

ANA SATORRE PÉREZ

Técnica de cultura del Ayuntamiento de Crevillent

asatorre@crevillent.es

La Purísima de la ermita de Crevillent

La imagen de la Purísima ha sido tradicionalmente atribuida a Francisco Salzillo pero nunca nadie había podido confirmar la autoría de forma concluyente, bien por falta de documentación, o bien por no haberse llevado a cabo un estudio en profundidad, como el realizado en esta ocasión y que presentamos en este artículo.

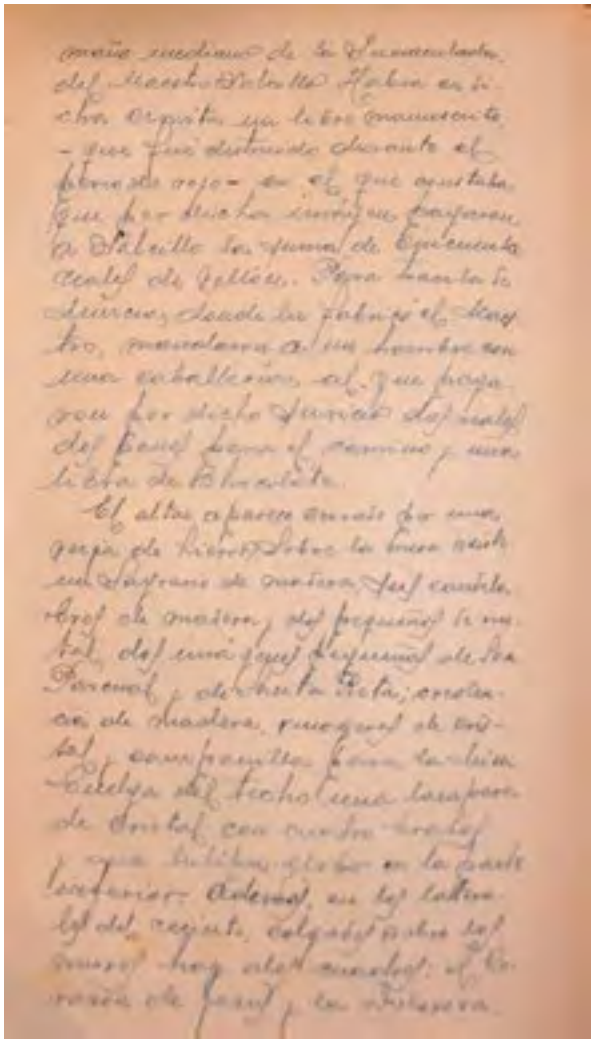
La propiedad de la Virgen de la Purísima es de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de Belén, por lo que para llevar a cabo este estudio se firmó un convenio de colaboración entre el Ayuntamiento de Crevillent y la autoridad eclesiástica, el 14 de enero de 2026.

Hasta el inicio de esta investigación el único estudio existente en torno a esta imagen era la ficha realizada por Cristóbal Belda Navarro para el catálogo de la exposición "La Luz de las Imágenes" de Orihuela[1]. En ella, el autor sitúa la obra en Murcia, aunque asignándola a un autor "anónimo", datándola hacia "finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX". Haciendo referencia a que aunque, está "considerada dubitativamente" como obra de Salzillo, se trataba de una obra realizada por "un seguidor del escultor murciano avezado a reproducir sus conocidos modelos de Inmaculadas".

Belda Navarro destaca la similitud tipológica entre esta obra y aquellas realizadas por Salzillo, señalando características como los pies descubiertos. Sin embargo, el autor también observa que la policromía actual sugiere una tradición valenciana, lo cual representa un punto de confusión en la atribución. Un aspecto que ha sido analizado en este estudio, obteniéndose unas más que interesantes conclusiones al respecto. Habiendo podido confirmar que, efectivamente, la policromía actual de la imagen no es la original, sino una aportación posterior aplicada en una restauración que repolicromó completamente la obra.

A pesar de este estudio de Belda Navarro, la tradición siempre ha relacionado la Purísima con Francisco Salzillo. Este hecho, junto a la existencia de alguna referencia documental que así lo intuía, es lo que nos llevó a realizar este trabajo de investigación que finalmente ha confirmado la autoría de este escultor.

1. BELDA NAVARRO, C. (2003). Inmaculada, *La Luz de las imágenes*, pág.546. Orihuela: Generalitat Valenciana.



Doc. 1.- Página 11 v. del Libro de Inventario de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén en Crevillente, redactado por D. Francisco Mas Mas en 1946. Archivo parroquial de Nuestra Señora de Belén.

Como se ha indicado, existen numerosas referencias históricas que sugieren la posible autoría de esta obra por parte de Francisco Salzillo, de su taller o de algún discípulo. A continuación, se destaca algunas de estas referencias.

La fuente más directa y confiable que hemos encontrado es el *Libro de Inventario de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén en Crevillente*, redactado por D. Francisco Mas Mas, quien era el cura ecónomo de esta iglesia. Redacta este inventario el 15 de febrero de 1946 con motivo de una visita pastoral. En la página 11 de este libro se menciona lo siguiente:

"Había en dicha ermita un libro manuscrito -que fue destruido durante el periodo rojo- en el que constaba que por dicha imagen pagaron a Salcillo la suma de cincuenta reales de vellón. Para traerla de Murcia, donde la fabricó el maestro, mandaron a un hombre con una caballería, al que pagaron por dicho servicio dos reales, dos panes para el camino y una libra de chocolate" [2].

Este texto se convierte en uno de los testimonios más fiables que aluden a la autoría de la Virgen de la Purísima por parte de Francisco Salzillo, confirmando el coste que supuso su adquisición e incluso detallando el coste del transporte de la obra de Murcia a Crevillent. A pesar de no ser una fuente primaria, se considera un documento fiable puesto que hace referencia a esta fuente directa que ya ha desaparecido: el libro que estaba ubicado en la ermita de la Purísima.

Otra referencia de interés es la que realiza Anselmo Mas Espinosa, cronista oficial de la villa, en la que se refiere a la ermita de la Purísima de la siguiente manera:

> *"Se destinaron para este objeto las restas del horno del Arrabal, que era una de las muchas que tenía el Duque, pues eran de su propiedad los hornos, las tiendas, las almazaras y los molinos... Para la construcción, pues, de dicha ermita se destinó la renta de uno de los hornos y se comprometió el maestro de obras Miguel Francia, a dejarla terminada en cuatro meses.*
>
> *Esta ermita, además de servir para el culto, se destinó como asilo para los pasajeros pobres, que en ella recibían alimento y consuelo. Aun cuando en la actualidad se halla esta ermita olvidada, guarda tal vez, las joyas de arte más notables de este pueblo, que son el retablo del altar central, de estilo churrigueresco, y la imagen de la Purísima, producción del inmortal artista Salzillo"*[3].

2. ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN DE CREVILLENT. *Libro de Inventario de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén en Crevillente*, 15 de febrero de 1946, pág.11.

3. MAS ESPINOSA, A. (1976). *Crevillente y su Semana Santa en la pluma de A. Mas Espinosa*, págs. 29-30. Crevillent: Obra

Según este texto, la ermita, financiada mediante las rentas del horno del Arrabal que tenía el Duque de Arcos, fue concluida en un breve plazo bajo la dirección del maestro de obras Miguel Francia[4], arquitecto con una relación profesional acreditada con Francisco Salzillo, observable en diversos templos donde coinciden arquitectura de Miguel Francia con la escultura religiosa encargada a Salzillo[5], claro ejemplo es la Iglesia Parroquial de los Santos Juanes en Catral y el San Juan Bautista que custodia es de Francisco Salzillo**.** En este contexto de colaboración resulta verosímil atribuir a Salzillo la autoría de la imagen de la Purísima, considerada una de las principales joyas artísticas conservadas en la ermita junto al retablo mayor de estilo churrigueresco actualmente desaparecido, lo que refuerza la importancia patrimonial del edificio pese a su estado actual.

En el *Retablo crevillentino* de Juan Martínez, escrito en verso, en 1937 aparece el texto dedicado a "La Aurora", una de las obras que se custodian en la ermita. Este autor indica:

> *"De labios de escultor oyendo un día,*
> *al contemplar beldad, riqueza tanta,*
> *su enjuiciada opinión cual requería,*
> *prosigue admirando él, mira y se encanta,*
> *la vista a la Purísima volvía... ¡Del inmortal Salcillo, entrambas canta¡"*[6].

En el pie de página el autor indica que esta frase es de Carlos Rodríguez, escultor murciano, quien hizo para el pueblo el Santo Sepulcro, San Pedro Arrepentido, los Santos Apóstoles Pedro y Pablo -de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén- y restauró el Altar mayor". Este altar al que hace referencia seguramente será el de la propia ermita.



Doc. 2.- Hoja del cuaderno IV publicado en la página 259 del *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante. 1907-1908* de M. González Simancas.

Esta referencia no solo nos habla de la posible autoría de Salzillo, sino que nos aborda una tradición oral transmitida entre artistas que valida la calidad de las obras de la ermita en Crevillent. Al contemplar la imagen de la Aurora y la de la Purísima, Rodríguez no duda en su diagnóstico: "¡Del inmortal Salcillo, entrambas canta!". Con esta frase, el autor equipara la calidad de ambas y confirma que, para los ojos de un profesional de la escultura, la mano de Francisco Salzillo es evidente en las dos piezas.

cultural de la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de los Dolores.

4. El arquitecto Miguel Francia era cuñado de don Ambrosio Guillén, cura párroco entonces de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén de Crevillent.

5. Idea aportada por José Antonio Zamora cuya tesis *Miguel Francia arquitecto del siglo XVIII en la gobernación de Orihuela*, fue leía en 2015 en la Universidad de Murcia.

6. MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1937). *El Retablo Crevillentino*, pág. 69. Crevillent: su autor.



Figura 2.- Detalle de los angelitos en la base de la Virgen de la Purísima de Crevillent. Fuente: Ana Satorre *Pérez*.

En el Catálogo Monumental de España[7] de don Manuel González Simancas, este autor describe la ermita de la Purísima de Crevillent, entre los años 1907 y 1908:

> *"De una sóla nave, de orden compuesto y obra de mampostería y yeso. En el altar mayor, retablo barroco sencillo y dorado, mas escultura polícroma pequeña de la Concepción, obra con razón atribuida á Salzillo. Los querubines de la nube son los que acreditan más la obra del escultor murciano, por más que la Virgen tiene también el tipo natural y tantas veces repetido por el maestro. En los pliegues no se observan los golpes de gubia. De 1 metro de altura con la peana y nube de gloria."*[8].

Llama la atención que de Crevillent describe la iglesia parroquial en la que indica que no tiene "nada de arte", la Iglesia de la Trinidad de la que destaca "un busto de Jesús, indudablemente de Juanes" y la Ermita de la Purísima resalta la imagen de la Purísima, a la que indica que está atribuida a Salzillo. Seguramente ya tendría el aspecto actual, por lo que era complicado atribuir con seguridad la autoría del escultor murciano. Según González Simancas[9], los ángeles de la nube son el sello de identidad más claro de este escultor puesto que las obras de Salzillo, tienen una forma de tallar las cabezas de los ángeles (mofletudos, expresivos y dinámicos) que es una "firma" casi imposible de imitar.

Nuevos tiempos, nuevas técnicas en el estudio de la obra de arte.

Desafortunadamente, no todas las obras de arte conservan la documentación referencial al encargo, siendo escasas las que se encuentran firmadas. En estos casos, era el análisis formal de la pieza la única vía que le quedaba al investigador para aproximarse al autor de la obra.

Y así ocurrió con la efigie de Inmaculada Concepción que se encuentra al culto en la ermita de la Purísima Concepción de Crevillent. Una escultura, realizada en madera policromada,

7. Se trata de un catálogo encargado a Manuel González Simancas por parte del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. La Excma. Diputación de Alicante publicó en 2010 una edición facsimilar de 5 cuadernos de este autor en la publicación *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante. 1907-1908.*

8. GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (2010). *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante. 1907-1908*, pág. 259. Diputación de Alicante.

9. Militar, arqueólogo y artista (1885-1942).

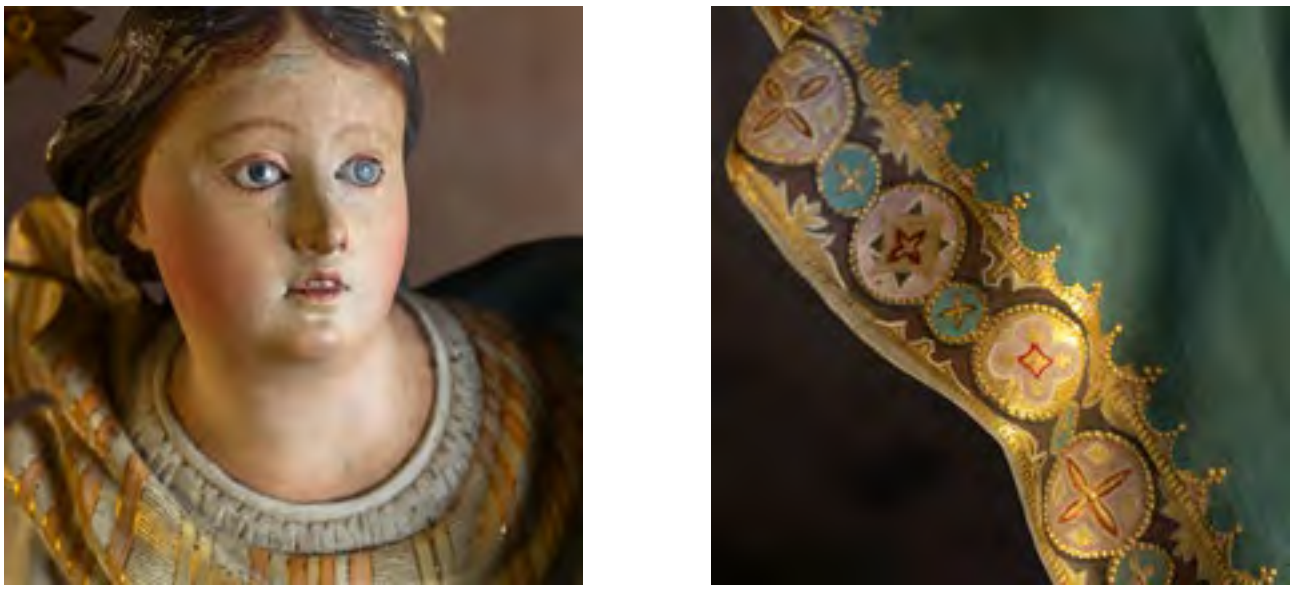


Figura 3.- Rostro de la imagen, con el cuello de la camisa antes citado y detalle de los elementos decorativos que presenta el manto, que claramente apuntan a finales del siglo XIX. Fuente: Carlos Javier Serna Berna.

cuyas características formales llevaron a que fuese atribuida al círculo de Francisco Salzillo, aunque sin poder asignarla a un escultor en concreto, pues aunque las formas son claramente salzillescas, la policromía de la imagen, la decoración presente en el manto (muy de finales del siglo XIX), así como la forma de la camisa y de las mangas, falseaban la obra, despistando a los distintos investigadores que estudiaron la obra.

Por lo que la pregunta es obvia, ¿estamos ante una obra del siglo XVIII próxima a Francisco Salzillo o por el contrario se trata de una escultura de finales del siglo XIX realizada por un escultor que únicamente seguía la estela salzillesca replicando sus formas?

Una interesante cuestión que, como ya hemos expuesto, es imposible contestar desde el punto de vista documental, al no haberse encontrado resto alguno que pueda inclinar la balanza hacía cualquiera de las dos opciones. Más aún cuando los documentos existentes no son fuentes primarias, sino referencias a unos documentos que ya no existen; siendo imposible comprobar si las citas que se conocen eran reales o no.

No obstante, los tiempos avanzan y también los métodos de estudio de la obra de arte, pudiendo sumar, al análisis formal, un análisis de los materiales y técnicas que fueron usados en la realización de la escultura. Un estudio de la materialidad que puede aportar mucho; no solo en lo que respecta al conocimiento de cómo fue construida, sino también en lo que se refiere a su autor. Entrando de lleno en lo que actualmente se viene definiendo como el "giro material", un nuevo enfoque dentro del estudio de la obra de arte que completa los estudios documentales y estilísticos ya clásicos, que tanto está aportando, tanto a nivel nacional como internacional, tanto en el análisis de pintura como de escultura; justo el caso que nos ocupa.

Una serie de materiales, de técnicas, cuya identificación es clave, pues no siempre se usaron los mismos materiales en la construcción de esculturas en madera policromada, pudiendo encontrar notables diferencias entre una imagen realizada en el siglo XVIII y otra ejecutada en el siglo XIX o XX; habiéndose constatado, además, que cada artista aplicaba una técnica diferente a la hora de realizar sus obras. Es por ello que el análisis del sistema constructivo interno conlleve, en algunos casos, que podamos determinar, en base a la técnica empleada, al autor de la obra[10].

10. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un*

Análisis de los materiales y técnicas empleados en la ejecución de las esculturas en madera policromada que hoy conocemos gracias a los estudios científicos que se aplican en la restauración de obras de arte. Análisis químicos y estratigráficos, estudios radiográficos, estudios endoscópicos o el TAC (tomografía axial computarizada) se convierten en extraordinarios aliados del investigador, pues permiten conocer, con todo detalle, cómo fue ejecutada la escultura. Y, por ende, asignar ese sistema constructivo a un determinado artífice previamente estudiado a través del análisis de sus obras indubitadas.

Es obvio que la Inmaculada de la ermita de la Purísima Concepción de Crevillent está muy próxima a lo salzillesco; su composición, sus volúmenes, el rostro de la Virgen, el de los querubines, la nube en la que se encuentran estos, los distintos cambios de plano que podemos ver en el manto, los ojos de cristal pintados por detrás, etc., son elementos que recuerdan, y mucho, a Francisco Salzillo y a su escuela. Un artista aparentemente estudiado, del que sin embargo quedan muchos capítulos por escribir, dado que muchas de las obras que se le atribuyen no están documentadas, faltando aún más por datar correctamente. Un escultor hasta hace poco ausente de un estudio riguroso en lo referente a su técnica. Una laguna que ha comenzado a despejarse gracias a los estudios que, sobre la forma de trabajar de este y otros artistas del siglo XVIII, se han realizado en las dos últimas décadas. Trabajos entre los que debemos destacar, por la amplitud y por la enorme cantidad de datos expuestos, una tesis doctoral defendida hace apenas unos meses[11] en la Universidad de Murcia, y que lleva por título *Aproximación a los sistemas constructivos de los principales escultores que trabajaron en la ciudad de Murcia en el siglo XVIII: Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo, Antonio Dupar, Francisco Salzillo y Roque López. Una nueva vía de investigación de la escultura en madera policromada murciana*[12]. Un minucioso trabajo de investigación en el que se hace especial hincapié en la técnica constructiva de Francisco Salzillo Alcaraz[13]; pues no en vano es, de los cinco escultores tratados, del que más estudios científicos se tienen. Lo que claramente deriva en que también sea el artífice cuya técnica mejor conocemos, al haberse llevado a cabo decenas de estudios científicos (análisis estratigráficos, estudios radiográficos, estudios endoscópicos e incluso TAC).

Un trabajo de investigación en el que podemos ver que Francisco Salzillo tenía una forma muy concreta de construir una escultura. Un sistema constructivo diferente al que aplicaban el resto de artífices que trabajaron en la ciudad de Murcia a lo largo del siglo XVIII. Y en el que destaca -entre otras particularidades técnicas- el uso de múltiples clavos de forja como refuerzo interno de la unión de tablones de madera; un aspecto que lo distingue claramente de todos los escultores anteriores. A lo que debemos sumar la particular forma que tenía de sujetar el bloque de madera para tallarlo, dejando, tanto en la parte superior como en la superior de la escultura, unos orificios cilíndricos muy reconocibles y localizados en las cabezas[14]

escultor del siglo XVIII. Murcia: el autor. / FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2017). "San Francisco de Borja, una obra de Nicolás Salzillo", en *Estudios de escultura en Europa* (coordinador A. Cañestro Donoso), pág. 639-674. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gilalbert. / FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2023). "La Virgen de los Dolores de la Era Alta. Una obra de finales del siglo XIX, realizada por Francisco Sánchez Araciel", en *Andelma*, volumen 21, nº 32, pág. 43-53. Cieza: Centro de Estudios Histórico Fray Pascual Salmerón.

11. En noviembre de 2025.

12. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2025). *Aproximación a los sistemas constructivos de los principales escultores que trabajaron en la ciudad de Murcia en el siglo XVIII: Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo, Antonio Dupar, Francisco Salzillo y Roque López. Una nueva vía de investigación de la escultura en madera policromada murciana*. Tesis doctoral (Directores: Francisco Javier Caballero Cano, Pedro Alberto Cruz Sánchez y Alejandro Cañestro Donoso). Universidad de Murcia.

13. Este es uno de los capítulos de mayor extensión dentro de la tesis.

14. Orificios que, en el caso de las cabezas, siempre eran sellados con madera; algo que, con el paso de los siglos terminó por desprenderse, quedando al aire el agujero.



Figura 4.- La Inmaculada de Crevillent vista mediante rayos X, pudiendo observar la tipología y modo de colocación de los ojos de cristal y los distintos clavos de forja empleados en el refuerzo interno de las maderas. Dos particularidades técnicas que confirman que la obra fue realizada en Murcia, en el siglo XVIII. Fuente: Carlos Javier Serna Berna y Ayuntamiento de Crevillent.

y en las bases de sus obras. Lo que unido a la tipología y modo de colocación de los ojos de cristal, la particular técnica polícroma empleada en las carnaciones de sus obras, así como al empleo de determinados elementos metálicos de fijación, hacen muy reconocible su obra.

Un análisis del sistema constructivo interno que, unido a un pormenorizado examen de cada uno de los acabados externos de la escultura, sirve para constatar si estamos, o no, ante una obra de su autoría; caso de la Inmaculada de Crevillent.

Por tanto, si esta Inmaculada es obra de Francisco Salzillo, debería tener, en su interior, una serie de materiales y técnicas que coincidan con otras obras seguras de este autor. Debiendo presentar, también, una serie de detalles externos que solo encontraremos en otras obras indubitadas de este artista.

En lo que respecta al sistema constructivo interno, era evidente que solo un estudio científico podría mostrarnos cómo fue realizada esta escultura. Descartando, a priori, los estudios que pudieran suponer cualquier tipo de daño -aunque mínimo- a la misma; caso de los análisis estratigráficos[15]. Decantándonos por otras técnicas menos invasivas como los rayos X o la tomografía axial computarizada (TAC) que, aparte de mostrarnos con obje-

15. Para realizar un análisis químico y estratigráfico es necesario tomar una muestra de la obra, que aunque pequeña en tamaño (uno o dos milímetros), no deja de causar un pequeño daño que debe ser tratado con posterioridad.



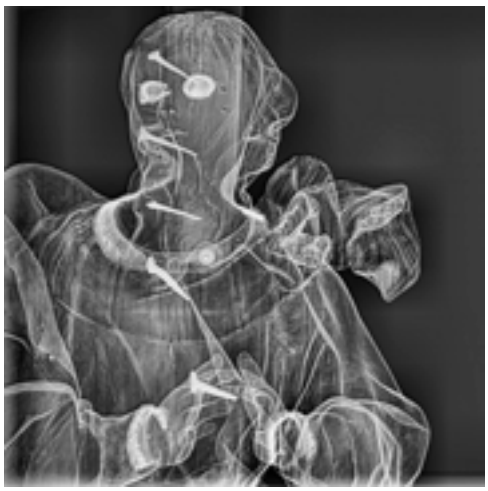
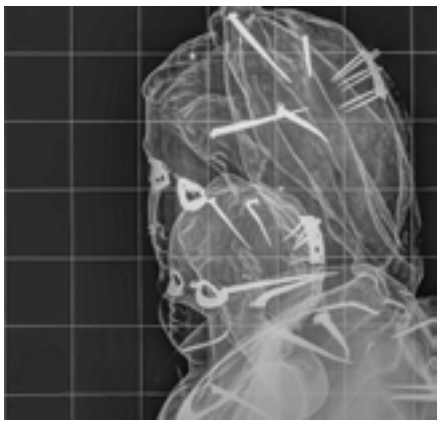
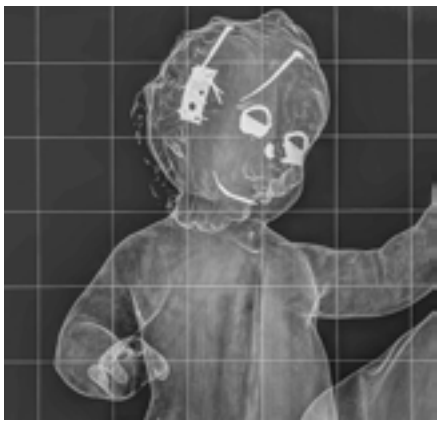




Figura 5.- Distintas vistas del interior de la escultura en las que podemos apreciar los clavos de forja que fueron usados como refuerzo del encolado de las maderas. Fuente: Ayuntamiento de Crevillent.





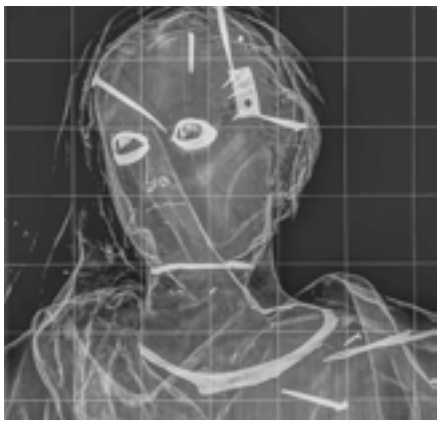


Figura 6.- Distintas vistas del interior de la Virgen de la Aurora de Aledo, obra de Francisco Salzillo, en las que podemos apreciar el sistema constructivo de Francisco Salzillo, con la inserción de numerosos clavos de forja como refuerzo del encolado de las maderas. Fuente: Centro de Restauración de la Región de Murcia.

tividad cómo fue ejecutada la talla, también nos pueden revelar cualquier tipo de intervención anterior que la obra hubiera podido sufrir en un pasado. Algo que, en el caso de esta imagen, era más que evidente que había ocurrido.

El estudio radiográfico. Análisis del interior de la obra.

A fin de evitar traslados innecesarios, en primer lugar se llevó a cabo un estudio radiográfico en Crevillent[16]. Un examen que fue enormemente revelador, ya que gracias a él pudimos constatar la cronología y origen de la obra, confirmándose que se trataba de una escultura realizada en Murcia, en el siglo XVIII. De ello daban fe la tipología y modo de colocación de los ojos de cristal[17], así como la existencia de distintos clavos de forja empleados como refuerzo del encolado de las maderas que conforman la obra.

La primera conclusión del estudio radiográfico es que nos encontramos ante una escultura realizada en madera policromada, de las denominadas "de talla completa"; que no es otra cosa que una obra en la que todo es de madera; pudiendo descartar cualquier añadido realizado con telas encoladas.



Figura 7.- Estudio radiográfico realizado por la Dra. Mayra Lucero en la clínica dental Mayra el 3 de diciembre de 2025. Fuente: Ana Satorre Pérez.

Igualmente se pudo comprobar como la peana sobre la que se apoya la Virgen, forma parte integrante de la obra; es decir, que Virgen y peana fueron talladas del mismo bloque de madera.

Subrayando los distintos clavos de forja que se aprecian en las radiografías, y que no son otra cosa que refuerzos internos que cosen dos piezas de madera, afianzando aún más la unión creada por el adhesivo; en este caso cola orgánica. Una técnica que, aunque podemos encontrar en la escultura del siglo XVIII, es algo muy generalizado en la obra escultórica de Francisco Salzillo y en la de sus seguidores, en cuyas obras veremos un uso muy amplio -incluso a veces excesivo- de este sistema de refuerzo interno.

Otro detalle que pudo ser apreciado en las radiografías fue la tipología y modo de colocación de los ojos de cristal; un detalle constructivo con un enorme peso, pues permite no solo la situación geográfica aproximada de la obra, sino también una aproximación en lo que se refiere a la autoría. Ojos que, en el caso de la Inmaculada de Crevillent, están rea-

16. Estudio radiográfico realizado por la Dra. Mayra Lucero en la clínica dental Mayra a quien agradecemos su disponibilidad y generosidad.

17. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2022). "Evolución de los ojos de cristal en la escultura en madera policromada murciana desde el siglo XVIII hasta el siglo XX", en *XXVIII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, pág. 405-412. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.



Figura 8.- Detalle de la imagen de Pilatos, obra de Francisco Salzillo y perteneciente al Paso del Ecce Homo de Orihuela, en la que podemos apreciar el sistema de ojo de cristal empleado y su modo de colocación, gracias a la fractura y perdida del ojo izquierdo. Pudiéndose observar cómo la lámina de cristal curva se ajusta al especio que el escultor deja y queda fijada con yeso a esta, modelándose a continuación los párpados con yeso. Fuente: Javier Sánchez Portas.

lizados mediante un cristal curvo[18] cuyo iris está pintado por detrás. Una lámina vítrea que era colocada por el escultor por la cara anterior del rostro, siendo fijada a la madera mediante puntos de yeso, modelando a continuación los párpados con el mismo material. Una característica constructiva empleada que, en España, fue usada, casi en exclusivo[19], en la escultura murciana del siglo XVIII y evidentemente por Francisco Salzillo, quien aprendió la técnica de su padre, trasladándola posteriormente a sus discípulos. Un ojo de cristal que nos permite realizar una aproximación a la cronología de la obra, dado que ese tipo de ojo, en obras de ese determinado tamaño, fue usado por Francisco Salzillo hasta la década de los sesenta, nunca después, pues posteriormente a estas fechas, el escultor introduce una nueva variedad de ojo de cristal, el de globo ocular esférico[20]. De hecho, es precisamente la variedad de ojo de cristal que posee la efigie de la Inmaculada la que nos permite descartar a Roque López (discípulo de Francisco Salzillo, fiel seguidor de su estilo y con obras documentadas en el sur de la provincia de Alicante[21]) como posible autor de la obra, ya que este artífice, en obras de este tamaño, nunca empleó este tipo de ojo, sino el de globo ocular, cuya forma es totalmente esférica[22] y que, como ya se ha expuesto, Salzillo empleó a partir de la década de los sesenta.

Paralelamente a esto, otra singularidad técnica que también mostraron los rayos X, fue que la escultura tiene una camisa de yeso como las que hacía Francisco Salzillo en sus obras. Algo que solo hizo él y sus seguidores, pues aunque se trata de un elemento que otros artistas también reflejaron en sus obras (caso de Antonio Dupar y de Nicolás Salzillo -su padre-), solo Francisco las construyó en yeso, modelándolas habilidosamente; siendo de madera en los dos artistas citados. Una camisa de yeso original que, desafortunadamente, hoy se encuentra reformada, cubierta en este caso por otra camisa de yeso que fue aplicada en una restauración anterior. Una modificación que oculta la forma y volúmenes de la primitiva, distorsionando un elemento clave a la hora de identificar al autor de la obra.

18. Derivado del recorte de una esfera de vidrio soplado de un mayor tamaño.

19. Hasta el momento se ha podido concluir que esta forma de colocar el ojo (por la cara anterior, modelando después los párpados) solo está en Murcia y en Italia (Génova y Nápoles). No encontrándola en otros puntos del territorio nacional.

20. *Op. cit*. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2025), pág. 401.

21. En la iglesia de la localidad de Dolores, por ejemplo.

22. *Op. cit*. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2022), pág. 617.

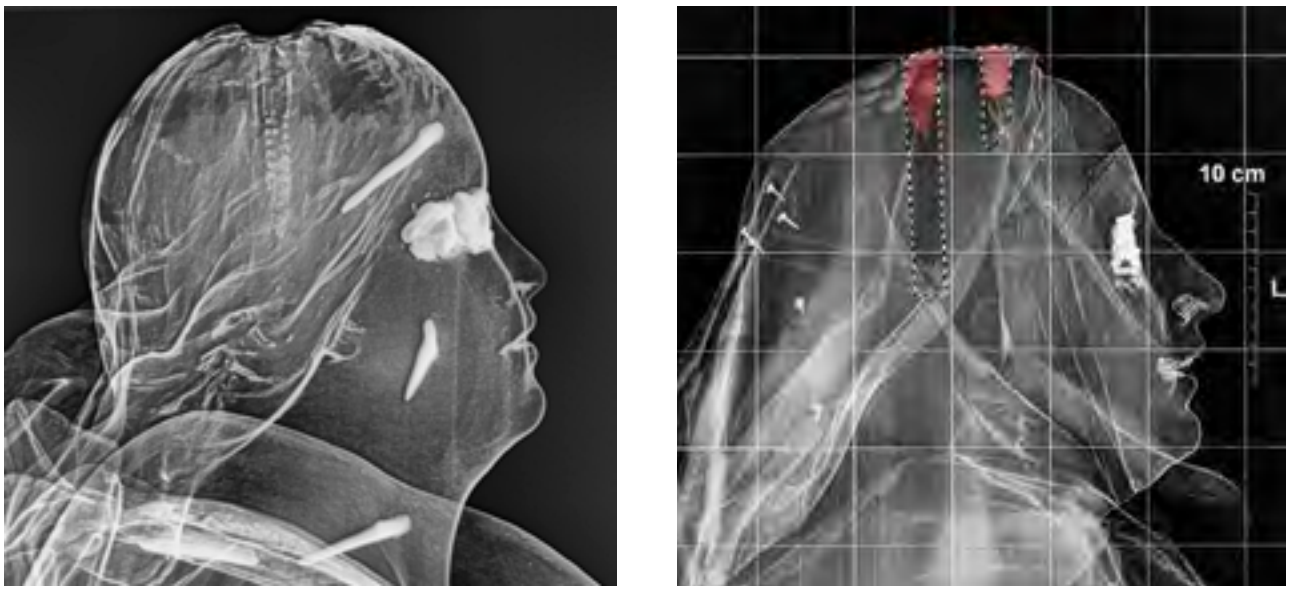


Figura 9.- A la izquierda, radiografía de la Inmaculada de Crevillent en la que podemos apreciar, en el cráneo, el orificio que presenta; realizado para sujetar el bloque de madera durante el proceso de tallado. A la derecha, radiografía de la de Santa Clara del convento de Capuchinas de Murcia, obra de Francisco Salzillo, en la que podemos ver, con línea discontinua, los dos orificios existentes en su cabeza, y coloreados, los dos tapones que sellan los agujeros. Exactamente lo mismo que presenta la Inmaculada, a excepción de que en esta, el tapón se ha desprendido, quedando solo el orificio. Fuente: Ayuntamiento de Crevillent y Centro de Restauración de la Región de Murcia.

Terminando con la localización, en la parte superior de la cabeza de la imagen, de unos orificios longitudinales que también se encuentran en otras muchas esculturas radiografiadas de Francisco Salzillo. Dos agujeros que derivan del sistema de anclaje que se empleó para sujetar el bloque de madera a fin de ser tallado. Una característica constructiva desconocida hasta hace poco, que sin embargo ha sido puesta en valor en la tesis doctoral antes aludida.[23]

Detalles constructivos que nos dirigen hacia un autor en concreto, Francisco Salzillo Alcaraz. Algo que se corrobora si, a todas estas particularidades técnicas, sumamos el aspecto formal de la pieza. Un artífice con una enorme producción escultórica, en la que se conoce que realizó varias efigies[24] de Inmaculada Concepción, entre las que vamos a subrayar una en concreto, la que se encuentra en iglesia de San Miguel de Murcia. ¿Por qué? Pues porque esta obra se encuentra muy próxima a la imagen de Crevillent; no solo por sus similares dimensiones, sino también por sus analogías formales. Una escultura que, pese a no estar documentada[25], siempre se ha considerado como una obra indubitada de Francisco Salzillo[26]. Lo que la convierte en un extraordinario referente en el que comparar la escultura de Crevillent; más aún al haber sido radiografiada durante su restauración en el Centro de Restauración de la Región de Murcia[27]. De hecho, una comparativa entre las radiografías de la Inmaculada de Murcia y la de Crevillent evidencia, con rotundidad, que, quien hizo una, hizo la otra. Básicamente porque interiormente son coincidentes (clavos de forja

23. *Op. cit*. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2022), pág. 377.

24. José María Cecilia Rocamora da a conocer la "Purísima de la Ermita" atribuida a la escuela de Salzillo que actualmente está desaparecida. Publicado en CECILIA ROCAMORA, J.M. (2004). *El legado auroro de Catral*, pág. 82. Catral: Cofradía del Stmo. Rosaría y la Purísima de la Ermita de Catral.

25. Como la gran mayoría de obras de Francisco Salzillo.

26. SÁNCHEZ MORENO, J. (1983). *Vida y obra de Francisco Salzillo* (segunda edición del trabajo realizado en 1945), pág. 140. Murcia: Editora Regional de Murcia. / AA.VV. *Francisco Salzillo. Imágenes de culto*. Catálogo de la exposición del mismo nombre, celebrada en Madrid, desde el 18 de febrero al 29 de marzo de 1998 (Comisario: Manuel Fernández-Delgado Cerda), pág. 104-105. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Fundación central Hispano, Obispado de Cartagena.

27. CENTRO DE RESTAURACIÓN DE LA REGIÓN DE MURCIA. *Informe de restauración de la Inmaculada de la iglesia de San Miguel de Murcia*, RE 11/09.



Figura 10.- Comparativa entre la Inmaculada de Crevillent (izquierda) y la Inmaculada de la iglesia de San Miguel de Murcia (derecha). Fuente: Carlos Javier Serna Berna y Centro de Restauración de la Región de Murcia.



Figura 11.- Comparativa entre los rostros de la Inmaculada de Crevillent (izquierda) y la Inmaculada de la iglesia de San Miguel de Murcia (derecha). Fuente: Carlos Javier Serna Berna y Centro de Restauración de la Región de Murcia.

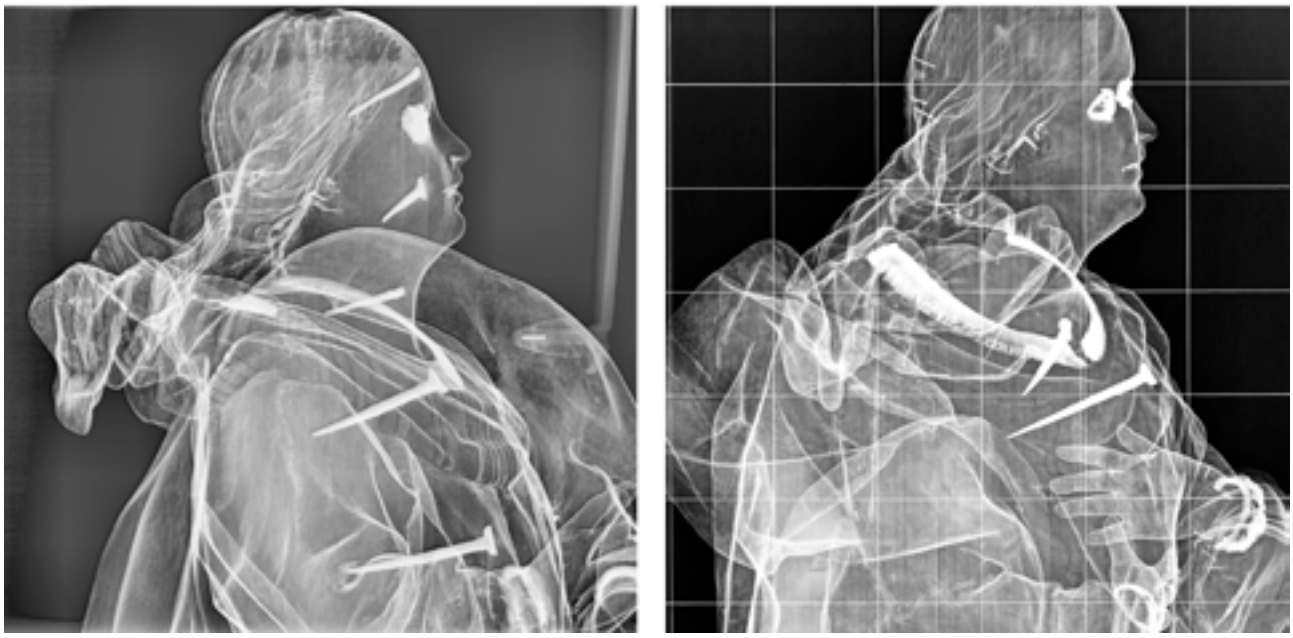


Figura 12.- Comparativa radiográfica entre la Inmaculada de Crevillent y la de Murcia. Siendo evidente las similitudes que entre ellas hay. Vista lateral. Fuente: Ayuntamiento de Crevillent.

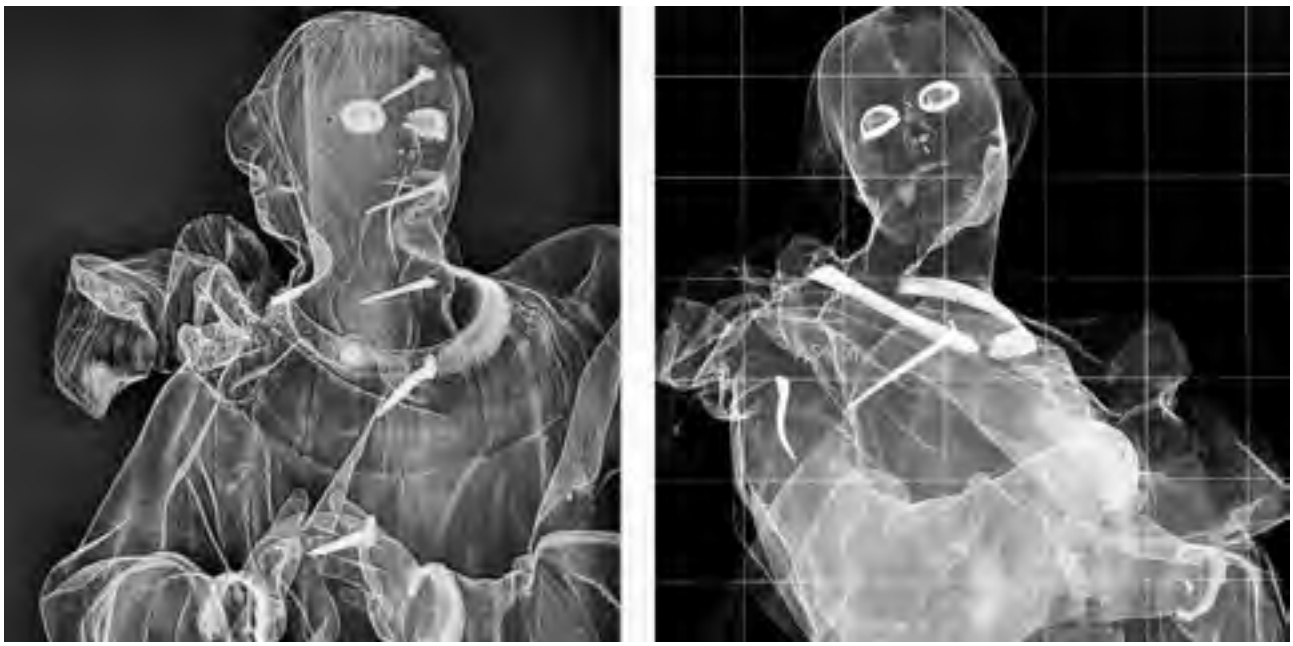


Figura 13.- Comparativa radiográfica entre la Inmaculada de Crevillent y la de Murcia. Siendo evidente las similitudes que entre ellas hay. Vista frontal. Fuente: Ayuntamiento de Crevillent.

como refuerzo interno de las maderas, tipología y modo de colocación de los ojos de cristal, empleo de elementos férreos de sujeción, camisa de yeso, etc.). A lo que debemos sumar la enorme similitud formal tanto de la figura de la Virgen (sobre todo de su rostro), como las de los querubines que la acompañan a sus pies descalzos, así como la serpiente e incluso las patas de la peana; idénticas por otro lado en ambas obras.

La tomografía axial computarizada. Un paso más allá en el estudio de la escultura en madera policromada.

Si algo teníamos claro desde un principio, es que esta escultura había sufrido una intervención anterior que, muy probablemente habría modificado no solo el color de toda la imagen,

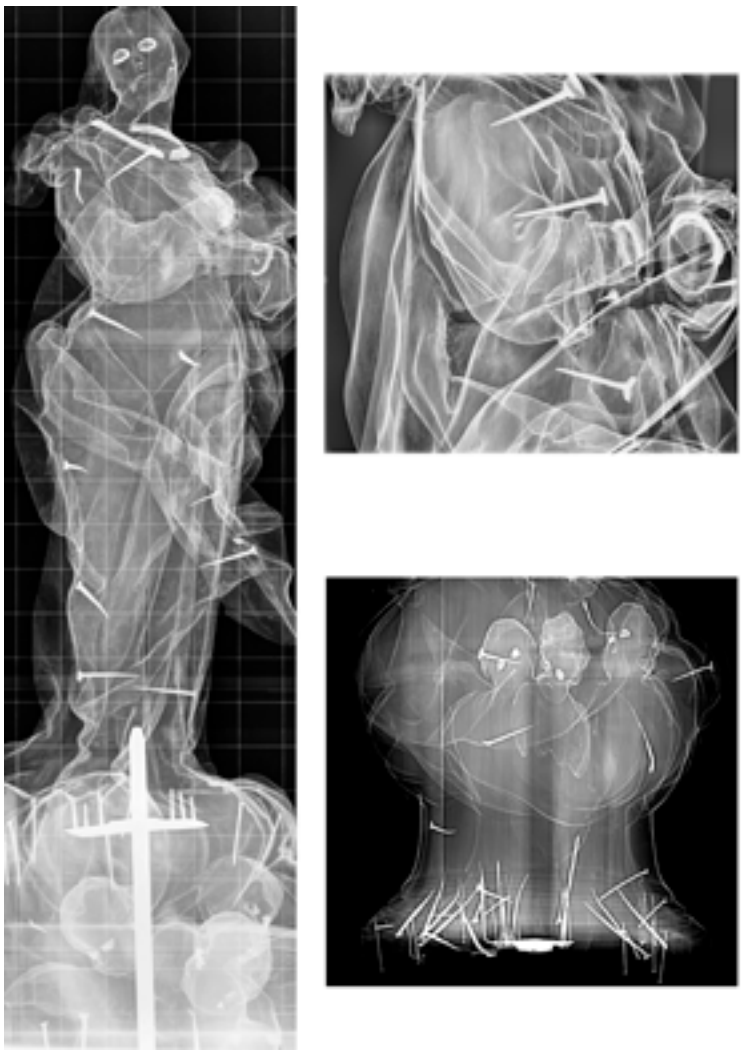


Figura 14.- A la izquierda, radiografía de la Inmaculada de Murcia, obra de Francisco Salzillo, en la que no solo podemos ver cómo fue construida y los clavos de refuerzo interno que lleva, sino también la pletina original que lleva en la nube y el tornillo que por ella pasa para fijarla a unas andas; algo exactamente igual a que llevaba la Inmaculada de Crevillent en origen. A la derecha, arriba y abajo, dos detalles del interior de la Inmaculada de Crevillent, en los que podemos observar el mismo sistema constructivo que en la de Murcia (refuerzos internos, camisa de yeso, uso de la misma pletina, tipología y modo de colocación de los ojos de cristal en los querubines, etc.). Fuente: Ayuntamiento de Crevillent.

sino también algunos elementos volumétricos. Pues poco o nada tenían que ver algunos elementos -como la camisa- con lo visto en otras obras de Francisco Salzillo. Desconociendo si habría más alteraciones en lo que se refiere al soporte.

Por tanto, era necesario, a fin de cuantificar qué de lo que hoy vemos era original y qué podía ser un añadido. Algo que solo una técnica como la tomografía axial computarizada (TAC) podría mostrarnos con nitidez. Pues, a diferencia de la radiografía, en el TAC se hacen cientos de cortes en las tres caras del objeto a estudiar (escultura en madera policromada en este caso). Lo que permite entender, con extremo detalle, cómo fue construida la escultura, detectando cualquier alteración posterior.

Un nuevo análisis de la escultura que requirió el traslado hasta Murcia capital, pues es allí donde se encuentra uno de los escáneres con mayor resolución[28]. Algo idóneo para nuestros propósitos.

La tomografía axial computarizada (TAC) o escáner es un método de diagnóstico que utiliza radiaciones ionizantes -rayos X- para obtener imágenes de las estructuras internas del cuerpo (en este caso de una escultura en madera policromada), empleando una serie de rayos que atraviesan al paciente, que posteriormente son analizados en un ordenador y

28. El TAC fue realizado en el Hospital Mesas del Castillo de Murcia, tras su traslado por parte del personal técnico de cultura encabezado por Ana Satorre Pérez, en donde existe un equipo que puede hacer hasta 128 cortes, perteneciente a la empresa Affidea; lo que se traduce en una enorme información del paciente (en este caso escultura) objeto de estudio.

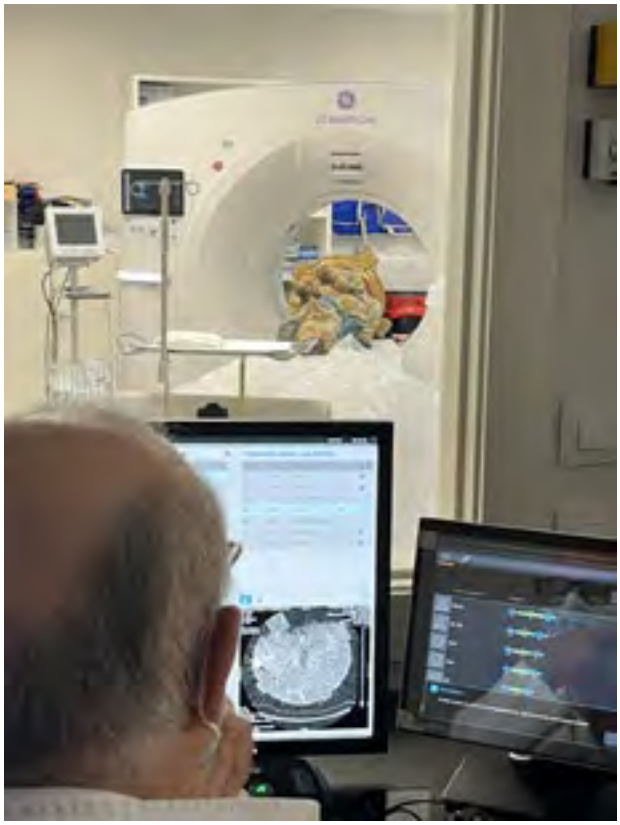


Figura 15.- Proceso de tratamiento de imágenes obtenidas por el TAC realizado en el Hospital Mesas del Castillo de Murcia el 15 de enero de 2026. Fuente: Ana Satorre Pérez.

convertidos después en imágenes. Siendo un técnico quien procesa las imágenes que posteriormente serán evaluadas por un médico radiólogo (en nuestro caso, por un restaurador de obras de arte[29]).

Esta técnica, a diferencia de la radiografía, permite examinar el interior de la obra a través de cientos e incluso miles de cortes distribuidos tanto axialmente (de arriba a abajo), como sagitalmente (de un lado a otro), o coronalmente (de la cara anterior a la posterior). Una ingente cantidad de datos que nos muestra, con todo detalle, como fue construida la escultura. Revelándonos, desde el número de piezas de madera empleadas hasta la colocación exacta y propósito de cada uno de los clavos que las cosen internamente; algo que ya adelantó la radiografía[30]. Asimismo, con esta técnica podemos ver cada uno de los ahuecados existentes en el interior de la talla, la tipología y modo de colocación de los ojos de cristal, la longitud y situación exacta de los orificios longitudinales hallados en la cabeza y en otros puntos, e incluso cualquier añadido posterior aplicado en una intervención posterior. Llegando, incluso, a revelarnos los nudos en la madera o el grosor de la capa de aparejo, permitiendo mediciones de cualquier tipo (alturas, anchuras, situaciones exactas de elementos, etc.). Todo un universo de datos que nos ha servido para entender, objetivamente, como fue construida esta escultura.

Un minucioso estudio de su interior que, en este caso, nos ha permitido constatar que, lo que hoy vemos, es la escultura tal cual cómo fue tallada en el siglo XVIII por su autor, no

29. Juan Antonio Fernández Labaña, aparte de ser restaurador de obras de arte (técnico del Centro de Restauración de la Región de Murcia), está especializado en escultura en madera policromada murciana, desarrollando, desde hace casi una década, una línea de investigación en torno al análisis de los distintos sistemas constructivos empleados en las esculturas murcianas de los siglos XVIII y XIX, para lo que emplea diversas técnicas de diagnóstico, como la radiografía, la endoscopia o la tomografía axial computarizada (TAC).

30. Radiográficamente es posible ver los clavos pero no definir, con total objetividad, el fin de cada uno de ellos. Algo que la tomografía axial computarizada sí puede hacer.

existiendo añadidos de soporte posteriores u otras modificaciones dignas de reseñar a nivel estructural; salvo la pequeña modificación realizada en el cuello y en las mangas de la camisa. Hallándonos ante una escultura realizada mediante la unión de tablones de madera, probablemente de pino[31], que fueron encolados longitudinalmente hasta crear el volumen necesario para tallar en ella la escultura. Piezas de madera que, una vez talladas, fueron reforzados puntualmente, y en distintos puntos, por diferentes clavos de forja cuya función fue la de coser interiormente dos elementos de madera; tal y como se ha podido concluir tras el estudio de las imágenes del TAC, en el que se ha podido conocer, con total precisión, el porqué de la situación de cada clavo y qué elementos une.

Clavos de forja entre los que vamos a destacar unos muy concretos, los que se han localizado en la base de la escultura, en el entorno de la pletina metálica en forma de doble cola de milano que se encuentra en la base. Una presencia de clavos que, una vez estudiado minuciosamente el TAC, ha sido posible relacionar con la existencia de una anterior pletina metálica de doble cola de milano, igual o muy parecida a la actual. Una pieza muy similar a la que hoy vemos, aunque con la diferencia de que se trata de un elemento que, en origen, estaba anclado con clavos de forja (no con tornillos) que presentaría dos o tres agujeros en cada una de las aletas para que pasasen por ellos los clavos de forja que la unían a la madera (los que hoy se encuentran embutidos en la madera y han sido localizados gracias al TAC). Un antiguo elemento de fijación que, por algún motivo, debió sufrir un grave daño que obligó a retirarlo, quedando, sin embargo, los clavos que lo fijaban dentro de la madera. Una pletina metálica, en forma de doble cola de milano y fijada con clavos de forja, que aparece en numerosas obras de Francisco Salzillo; tratándose de un complemento empleado habitualmente por el escultor, bien para fijar las imágenes a unas andas mediante un tornillo, o bien para fijar otros elementos (cruces[32] o coronas). A este respecto hay que subrayar la localización, en la base de la escultura, de un pequeño ahuecado longitudinal que fue expresamente dejado por el escultor. Un espacio con una clara finalidad, la de albergar el extremo del tornillo que pasaba por la primitiva pletina y que servía para fijar la imagen a las andas. Un hueco que, tras el cambio de pletina, siguió usándose para exactamente lo mismo. Así hasta que la imagen dejó de procesionar[33] y el tornillo se perdió[34].

Otros ahuecados internos detectados han sido los hallados en el corazón del bloque de madera, originados por la deficiente unión de las piezas de madera que conforman la escultura. Una particularidad constructiva que se ha podido constatar, en más de una ocasión, en otras obras de Francisco Salzillo.

De igual modo, el TAC ha servido para localizar y medir el orificio que ya se había detectado mediante rayos X en la cabeza. Pudiendo constatar que, en vez de uno, son dos. Un par de orificios, situados en la parte superior de la cabeza, que se complementan con otros dos localizados en la base de la escultura. Lo que nos confirma que el bloque de madera en el que fue tallada la imagen fue anclado o sujeto, antes de ser tallado, mediante una estructura que literalmente lo "pinchaba" arriba y abajo, a fin de evitar su movimiento; facilitando,

31. La presencia de múltiples nudos, distribuidos en los diferentes tablones empleados, es lo que nos lleva a indicar que, muy probablemente, se trate de madera de pino, que este caso sería pinus nigra. Madera usada por Francisco Salzillo, tal y como han revelado los estudios de soporte realizados hasta la fecha.

32. *Op. cit*. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2013), pág. 107.

33. Existen varias referencias en las que se indica que la obra procesionaba, como la información que aparece en *El Alicantino,* de 11 de diciembre de 1888, en el que se indica que "Las Hijas de María" han celebrado la novena a la Inmaculada Concepción concluyendo la misma con una procesión.

34. Es probable que el tornillo estuviera en el trono en el que se sacaba la imagen, pues de lo contrario, la escultura no podría apoyarse sobre una base plana.

de este modo, la labor al escultor. Estos orificios -sobre todo los de la cabeza- eran taponados con madera y posteriormente sellados con la policromía. Sin embargo, debido a los movimientos naturales de la madera y el paso de los siglos, estos tapones terminaron por desprenderse, dejando a la vista el agujero que hoy vemos. Una técnica constructiva que Francisco Salzillo aprendió en el taller paterno y que se encuentra en todas y cada una de sus obras; tal y como fue expuesto en la tesis doctoral ya aludida.

Tomografía axial computarizada que es capaz, incluso, de mostrarnos el grosor del estrato de yeso que forma parte de la policromía, al poder ser medido. Una capa de yeso, de un elevado grosor (superior incluso a los 3 mm), que encaja con la técnica polícroma de Francisco Salzillo; tal y como ha sido expuesto, en la citada tesis doctoral, dentro del apartado correspondiente a sistema polícromo empleado por este escultor[35]. No pudiendo llegar a diferenciar el grosor del yeso que aplicó el escultor que restauró la obra respecto del yeso de la policromía original.

Lo que sí se pudo detectar fueron los yesos aplicados en el cuello y en las mangas de la camisa, que constatan lo que ya adelantó la radiografía; es decir, que ambas zonas fueron remodeladas con yeso durante la restauración que sufrió la obra, modificándoles claramente su forma primitiva.

Una restauración realizada a finales del siglo XIX.

Si había algo claro desde el comienzo de la investigación, es que esta imagen había sufrido una restauración anterior que, como mínimo, había aplicado una nueva policromía sobre el original. Algo que era evidente al observar las carnaciones y sobre todo, la decoración estofada presente en los bordes del manto. Una repolicromía que era apreciable, a simple vista, a través de una



Figura 16.- Estudio, a través del TAC, de los clavos de forja que se encuentran en torno a la actual pletina. Un pormenorizado examen que ha servido para concluir que, los clavos hoy insertos en la madera, sirvieron para fijar una anterior pletina (hoy desaparecida) que tenía las mismas funciones que la actual; es decir, fijar la esculturas a unas andas. Fuente: Juan Antonio Fernández Labaña.

35. *Op. cit*. FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2025), pág. 483.

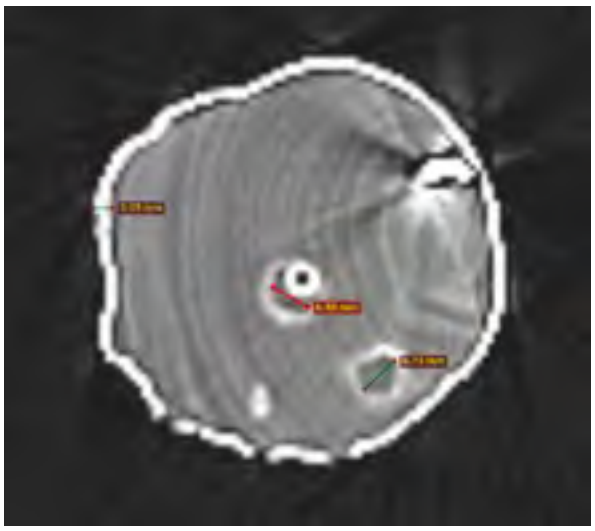


Figura 17.- Localización y medidas de los dos orificios que existen en la cabeza, y que sirvieron para sujetar el bloque de madera mientras este era tallado. Orificios que después eran sellados con un tapón de madera más la policromía, algo que se ha terminado por desprender debido a los movimientos naturales de la madera y el paso de los siglos. Fuente: Juan Antonio Fernández Labaña.

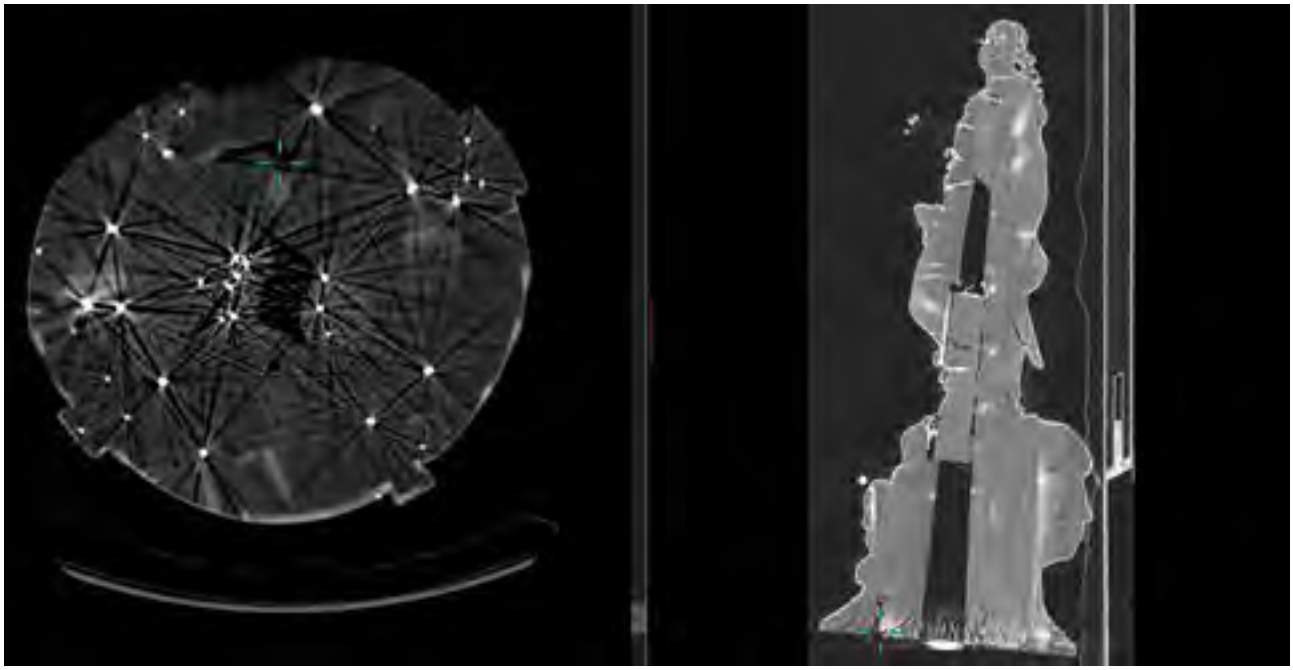


Figura 18.- Señalado con una cruceta azul, uno de los dos orificios que hay en la base. Que es donde se sujetaba el bloque de madera por la parte inferior. Fuente: Juan Antonio Fernández Labaña.

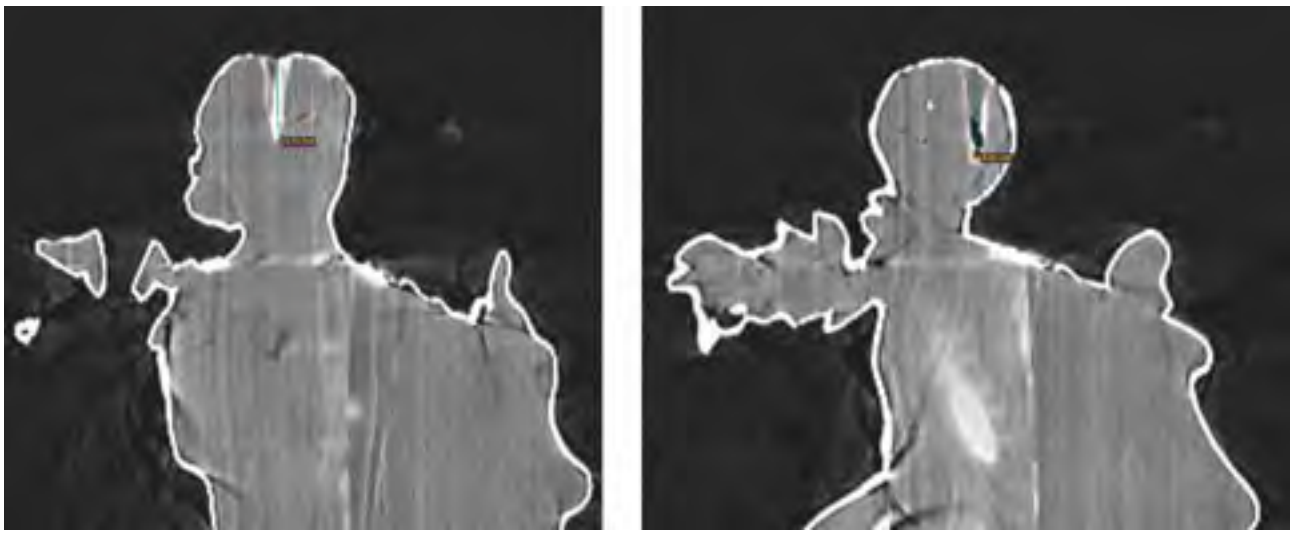


Figura 19.- Localización y medidas de los dos orificios que existen en la cabeza, y que sirvieron para sujetar el bloque de madera por la parte superior mientras este era tallado. Fuente: Juan Antonio Fernández Labaña.

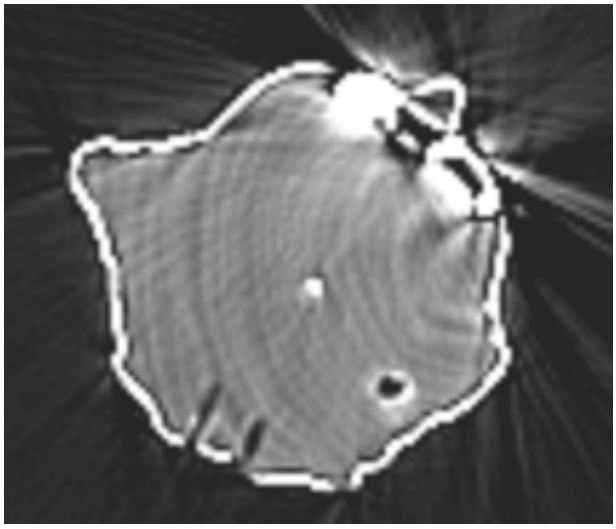


Figura 20.- Estudio mediante la tomografía axial computarizada de la tipología y modo de colocación de los ojos de cristal. Apreciándose como la escultura posee unos ojos compuestos por una lámina curva de cristal que fue pintada por la cara posterior, colocada por la cara anterior del rostro y modelando a continuación los párpados con yeso. Un ojo de cristal empleado en la Murcia del siglo XVIII y por el escultor Francisco Salzillo Alcaraz. Fuente: Juan Antonio Fernández Labaña.

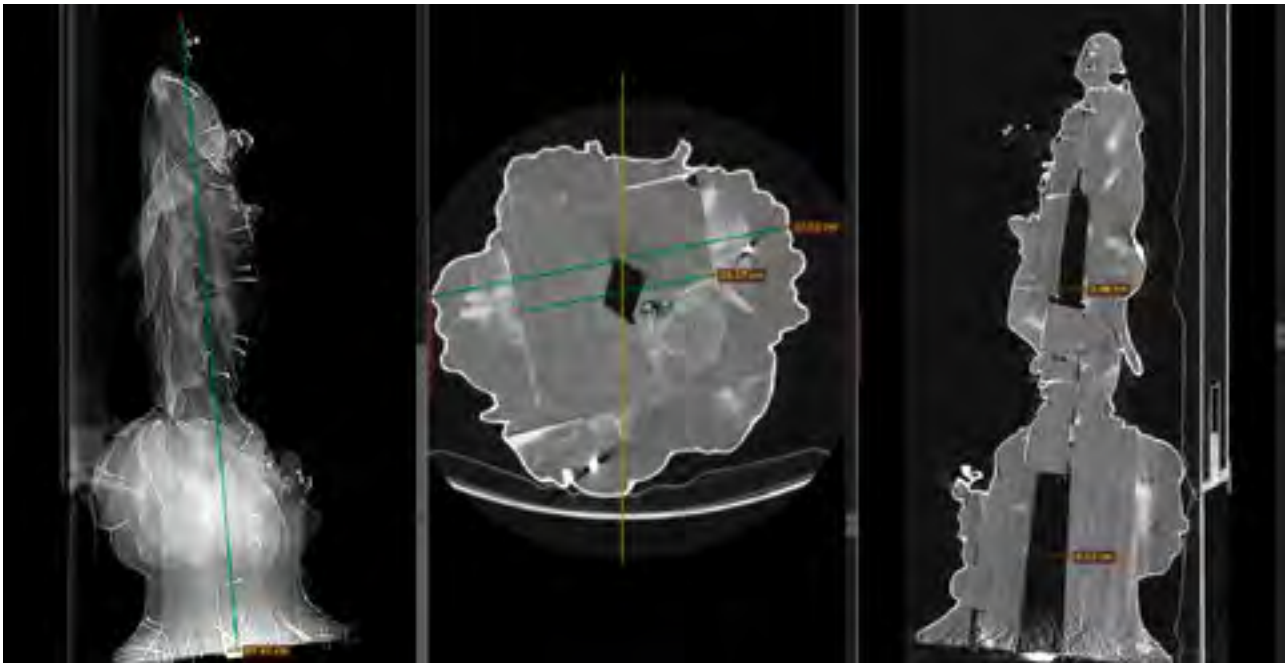


Figura 21.- Capturas del TAC realizado a la escultura de la Inmaculada Concepción, en las que vemos distintas vistas de la escultura. Fuente: Juan Antonio Fernández Labaña.

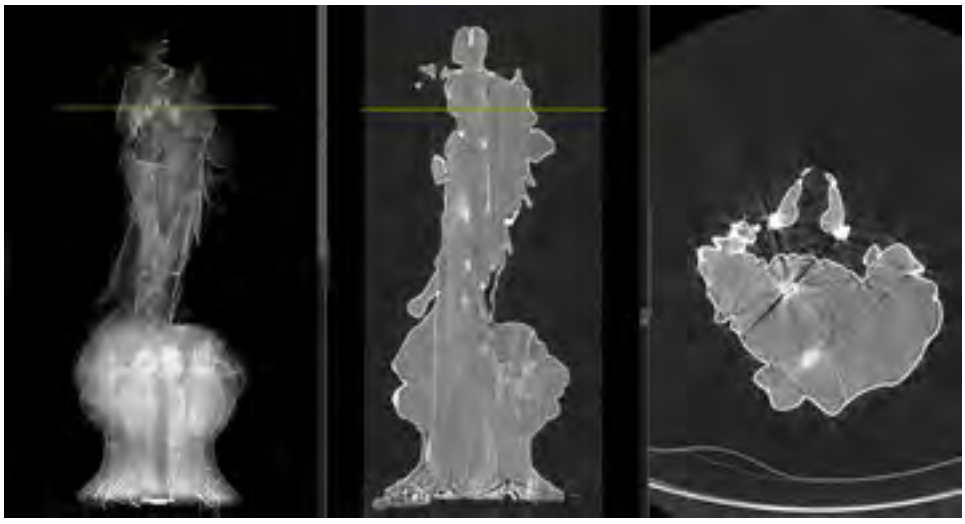


Figura 22.- Capturas del TAC realizado a la escultura de la Inmaculada Concepción, en las que vemos distintas vistas de la escultura, debiendo subrayar la imagen del centro, en la que podemos ver los distintos nudos que presenta la madera, signo evidente de que muy probablemente sea pino. Fuente: Juan Antonio Fernández Labaña.

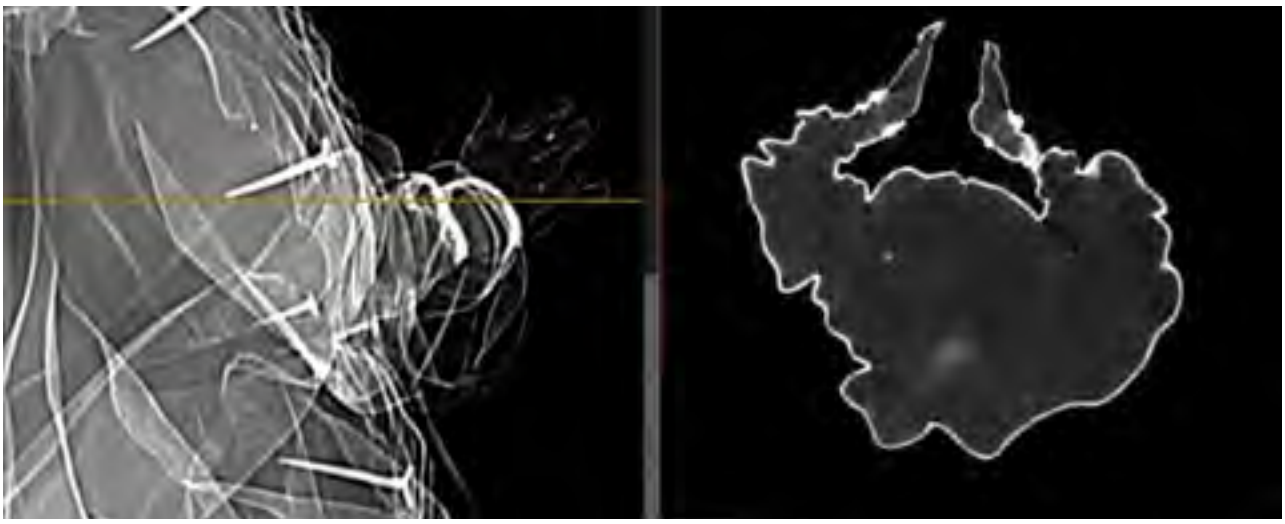


Figura 23.- Grosores anormales de yeso en torno a las mangas de la camisa. Lo que claramente nos indica que esa zona ha sido modificada, al igual que el cuello de la camisa, con la adicción de yeso, modelando nuevamente la zona. Fuente: Juan Antonio Fernández Labaña.

importante pérdida de estratos situada en la parte superior de la cabeza, en la que podemos observar que, bajo de la policromía actual, hay un estrato más antiguo, el original.

Respecto a la decoración estofada, ya hemos dicho que sus motivos ornamentales apuntaban claramente hacia una familia de escultores que trabajó en Murcia a finales del siglo XIX, Francisco Sánchez Tapia y Francisco Sánchez Araciel (padre e hijo respectivamente). Unos artífices que aparte de crear, está documentado que realizaron trabajos de restauración de múltiples obras de Francisco Salzillo; pudiendo ser los artífices de la intervención que esta obra presenta actualmente.

Un planteamiento inicial que posteriormente se vio reforzado con el análisis de la pletina metálica en forma de doble cola de milano que presenta la escultura en su base. Un elemento que se encuentra sujeto a la madera con un tornillo y un clavo. Una pletina metálica idéntica a las que posee, en su base, sujetas con dos tornillos a cada lado, la imagen de María Magdalena que Francisco Sánchez Araciel realizó, en 1896, para la Cofradía del Stmo. Cristo del Perdón de Murcia[36]. Este detalle que, unido a las referencias decorativas empleadas en la decoración del manto[37], hacen que debamos mirar hacia el escultor murciano de finales del siglo XIX como el artífice de la restauración que se hizo a nuestra imagen.

Conclusiones.

El estudio científico de la obra de arte, el análisis de los materiales y técnicas empleadas en su ejecución, son básicos para la correcta datación e identificación de una obra. Más aún en los casos en los que la pieza -escultura en este caso- no conserva documentación referencial al encargo o ha sufrido algún tipo de alteración formal que modifique el aspecto externo de una escultura. Justo lo que ocurría con la Inmaculada de Crevillent; una obra carente de documentación y con una restauración anterior que había transformado algunos elementos claves en la identificación de la obra, lo que complica de este modo su datación, así como la atribución a un autor determinado.

36. Como así se ha podido constatar en la restauración que se está llevando a cabo de esta imagen en el Centro de Restauración de la Región de Murcia.

37. LABAÑA FREITAS, Mª (2009). "Patrones de estofas en el taller de los Araciel", en *Imafronte*, nº 21-22, 2009-2010, pág. 185-195. Murcia: Universidad de Murcia.



Figura 24.- En la parte superior, la base de la Inmaculada de Crevillent; y en la parte inferior, la base de la imagen de María Magdalena de la Cofradía del Perdón de Murcia, realizada en 1896 por Francisco Sánchez Araciel. Obsérvese como las dos pletinas son idénticas y se encuentran sujetas con los mismos tornillos. Este detalle y las decoraciones del manto nos ha permitido asignar a Sánchez Araciel la restauración de la obra. Fuente: Ana Satorre Pérez y Juan Antonio Fernández Labaña.



Figura 25.- Detalle de la parte superior de la cabeza en la que, aparte de las huellas de una anterior pletina metálica anclada con dos clavos de forja a la madera (agujero de los extremos) y por la que pasaba un pequeño tornillo roscado (agujero central). Y en la que también podemos ver, a la derecha del hueco, dos estratos (uno más abajo y otro por encima de este) que nos sirve para constatar que la obra fue repolicromada con una importante capa de yeso y color. Fuente: Rebeca Martínez Campillo.



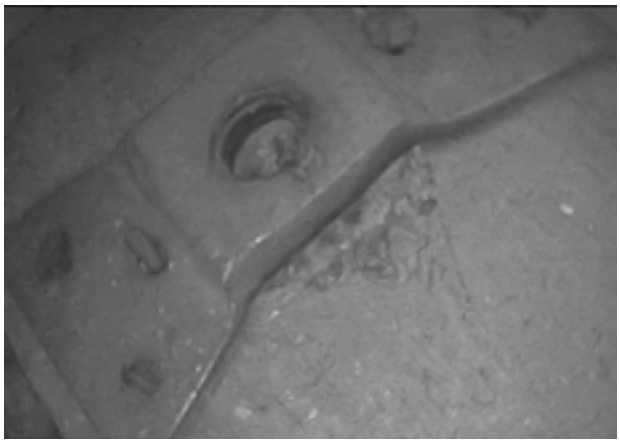


Figura 26.- A la izquierda, pletina en la base de la Inmaculada de Crevillent, colocada a finales del siglo XIX muy probablemente por el escultor Francisco Sánchez Araciel, que sustituyó a una anterior de Francisco Salzillo, exactamente con la misma forma; y a la derecha, vista a través de una endoscopia, pletina usada por Francisco Salzillo en la Virgen de la Aurora de Aledo, para poder fijar la escultura a las andas procesionales. Fuente: Ana Satorre Pérez y Centro de Restauración de la Región de Murcia.

Un trabajo de identificación en el que los rayos X y la tomografía axial computarizada (TAC) nos han mostrado numerosos detalles constructivos que, unidos a un análisis externo, han servido para asignar esta obra a Francisco Salzillo Alcaraz; el escultor murciano del siglo XVIII que, desde 1727 a 1783 construyó centenares de efigies en madera policromada. Obras entre las que se encuentran distintas efigies de Inmaculadas, algunas de ellas aún conservadas. Siendo una de ellas la que se venera en la iglesia de San Miguel de Murcia, y que en nuestro caso ha sido fundamental para confirmar que la Inmaculada de Crevillent es idéntica a la de Murcia, dadas las similitudes tanto formales como técnicas que comparten, y por tanto, realizadas por el mismo autor. Un contraste entre dos obras que, paralelamente ha servido para datar la de Crevillent en torno a la década de los cincuenta[38]. Una datación que encaja con las fechas expuestas cuando analizamos los ojos de cristal, que situó la escultura por debajo de la década de los sesenta.

Estudio de la materialidad de la obra de arte, que incluso ha servido para conocer que esta imagen de Inmaculada Concepción procesionó tanto en el siglo XVIII, como en el siglo XIX; como así han demostrado la existencia de los clavos de forja que sirvieron para fijar una antigua pletina en forma de doble cola de milano (hoy desaparecida), anterior a la que hoy podemos ver en la base de la escultura, que como hemos podido ver fue aplicada a finales del siglo XIX.

Igualmente, y gracias a estas técnicas, hemos podido aclarar en qué consistió la restauración realizada a la obra y hasta donde llegó, qué elementos se respetaron y cuales se modificaron. Una intervención que prácticamente no actuó sobre el soporte, a excepción de la modificación del cuello de la camisa y de las mangas. No así sobre la policromía, que fue completamente repolicromada, con capa de yeso incluida, añadiendo una nueva decoración al manto que, a la postre, ha servido para localizar a su autor.

Desconociéndose -puesto que no era ese el objetivo de este estudio- si la policromía original de Francisco Salzillo podría ser recuperada; algo que dependería de su estado de conservación y de la superficie que de ella exista. Algo que no es posible verificar sin realizar unas catas de limpieza que claramente supondrían una acción muy invasiva sobre la obra.

Un trabajo de investigación que ha podido ser realizado gracias a encargo del Ayuntamiento de Crevillent, quien ha facilitado la realización de los dos estudios ya expuestos, así como el transporte y embalaje de la obra en cada uno de sus traslados.

Por último, vista la relevancia y singularidad de esta obra que pone en el mapa Crevillent ante la escasez de imágenes de Salzillo en la provincia de Alicante, es por lo que quienes suscriben este trabajo serán los promotores del próximo expediente para solicitar la incoación de Bien de Interés Cultural para esta obra.

38. CANDEL CRESPO, F. (2008). *De Don Tomé a Don Silvestre o Catálogo de párrocos de San Miguel de Murcia*, pág. 45-46. Murcia: el autor. / Al parecer, la Inmaculada Concepción de San Miguel era una obra propia de uno de los párrocos de la citada iglesia, D. Antonio José Durán y Diéguez (1728-1756), quien en su testamento lega la imagen a la iglesia para que sea colocada en el altar mayor. Un detalle – el que se trate de una escultura que se hizo para un oratorio privado- que explicaría el tamaño de la obra, evidentemente muy inferior al natural y alejado de las dimensiones que una escultura con destino a una iglesia solía tener.

REFERENCIAS

- CANDEL CRESPO, F. (2008). *De Don Tomé a Don Silvestre o Catálogo de párrocos de San Miguel de Murcia*. Murcia.
- CECILIA ROCAMORA, J.M. (2004). *El legado auroro de Catral*. Catral: Cofradía del Stmo. Rosaría y la Purísima de la Ermita de Catral.
- FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2013). *El Cristo del Perdón de Francisco Salzillo. Técnicas del siglo XXI para descubrir a un escultor del siglo XVIII*. Murcia.
- FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. (2017). "San Francisco de Borja, una obra de Nicolás Salzillo", en *Estudios de escultura en Europa* (coordinador A. Cañestro Donoso), p. 639-674. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.
- LABAÑA FREITAS, Mª. (2009). "Patrones de estofas en el taller de los Araciel", en *Imafronte*, nº 21-22, 2009-2010, p. 185-195. Murcia: Universidad de Murcia.
- FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2022). "Evolución de los ojos de cristal en la escultura en madera policromada murciana desde el siglo XVIII hasta el siglo XX", en *XXVIII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, p. 405-412. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2023). "La Virgen de los Dolores de la Era Alta. Una obra de finales del siglo XIX, realizada por Francisco Sánchez Araciel", en *Andelma, volumen 21, nº 32*, p. 43-53. Cieza: Centro de Estudios Histórico Fray Pascual Salmerón.
- FERNÁNDEZ LABAÑA, J. A. (2025). *Aproximación a los sistemas constructivos de los principales escultores que trabajaron en la ciudad de Murcia en el siglo XVIII: Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo, Antonio Dupar, Francisco Salzillo y Roque López. Una nueva vía de investigación de la escultura en madera policromada murciana*. Tesis doctoral (Directores: Francisco Javier Caballero Cano, Pedro Alberto Cruz Sánchez y Alejandro Cañestro Donoso). Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (2010). *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante. 1907-1908*. Diputación de Alicante.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1937). *El Retablo Crevillentino*. Crevillent: su autor.
- MAS ESPINOSA, A. (1976) *Crevillente y su Semana Santa en la pluma de A. Mas Espinosa*, Crevillent. Crevillent: Obra cultural de la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de los Dolores.
- SÁNCHEZ MORENO, J. (1983). *Vida y obra de Francisco Salzillo* (segunda edición del trabajo realizado en 1945). Murcia. Editora Regional de Murcia.
- ZAMORA, J.A. (2015). *Miguel Francia arquitecto del siglo XVIII en la gobernación de Orihuela*. Tesis doctoral (Directores: Pedro Segado Bravo). Universidad de Murcia
- VV.AA. *Francisco Salzillo. Imágenes de culto*. Catálogo de la exposición del mismo nombre, celebrada en Madrid, desde el 18 de febrero al 29 de marzo de 1998. (Comisario: Manuel Fernández-Delgado Cerda), pag. 104-105. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Fundación central Hispano, Obispado de Cartagena.
- VV.AA. *La Luz de las imágenes*. Catálogo de la exposición del mismo nombre, celebrada en Orihuela entre los meses de marzo y diciembre de 2003. Generalitat Valenciana.

FUENTES DOCUMENTALES

- CENTRO DE RESTAURACIÓN DE LA REGIÓN DE MURCIA. *Informe de restauración de la Inmaculada de la iglesia de San Miguel de Murcia*, RE 11/09.
- ARCHIVO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE BELÉN DE CREVILLENT. *Libro de Inventario de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén en Crevillente*, 15 de febrero de 1946.

DIGITALIZACIÓN DE LA ERMITA DE LA PURÍSIMA: TECNOLOGÍA AL SERVICIO DEL PATRIMONIO

ADRIÁN RIQUELME GUILL

Departamento de Ingeniería Civil, Universidad de Alicante

ariquelme@ua.es

JOSÉ ANTONIO HUESCA TORTOSA

Departamento de Construcciones Arquitectónicas, Universidad de Alicante

ja.huesca@ua.es

Resumen

Este trabajo presenta la digitalización completa de la Ermita de la Purísima, en Crevillent (Alicante, España), empleando dos técnicas de adquisición remota: el escáner láser terrestre (Terrestrial Laser Scanning) y la fotogrametría digital basada en Structure from Motion (SfM). La combinación de ambas metodologías permite generar copias digitales (o gemelos digitales) precisos y detallados, especialmente útiles para la documentación y conservación del patrimonio histórico. En el artículo se describe el flujo de trabajo, la instrumentación utilizada y los principales resultados obtenidos, destacando las ventajas de integrar datos TLS con reconstrucciones SfM orientadas y correctamente escaladas.

1. Introducción

La construcción de edificios e infraestructuras requiere, desde su origen, una serie de planos que definen la obra y sirven de guía para su ejecución. Sin embargo, aunque las edificaciones pueden perdurar durante siglos o incluso milenios, sus planos originales pueden perderse o no haber existido nunca, especialmente en el caso de construcciones históricas.

En ese contexto, el hecho de disponer de una documentación geométrica precisa se convierte en un elemento fundamental para la conservación del patrimonio. Ante eventuales daños causados por terremotos, incendios u otras contingencias, la ausencia de planos dificulta enormemente cualquier tarea de restauración.

Tradicionalmente, la obtención de planos de edificaciones patrimoniales se realizaba mediante métodos manuales o topográficos, basados en mediciones puntuales y trabajo intensivo. Sin embargo, los avances tecnológicos permiten actualmente capturar la geometría superficial de un edificio sin necesidad de acceso directo, registrando millones de puntos con gran precisión en apenas unos minutos. Estos datos permiten crear "gemelos digitales" (*digital twins*) con alta resolución y un coste razonable.

En este artículo se presenta el proceso de digitalización integral de la Ermita de la Purísima (Crevillent, Alicante), con motivo del 300 aniversario de la primera referencia a este templo. El encargo fue realizado por el Excmo. Ayuntamiento de Crevillent, concretamente desde la concejalía de Cultura y Ana Satorre como técnica de Cultura, a investigadores

de la Universidad de Alicante, pertenecientes a los departamentos de Ingeniería Civil y de Construcciones Arquitectónicas. Para ello se emplearon dos técnicas complementarias: láser escáner 3D terrestre y fotogrametría SfM, capaces de registrar tanto el interior como el exterior de la ermita.

Ambas técnicas constituyen un recurso crucial e invaluable para el patrimonio histórico, la restauración y la investigación arqueológica y arquitectónica. Su importancia radica no solo en la capacidad de generar registros exhaustivos y detallados, sino en que lo hacen de manera no intrusiva.

2. Tecnologías utilizadas

2.1 Láser escáner 3D terrestre (TLS)

El láser escáner 3D emite un haz láser que incide sobre una superficie y regresa al sensor. A partir de la orientación del haz y del tiempo de vuelo necesario para el retorno, el instrumento calcula la posición tridimensional de cada punto con precisión milimétrica. La repetición de este proceso millones de veces por minuto permite representar la superficie mediante una nube de puntos densa.

Los equipos actuales pueden operar a distancias muy variadas —desde aproximadamente 50 m hasta más de 6.000 m, según el modelo— registrando para cada punto sus coordenadas (X, Y, Z), la intensidad del retorno láser y, cuando el instrumento incorpora cámara fotográfica, también el color RGB.

El resultado final es un conjunto de puntos en el que cada uno contiene su posición tridimensional, la energía recibida (intensidad) y, en algunos casos, la información de color. La Figura 1 muestra un ejemplo de nube de puntos del reloj de sol de la Universidad de Alicante escaneado con un modelo Leica C10 ScanStation, visualizado en RGB (a) y según la intensidad registrada (b).

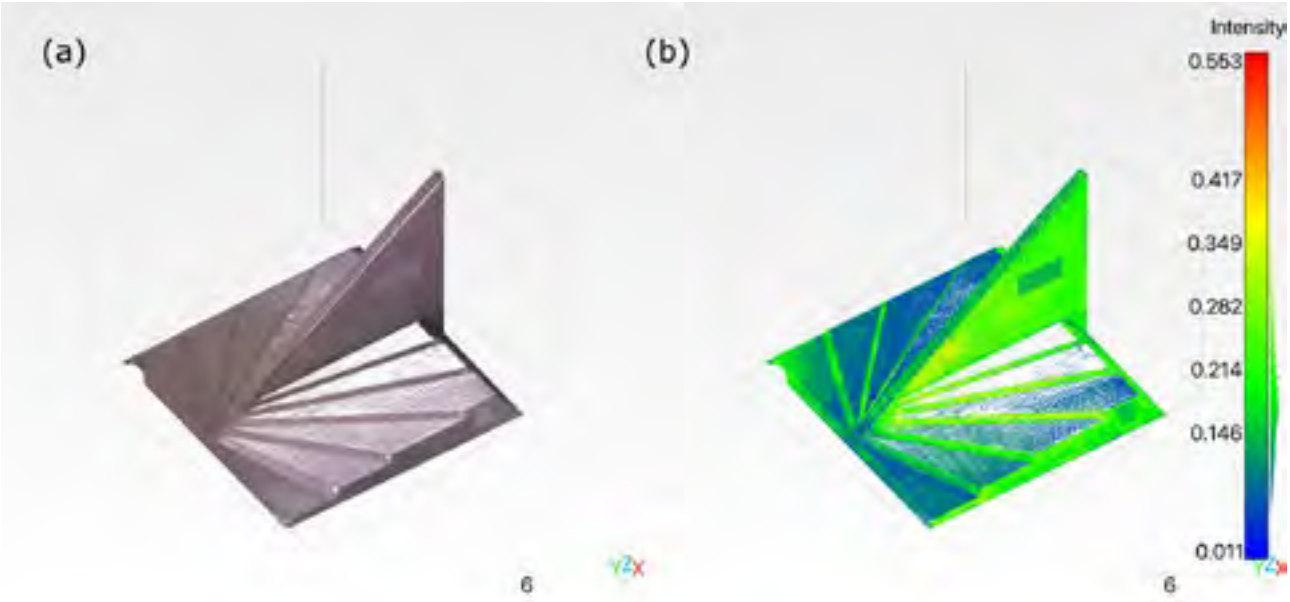


Figura 1. Vista ortográfica de la nube de puntos 3D del reloj de sol de la Universidad de Alicante, escaneada con un láser escáner 3D modelo Leica C10 ScanStation. (a) vista con colores RGB y (b) vista con color de punto según la intensidad.

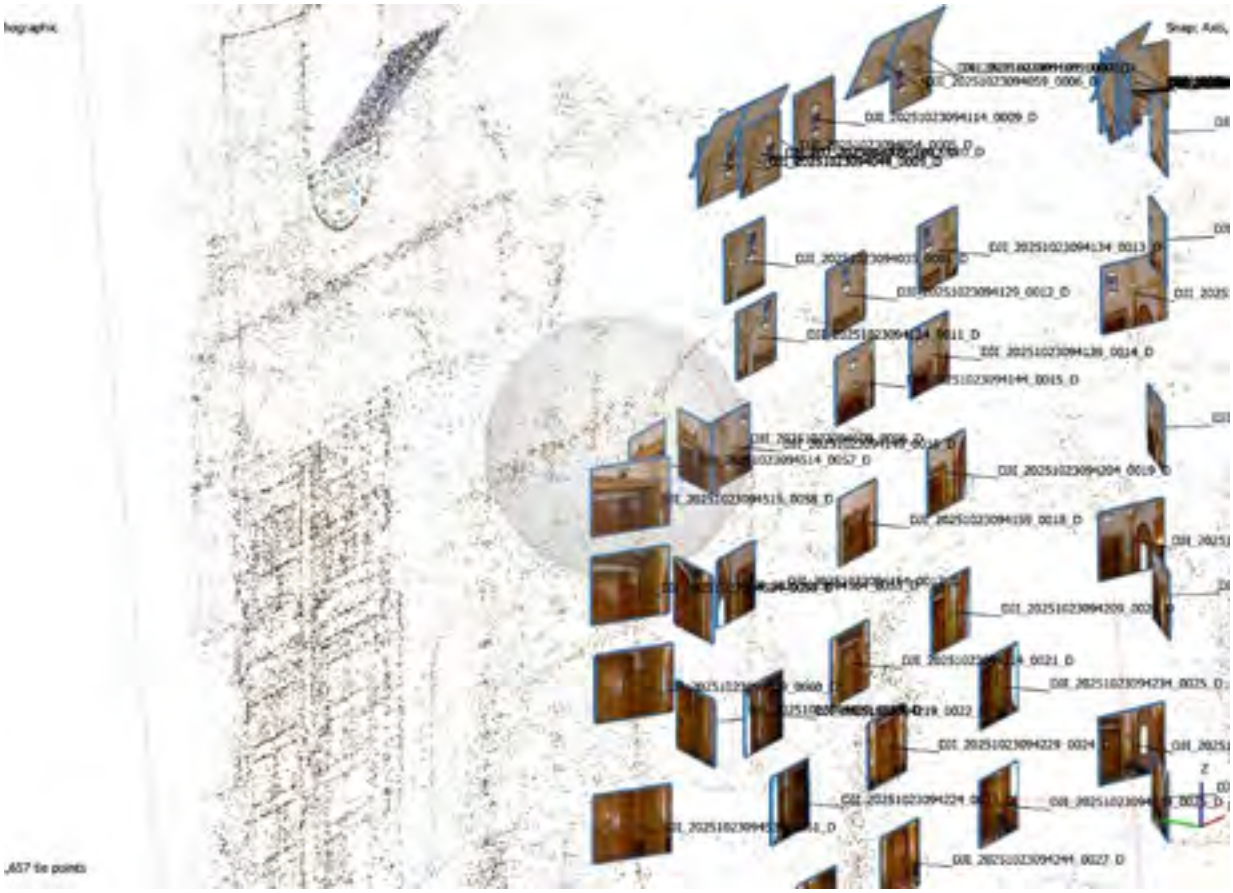


Figura 2. Ejemplo de reconstrucción de superficies con SfM a partir de fotografías. Software empleado: Agisoft Metashape Pro.

2.2. Fotogrametría digital SfM

La fotogrametría SfM MVS (Structure from Motion – Multi View Stereo) (Snavely et al., 2006, 2023) permite reconstruir una superficie tridimensional a partir de múltiples fotografías tomadas desde diferentes puntos de vista. A partir de estas imágenes (Figura 2), los algoritmos de visión por computador estiman la posición y orientación de cada cámara y extraen la geometría visible, generando primero una nube de puntos densa y, posteriormente, una malla texturizada.

Esta técnica resulta especialmente útil para documentar elementos elevados o inaccesibles para el escáner láser terrestre, como cubiertas, cornisas o zonas situadas por encima de la línea de visión del instrumento. En este trabajo se empleó un dron DJI Mini 4 Pro, que permitió obtener imágenes cenitales y captar detalles próximos al techo del interior de la ermita, completando así la información adquirida con el TLS.

2.3. Resultado de las técnicas

Ambas técnicas proporcionan una nube de puntos 3D, es decir, un conjunto de puntos sin relación explícita entre ellos que representan la superficie del objeto de estudio. Aunque estos puntos no tienen dimensión —por lo que no constituyen superficies en sí mismos—, su posición está definida en un sistema de referencia local con coordenadas XYZ exactas, lo que permite calcular distancias entre ellos. Mediante técnicas específicas de modelado es posible reconstruir las superficies a partir de estos puntos empleando elementos triangulares (generación de mallas). Además, utilizando las fotografías del proceso fotogramétrico puede asignarse textura a dichos triángulos, obteniendo una copia digital fácilmente interpretable.



Figura 3. Nube de puntos 3D de la Sangueta, Alicante, y sección transversal (en rojo).

A partir de las copias digitales generadas, ya sean nubes de puntos densas o mallas texturizadas, es posible obtener numerosos productos derivados: planos acotados, secciones, mediciones de distancias, superficies y volúmenes. La Figura 3 muestra como ejemplo una nube de puntos 3D de la cantera de la Sangueta (Alicante), capturada desde la explanada inferior. A partir de esta copia digital de la superficie, los técnicos pueden extraer mediciones geométricas sin necesidad de acceder físicamente al lugar, lo que proporciona condiciones de trabajo más seguras y completamente reproducibles. Además, al tratarse de un modelo digital, puede compartirse a cualquier ubicación en cuestión de minutos.

3. Metodología y caso de estudio

El objetivo del proyecto fue documentar con precisión la geometría interior y exterior de la Ermita de la Purísima. Para ello se combinó la nube de puntos obtenida con el láser escáner 3D Leica RTC 360 —cuyo error es de aproximadamente 0,4 mm a 10 m (Leica Geosystems AG, 2014) — con el modelo fotogramétrico generado a partir de las imágenes capturadas con un dron.

El TLS proporciona modelos con escala real y perfectamente nivelados, aunque únicamente registra aquello que es visible desde sus posiciones en tierra (Figura 4). La fotogrametría, por su parte, permite completar las zonas inaccesibles desde el nivel del suelo o poco visibles para el láser. Sin embargo, las reconstrucciones fotogramétricas no están escaladas ni orientadas automáticamente.

Para integrar ambos modelos se empleó un conjunto de dianas distribuidas en el interior y exterior de la ermita. Estas dianas se escanearon con el TLS y también fueron visibles en las fotografías adquiridas con el dron (Figura 5).

La combinación de ambas técnicas permite generar una copia digital coherente, completa y de alta precisión. La Figura 6 muestra una vista de la nube de puntos del láser escáner, cuyos

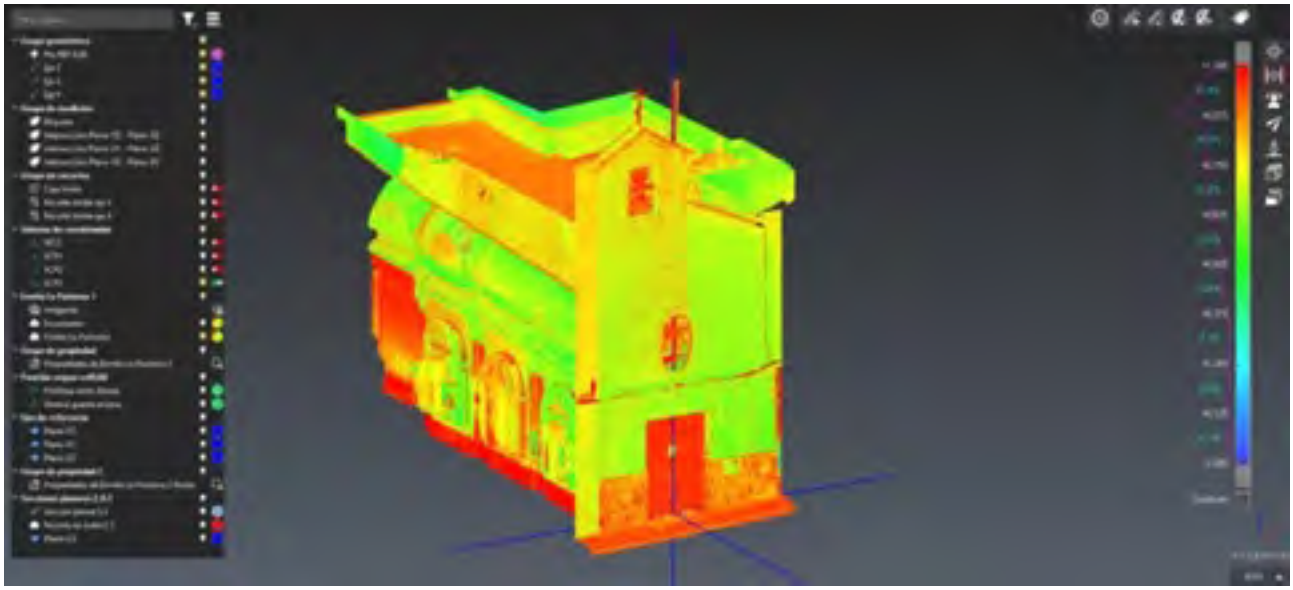


Figura 4. Vista en perspectiva de la nube de puntos 3D escaneada con el láser escáner 3D, con color de punto según la intensidad registrada y escala de colores basada en un mapa lineal RGB.



Figura 5. Vista 3D de una diana blanco y negro, escaneada, que permite determinar con precisión submilimétrica el punto central.

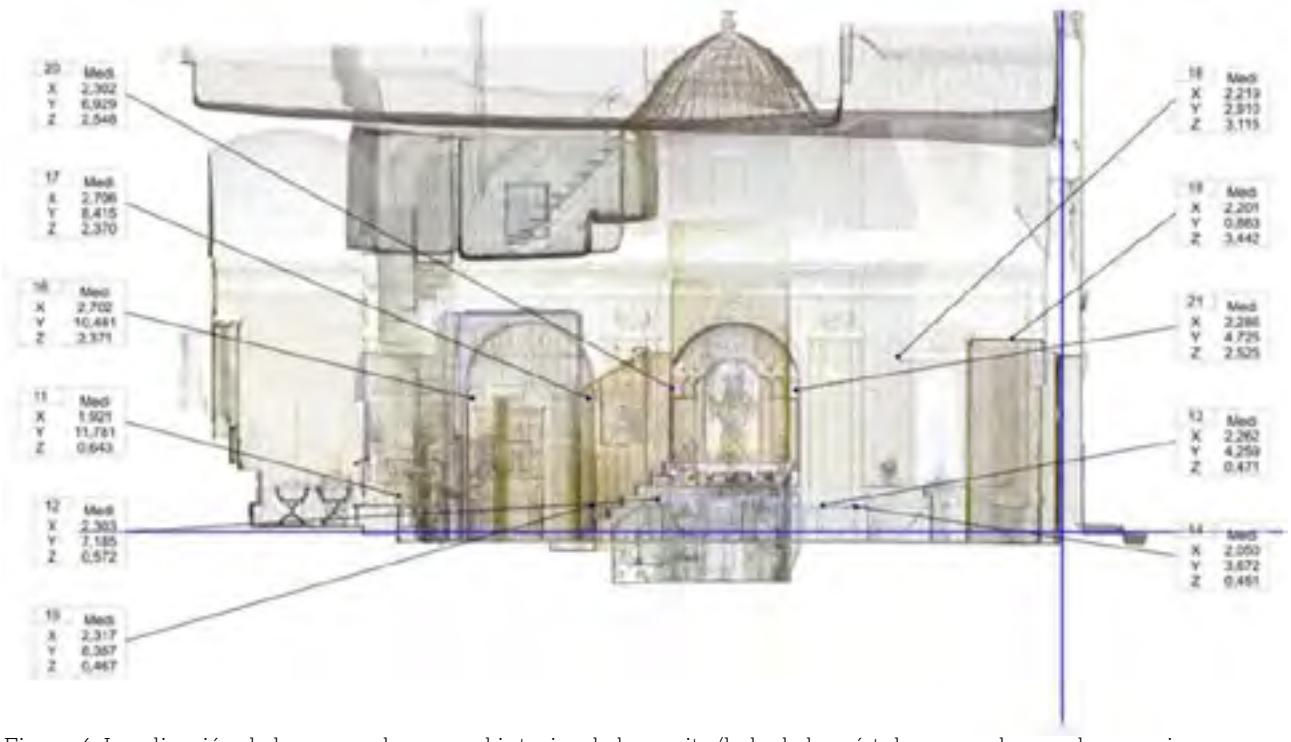


Figura 6. Localización de los marcadores en el interior de la ermita (lado de la epístola, zonas de paredes, esquinas y puntos en cornisas). Se indican las coordenadas en un sistema de referencia local.



Figura 7. Vista general del modelo 3D final, resultado de combinar la nube de puntos del escáner láser con el modelo fotogramétrico. La integración se realizó con el software Leica Cyclone 3DR.

puntos tienen asignado el color RGB capturado con la cámara integrada en el equipo. Las dianas se distribuyeron estratégicamente en paredes, esquinas y zonas elevadas del interior y exterior de la construcción. Las coordenadas de estas dianas —obtenidas con el software específico de cada técnica— deben coincidir independientemente del método empleado.

Dado que el láser escáner no se ve afectado por distorsiones de lente, las coordenadas de las dianas extraídas del TLS se integran en el flujo de trabajo de SfM. Con ello, el modelo fotogramétrico adopta estas coordenadas como referencia, corrige distorsiones ópticas y se alinea al mismo sistema de referencia que el modelo TLS. De esta forma, ambos modelos resultan complementarios y completamente intercambiables, como se muestra en la Figura 7.

4. Resultados obtenidos

4.1. La copia digital

El resultado final consta de dos copias digitales complementarias: (1) la nube de puntos 3D procesada con Cyclone Register 360 y Cyclone 3DR, y (2) una malla texturizada fotogramétrica generada con Agisoft Metashape (Agisoft LLC, 2019). La Figura 8 muestra una vista conjunta de ambos modelos —tanto la nube de puntos escaneada mediante TLS como la malla texturizada obtenida con SfM— que representa el interior y el exterior de la ermita

4.2. Análisis independiente de elementos

Trabajar con modelos digitales permite extraer información geométrica de manera sencilla utilizando filtrados de coordenadas. En la Figura 8 se muestra una vista completa de la ermita escaneada, sobre la que pueden realizarse cortes y secciones en cualquier ubicación según las necesidades del análisis.

Para ilustrar aplicaciones directas de estos modelos, la Figura 9 presenta una sección vertical de la ermita. En ella se observa la intersección entre la superficie del modelo y el plano de corte, que aparece marcada con una polilínea roja para facilitar su interpretación.

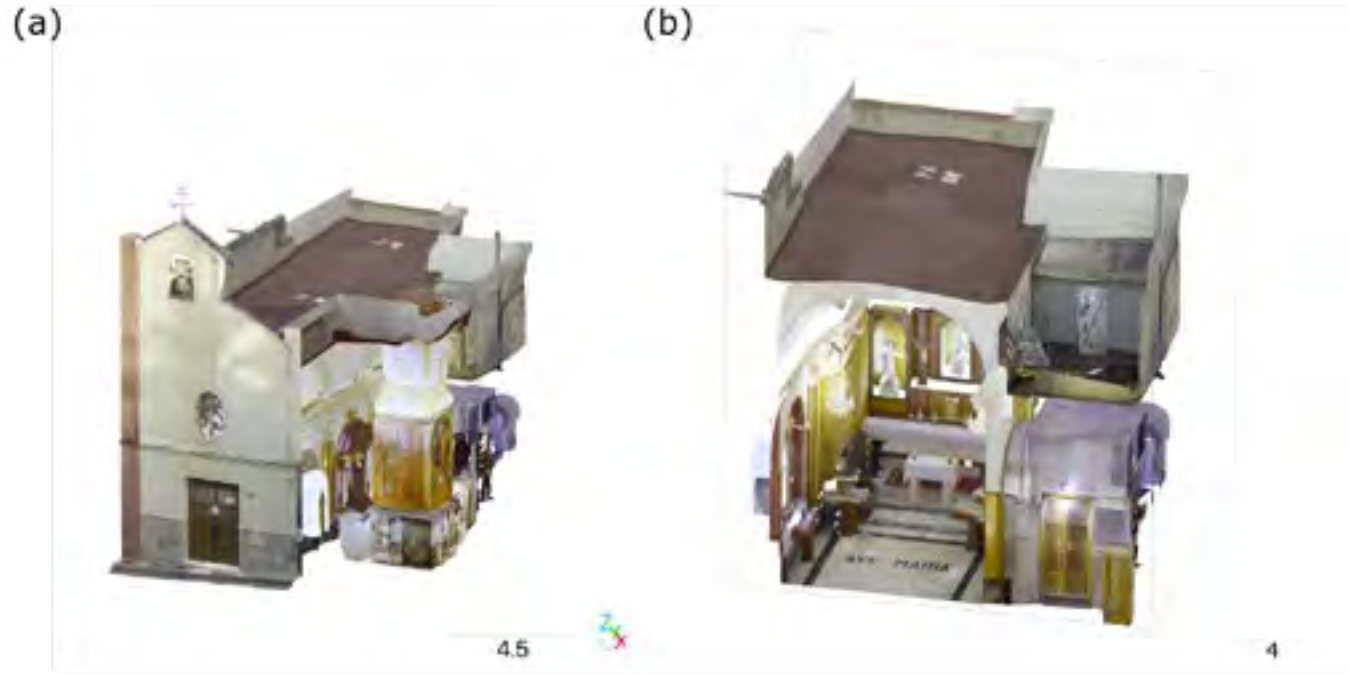


Figura 8. Nube de puntos 3D de la ermita de la Purísima con color RGB: (a) Vista completa del modelo escaneado; (b) Sección de la nube de puntos para mostrar el interior.

Una de las aplicaciones más útiles de estas copias digitales es que permiten estudiar con precisión la geometría real de los elementos constructivos. En el caso de la ermita, estos modelos ayudan a investigar las distintas fases de construcción, la forma en que se organizan los espacios, las relaciones entre ellos y cómo todo ello encaja dentro de la trama urbana histórica.

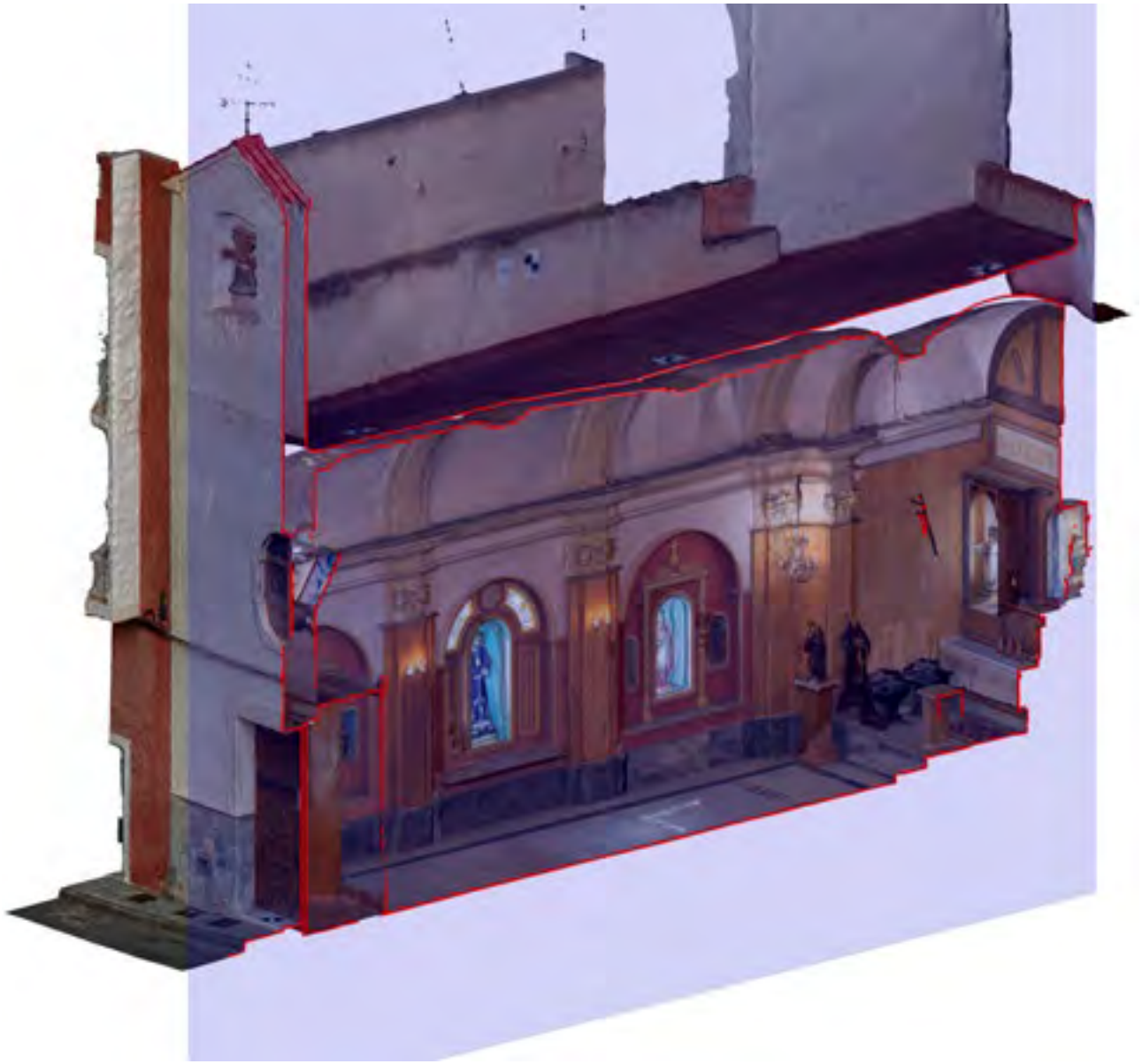


Figura 9. Sección vertical a lo largo del eje de la nave de la ermita.

Como ejemplo, la Figura 10 muestra en primer plano la fachada de la ermita y, en segundo plano, la sacristía. La visualización permite apreciar claramente cómo este espacio se integra y se ajusta al edificio colindante actual. Esta adaptación de los volúmenes y su evolución dentro del casco urbano constituye en sí misma una línea de investigación gracias al nivel de detalle que proporcionan los modelos digitales.

Además, mediante la generación de secciones —tanto horizontales como verticales— es posible analizar aspectos no solo constructivos (como espesores o trazados), sino también la disposición de los espacios y su evolución a lo largo del tiempo. La Figura 11 muestra una sección horizontal obtenida directamente desde la nube de puntos, donde se observa la distribución interior de la ermita y su relación con el edificio adosado en su medianera derecha.

4.3. Análisis específicos: mapa de pendientes en cubierta

A partir del modelo 3D obtenido con la nube de puntos es posible realizar diversos análisis geométricos según la posición y orientación de los puntos. Uno de ellos es el estudio del



Figura 10. Vista ortográfica del alzado de la fachada principal de la ermita (en primer plano) y de la sacristía (en segundo plano). La representación permite apreciar la relación volumétrica entre ambos espacios y cómo la sacristía se integra en el conjunto arquitectónico.la ermita.



Figura 11. Sección horizontal en planta de la ermita en la que se representa la distribución interior, incluyendo el espacio de la sacristía y la capilla lateral derecha. Se destaca en sombreado la zona analizada y se indica mediante línea discontinua la posición de la medianera derecha.

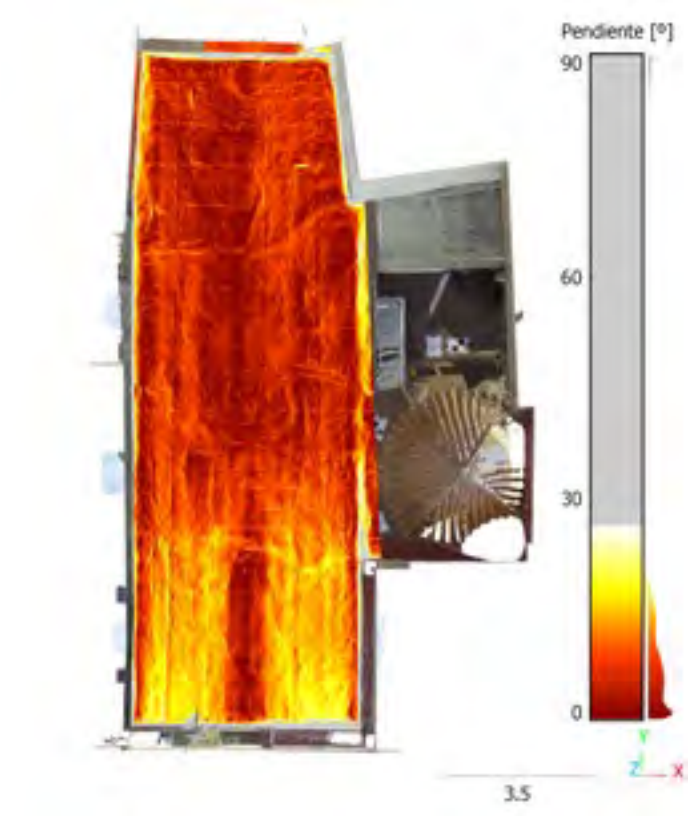


Figura 12. Mapa de pendientes de la cubierta de la nave central, expresadas en grados.

comportamiento de las pendientes de la cubierta en su estado actual (Figura 12).

Utilizando el software CloudCompare, se seleccionaron los puntos correspondientes a la cubierta de la nave central y se calculó la inclinación local en cada uno de ellos. El resultado se muestra mediante un mapa de colores, donde cada punto se colorea según su pendiente: desde valores bajos cercanos a 0° (tonos rojizos) hasta inclinaciones de alrededor de 20° (tonos amarillos). Este tipo de análisis permite identificar deformaciones, irregularidades o cambios acumulados a lo largo del tiempo de manera visual e intuitiva.

4.4. Análisis específicos: Secciones transversales

Las secciones transversales permiten obtener información muy valiosa sobre la forma real de la construcción. En la Figura 13 se muestran secciones verti-

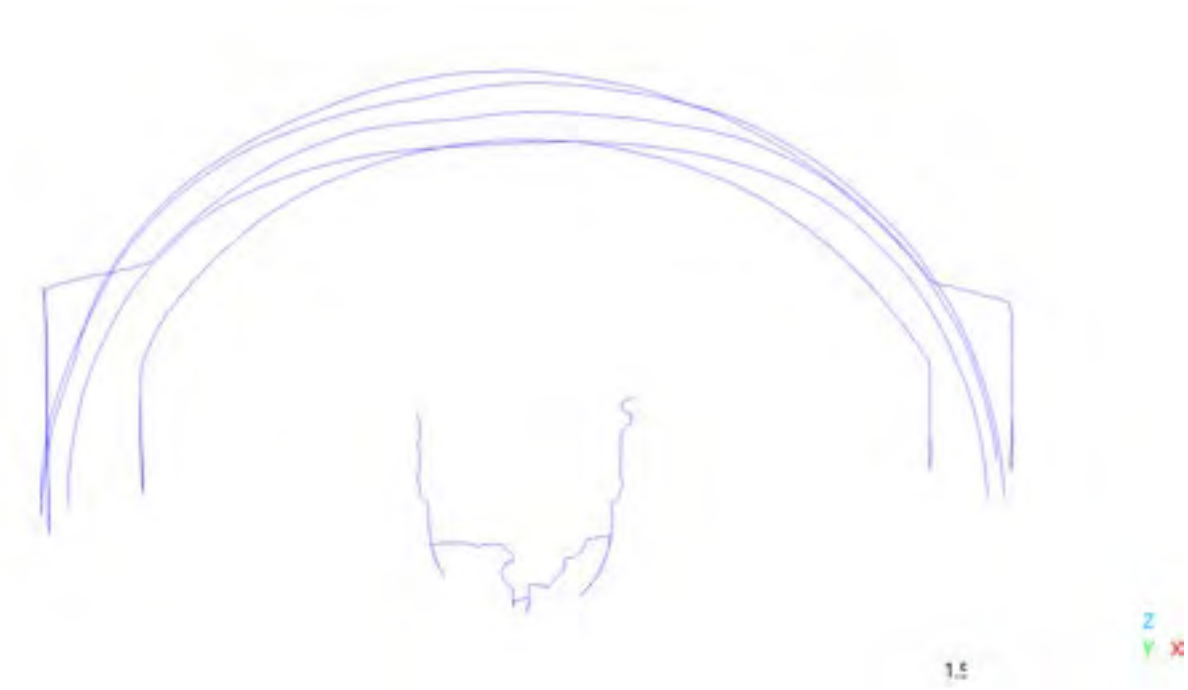


Figura 13. Secciones transversales verticales de las bóvedas, obtenidas cada 1 m.

cales tomadas cada metro a lo largo de las bóvedas de la ermita. Estas secciones revelan que, aunque los laterales mantienen en general una cierta tangencia, las curvaturas y alturas de las bóvedas no siguen un patrón uniforme, lo que refleja la construcción artesanal y las variaciones propias de edificios históricos.

Para ilustrar con mayor detalle el nivel de precisión que ofrecen los modelos digitales, la Figura 14 presenta una sección transversal tomada en un punto intermedio. En ella se aprecia claramente la irregularidad real de la bóveda, evidenciando diferencias en la forma que serían difíciles de detectar sin este tipo de análisis.

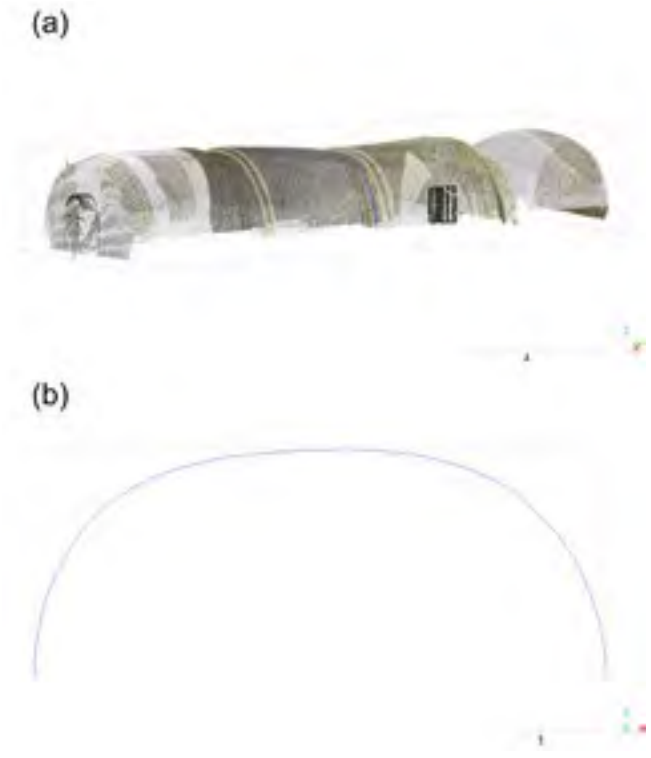


Figura 14. Ejemplo de una sección transversal intermedia donde se aprecia la forma real de la bóveda.

4.5. Discusión de geometrías de elementos

Las secciones transversales obtenidas a partir del modelo 3D muestran arcos cuya forma presenta ciertas irregularidades. Para comprender este comportamiento conviene recordar que, en un arco ideal, la geometría suele seguir un patrón definido. Por ejemplo, los arcos de medio punto se basan en una circunferencia de radio constante, lo que implica que su curvatura también es constante (igual a 1/R). Existen otros tipos de arcos que combinan segmentos rectos y curvas, modificando la posición del centro y del radio, así como arcos elípticos en los que el radio cambia en cada punto y, por tanto, la curvatura es variable.

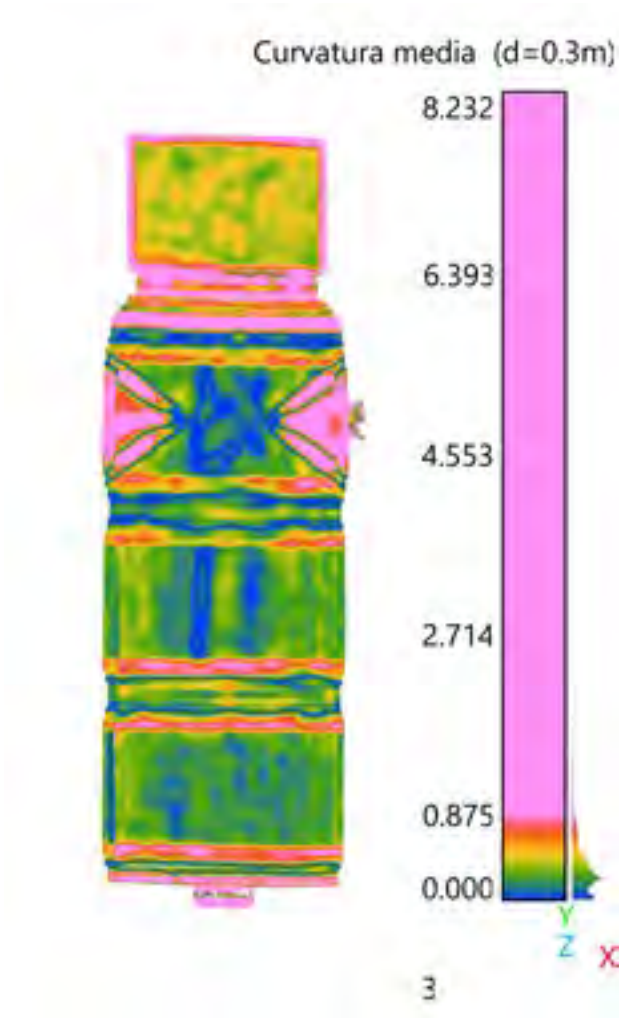


Figura 15. Curvatura media calculada a partir de los vecinos con un radio de búsqueda de 0,3 m.



Figura 15. Curvatura media calculada a partir de los vecinos con un radio de búsqueda de 0,3 m.

En el caso de la ermita, las secciones no muestran un comportamiento tan regular. A primera vista, las formas parecen alejarse de estos modelos geométricos ideales. Para estudiar estas variaciones con más detalle, se ha analizado la curvatura media calculada a partir de la nube de puntos. Este parámetro permite cuantificar cómo cambia la forma en cada punto del arco, teniendo en cuenta también los puntos vecinos dentro de un radio de 0,3 m. Cuando la curvatura media es alta, significa que la superficie se curva más en esa zona (radio local pequeño); cuando es baja, la superficie es más suave o casi plana (radio local grande).

En la Figura 15 se representa el resultado de este análisis aplicado a los arcos escaneados desde el interior de la ermita. El mapa de colores refleja cómo la curvatura varía a lo largo del arco, poniendo de manifiesto que no sigue un patrón uniforme. Estas variaciones pueden deberse tanto al propio proceso constructivo —más artesanal y adaptado a los medios disponibles en su época— como a deformaciones producidas con el paso del tiempo. Lo que sí muestra con claridad el análisis es que la geometría real de estos elementos se aparta de los modelos teóricos más comunes, aportando información relevante para comprender su evolución y su estado actual.

4.6. Generación de ortofotos con las copias digitales

Otra aplicación es la generación de ortofotos, que son imágenes de una superficie, con una orientación determinada, en la que se corrige el efecto de la altura de los elementos. En esta línea, la Figura 16 presenta una ortofoto generada sobre el plano horizontal XY con colores obtenidos a partir de la cámara fotográfica, empleada para el flujo de trabajo SfM. Esta ortofoto está en verdadera magnitud por lo que puede ser empleada para obtener tantas lecturas de distancias, ángulos y superficies como se considere necesario. Otro ejemplo de ortofoto generada con el modelo obtenido es el de la puerta de la entrada mostrada en la Figura 17, donde se observa cómo el plano de proyección es la fachada y se ha corregido el efecto de la perspectiva.

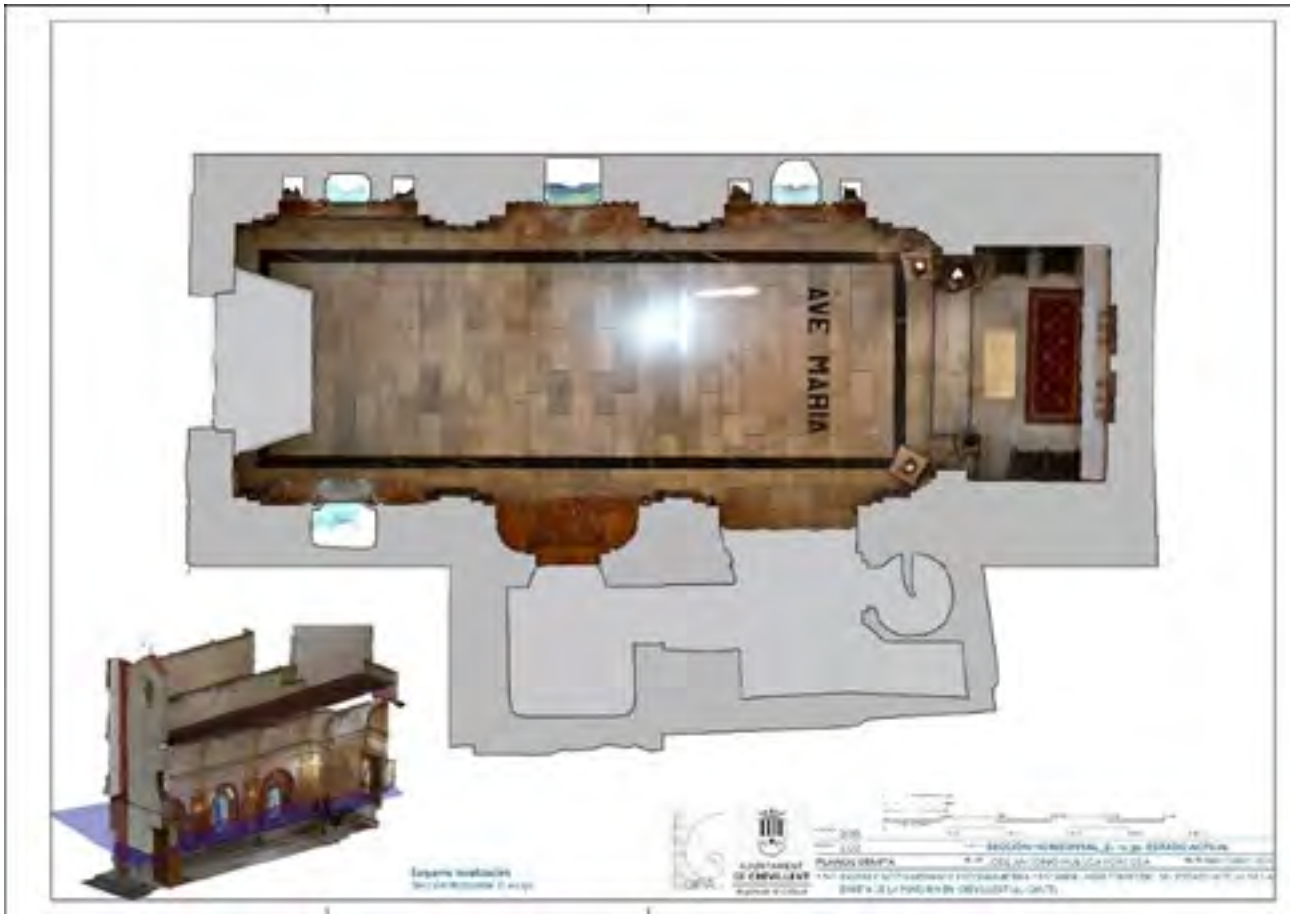


Figura 16. Ejemplo de sección horizontal de la ermita, a una cota de elevación de +1,5 m, generada a partir de los modelos 3D.

4.7. Generación de planos a partir de ortofotos y secciones del modelo 3D



Figura 17. Ortofoto de la puerta de entrada de la ermita.

Una aplicación adicional de los modelos digitales es la elaboración de planos a partir de la combinación de ortofotos y de secciones realizadas directamente sobre el modelo 3D. En la Figura 16 se presenta una sección horizontal de la ermita obtenida mediante un plano de corte situado a una elevación de +1,5 m respecto al punto de origen, ubicado en el acceso principal. Esta sección se complementa con la ortofoto en planta generada con el modelo fotogramétrico, lo que permite observar la geometría real de los espacios y realizar mediciones precisas gracias a la textura aplicada a la superficie. La vista resultante facilita la lectura del edificio y la interpretación de los elementos arquitectónicos de forma clara, incluso para quienes no están familiarizados con planos técnicos.

De manera similar, en la Figura 18 se muestra un plano correspondiente a una sección vertical. Esta vista permite apreciar la identidad de



Figura 18. Ejemplo de sección transversal de la ermita, obtenida a distancias +4,10 m y +5,93 m sobre el eje Y desde el origen, a partir del modelo 3D de la nube de puntos.

los muros y pilastras, así como la relación con otros espacios internos de la ermita. También se observan los huecos y hornacinas presentes en los muros medianeros y, en el caso de la capilla lateral, el nivel del pavimento del espacio vaciado bajo ella y la forma de la cúpula que lo cubre. Además, se identifican los espesores reales de la cubierta de la nave central. Todo este detalle procede directamente del modelo 3D de nube de puntos, lo que permite trabajar con representaciones fieles al estado actual del edificio.

5. Conclusiones

La digitalización de la Ermita de la Purísima demuestra la eficacia de combinar el láser escáner terrestre con la fotogrametría realizada mediante dron para lograr una documentación fiel y detallada del patrimonio histórico. Un proceso adecuado de captura y tratamiento de los datos permite integrar ambos modelos sin pérdidas de precisión, generando copias digitales con escala real, correctamente niveladas y con una resolución muy elevada.

La disponibilidad de esta información abre la puerta a numerosas aplicaciones. Estos modelos facilitan la planificación de intervenciones de restauración, el estudio arquitectónico de los espacios, la elaboración de análisis estructurales o de emergencia y, además, permiten generar material divulgativo y educativo accesible para el público general. En edificios antiguos cuyo estado actual ya no coincide con planos históricos —o que carecen por completo de ellos—, contar con esta documentación precisa es fundamental para garantizar su conservación futura. También resulta clave para conocer con detalle su estado real, identificar posibles deformaciones o detectar procesos de degradación que puedan afectar a su estabilidad.

La creación de estas copias digitales constituye, además, el punto de partida para el desarrollo de gemelos digitales. Estos modelos no son solo representaciones visuales, sino herramientas interactivas y funcionales que pueden incorporar información en tiempo real, como datos de sensores para su monitorización, planes de conservación, mantenimiento, actuaciones realizadas o rangos de afección. Todo ello contribuye a una documentación más completa del edificio, a su protección y a su salvaguarda como parte esencial del patrimonio cultural.

6. Referencias

- Agisoft LLC. (2019). *Agisoft Metashape Professional*. www.agisoft.ru
- HACKEL, T., WEGNER, J. D., & SCHINDLER, K. (2016). Contour Detection in Unstructured 3D Point Clouds. *2016 IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*, 1610–1618. https://doi.org/10.1109/CVPR.2016.178
- Leica Geosystems AG. (2014). *Leica RTC 360 datasheet*.
- SNAVELY, N., SEITZ, S. M., & SZELISKI, R. (2006). Photo tourism: exploring photo collections in 3D. *ACM Trans. Graph.*, *25*(3), 835–846. https://doi.org/10.1145/1141911.1141964
- SNAVELY, N., SEITZ, S. M., & SZELISKI, R. (2023). Photo tourism: exploring photo collections in 3D. In *Seminal Graphics Papers: Pushing the Boundaries, Volume 2* (1st ed.). Association for Computing Machinery. https://doi.org/10.1145/3596711.3596766

PROSPECCIÓN ARQUEO-GEOFÍSICA CON GEORRADAR EN LA ERMITA DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN (CREVILLENT)

MARCOS ANTONIO MARTÍNEZ SEGURA

Grupo Geofísica Aplicada Somera (GEODE)

Departamento de Ingeniería Minera y Civil. Universidad Politécnica de Cartagena

marcos.martinez@upct.es

INTRODUCCIÓN

La Ermita de la Purísima Concepción, en Crevillent (Alicante), guarda bajo su pavimento más preguntas que certezas. Con la intención de conocer mejor qué puede ocultarse en el subsuelo del templo, el Ayuntamiento de Crevillent solicitó la colaboración del grupo de investigación Geofísica Aplicada Somera (GEODE) de la Universidad Politécnica de Cartagena. En esta intervención se llevó a cabo una prospección geofísica mediante georradar (GPR), una técnica no invasiva que permite "ver" el subsuelo sin necesidad de excavar. El objetivo principal fue localizar zonas con posibles anomalías y definir áreas de interés donde pudiera existir algún elemento enterrado o alteraciones del terreno que justificaran estudios posteriores (figura 1).



Figura 1. Interior de la Ermita de la Purísima Concepción en Crevillent.



Figura 2. Aplicaciones en las que comúnmente se aplica un georradar 3D para escaneado del subsuelo y estructuras.

METODOLOGÍA GENERAL DE LA PROSPECCIÓN GEOFÍSICA CON GEORRADAR

El georradar es actualmente una de las técnicas geofísicas superficiales más extendidas con una multitud de aplicaciones prácticas que presentan en muchos campos de la investigación (geología, ingeniería, arquitectura, medio ambiente, restauración, excavaciones, arqueología, etc. (figura 2). Un georradar consta de una antena transmisora que emite pulsos electromagnéticos de duración breve (1-4 ns) y frecuencia elevada que se propagan en profundidad con una cierta velocidad. En función de la frecuencia que se usa se pueden obtener resultados de mayor o menor profundidad y de mayor o menor resolución.

Cuando la onda encuentra un cambio en las propiedades electromagnéticas del medio de propagación se refleja hacia la superficie donde es detectada por una antena receptora (situada junto a la antena emisora). Por su tipología, las antenas de georradar se clasifican en dos grupos: antenas aéreas y antenas de contacto. Las primeas se emplean en estudios de carreteras y ferrocarril donde es necesario circular a gran velocidad para no alterar el normal uso de la infraestructura y no dañar los equipos de lectura. Las segundas se emplean cuando es necesario alcanzar mayores profundidades de investigación y la adquisición se realiza a baja velocidad.

Los equipos tradicionales operan en torno a una frecuencia electromagnética concreta que depende del tipo y modelo de la antena (desde 25 MHz a 4 GHz). Esto condiciona las aplicaciones en las que se pueden emplear cada tipo de antena (ya que varía la profundidad de investigación y la capacidad de resolución del equipo).

En función de factores que en parte dependen de la instrumentación empleada y en parte de las características del suelo investigado, los datos brutos pueden necesitar un tratamiento posterior cuyo objetivo suele ser la eliminación de ruidos que ocultan la presencia de señales significativas. Típicamente se emplean filtros de ruidos que ocultan la presencia de señales significativas.

La atenuación de las señales es una función compleja de la conductividad eléctrica que, en general, controla la profundidad máxima de penetración que puede alcanzar el georradar en un cierto material. Valores elevados de atenuación se encuentran en sedimentos de granulometría muy fina, como limos y arcillas, en materiales cristalinos solubles, metales, soluciones salinas, etc. En cambio, valores bajos son característicos de rocas cristalinas, gravas, arenas o formaciones rocosas. En la Tabla 1, se observan los valores de constante dieléctrica (**ε**r) para los diferentes tipos de suelos.

Material	**ε**r	**ε** (mS/m)	**v (cm/ns)**	**ε** (dB/m)
Aluviones	9-23	10-100	6.3-10	-
Arcilla seca	3	0.25	17.3	0.28
Arcilla húmeda	8-15	50-1000	8.6-11	20
Arcilla limosa	30-50	>1000		
Arena seca	3-6	0.01	12-17	0.01
Arena húmeda	20-30	0.1-1	5.5-6	2.3
Arena costera seca	10		9.5	0.03-0.3
Limos secos	3-10			
Limos saturados	10-40	1-100	7-9.5	6
Grava	<8	<0.8	>10.6	-
Grava arenosa satura.	15-22	<0.8	7.7-6.4	-
Suelo agrícola	9-25	1-100	6-10	-
Suelo agrícola medio	15	-	7.7	-
S. agr. grueso seco	8-15	0.8	10.6-7.7	-
S.agr. areno-limoso (saturado)	10-15	0.8-1.5	9.5-7.7	-
S.agr. húmedo	15-22	1.5-2	7.7-6.4	-
S.agr. saturado	20-26	0.8-1.5	6.7-5.9	-
Suelo arcilloso seco	2-3	0.1-1	21.2-17.3	-
Suelo arenoso seco	2-3	0.1-1	21.2-17.3	-
Suelo de bosque	12	-	-	-
Suelo de marismas	12	-	8.6	-
Suelo de pastoreo	13	-	8.3	-
Suelo limoso seco	2-3	0.1-1	21.2-17.3	-
Suelo promedio	16	-	7.5	-
Turba	50-78	1-2	3.4-4.2	-

Tabla 1. Parámetros electromagnéticos para diferentes tipos de suelos y para materiales no compactados[1].

El tipo de antena es la parte más crítica ya que es la responsable de la emisión y recepción de las ondas electromagnéticas a las frecuencias apropiadas que serán definidas por las especificaciones de cada sistema GPR[1]. En cuanto a la selección de la frecuencia de las antenas para una investigación determinada, ésta será función del compromiso que se establezca entre la resolución requerida y la profundidad de investigación que hay que alcanzar; estableciéndose, de forma general, que las frecuencias elevadas dan mayor resolución, pero teniendo un poder de penetración más superficial, mientras que las de baja frecuencia presentan mayor profundidad de investigación a costa de una menor resolución. Por ello, y para resolver los inconvenientes de pérdida de resolución o mejorar capacidades de penetración, se recomienda adoptar sistemas multifrecuencia, donde el uso de antenas multifrecuencia (por ejemplo: 250, 400/500, 800 MHz) garantiza multitud de escenarios de investigación en cuanto al rango de posibilidades de resolución y profundidad de investigación.

En este sentido, la reciente aparición de los equipos multifrecuencia representa un gran avance en la tecnología georradar formando parte de los sistemas actuales de última generación. Con las antenas convencionales para poder conseguir un espectro de frecuencias similar a la ofrecida por los equipos multifrecuencia, y por tanto una resolución y profundidad de investigación equivalente, sería necesario repetir cada uno de los perfiles con antenas individuales, por ejemplo, de 200 MHz, 500MHz, 800 MHz y 2 GHz. Lo que significa un incremento importante en coste de adquisición para disponer de dicho rango de antenas, así como de inversión en tiempo para repetir los perfiles o mallas con cada una de ellas.

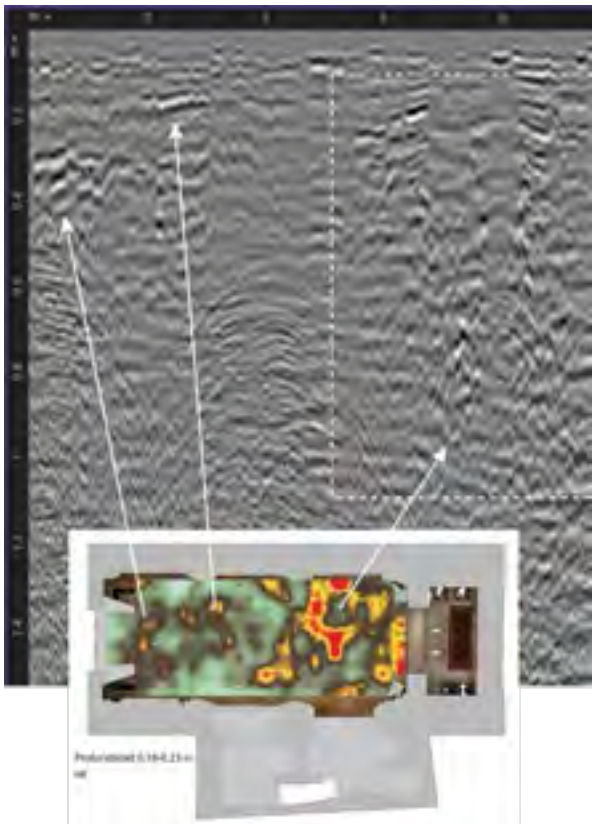


Figura 3. Radargrama obtenido es uno de los perfiles que atraviesa la Ermita.

Los valores obtenidos se representan gráficamente en unas figuras llamadas radargramas, en los que se refleja la unión de todas las trazas registradas (figura 3). Según las características de estas ondas reflejadas se pueden realizar las interpretaciones de los diferentes medios por los que ha viajado la onda electromagnética.

Los estudios 3D de una zona con una antena monocanal suelen realizarse mediante secciones paralelas separadas unos centímetros o metros, para poder llevar a cabo una interpolación entre las trazas de los diferentes perfiles. En función del objetivo buscado, y en un tiempo relativamente corto, se pueden cubrir grandes extensiones. Estos modelos tridimensionales permiten obtener una visión global del medio estudiado, pudiendo visualizar los datos desde múltiples puntos de vista y por tanto delimitar de forma precisa las estructuras identificadas.

Asimismo, en los equipos con monofrecuencia es difícil lograr simultáneamente una profundidad de detección profunda y una alta resolución porque generalmente sólo hay una frecuencia central en un sistema de antena GPR de un solo canal. Para superar la limitación anterior, la adquisición de datos de radar de múl-

1. PÉREZ, G. V., 2001. Radar de Subsuelo Evaluación para Aplicaciones en Arqueología y en Patrimonio Histórico-Artístico.

tiples frecuencias centrales se repite, cambiando la antena, a lo largo de la misma línea de prospección para obtener diferentes perfiles GPR.

Si se dispone de un sistema de GPR con un conjunto de antenas multifrecuencia, este proceso de adquisición puede facilitarse y los datos de la misma línea de prospección serán más precisos a diferentes profundidades. Normalmente, las anomalías más profundas se interpretan basándose en el perfil de radar de baja frecuencia (LF, low frequency en inglés), y las menos profundas se identifican basándose en el perfil de radar de alta frecuencia (HF, high frequency en inglés).

Como requisitos previos para un correcto uso del GPR son:

- Es necesario la adecuación de la zona de estudio, que permita el paso del GPR.
- Como se ha citado anteriormente, la atenuación de las ondas es un factor crítico a la hora de utilizar este equipo. Por ello, el tipo de material a escanear y el tipo de estudio requerido (profundidad, resolución) marcarán el éxito de la aplicación de esta técnica.

PROSPECCIÓN Y PROCESADO GEORADAR: ANTENAS Y EQUIPO DE TRACCIÓN; GPS Y SOFTWARE

El equipo utilizado en este estudio es un sistema de cartografía móvil GPR GS8000PRO multifrecuencia y monocanal con visualización 3D en tiempo real, que permite escanear una amplia variedad de superficies y obtener una imagen tomográfica de los primeros metros del subsuelo sin necesidad de llevar a cabo cata, rozas, taladros, etc., lo que le da capacidad no-invasiva, haciéndola muy interesante para estudiar elementos protegidos. La imagen se visualiza en una tableta en tiempo real, permitiendo generar información muy valiosa en forma de datos ráster o vectoriales de carácter geológico, geográfico o estructural, in-situ. Esto favorece la toma de decisiones rápida in-situ en situaciones en las que la información que aporte el georradar sea crucial para decidir las siguientes fases del estudio (arqueología, obra civil, estudios forenses, fuerzas de seguridad, etc.).

Asimismo, también se puede llevar a cabo un post-procesado de los datos ya en oficina empleando un ordenador conectado a la nube que permita acceder a los programas de ordenador específicos. En este sentido, uno de los aspectos más innovadores se presenta en la toma de datos, donde un usuario conectado online puede observar y tomar decisiones en tiempo real, lo que le da capacidad de trabajo colaborativo a distancia, pudiendo estar conectados diferentes especialistas desde diferentes puntos geográficos (nacionales o internacionales).

El sistema georradar 3D emplea ondas electromagnéticas comprendidas entre los 40 MHz y 3400 MHz de frecuencia. Ello hace que las imágenes generadas sean de la máxima calidad en todos los niveles de profundidad investigados. A diferencia de otros equipos "multifrecuencia" que trabajan únicamente en dos frecuencias (una alta y otra baja), este sistema incorpora la tecnología georradar de onda continua bajo frecuencia escalonada o "stepped frequency continuous wave", también conocida bajo sus siglas SFCW.

Gracias a esta nueva tecnología SFCW, la frecuencia emitida viene modulada de manera automática dentro de un amplio rango, resultando en un ancho de banda mayor que las tecnologías de radar de pulso tradicionales. Gracias a este mayor ancho de banda, y mediante algoritmos de transformación de datos entre los dominios de frecuencia y tiempo calculados en tiempo real, se obtiene una imagen radar optimizada para el tipo de aplicación deseado, con mayor resolución y óptimo balance de imagen entre canales, resultando en datos crudos de mayor calidad, útiles ya en campo sin necesidad de post-procesado.

Durante las mediciones, a través de una Tablet incorporada al equipo, los registros se transforman en una imagen planimétrica o "mapa de calor" dentro de un rango de profundidad ajustable en el momento, representando fidedignamente la realidad del subsuelo sobre el que se desplaza el equipo en superficie. Dicho mapa de calor sigue una escala de color en base a la amplitud de señal recibida. Así, allí donde se detecta un objeto, o existe un elemento característico del terreno, se identificará con una amplitud diferente en relación con el entorno, permitiendo su localización y delimitación.

El equipo multifrecuencia GS8000PRO marca PROCEQ SCREENING EAGLE (Suiza), es un dispositivo georradar de penetración en el suelo ligero y fácil de usar para la localización de servicios públicos y arqueología (figura 4). El equipo presenta las siguientes características:

Rango de frecuencia modulada: 40 Hz - 3.440 MHz

Ancho de banda efectivo: 3.200 MHz

Tamaño mínimo del objetivo detectable: 1 cm

Máxima profundidad de penetración en condiciones más optimas: 10 metros

Velocidad máxima de adquisición: 80 km/h

Receptor GNSS (Sistema Global de navegación por Satélite): GPS multibanda con precisión 3D entre 1-5 cm

Autonomía de batería de hasta 8 horas



Figura 4. GS8000pro y Tablet.

El software de procesado es el INSIGHT 3D. Se trata de un software de procesado de georradar diseñado para la creación de imágenes del subsuelo en 2D/3D con una amplia variedad de aplicaciones; geotecnia, ingeniería y arqueología.

TRABAJOS REALIZADOS

Los trabajos realizados consistieron en el diseño y ejecución de una malla de perfiles longitudinales y transversales que cubre la totalidad de la zona de estudio. La distribución de los perfiles se adaptó a los obstáculos existentes en el interior del habitáculo (Figura 5), lo que explica que presenten longitudes variables.

En total, se adquirieron 12 perfiles longitudinales (EPL1–EPL12), con longitudes comprendidas entre 8 y 11 m, y 26 perfiles transversales (EPT1–EPT26), con una longitud aproximada de 3,7 m (Figura 5). La separación nominal entre perfiles, tanto longitudinales como transversales, fue de 0,35 m. No obstante, en algunos tramos se emplearon separaciones diferentes para ajustar la malla a las dimensiones del habitáculo y maximizar la cobertura. Asimismo, en cada zona se discretizaron las anomalías en función de su modo de detección, obteniéndose registros en alta frecuencia (HF) y baja frecuencia (LF). La diferencia entre ambas configuraciones radica en el compromiso entre penetración y detalle: la HF proporciona mayor resolución, pero menor penetración, mientras que la LF permite mayor penetración a costa de una resolución menor.

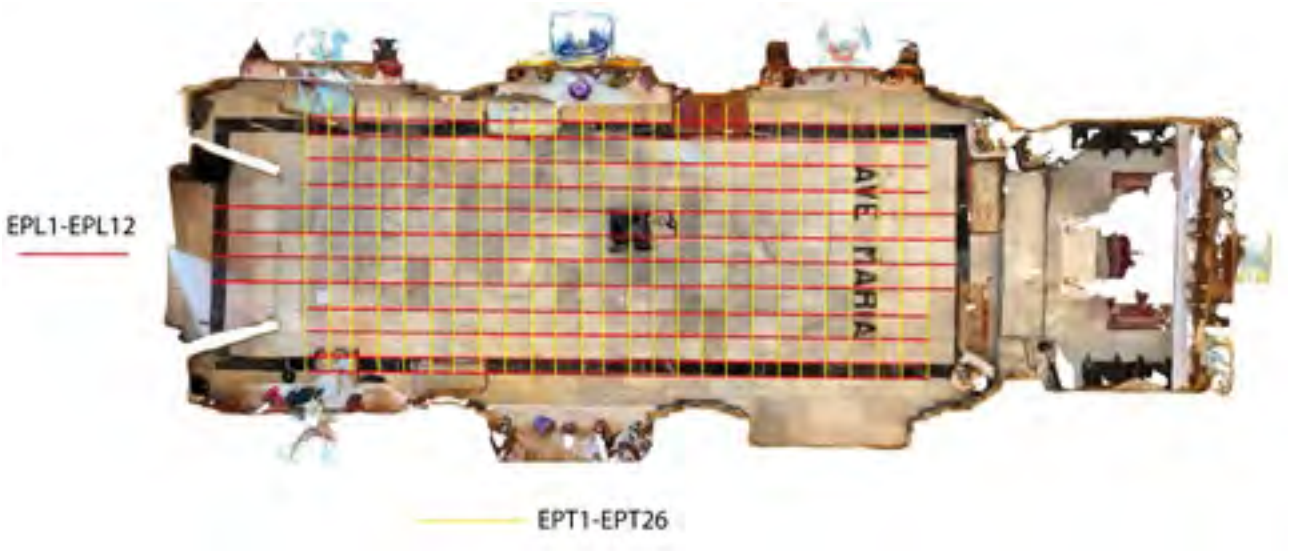


Figura 5. Perfiles longitudinales (EPL1-EPL12) y Perfiles transversales (EPT1-EPT26).

RESULTADOS

La ermita se localiza en el casco urbano de Crevillent (Alicante), en un área fuertemente condicionada por la Falla de Crevillente, una estructura de gran relevancia regional que ha controlado la disposición de materiales y relieves en su entorno. En el ámbito de Crevillent y su sierra afloran materiales sedimentarios de distinta naturaleza y edad, incluyendo series triásicas (con presencia de materiales evaporíticos y arcillosos en el contexto regional) y unidades posteriores, con depósitos y coberturas más recientes[2]. En un entorno urbano,

2. Universidad de Alicante, Departamento de Ciencias de la Tierra y del Medio Ambiente (DCTMA). (s. f.). Geolodía 18: Crevillent [Folleto en PDF]. https://dctma.ua.es/es/documentos/geolodia/folletos/gd18-crevillente.pdf

además, es habitual que los primeros decímetros o metros estén dominados por rellenos antrópicos y firmes (soleras, zahorras, hormigón), lo que introduce contrastes electromagnéticos y una alta variabilidad lateral.

En prospección con georradar (GPR), la velocidad de propagación (v) representa la rapidez con la que las ondas electromagnéticas se transmiten a través del medio, y es el parámetro clave para convertir el registro en tiempo de ida y vuelta a profundidad, según la relación . En medios no magnéticos, esta velocidad depende principalmente de la permitividad dieléctrica, muy influida por el contenido de humedad y, en menor medida, por la conductividad del material (que también controla la atenuación de la señal)[3].

Para el presente estudio se ha adoptado una velocidad v = 0,113 m/ns con objeto de estimar la profundidad de las anomalías detectadas bajo el pavimento de la ermita. Este valor se considera adecuado para un escenario urbano como el descrito, siendo coherente con rangos habituales de materiales minerales y firmes con humedad moderada. En particular, calizas húmedas presentan valores próximos a 0,11–0,10 m/ns, y materiales rocosos o compactos de baja a moderada humedad suelen situarse en el intervalo aproximado 0,09–0,13 m/ns, mientras que medios más finos y conductivos (limos/arcillas) tienden a mostrar velocidades menores (GPR-Parameters.ch, s. f.). En consecuencia, la elección de v = 0,113 m/ns permite realizar una conversión tiempo–profundidad consistente con los materiales esperables en el entorno de Crevillent y con las condiciones del subsuelo somero bajo la ermita, sirviendo como base para la comparación e interpretación conjunta de anomalías en alta y baja frecuencia.

La prospección mediante georradar (GPR) permite caracterizar de forma indirecta el subsuelo y los elementos ocultos a partir de la emisión de impulsos electromagnéticos y la recepción de las reflexiones generadas cuando dichas ondas encuentran materiales con propiedades diferentes. En términos prácticos, cada cambio significativo en el medio (por ejemplo, variaciones de humedad, cambios litológicos, vacíos, rellenos, interfaces constructivas o elementos enterrados) puede producir un contraste electromagnético, y ese contraste se traduce en una reflexión registrada por el sistema.

Tras la adquisición, los datos se procesan para obtener representaciones que permiten visualizar la distribución espacial de la respuesta del subsuelo. En los resultados que se muestran a continuación, las zonas con mayor intensidad de color corresponden a sectores con mayor densidad o amplitud de reflexiones, lo que suele indicar la presencia de heterogeneidades o estructuras que se diferencian del entorno. No obstante, conviene señalar que una mayor intensidad no implica por sí sola un tipo de elemento concreto, sino un aumento de la respuesta reflejada, que debe interpretarse en conjunto con la geometría de la anomalía, su continuidad y su coherencia entre perfiles.

En este apartado se presentan los resultados obtenidos con dos rangos de frecuencia: alta frecuencia (HF, 700–3900 MHz) y baja frecuencia (LF, 170–675 MHz). La utilización de ambas bandas responde al compromiso habitual del método entre resolución y profundidad de investigación: la HF permite identificar detalles más finos y delimitar mejores geometrías someras, aunque con menor capacidad de penetración; la LF, por su parte, alcanza mayores profundidades, a costa de una resolución más limitada. De este modo, la combinación de HF y LF ofrece una visión más completa, mejorando la fiabilidad en la delimitación de anomalías y en la interpretación global del área estudiada.

3. GPR-Parameters.ch. (s. f.). Material properties (GPR parameters database). Recuperado el 11 de febrero de 2026, de https://gpr-parameters.ch/material_properties.php

RADARGRAMAS.

Para el análisis se han utilizado perfiles B-scan (radargramas), en los que se representa la amplitud de la señal reflejada en función de la distancia recorrida (eje horizontal, en metros) y la profundidad (eje vertical, en metros). Las zonas señaladas mediante recuadros discontinuos corresponden a sectores con variaciones significativas de la respuesta, considerados de interés para la interpretación y su correlación posterior con las secciones en planta.

En alta frecuencia (Figura 6), los radargramas muestran, de manera general, un paquete superficial relativamente continuo, caracterizado por reflectores subhorizontales y buena coherencia lateral, compatible con la presencia de un pavimento/solera y su base inmediata. Por debajo de este intervalo, la respuesta tiende a volverse más heterogénea, con pérdida parcial de continuidad y texturas más "rugosas", lo que sugiere la transición hacia un medio más variable. Este comportamiento puede asociarse a cambios de compactación y granulometría, rellenos antrópicos y/o variaciones locales de humedad, además de anomalías puntuales que generan respuestas más intensas y localizadas en determinados tramos. Asimismo, en varios perfiles HF se identifica un reflector relativamente continuo (marcado con línea discontinua), interpretado como un horizonte guía que podría corresponder a una interfaz entre unidades o a un límite constructivo dentro del paquete de firme.

En la figura 7 se muestra un perfil en baja frecuencia que complementa esta información, al mejorar la penetración y reforzar la lectura de los niveles más profundos. En este caso se observa una respuesta estratificada, con reflectores mayoritariamente subhorizontales y de buena continuidad lateral. Destaca un horizonte continuo principal en torno a 3,0–3,2 m de profundidad (marcado con línea discontinua superior), que indica un cambio notable en las propiedades del medio y separa un tramo superior de respuesta más homogénea de un tramo inferior con reflectores más marcados y de mayor amplitud.

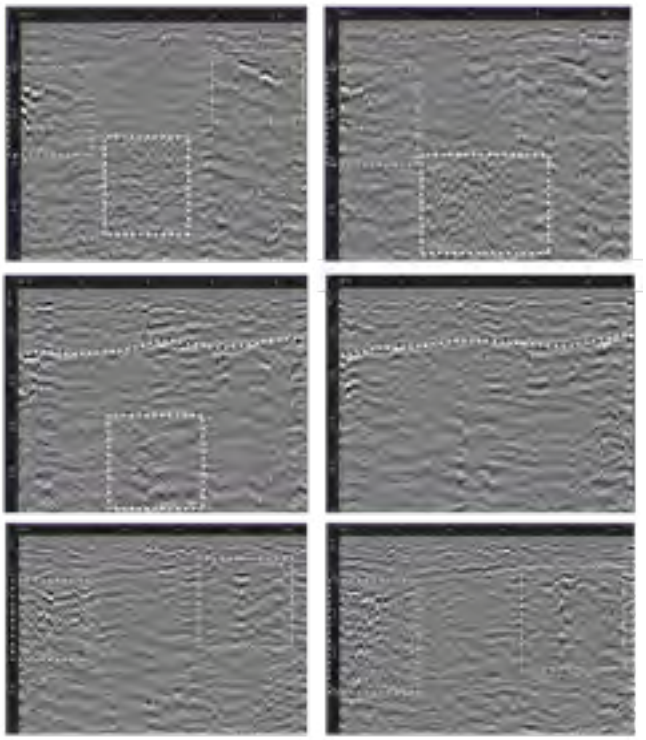


Figura 6. Radargramas EPL1-EPL6. Anomalías más significativas obtenidos en alta frecuencia (HF).versales (EPT1-EPT26).

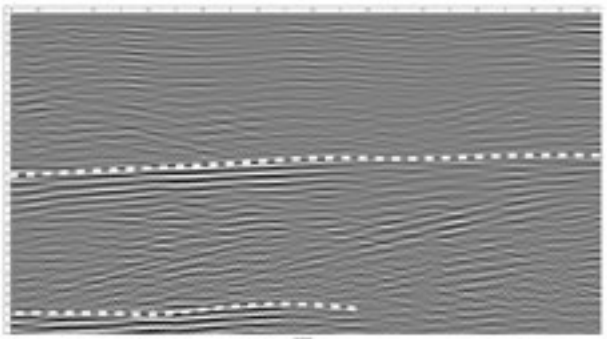


Figura 7. Radargrama EPT24. Anomalías más significativas obtenidos en baja frecuencia (LF).

Adicionalmente, se reconoce un segundo evento continuo en torno a 6,0–6,2 m (línea discontinua inferior), asociado a una banda de elevada amplitud. Este reflector puede interpretarse como un nuevo contacto entre unidades; no obstante, dado el carácter dominante del horizonte principal, también es posible que parte de esta respuesta corresponda a múltiplos (reflexiones repetidas) generados por un contraste electromagnético fuerte.

ESTUDIO EN ALTA FRECUENCIA HF.

En las figuras 8 y 9 (HF) se observa una respuesta globalmente homogénea, con un predominio de tonos verdes, lo que sugiere un medio relativamente uniforme a estas cotas (aprox. 0,15–0,17 m en la figura 8 y 0,18–0,23 m en la figura 9). Este patrón es coherente con la presencia de un pavimento continuo o de un paquete somero con propiedades similares en la mayor parte de la Ermita. Sobre esa respuesta de fondo aparecen anomalías puntuales de mayor intensidad (amarillos y rojos), concentradas principalmente hacia el sector derecho del plano, en dirección a la cabecera/área del altar, donde se registran contrastes electromagnéticos más marcados.

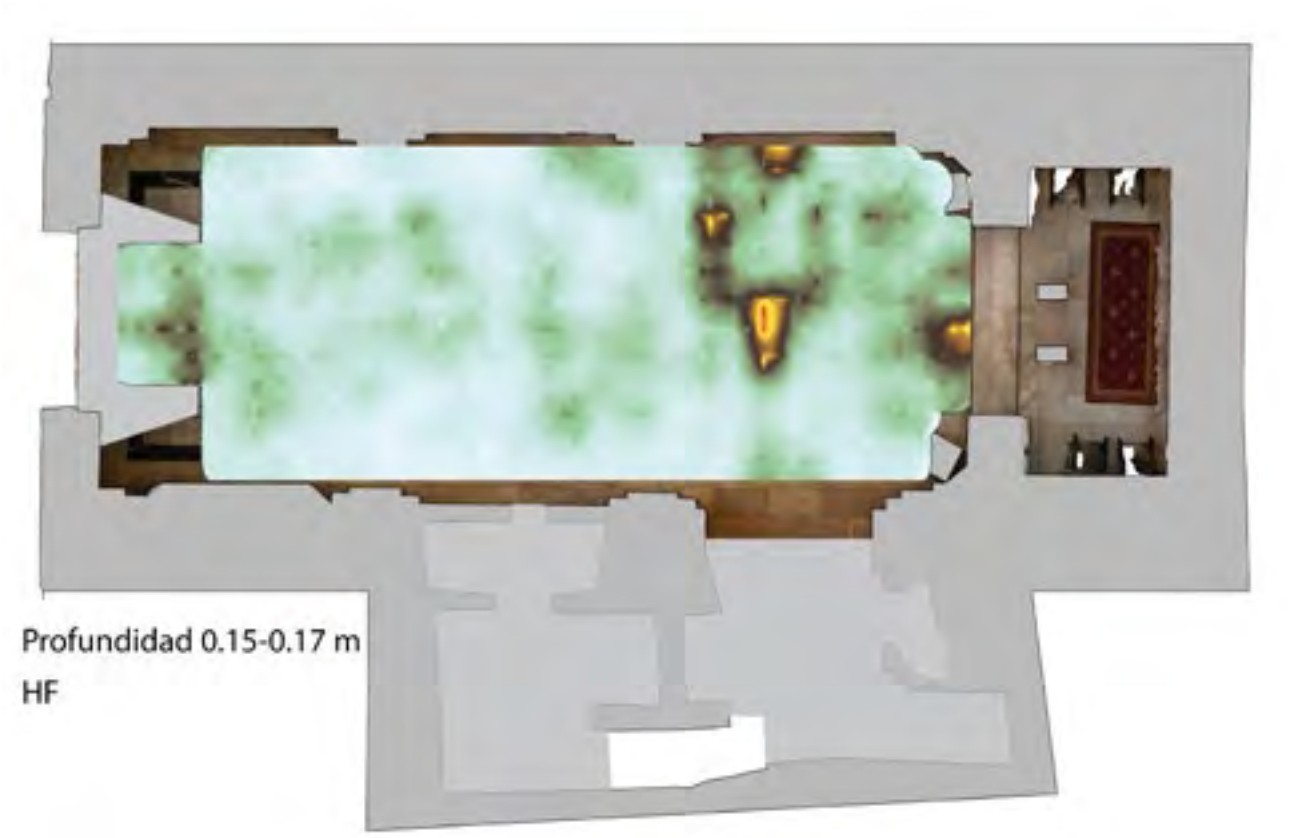


Figura 8. Sección comprendida entre los 0,15-0,17 m de profundidad en HF

En la figura 8 destaca una anomalía con geometría subcuadrangular, delimitada mediante línea discontinua, que presenta un núcleo de respuesta más intensa, especialmente en su parte inferior, donde la reflexión es más fuerte. La forma definida y el incremento local de amplitud pueden asociarse a la presencia de un elemento puntual o un cambio de material respecto al entorno, como una reparación del pavimento, una zona con piedra distinta, un relleno o incluso algún pequeño enterramiento. En cualquier caso, por su carácter localizado y su delimitación clara, se trata de una anomalía relevante para seguimiento en niveles posteriores.

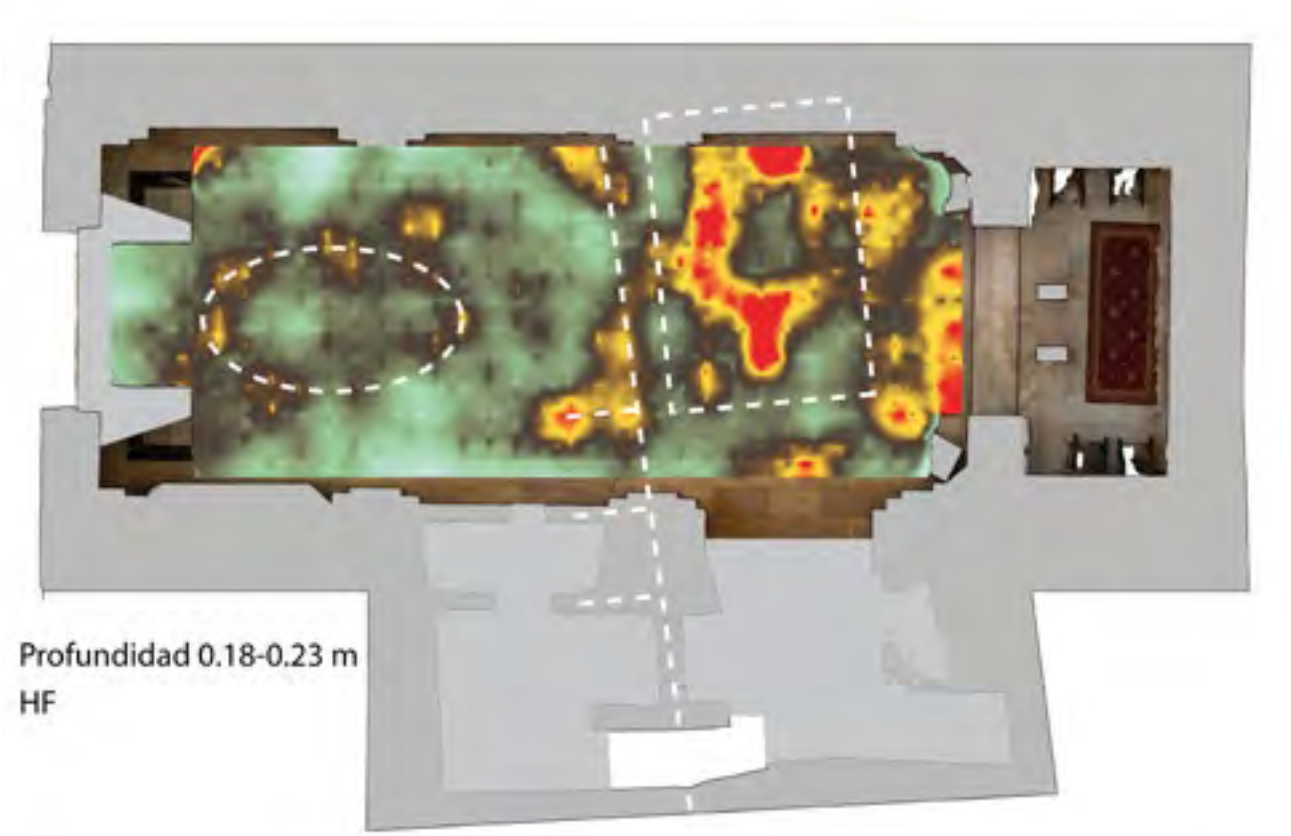


Figura 9. Sección comprendida entre los 0.18-0.23 m de profundidad en HF

En la figura 9 se mantiene la misma estructura general: un fondo relativamente uniforme y anomalías concentradas hacia la cabecera, aunque con una mayor intensidad y continuidad de las zonas reflectivas. Además, se aprecia una alineación de respuestas que coincide con el muro anexo señalado con puntos blancos, lo que sugiere una relación espacial con elementos constructivos próximos (por ejemplo, cambios de material, interfaces asociadas al muro, rellenos laterales o reparaciones alineadas con esa geometría). Este tipo de patrón lineal, cuando se repite y conserva coherencia espacial, suele ser indicativo de estructuras o límites constructivos más que de heterogeneidades aleatorias.

En conjunto, ambas figuras apuntan a un escenario dominado por un pavimento relativamente continuo, en el que, a estas profundidades someras, "afloran" principalmente contrastes puntuales o alineados, compatibles con intervenciones, cambios de fábrica o elementos localizados, especialmente en el entorno de la cabecera.

En la sección correspondiente a 0,41–0,46 m (Figura 10) se aprecia una respuesta más compleja que en los niveles someros, con un incremento claro de las zonas de alta reflectividad (amarillos y rojos) y una distribución menos homogénea del fondo. Las anomalías se concentran en varios sectores señalados con líneas discontinuas, destacando especialmente el entorno de la cabecera y áreas puntuales de la nave, donde se registran contrastes electromagnéticos más marcados.

La geometría y la intensidad de estas respuestas sugieren que, a esta profundidad, el registro deja de estar dominado por el pavimento y comienza a reflejar heterogeneidades del paquete inferior, compatibles con cambios de material, rellenos, contactos constructivos o posibles elementos asociados a actuaciones previas (por ejemplo, reparaciones, zonas recrecidas o capas con distinta humedad). Asimismo, se identifican anomalías de carácter más difuso y extendido en la zona central, lo que podría relacionarse con variaciones graduales

del medio (humedad o compactación), mientras que otras respuestas más localizadas e intensas podrían corresponder a inclusiones puntuales o discontinuidades más netas.

En conjunto, este nivel evidencia una mayor presencia de contrastes en profundidad, por lo que resulta especialmente útil comparar su posición con las secciones adyacentes para verificar la continuidad espacial de las anomalías y discriminar entre respuestas aisladas y estructuras con posible significado constructivo.

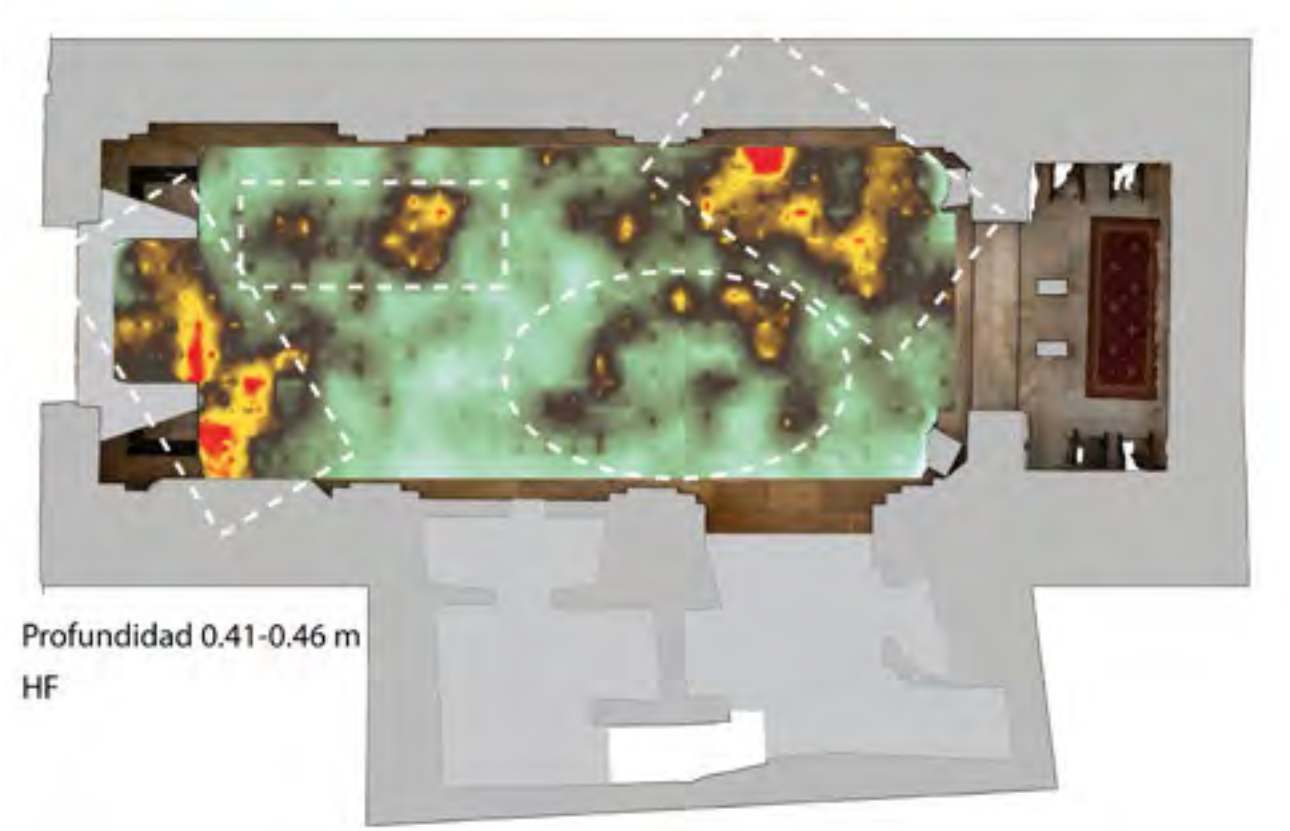


Figura 10. Sección comprendida entre los 0.415-0.465 m de profundidad en HF

En la figura 11 (HF, 0,70–0,80 m) se aprecia una respuesta más contrastada, con varias zonas de elevada reflectividad distribuidas de forma diferenciada en planta. Destaca, en primer lugar, una franja central que atraviesa prácticamente todo el ancho de la nave, marcada por una mayor densidad de reflexiones respecto al entorno, lo que sugiere un cambio de propiedades del medio o la presencia de un nivel con mayor heterogeneidad.

En el sector norte se registran numerosas reflexiones, aunque con un patrón disperso y sin una geometría claramente definida, lo que podría estar asociado a variaciones locales del material (rellenos, cambios de compactación o humedad) más que a una estructura continua. Por último, en el entorno de la cabecera/altar se observa una concentración notable de reflexiones intensas, con respuestas más continuas y energéticas. Este comportamiento es coherente con lo observado previamente en la figura 9, lo que refuerza la idea de que en esa zona existe un contraste persistente en profundidad, potencialmente relacionado con elementos constructivos, contactos de fábrica o intervenciones históricas.

En la sección correspondiente a la figura 12 (HF, 1,41–1,43 m) se mantiene una respuesta de fondo relativamente uniforme, sobre la que aparecen anomalías puntuales de mayor reflectividad distribuidas a lo largo de la nave. No obstante, el rasgo más relevante es la

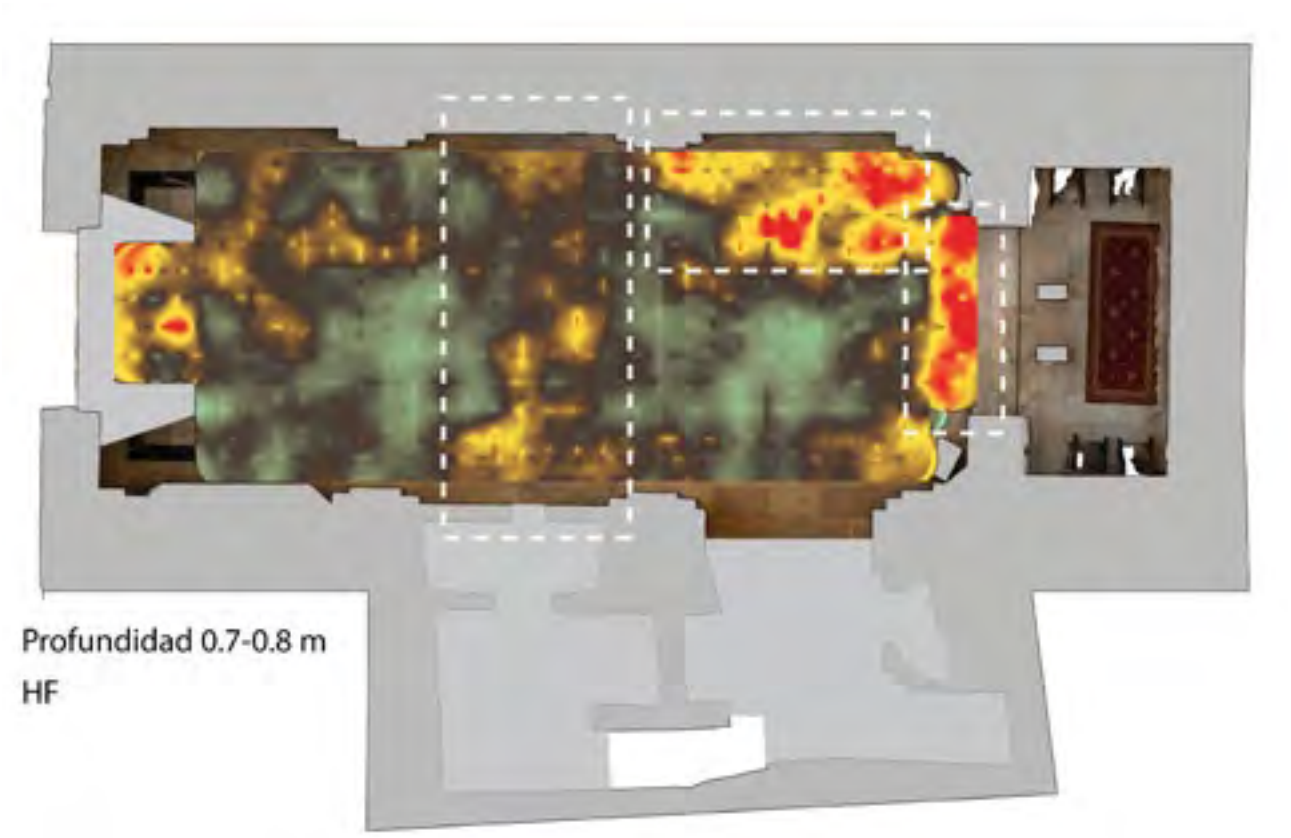


Figura 11. Sección comprendida entre los 0.7-0.8 m de profundidad en HF



Figura 12. Sección comprendida entre los 1.41-1.43 m de profundidad en HF

continuidad lateral de la respuesta en el sector próximo a la zona anexa, donde se aprecia una alineación coherente de las reflexiones que sigue la dirección del muro señalado en planta. Esta persistencia geométrica y su concordancia espacial con el paramento sugieren que la señal no responde a heterogeneidades aleatorias, sino que podría estar asociada a un contacto constructivo, un cambio de material ligado al propio muro, o a elementos adyacentes (rellenos, cimentación o interfaces relacionadas con la fábrica).

En conjunto, la figura 12 refuerza la interpretación de que, a estas profundidades, parte de las respuestas registradas conservan una organización estructural compatible con la influencia del muro anexo, lo que justifica su seguimiento en intervalos posteriores para evaluar su continuidad y extensión.

ESTUDIO EN BAJA FRECUENCIA LF.

Las secciones mostradas en las figuras 13 y 14 presentan una distribución espacial muy similar, manteniendo patrones de respuesta coherentes entre ambas profundidades. En particular, se observa la presencia de zonas reflectivas conectadas entre sí, con una organización que sugiere continuidad lateral de algunos contrastes, más allá de anomalías puntuales aisladas. Esta repetición del patrón entre intervalos de profundidad próximos refuerza la interpretación de que se trata de rasgos con cierta persistencia espacial, y no de respuestas aleatorias del ruido o del procesamiento.

Asimismo, la geometría general observada en LF guarda paralelismos con la respuesta registrada en HF para el intervalo 0,70–0,80 m (Figura 11). En ambos casos se identifican sectores de mayor reflectividad concentrados hacia zonas concretas de la nave y, especialmente, en el entorno de la cabecera, lo que sugiere que los contrastes detectados no dependen exclusivamente de la configuración (HF/LF), sino que corresponden a heteroge-



Figura 13. Sección comprendida entre los 0,63-0,61 m de profundidad en LF

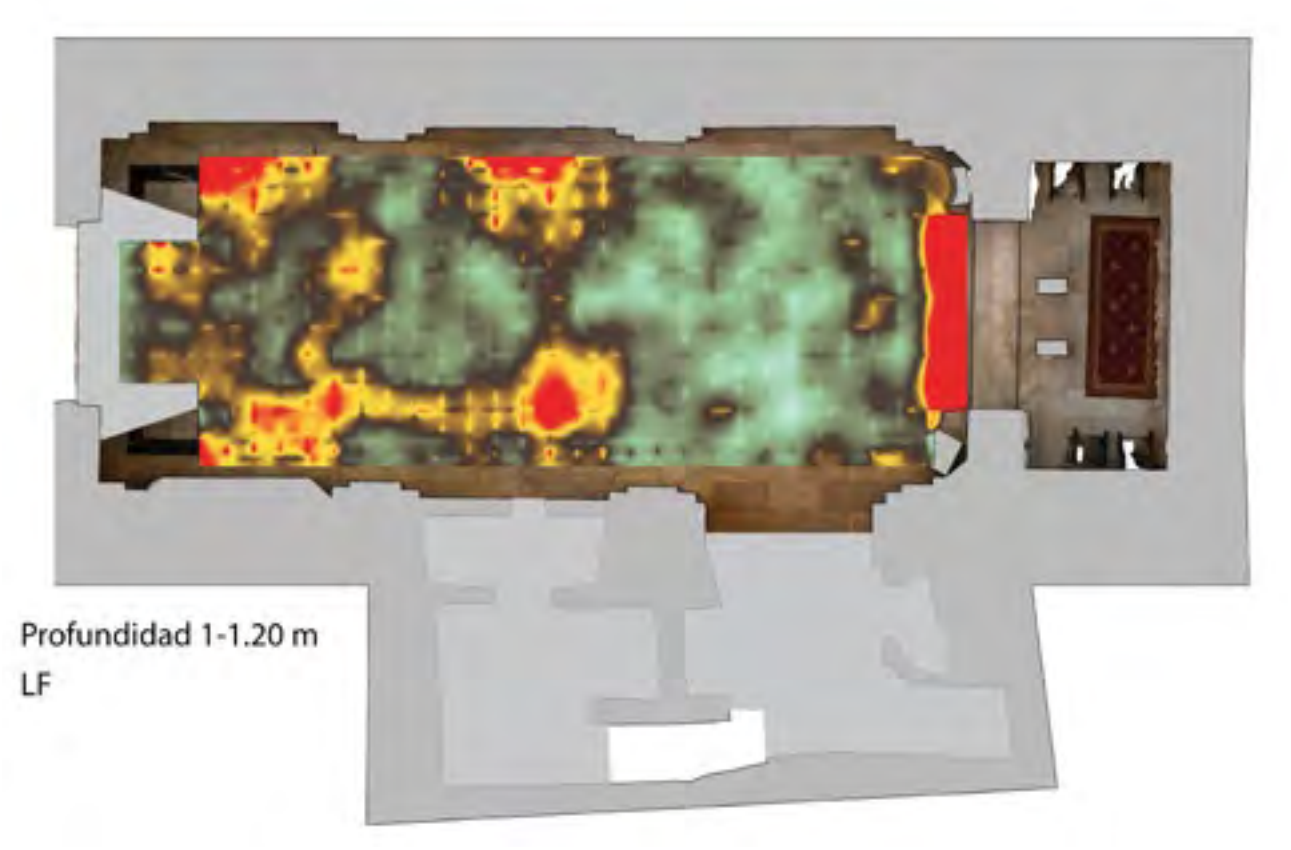


Figura 14. Sección comprendida entre los 1-1,20 m de profundidad en LF

neidades reales del medio que se manifiestan con distinta resolución y penetración según la frecuencia utilizada. En conjunto, la comparación HF–LF aporta consistencia a la interpretación, al confirmar la recurrencia de determinados rasgos y su continuidad a escalas de profundidad mayores.

CONJUNTO ERMITA-CALLE

En la figura 15 se presenta una sección conjunta que integra la respuesta del interior de la ermita y la del entorno exterior (calle), con el objetivo de comparar patrones y evaluar posibles correspondencias entre ambos ámbitos. En el área exterior se identifican varias anomalías lineales y puntuales que, por su geometría y elevada reflectividad, son compatibles con la presencia de infraestructuras enterradas, especialmente tuberías, las cuales se han señalado en la figura.

De forma complementaria, en el interior se ha marcado mediante puntos discontinuos blancos una posible conducción (tubería) detectada a partir de una respuesta lineal coherente. Esta señal presenta una disposición que podría guardar relación con algunas de las conducciones observadas en el exterior, ya sea por alineación, proximidad o por la continuidad espacial de la anomalía hacia la zona anexa. En este sentido, la superposición interior–exterior resulta útil para plantear hipótesis sobre el origen de determinadas reflexiones registradas dentro de la ermita, especialmente si pudieran estar condicionadas por servicios enterrados próximos.

No obstante, esta posible correspondencia debe interpretarse con cautela y confirmarse mediante la comparación con otras profundidades y perfiles, así como, si se dispone de ella, con información previa de instalaciones (planos de servicios o inspección in situ).



Figura 15. Sección conjunta del entorno exterior (calle; 0,74–1,00 m de profundidad) y del interior de la ermita (0,00–0,60 m de profundidad).

CONJUNTO ERMITA-ANEXOS

Según la distribución observada en el sector sur del conjunto representado (zona anexa al interior de la ermita), se plantea la necesidad de evaluar si los rasgos identificados en esa área presentan continuidad hacia el interior del edificio. En particular, la proximidad espacial y la disposición geométrica de dicha zona sugieren la posibilidad de que algunas estructuras, niveles constructivos o alteraciones del subsuelo no queden confinadas al ámbito exterior/anexo, sino que puedan prolongarse bajo el pavimento de la nave. Por este motivo, el análisis se orienta a comprobar la correlación espacial entre ambos sectores, comparando la posición y alineación de las anomalías detectadas en la parte sur con las respuestas registradas en el interior, con el fin de confirmar o descartar una continuidad funcional o constructiva entre ambas áreas.

Para ello, se han analizado varias secciones a distintas profundidades, con el objetivo de comprobar la posible continuidad de las anomalías o estructuras desde la zona sur hacia el interior de la ermita y evaluar su persistencia en profundidad.

En las figuras 17 y 18 se presentan dos secciones en planta representadas con una nueva paleta de colores, con el objetivo de resaltar los contrastes y facilitar la interpretación espacial de las anomalías. En la imagen superior, correspondiente a una profundidad aproximada de 0,7 m, se observa una distribución de respuestas que sugiere una posible continuidad entre el sector sur (zona anexa) y el interior de la ermita. Esta cota resulta especialmente relevante, ya que coincide con la profundidad estimada de la habitación situada en el anexo, lo que abre la posibilidad de que la respuesta registrada refleje una conexión o relación constructiva entre ambos ámbitos. En la imagen inferior, correspondiente a un intervalo más profundo (en torno a 1,05–1,78 m), se ha representado un arco blanco únicamente como hipótesis de continuidad, a modo de guía visual para explorar una posible conexión

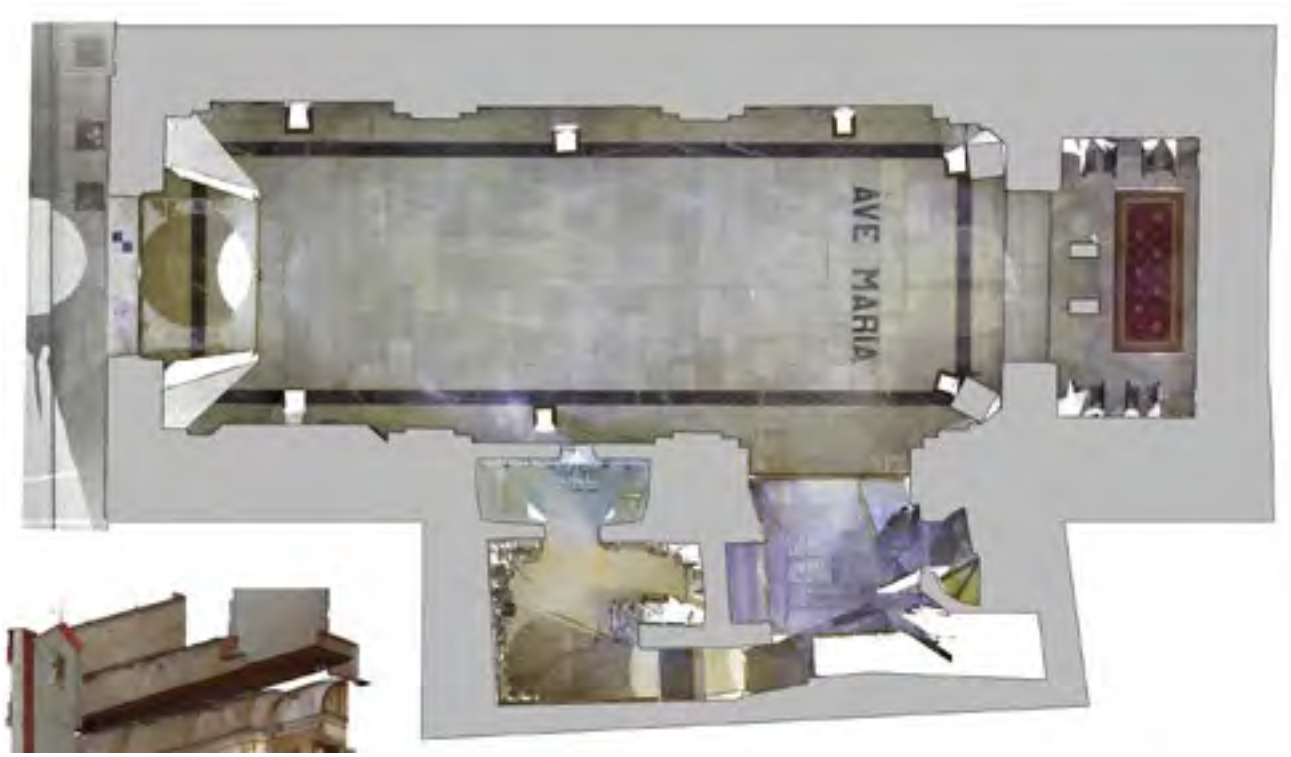


Figura 16. Distribución del suelo comprendido entre la ermita y los anexos interiores Identificación de contrastes, se ha procedido a cambiar la paleta de colores empleada en la representación de las secciones. Este ajuste permite resaltar con mayor claridad las zonas de mayor y menor reflectividad, reducir ambigüedades en la lectura y comparar de forma más directa la distribución espacial de las anomalías entre diferentes profundidades y configuraciones de medida.

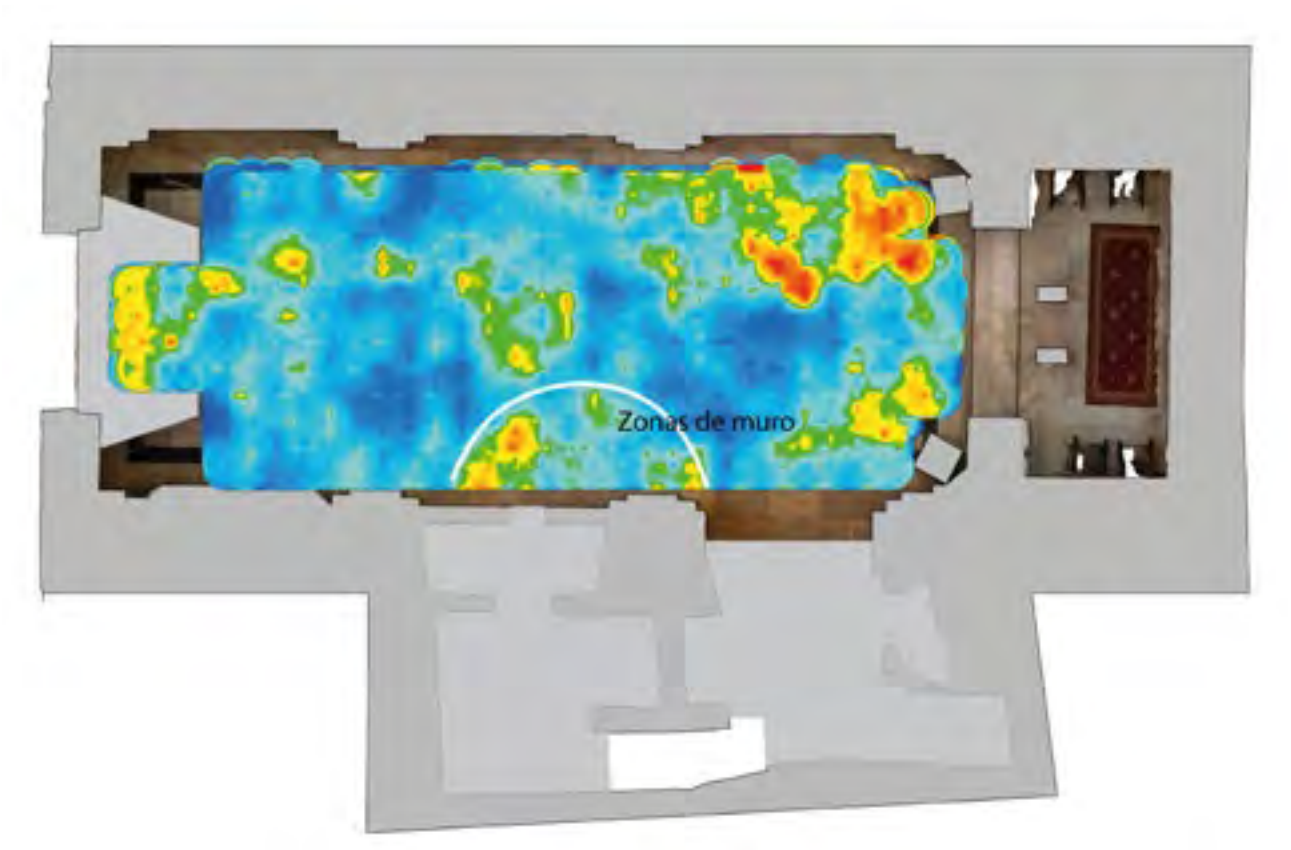


Figura 17. Sección comprendida a los 0,7 metros de profundidad.

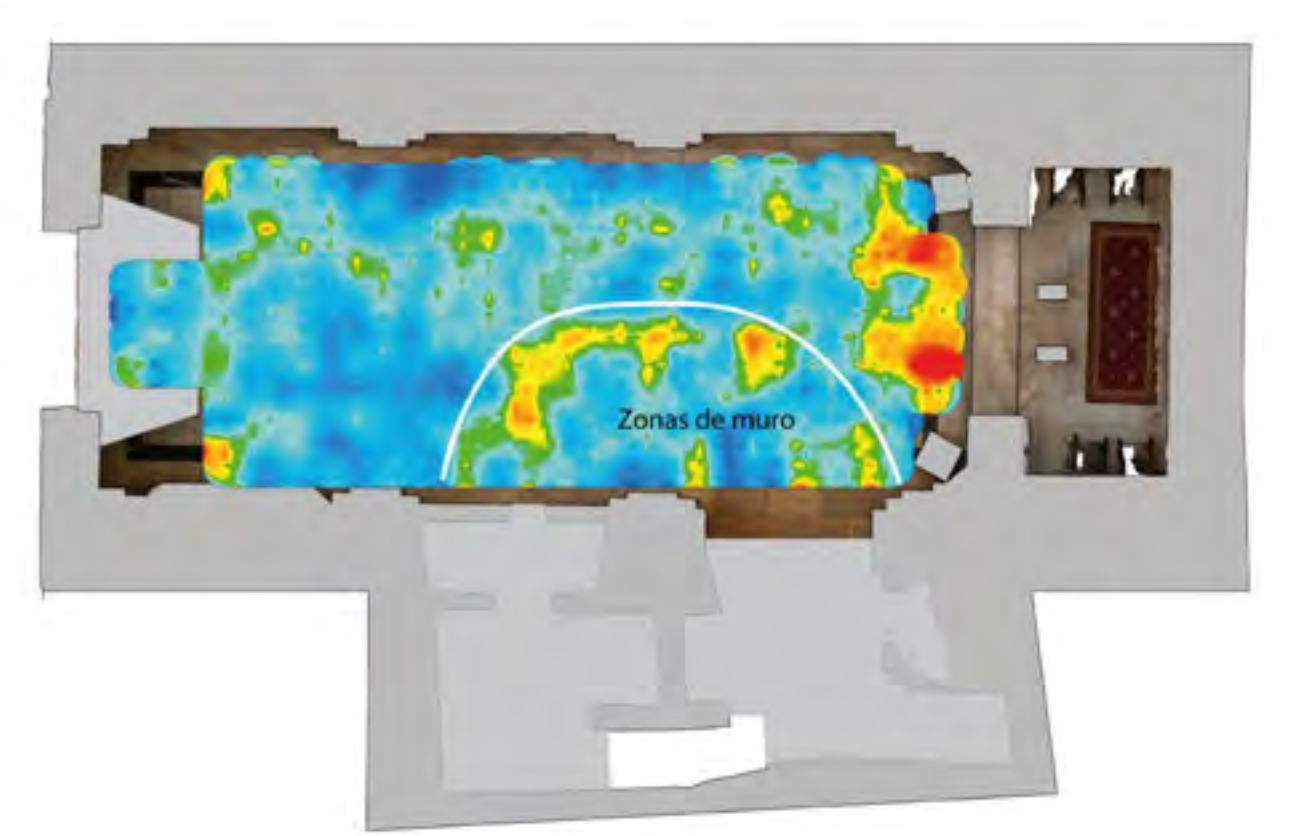


Figura 18. Sección comprendida entre los 1,05-1,78 metros de profundidad.

entre zonas. No obstante, esta interpretación debe tomarse con cautela, ya que la respuesta incluida dentro del área señalada puede estar condicionada por la presencia de muros o estructuras constructivas enterradas, que generan contrastes electromagnéticos intensos y pueden dominar la señal en estas profundidades. En conjunto, ambas secciones apuntan a la posible relación entre la zona sur y el interior, aunque la confirmación de dicha continuidad requiere contrastar estos patrones.

CONCLUSIONES

El georradar es una técnica geofísica no invasiva que permite caracterizar el subsuelo sin intervención directa sobre el pavimento, una ventaja especialmente relevante cuando se trabaja en edificios históricos. En la campaña realizada en la ermita se aplicó una prospección 3D multifrecuencia, combinando alta frecuencia (HF) y baja frecuencia (LF), lo que ha permitido construir una imagen continua tanto en planta como en perfiles del terreno bajo el templo. El resultado es un "mapa" del subsuelo donde aparecen contrastes y anomalías con una distribución espacial coherente, es decir, patrones que no parecen aleatorios ni atribuibles únicamente al procesado.

Es importante subrayar que las profundidades indicadas deben entenderse como orientativas. La conversión de tiempo a profundidad en georradar depende de la velocidad de propagación de la onda electromagnética en el medio, y esta velocidad varía según el material (humedad, porosidad, contenido en sales, tipo de relleno, etc.). Por ello, cambios razonables en la velocidad adoptada se traducen en variaciones en la profundidad estimada de los reflectores. En consecuencia, las cotas propuestas se interpretan como rangos aproximados, y su ajuste final requiere calibración adicional (por ejemplo, mediante información constructiva conocida, elementos de referencia o comprobaciones directas en puntos seleccionados).



Figura 19. Imagen del proceso de toma de datos con el georradar en el interior de la Ermita de la Purísima (Imagen: Ana Satorre)

En alta frecuencia, que ofrece más detalle en los primeros metros, la respuesta está dominada por un paquete superficial relativamente continuo, compatible con la presencia de un pavimento o solera y su base inmediata. Sobre esa estructura general destacan anomalías puntuales y alineaciones de mayor reflectividad, con especial presencia hacia la cabecera y el entorno del altar. A profundidades intermedias (en torno a 0,41–0,46 m y 0,70–0,80 m) la imagen se vuelve más contrastada y aparece una mayor densidad de reflexiones. Lo relevante no es solo que existan esas zonas "más activas", sino que algunos patrones persisten con la profundidad y mantienen geometrías similares, lo que sugiere heterogeneidades reales del medio: cambios de material, rellenos, contactos entre unidades constructivas o elementos enterrados.

La baja frecuencia, que reduce el detalle superficial para aumentar la capacidad de penetración, refuerza parte de lo observado. En sus secciones en planta se repiten patrones entre distintos intervalos de profundidad y aparecen zonas reflectivas conectadas, sugiriendo cierta continuidad lateral de algunos contrastes. La semejanza geométrica con rasgos reconocidos también en alta frecuencia es un punto clave: cuando dos "miradas" distintas del subsuelo coinciden, aumenta la fiabilidad de que la anomalía responde a una estructura o cambio real y no a un efecto de filtrado.

El análisis de los radargramas (B-scan) apoya una interpretación estratificada, con horizontes guía y cambios de respuesta conforme aumenta la profundidad. En LF se reconocen reflectores continuos en torno a 3 m y un evento adicional alrededor de 6 m. Este último debe interpretarse con cautela, porque podría corresponder a un contacto real más profundo, pero también podría ser un múltiplo asociado a un reflector dominante. En consecuencia, el evento más profundo no se considera concluyente sin apoyo adicional.

La comparación entre la ermita y el entorno exterior aporta otra línea de lectura. En la calle se identifican anomalías lineales compatibles con conducciones (por ejemplo, tuberías), y en el interior se ha marcado una posible conducción por coherencia lineal. La correspondencia espacial entre interior y exterior es sugerente, pero requiere verificación mediante más perfiles, otros intervalos de profundidad y, si es posible, contraste con información de servicios (planos o inspección).

Por último, el conjunto ermita–anexos muestra indicios de posible continuidad entre el sector sur (zona anexa) y el interior de la nave. Una sección situada aproximadamente a 0,7 m resulta especialmente significativa porque coincide con la profundidad estimada de una estancia en el anexo, lo que abre la posibilidad de relación estructural o funcional entre ambos espacios. A profundidades mayores (en torno a 1,05–1,78 m) la lectura es más incierta, ya que las respuestas podrían estar dominadas por muros u otras estructuras enterradas.

En conjunto, los resultados permiten delimitar zonas prioritarias de interés: la cabecera y el entorno del altar, determinadas alineaciones próximas a muros y el área de transición hacia los anexos. Como en cualquier estudio no invasivo, la interpretación más sólida es la que se apoya en la convergencia de evidencias: coherencia en planta, lectura en radargramas y confirmación cruzada entre HF y LF. Es esa suma de perspectivas la que convierte una imagen geofísica en una conclusión razonada.

REFERENCIAS

- GPR-Parameters.ch. (s. f.). *Material properties* (GPR parameters database). Recuperado el 11 de febrero de 2026, de https://gpr-parameters.ch/material_properties.php
- PÉREZ, G. V., 2001. Radar de Subsuelo Evaluación para Aplicaciones en Arqueología y en Patrimonio Histórico-Artístico.
- Universidad de Alicante, Departamento de Ciencias de la Tierra y del Medio Ambiente (DCTMA). (s. f.). *Geolodía 18: Crevillent* [Folleto en PDF]. https://dctma.ua.es/es/documentos/geolodia/folletos/gd18-crevillente.pdf

LA ERMITA DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN EN CREVILLENT
UN EJEMPLO DE LA RETÓRICA DEL BARROCO POPULAR

JOSÉ A. MACIÁ RUIZ

Doctor Arquitecto y profesor titular de la Universidad de Alicante (UA)

Tú me dijiste que edificase un templo en tu monte santo
y un altar en tu morada,
según el modelo del santo tabernáculo que al principio habías preparado
Sb 9:8

Prólogo

"La Purísima y su Ermita, la de antigua construcción, moderna reparación, tuvo esta Casa bendita, es Templo y no Capillita, de artísticos capiteles, columnas, arcos, dinteles, cornisamento adecuado, medio punto abovedado, con ménsulas y doseles. Gran ventanal y espadaña, con campana altisonante, de timbre muy penetrante, repercute en la montaña, grande puerta, a nadie extraña,..." es la transcripción literal del poemario del Rvdo. D. Juan Martínez García[1], en un conjunto de apuntes históricos de fiestas, costumbres religiosas y civiles y edificaciones de la Villa de Crevillent, que glosa en su particular *excursus* y que el tiempo lo situará como una verdadera historia del Crevillent del primer tercio del siglo XX, de grandísimo interés social, cultural y etnológico.



Fig. 1. Segunda impresión de la primera parte del *Arte y Uso de Architectura* de Fray Laurencio de San Nicolás. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

...Podríamos convenir, en que no se puede definir con más precisión lo que es la ermita de la Purísima Concepción de Crevillent que está situada en el centro de la población, en un espacio constructivo, insertado entre medianerías, con fachada orientada al sureste. Está declarada Bien de Relevancia Local por el Patrimonio Cultural Valenciá de la Generalitat Valenciana[2].

Una intensa luz mediterránea del mediodía, a través del óculo de la fachada invade la nave, creando la atmósfera apropiada devocional resaltando las hornacinas laterales y la cabecera con la imagen titular eremita. Este pequeño conjunto nos

1. MARTíNEZ GARCÍA, J. Canónigo de la S.IC. de Tudela. *Retablo Crevillentino, descrito en poesía por[...]en el año 1937*, pg. 65.

2. DOCV Nº 5449/13.02.2007). El templo tiene la condición de Bien de Relevancia Local según la Disposición Adicional Quinta de la Ley 5/2007, de 9 de febrero, de la Generalitat, de modificación de la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano (DOCV N.º 5.449 / 13.02.2007)

proporciona una lección de historia, de historias puntuales de religión y de arquitectura, que de alguna manera, nos hacen evocar tiempos pasados al visualizar los distintos referentes iconográficos, imagineros, constructivos y arquitectónicos, en los que sentimos el patente reflejo del orgullo crevillentino, en los antepasados que de distintas formas y maneras, generación tras generación, acometieron la construcción de esta ermita.

La celebración de esta efeméride centenaria, vigilante entre los siglos XVII y XVIII, desde el punto de vista arquitectónico, nos plantea la primera aseveración en lo que respecta al deficiente y nulo conocimiento que posemos de la historia, artífices, maestros de obra, alarifes, fábrica de la construcción, etc. El arco temporal al que me refería anteriormente, siglos XVII y XVIII, no responde a una pregunta a la que puedan responder aquellos textos elaborados en la disciplina de la arquitectura que pudieran tener una continuidad en el espacio-tiempo: las distintas intervenciones que sobre esta ermita se han ido formulando, posiblemente aunando voluntades, aciertos y desaciertos, al tiempo que el contexto histórico, social, económico y cultural de Crevillent, serían imágenes imprescindibles a las que historiadores e investigadores, se acercan en sus consultas archivísticas y bibliográficas a esclarecer momentos puntuales que arrojan alguna luz sobre intervenciones civiles, mediante firmas y protocolos notariales y algún que otro aserto que vinculan intervenciones en algún instante secular, que no siendo suficientes, muestran argumentos sólidos de base científica para que la relevancia local e importancia patrimonial, sean reconocidas más allá de una cita en un catálogo de bienes comunitario autonómico.

Al menos, este artículo, lo que pretende es valorar el saber de la arquitectura, de la arquitectónica sacra de este edificio, y de las disciplinas y formación, que disponían los maestros de obra, no solamente en la fecha de referencia de 1725, sino en épocas anteriores, ellos mismos o sus predecesores, así como de esa información académica y/o visual más o menos próxima que por distintos medios llegó a su personal conocimiento a través de distintas aproximaciones, en aquellas generaciones, entres tantos estilos: incipiente academicismo, tardo barroco, nuevo clasicismo y preilustración.

EL MICROCOSMOS. *La didáctica, el saber y las influencias*

LA ENCICLOPEDIA DEL SABER DE LOS MAESTROS DE OBRA Y ALARIFES EN CREVILLENT. LOS PROGRAMAS DEL SABER DEL SIGLO XVII.

1. El repertorio. Estilos y Tratados.

Con la llegada de los Borbones a España en el siglo XVIII se importa la teoría del clasicismo francés, predecesor del neoclasicismo, aunque convivirá durante la primera mitad del siglo con las últimas fases del Barroco.

No obstante, durante el siglo XVII ya se tiene en cuenta la progresiva rapidez en el cambio radical de las formas de saber: indica que la apertura de la ciencia moderna, tiende a un proceso de transformación de la sociedad aunque sea en lo que se llama ciencias de la naturaleza, que modificaría las estructuras y métodos de elaboración en otras artes, mediante formas nuevas en conocimiento y actividades.

El vigente arte barroco "nacional" o "castizo", manifestaba cierto hartazgo de aplicación en el mismo Madrid, además de ciudades "artísticas" tan importantes como Valencia, Barcelona, Sevilla y Zaragoza, no así en territorios más alejados y no comunicados culturalmente con las corrientes de la época.

Son consultados por doquier, los tratados de arquitectura que en su contenido formal y descriptivo, describen trazas de los distintos órdenes que incluyen repertorios sobre arquitectura civil, militar y religiosa, como el *Arte y Uso de Architectura* de Fray Laurencio de San Nicolás (1593-1679), entre 1639 y 1663, el *Breue Tratado de Todo Género de Bóbedas* (1661) de Juan Bautista de Torija y *La Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes (1633)*, de Diego López de Arenas

La contrarreforma *ca*. finales del s. XVI y principos del XVII, provocó de manera notable un cambio en la Arquitectura Sacra, apartando el manierismo y conceptuando el "nuevo estilo" como más funcional: el jesuita Francisco de Borja, tercer prepósito general de la Compañía le pide a Giacomo Barozzi da Vignola, que había editado la *Regole delli cinque ordinni dellàrchitecture in 32 tavole* (Italia, 1562, España, 1593), muy cercano a Miguel Ángel y autor de *Il Gesú*, una iglesia de amplio salón, nave única y perspectiva interior frontal, dejando capillas en los laterales; se revisarían la teoría y las prácticas, la primera en el revisionismo crítico y las segundas, especialmente en las construcciones técnicas, como las que levanta la arquitectura.

A modo de un "catálogo comercial", las innumerables ediciones de este Tratado, provocarán notablemente la necesidad de una divulgación a todos los niveles para dar a conocer esta arquitectura, mediante un amplio repertorio de estampas e imágenes, al igual que otro de Domenico Rossi que según Delfín Rodríguez[3] fue muy influyente en España, a principios del XVIII.



Fig. 2. Regole delli cinque ordini dell'architettura in 32 tavole. Fuente: Archivo Vignola Regola 1562

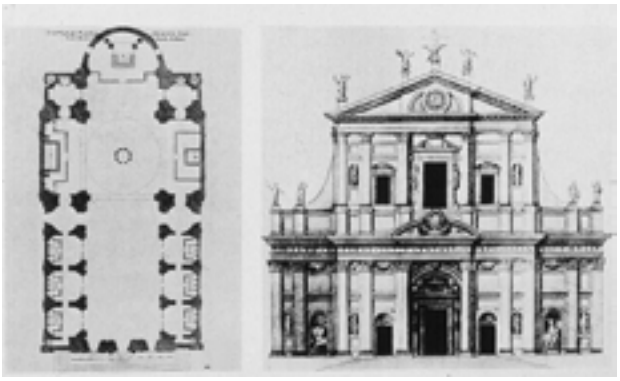


Fig. 3. Planta y alzado de Il Gesù de M. Jacome Barozzi de Vignola. Fuente: Jesús López García.

2. El Sínodo de 1631, las Academias valencianas y los Novatores.

El arzobispo dominico de Valencia, Fray Isidoro de Aliaga (1565-1648) nombrado en 1612, es posiblemente el introductor de las ideas trentinas expuestas anteriormente, de los postulados del cardenal Carlos Borromeo

3. RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. *El Studio d'Architettura Civile* (Roma, 1702, 1711 y 1721) de Domenico de Rossi y su influencia en España…."incluidos detalles y fragmentos de arquitectura, su difusión en España fue muy temprana, tanto en ámbitos cortesanos como académicos, además de serlo entre otros arquitectos locales, incluidos intelectuales, eruditos, reyes, príncipes y nobles. Esas diferentes maneras de usarlo, en peculiar viaje arquitectónico de modelos romanos, son el objetivo del estudio.


COMPENDIO
MATHEMATICO,
EN QUE SE CONTIENEN TODAS
las materias mas principales de las Ciencias,
que tratan de la Cantidad.
QUE COMPUSO
EL DOCTOR THOMAS
VICENTE TOSCA, PRESBITERO DE LA
Congregacion del Oratorio de San Felipe Neri
de Valencia.
TERCERA IMPRESSION,
CORREGIDA, Y ENMENDADA DE MUCHOS
yerros de Imprefsion, y Laminas, como lo
verá el curioso.
TOMO I.
Que comprehende { GEOMETRIA ELEMENTAR,
ARITHMETICA INTERIOR,
GEOMETRIA PRACTICA.
CON PRIVILEGIO.

Fig. 4. Tercera impresión del Tomo I del Compendio Mathematico del presbítero Thomas Vicente Tosca. Fuente: Patrimonio Digital. Patrimonio UCM.

en el Concilio Provincial de Milán de 1576 y sus *Instrucciones*[4], referidas en todo lo concerniente a lo arquitectónico, litúrgico y eclesiástico a realizar en los nuevos templos pos-trentinos y adecuación de los anteriores, en su caso.

La estrecha relación entre el Arzobispo y el Cardenal, lleva al primero, a publicar en el Sínodo de 1631 sus *Advertencias*[5], que no eran sino un compendio desarrollado de las Instrucciones de Borromeo, para la diócesis valentina, y extrapolable y aplicable, como se vería posteriormente, en todo el reino de Valencia.

Influencias valencianas sí las hubo…al parecer, en la última década del siglo XVII, había en Valencia, un cierto número de academias, que si bien sus inicios fueros de carácter literario, devinieron hacia los conocimientos de la filosofía y de la ciencia, lo que sería parte fundamental de la preilustración española. Europa estaba cada vez más cercana, y el desarrollo del conocimiento matemático era imprescindible para avanzar en la sociedad[6]; la experimentación y el estudio en la aritmética, geometría, álgebra era modernidad y los *novatores*, que así se definían, impulsaban tertulias y reuniones que acabaron en *academias*, siendo la *Academia Matemática* de 1687, una de ellas. Tres eran los personajes clave: los científicos Baltasar de Íñigo y Juan Bautista Corachán y el matemático y erudito oratoriano Tomás Vicente Tosca, y los tres, clérigos, que formaban parte de la tertulias del Marqués de Villatorcas en los años 80 del siglo XVII, actuando como "revolucionarios científicos" de la época, si bien los dos primeros, su carga investigadora científica lo era en otras disciplinas, que siendo divulgadoras, que no hacen al caso, si son complementarias del saber.

4. BORROMEO, C. *INSTRUCTIONES Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*. 1577, Milán.[*Instrucciones de la fábrica y del ajuar elesiásticos*].

5. ALIAGA, FR. I. D. *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*. Synodus dioecesana Valentiae celebrata. Valencia. 1631.

6. NAVARRO BROTÓNS, V. *Nuestro Pasado científico. El siglo de la ilustración.*



Fig. 5. Fachada del Museo de Bellas Artes de Valencia. Fuente: Generalitat Valenciana

En este contexto, la publicación por Tomás Vicente Tosca (1651-1723) de su *Compendio Mathematico*[7] (9 vols., Valencia 1707-1715) y su *Compendium Philosophicum* (5 vols., Valencia, 1721); el primero de ellos era imprescindible para el estudio y desarrollo de la enseñanza de la arquitectura que se vinculaba íntimamente en el conocimiento de las matemáticas. Tosca argumenta en *su Compendium* que en las ciencias *Matemáticas*, eran imprescindibles el conocimiento de la geometría, aritmética, álgebra, trigonometría y logarítmica, basadas en los clásicos *Elementos* de Euclides, Descartes, Newton y Leibniz y en las *Physico-Matemáticas*, conceptos como mecánica, estática, hidrostática, arquitectura civil, arquitectura militar, entre otros, eran imprescindibles su conocimiento para su puesta en valor en los trabajos, diseños y proyectos a llevar a cabo de una manera ciertamente rigurosa.

Este nudo valenciano básico, envuelto en el *cientifismo* propiciará su aplicación en disciplinas no tan lejanas teóricamente, como la arquitectura; de ahí que esa etapa histórica, aparezcan arquitectos como Juan Bautista Pérez, en el presbiterio de la Catedral de Valencia y especialmente, su sobrino, el arquitecto José Mínguez[8] (ca. 1682-1750), que construye la Iglesia y el Colegio de San Pío V de Valencia, con las trazas del primero, como un claro exponente vanguardista, transitando en el barroco y el academicismo de la Ilustración, valedor de esas ideas, estando muy próximo a los novatores antes citados y especialmente a Vicente Tosca.

Estas figuras, además de otras no citadas aunque no menos importantes, representan la *novación*; son los *novatores*, los precursores y adelantados de los futuros académicos, que aparecerán más adelante con la creación de las reales Academias, que aglutinan y ordenan, en nuestro caso, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y entretanto, mostrarán el camino del saber en la arquitectura, ordenamiento y ejecución, tanto civil como religiosa.

7. *Sin las matemáticas no se puede dar paso en la Filosofía natural con acierto: porque sin la Estática, ¿cómo se han de explicar los movimientos de los cuerpos graves, su aceleración y proporciones?, ¿cómo la restitución de los compresos y tensos, en que está sin duda la mayor parte de los efectos de la naturaleza?*

8. GONZÁLEZ TORNEL, P. José Mínguez. *Un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII*. Universitat Jaume I, Castellón. 2010.El arquitecto de mayor prestigio en Valencia durante el último cuarto del siglo XVII. Hasta el momento de su muerte en 1750, Mínguez irá desarrollando un vocabulario austero, basado en la geometría y deudor de la arquitectura oblicua de Caramuel, que le hará dominador del panorama arquitectónico valenciano durante prácticamente toda la primera mitad del XVIII.



BREVE COMPENDIO
DE LA CARPINTERIA
DE LO BLANCO,
Y TRATADO
DE ALARIFES,
Y CONCLUSION DE LA REGLA DE NICOLAS
Tartaglia, y como cada uno ha de usar de la Escuadra,
y Compas de el compás.
CAPITULO PRIMERO.
DE COMO SACARAS LOS CASTAÑONES
perfectos sus grandezas de por, y sobre, y de sus
medidas, y partes.

Fig. 6. Folio interior del Breve Compendio de la Carpinteria de lo Blanco y Tratado de Alarifes de Diego López de Arenas. Fuente: López de Arenas-1427289.

3. Los Alarifes y Maestros de obras

En un análisis previo e hipotético, supongo que la actividad constructiva local estaría condicionada más bien por el carácter gremial de albañilería y carpintería, aún a sabiendas de que la existencia en los alrededores de alguna cantera, no propiciaba el uso y aplicación con criterios profesionales de cierta entidad y relevancia, y no facilitando el desarrollo ni la independencia del oficio de cantero: de ahí que el uso del ladrillo, mampuestos pétreos, piedra de fácil labra y carpintería, sería la fisonomía de su aplicación en la arquitectura.

El Alarife, por su formación desde la obtención del grado de maestría[9], se puede concluir la inmediata acepción de la cualificación y asimilación del título de "Maestro de obras" en determinadas circunstancias y como "sabio en las artes mecánicas....y liberales que sustentan" [*sic*], refrendado por el ya citado Juan de Torija que en 1661, dio la definición a la figura del alarife[10] como "arquitecto en posesión tanto de la ciencia como del ingenio, de la práctica y de la teoría". El *architector* era el *magister* entre los maestros, alzándose entre ellos porque era capaz de concebir la obra previamente; la *vara* es su verdadero símbolo: dotaba de medida y coherencia a la obra...la vara en una mano permitía indicación y orden a la otra...la vara, la escuadra y el compás.

Partiendo pues de estas premisas, resulta clarificador que tareas propias del alarife podrían ser las de veedor y tasador, entre otras, aunque nunca serían equiparables a los conocimientos que detentaban los arquitectos en cuanto, expertos en planteamientos teóricos, trazas y proyectos, en esa época, muy vitruvianos y albertianos.

Por otra parte, los Maestros de Obras, a través de los correspondientes exámenes[11] comienzan en su aparición, como consecuencia de la complejidad en las nuevas edificaciones que genera una clasificación dual: por un aparte los especialistas en desarrollos proyectuales o tracistas y los encargados de realizar el levantamiento de los referidos proyectos, esto es, Arquitectos y Maestros de Obras.

En este espacio-tiempo en el que nos situamos, cabe mencionar por su influencia, y proximidad tan cercana a Crevillent, de la *saga*-estirpe de los Francia[12], citados como "[que] *los*

9. GÓMEZ LÓPEZ, C. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, 1.4, 1991*_Los Alarifes en los oficios de construcción (siglos XV-XVIII)

10. TORIJA, J. *Tratado Breue sobre las Ordenanzas de la villa de Madrid y policía de ella*. Madrid 1661

11. PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F. *Maestros de Obras de la Ciudad de Valencia designados entre 1675 y 1787 y sus exámenes*. Ars Longa, nº 13. 2004.

12. ZAMORA GÓMEZ, J. *Miguel Francia. Arquitecto del Siglo XVIII en la Gobernación de Orihuela*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia. Dpto. de Historia del Arte. 2015

Francia fueron una dinastía de canteros afincados en la comarca del Bajo Segura durante el siglo XVIII", según Rafael Navarro Mallebrera[13] además de oficiales, alarifes, maestros de obras y arquitectos que, desde Orihuela, ejercen una influencia más que notoria, en el levantamiento de edificaciones religiosas, civiles y de ingeniería.

Según lo descrito en su Tesis Doctoral el Dr. Zamora, y en lo referente a *nuestro* Miguel Francia (Cox, *ca*. 1714?-1789?), entre la familia Francia-Hernández, destacaría por sus dotes constructivas [*sic*] "…dentro del territorio de la Gobernación de Orihuela, siendo estos precedentes familiares sus tíos Damián (1687-1725)[14] y Luis (1698-?) y su padre Miguel (1692-1748?)…". Todo ello en lo que hace referencia a Miguel Francia García; aunque si atendemos a la formación profesional y sus posibles influencias a partir de sus propias biografías, primero de ellos, y según el propio investigador, actuaría en la Ermita-Capilla de la Purísima Concepción del "citado Hospital de Catral" *[sic]*, lo que genera un parecido extraordinario con nuestra construcción eremítica adosada al antiguo Hospital, tanto en los detalles arquitectónicos y constructivos.

Miguel Francia García, Alarife y Maestro de Obras, el más reconocido de la saga de los Francia, interviene en el territorio de la Gobernación de Orihuela *[sic]*…"desde su instalación definitiva en Crevillente a finales de 1734…"…proyectando distintos tipos de obras civiles y religiosas, en poblaciones del Bajo Segura, Crevillente y Elche, Catral, Cox, Callosa de Segura, Dolores y San Felipe Neri, Petrer y Elda, asumiendo profesionalmente los oficios de arquitectura e ingeniería…"así como la ermita de la Purísima en Crevillente…"[15]

4. [la información sobre]Los Modelos

Dejando sentado previamente los planos hipotéticos y de ensayo en el que se redacta el presente artículo, la formación de los *Francia*, que a lo largo del tiempo, siglos XVII y XVIII, intervienen en las distintas parroquiales como Catral. Orihuela, Dolores, San Felipe Neri, Cox, Callosa de Segura, Elda, San Vicente del Raspeig, Petrer y el propio Crevillent, ejercen influencias profesionales que sin lugar a dudas, esta formación barroca la aplicarán en sus distintas intervenciones, siendo una de ellas, en la ermita de la Purísima, "…y frente a la falta de documentación que lo acredite fielmente, nos atrevemos a afirmar que la Ermita […] se debe a sus trazas…" *[sic]*.

Otrosí: como he mencionado con anterioridad, la situación gremial de conocimientos en la construcción y arquitectura, alarifes, maestros y arquitectos, además del levantamiento, proyección y trazas, también lo compatibilizaban con otro tipo de actividades: eran veedo-

13. NAVARRO MALLEBRERA, R., *Arquitectura barroca en el Reino de Valencia: La Gobernación de Orihuela*, Teis Doctoral. Madrid. 1976

14. ZAMORA GÓMEZ, J. *Ibidem, pgs. 89 y ss.*.. Año, 1723, en torno a la cual, también finalizaría las obras de la nueva fábrica de la Capilla de la Purísima Concepción del citado Santo Hospital de Catral. Atribución que hacemos en base a la gran semejanza que tienen los capiteles compuestos de la referida Capilla con los capiteles de la parroquia de Albatera, sobre todo en el pronunciado volumen y marcado perfil de las estrías de las volutas que componen los capiteles de las pilastras donde simulan apoyarse la bóveda de cañón con lunetos de la única nave que conforma este humilde ermitorio. Edificio fundado en el siglo XVI y remozado a principios del siglo XVIII por Damián Francia, dotando al reducido espacio de una configuración plenamente barroca al revalorizar la estructuración espacial mediante la perfecta combinación entre elementos sustentantes y sustentados, siendo todo un bloque homogéneo que potencia la funcionalidad longitudinal de la nave única, de tres tramos, cubierta con bóveda de cañón con lunetos, a los que se abren vanos que aportan luz cenital al edificio, con capillas hornacinas entre contrafuertes, coro alto a los pies y presbiterio de testero plano, cubierto con bóveda vaída con óculo central sobre el que se abre un pequeño cupulín.
Destacado es el peralte de la bóveda vaída, que se levanta sobre el entablamento y volada cornisa para potenciar, sobre el angosto espacio de la nave del ermitorio, el léxico tectónico monumental de la gramática estructural barroca del edifico, en su justa combinación de la tradición medieval constructiva, tan propia de esta zona mediterránea al levantar templos de planta salón con la iniciativa jesuítica de incorporar coro alto a los pies del templo, modelo conventual vignolesco puesto en moda a raíz de los dictámenes tridentinos.

15. ZAMORA GÓMEZ, J. *Ibidem, pg. 114*

res de obras de terceros, visuraban estado de obras con mayor o menor fortuna próxima a la ruina, demolición y prescripciones para su levantamiento en condiciones de seguridad estructural: el propio Miguel Francia ejercía este tipo de encargos[16]...o sea, no solamente volcaban su conocimiento *per se* para sus obras, sino que tomaban nota de todo aquello que visuraban y que, en su caso, podrían adaptarlos en sus trazas como tradición de estilos suponiendo una *innovación*, aunque fuera de terceros.

Uno de los modelos, dada la cercanía territorial y la magnitud de su intervención, Santa María de Elche, la duración de su ejecución que se demoró por distintas circunstancias algo más de un siglo, entre 1672 y 1784, serian ejemplarizantes, de estilos, normas constructivas, volúmenes y formas arquitectónicas. Navarro Mallebrera[17], por cierto, cita al gran arquitecto Pere Quintana, en la visura que hace del estado ruinoso de Santa María (1665), e identifica al arquitecto genovés Francesc Verde y a Joan Fauquet, la inclusión tratadística del barroco valenciano en las dos primeras etapas de su construcción...son los arquitectos del templo, y entrambos, una segunda intervención de Pere Quintana.

En Fauquet, hacia finales del siglo XVII, que es cuando fallece y las obras se paralizan, debido a la Guerra de Sucesión, es donde detendremos este modelo que supuestamente debió ser objeto de contemplación arquitectónica.

Otro modelo, mucho más cercano, está en nuestra población: la parroquial de Nuestra Señora de Belén, la Iglesia Vieja, sita en su momento, en la zona comprendida en el actual Mercado Municipal; devenida de una implantación de construcción morisca[18], adaptada en el tiempo a las disposiciones cristianas muy probablemente desde mediados del XVI.

Gaspar Martínez en 1732 y Miguel Francia en 1769, redactarán informes[19] sobre el estado constructivo del templo[20], aunque en ningún caso identificarían la tipología arquitectónica... más bien, señalan patologías e identificación numérica y devocional de altares[21], número y devociones cambiantes a los largo de los siglos con toda seguridad, siendo así que el propio

16. ZAMORA GÓMEZ, J. A. *Ibidem op.cit*, pgs. 153 y ss. el 30 de agosto de 1761, que con respecto a su fábrica [la parroquial de Catral], *"se debe continuar la obra del crucero, que ay actualmente movido agregándole la nave de la Yglesia a proporsion, y siguiendo el mismo rumbo de orden compuesto (...) lo que al contrario sucedería si se lebantara sobre el Plan de la Yglesia antigua, tanto si quisiesen seguir el Orden Gótico, según, y como oy se demuestra en sus vestigios, como si se fabricase a lo moderno".* Igualmente, una generación posterior, hacia 1769, el propio Miguel Francia, para las parroquiales de Crevillent y San Juan Bautista de Elche...*Y en cumplimto. de mi encargo e reconocido todo el edificio de obras materialesde dha. Yglesia y se advierte en ella qe. en las vobedas de la nave ay una quiebra*
bastante, que parte los Arcos, y vobedas por sus medios.....Higualmte. e reconocido que el cuerpo de campanas de la Torre de la Yglesia se halla deteriorado, asi por la mala cantería y floxedad de la Piedra como también del estrago que en el izo la zenttella.... En la vobeda de la media Naranja ay diferentes quiebras de bastte. Consideración...

17. NAVARRO MALLEBRERA, R. *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante, 1980. ...El largo proceso constructivo del edificio (1672-1784) supuesto la inserción en el primitivo proyecto de una serie d estilos que dieron lugar a la formación de un hibrido en el que es posible detectar desde un primer intento de superación del clasicismo contrarreformado hasta el neoclásico más puro, pasando por el italianizante barroco de su capilla de la primera comunión y el rococó en alguna de sus portadas. Las dos primera etapas de planificación, las correspondientes a Francesc Verde y Joan Fauquet, suponen la inclusión en el edificio de dos de los problemas espaciales más importantes del barroco valenciano: la influencia supuestamente viñolesca a través del Gesú del esquema de nave única, capillas entre contrafuertes y crucero sólo marcado por interrupción de las capillas laterales que supone, como heredero directo de San Nicolás de Alicante, el retorno a la línea gótico-levantina del XIV y XV, transpolada a través de las negociaciones entre San Fco. de Borja y Vignola y reintegrada a su primitiva ubicación... Por su parte, Joan Fauquet, pariente y discípulo de Verde, creará a través de Santa Maria, el carácter distintivo del barroco en la Gobernación.

18. CANDELA OLIVER, B. *San Francisco y la antigua Parroquia*. 2019. ...La bula fundacional de la Parroquia de Crevillent, [de1602]...junto a los numerosos lugares moriscos de la diócesis de Orihuela (Redován, Cox, La Granja, Albatera, Elche, Aspe, Monovar, Elda, Petrer y Novelda)...

19. MAS GALVAÑ, C. *El estado del templo parroquial de Nuestra Señora de Belén según los informes de 1732 y 1769*. Revista Semana Santa, pgs. 258-265, 2019.

20. CANDELA OLIVER, B. *L'antiga parroquia de Nostra Senyora de Betlem de Crevillent a través d eles visites pastorals (1605-1884)*. La Rella, 32, pgs. 71 a 97. 2019.

21. MONTESINOS PÉREZ Y MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J. *Compendio Histórico Geográfico Oriolano*. Manuscrito de la parte dedicada a Crevillente. *Crevillent Según Montesinos*. Transcripción LATORRE MARTÍNEZ, FRANCISCO PEDRO.



Fig. 7. Village de la región d'Elche. 1853. Pintura de Marius Engalière de 1853. Vista del Castell de Crevillent, des del Carrer Ribera. Fuente: Josep Menargues.

Montesinos, en la redacción de su *Compendio* (1791-1816) cita textualmente que "…lo material de esta iglesia, esto es, su fábrica y obra, nada tiene que sea digno de aprecio por su antigüedad, pobreza de retablos y hallarse toda ella muy quebrantada por el enunciado…" [*sic*].

En el instante en el que nos encontramos de conmemoración, 1725, nos sirve de gran ayuda la descripción[22] de Miguel Francia en 1769 (visura y presupuesto), una generación más tarde, no tanto por su estado crítico y volumétrico, sin traza descriptiva interior pero sí, su métrica exterior[23]: 30 varas de longitud y 8 varas y un palmo de latitud. Por vez primera, se dispone de unas medidas exteriores: de la parroquial que las hacen ser referentes, tanto en lo tipológico como en lo arquitectónico y constructivo, que las distintas intervenciones debieran llevarse a cabo en nuestra Ermita Mariana (17 varas de latitud y 8 varas de longitud).

22. ZAMORA GÓMEZ, J. A. *Op. cit*., pgs. 156 y ss. Véase cita 16. ….*Los texados de ttoda la Yglesia y media Naranja están algo Detteriorados y es preciso pa. el resgdo. de la Cubiertael que se rettegen.*
Asimismo he medido dha. Yglesia y tiene de longitud treinta varas, y de laptitud ocho baras y un Palmo, la que tiene tres Capillas por vanda y el crucero, *y es tan reducida por la estrechez del mal terreno que eligieron los Antiguos, que no tiene proporción para ensanches de ningún modo, a menos que no se demoliera toda, y con ttodo sería costtosisimo el pensar su ensanche.*

23. En Valencia el sistema métrico utilizado es el instaurado por el rey, en el que se utilizaba para medir la vara o la alna, que equivalía a cuatro palmos. Para medidas mayores, como las distancias tanto en tierra como por mar, se usaba la milla, que equivalía a mil pasos. Desde el imperio romano la medida más utilizada era el pie, pero tras la disgregación de este, se pierde esta unidad metrológica apareciendo en su lugar variantes regionales o locales. La vara adquiere gran protagonismo suplantando en buena parte al pie. Esta tiene una dimensión cómoda para ser utilizada por constructores y comerciantes. En el Reino de Valencia el palmo equivale a 0,23 m y la vara a 0,91 m. las equivalencias más importantes en el sistema internacional son:
La vara valenciana, 0, 91 m = 3 pies o 4 palmos valencianos
Un paso, 1,50 m = 5 pies
Un codo, 0,45 m = ½ vara
Un pie, 0,30 m = 1/3 de vara
Un palmo, 0,23 m = 1/4 de vara
Una pulgada, 0.0253 m = 1/12 pie
Un dedo, 0,019 m = 1/48 vara



Fig. 8. Compendio Histórico Oriolano. Inicio del Libro 2, II parte. Manuscrito, de Joseph Montesions Pérez. Caja Rural Central. Orihuela. Fuente: Antonio José Mazón Albarracín.

5. Las [importantes]citas: 1725, 1751 y 1753

Por último y llegados a este punto, resulta esclarecedor el texto que se recoge a con el sugerente título, El primer templo cristiano de Crevillent[24] de Salvador Puig Puentes; el motivo: una visita en 1784 del administrador del Marquesado de Elche, "para redactar un Informe encargado al Señor Territorial, sobre el estado religioso de la villa…en el citado Informe, el propio administrador refleja que la ermita se construyó de nuevo en 1725, en lugar de otra[…] unida al Hospital en aquel tiempo"…*[sic]*, y bendecida en 1751; al dar a entender, la existencia de otra anterior, es por lo que se supone la existencia de la misma en el siglo XVI, citando igualmente, el propio Salvador Puig, respecto de este Hospital, la mención de su existencia en un documento de 1676 (Carta del *Duque de Maqueda a su villa de Crevillente, anunciando envío de limosnas para combatir la peste*).

El contenido del relato del administrador, resulta en la descripción histórica, suficientemente esclarecedor, y como siempre, quizás con cierta obviedad, no detallando los aspectos constructivos, estéticos ni arquitectónicos…posiblemente, su tamaño, aunque creciera, respecto de la anterior a 1725, no era cuestión de desarrollar estos aspectos.

24. PUIG FUENTES, S.. *El primer templo cristiano de Crevillent*. Revista Semana Santa, pgs. 230 a 234, 2012… Respecto de las dos ermitas, Santa Anastasia y La Purísima…."Crevillente no tiene convento alguno, y sí solo dos Ermitas en el recinto de la población […]"…Acerca de la Purísima dice: *"se construyó de nuevo en el año 1725*, (fue bendecida en 1751) *en lugar de otra que había más reducida y dedicada al propio Misterio, unida al Hospital que en aquel tiempo servía de hospicio a los pobres pasajeros"*…



Fig. 9. Iglesia Parroquial de los Santos Juanes Bautista y Evangelista de Catral. Arquitecto Miguel Francia García ("estilo barroco desornamentado e hibernado" [sic]. Foto ca. los 70 (Fotos Charles). Fuente: Archivo Municipal de Catral y Cuadernos Historia de Catral_A,I.C.A. Cuaderno nº 50. 2019

Igualmente cita esta fecha de 1725, el investigador Dr. Vicente Gozálvez Pérez [25], como la "...reedificación efectuada en 1725; es la que actualmente existe en el extremo oeste de la calle de la Purísima...[...] "junto a la cual se hallaba entonces el hospital, que a la vez servía de hospicio a los viajeros pobres; investigación que vincula con datos extraídos de la *Historia de Elche*, del historiador ilicitano, Pedro Ibarra Ruiz, confirmando el Informe del administrador del Duque, en su momento.

Con respecto al autor o autores, en su atribuciones como tracistas y constructores, hemos de hacer constar que el Dr. Zamora, cita textualmente esta intervención, sin fijar la fecha, probablemente por ausencia de documentación[26], al afirmar que "...que frente a la falta de documentación [...] la Ermita de la Purísima de Crevillente se debe a sus trazas [de Miguel Francia García]..." *[sic]*; por otra parte, si atendemos a sus biografías, en cualquier caso, la intervención de este último, no podría ser en la fecha citada de 1725, a la edad de 11 años (¡)... en cualquier caso, con posterioridad, más bien hacia la década de 1740, puesto que de sus primeras intervenciones consta la terminación de la Arciprestal de Dolores, entre 1737 y 1774.

El tiempo transcurrido entre 1725 y 1751 en que se realizó la sacralización y bendición de la Ermita, no supone de ningún modo el período de construcción; de ahí que no se pueda

25. GOZÁLVEZ PÉREZ, V. Crevillente. *Estudio Urbano, Demográfico e Industrial*. Instituto Universitario de Geografía Universidad de Alicante. Ayuntamiento de Crevillente. 1983, pg. 29...*La segunda ermita fue una reedificación efectuada en 1725; es la que actualmente existe en el extremo oeste de la calle Purísima, dedicada a esa misma advocación mariana, junto a la cual se hallaba entonces el hospital...*

26. ZAMORA GÓMEZ, J.A. *Op. cit*, pg. 152

proponer en este ensayo, en un plan hipotético, que Damián García Hernández[27] (+ 1725), el "iniciador de la saga Familiar de Maestros de Obras", y en el supuesto de la actuación de *algún Francia*, fuera el Maestro de Obras, como tampoco, Miguel García Hernández (+ 1748), cuyo ámbito de actuación profesional estuvo alrededor de Albatera, Catral, Dolores y San Fulgencio. El matrimonio de Miguel Francia García con Isabel Chaulier en Crevillente, en 1735, y un segundo, con Mariana Guillén Piqueras en 1752, (hermana de D. Ambrosio Guillén, cura párroco entre 1730 y 1779 y figura preeminente en Crevillent), fijan a partir de í, un largo periodo de tiempo en que la residencia definitiva en Crevillent, hipotéticamente, pudiera facilitar alguna visita, visura u otro tipo de intervención en la Ermita de la Purísima, que le fuese requerida, por parte de su cuñado o simplemente, *motu propio*.

Me permite el estado de la cuestión, al nombrar en reiteradas ocasiones a nuestro Miguel Francia García, una referencia anecdótica, esta vez sobre su acendrada religiosidad, mencionada y escrita en verso por el Rvdo. D. Juan Martínez García[28] que en uno de sus romances titulado Ntra. Sra. de los Desamparados, atribuye a Miguel, la gran devoción mariana que sentía por esta Virgen y al parecer, los desvelos que al menos, durante su estancia vital en Crevillent prodigó"... Al Maestro Miguel Francia se deben estos festejos [N.S. de los Desamparados], quien los dispusiera anejos, a su amor y constancia..."

Además de las anteriores referencias, Anselmo Mas Espinosa[29]cita que "...para la construcción de dicha ermita [Ermita de la Purísima], se destinó la renta [del Duque de Arcos] de uno de los hornos [6] y se comprometió el maestro de obras Miguel Francia, a dejarla terminada en cuatro meses.... Esta ermita, además de servir para culto, se destinó como asilo para los pasajeros pobres...".

En el texto no fija la fecha, aunque se puede colegir que bien podría ser 1753, en el mismo año en que el cura párroco D. Ambrosio Guillén, se dirige al Duque de Arcos para pedirle la "concesión de un lugar para instalar el *Vía-Crucis*". De acuerdo con la cita, podemos intuir que, o bien la construcción no estaba terminada, aún después de ser bendecida en 1751, o en el caso de que estuviera terminada, pudiera tratarse de una intervención puntual para resolver alguna patología constructiva o algún elemento interior o exterior, no acabados.

LA ERMITA DE LA PURÍSIMA. Entre la apariencia y la realidad

1. La Ermita: advocación y devoción

Al igual que en el inicio de este Ensayo, he principiado con una cita del Rvdo. Juan Martínez García, de nuevo, reanudo estas lecturas poéticas del canónigo, en cuando a definición y usos[30], entre otros autores "[La] Ermita de la Purísima que tiene a la bella Aurora, y otras benditas Imágenes...La que en Semana Santa, miércoles tras vuelta corta, en su ventilada nave, grandes Pasos acomoda, hasta el Viernes muy temprano...En Octubre, el Gran Ro-

27. ZAMORA GÓMEZ, J. A. *Op. cit*., pg. 67....Damián Francia es el que abre el camino a sus hermanos y sobrinos en el mundo de la albañilería, y vive y desarrolla su actividad profesional en el entorno más inmediato de su Orihuela natal...

28. MARTÍNEZ GARCÍA, J. *Retablo Crevillentino...Op. cit*. Pg. 138. Al Maestro Miguel Francia se deben estos festejos, quien los dispusiera anejos, a su amor y constancia, cuando vivió en vigilancia de la Iglesia en construcción. Nos legó esta devoción a la Virgen Valenciana, a la Reina Soberana, de toda nuestra región.

29. MAS ESPINOSA, A. *Crevillente y su Semana Santa en la pluma de A. Mas Espinosa* (2ª ed. Corregida y aumentada). Artº *Semana Santa en el siglo XVIII*. Crevillente, 1976, pgs. 29 y 30.
....Para guardar en lo posible el orden cronológico, intercalaremos aquí la fundación de la actual Ermita de la Purísima. Se destinaron para este objeto las rentas del horno del Arrabal, que era una delas muchas que tenía el Duque, pues eran de su propiedad los hornos, las tiendas, las almazaras y os molinos.
...las rentas del Señorío de Crevillent, pertenecientes a los cuarenta edificios que poseía el Duque, serían [...]

30. MARTÍNEZ GARCÍA, J. *Op.cit*., pgs. 12 y 27....*y en ella* [L Purísima] *se forma el Rosario de la Aurora, que se dirige los domingos y fiesta a la Parroquia, celebrando su anual fiesta, y en octubre, con toda solemnidad, recorre el pueblo.*

sario…", que en lo referente a la Virgen de La Aurora[31], más adelante, describe que "…[La Aurora] Se venera en esta ermita; en la Purísima, una imagen sin par…[…] De labios del escultor oyendo un día…prosigue admirando él, mira y se encanta, la vista a la Purísima volvía…, ¡Del inmortal Salzillo, entrambas canta!".

El referido Joseph Montesinos[32] al describir las HERMITAS de CREVILLENTE, señala la advocación mariana, la devoción al Santo Rosario y la no datación de su fecha de fundación, por su antigüedad.

2.1. El locus: pasado.

Resulta recurrente en todos los textos consultados, que la situación territorial-urbana de la ermita, se defina con el mismo estilo: "está situada en el centro de la Villa…es una ermita urbana…y como novedad reciente, además, "en la calle Purísima Concepción…"[33], expresiones todas ellas correctas.



Fig.10. CREVILLENT. TOPOGRAFÍA SEGLES XIII-XV. Situación del urbanismo de Crevillent en los siglos XIII y XV; se aprecian las zonas diferencidas entre La Vila y El Castell, respecto del Raval. Autor: Josep Menargues. Fuente: *Revista Semana Santa Crevillente*. 2018. pg. 264

Siguiendo un cierto orden cronológico, entre los siglos XIII y XV, el arqueólogo e investigador Josep Menargues Giménez[34], mapea Crevillent en dos zonas claramente diferenciadas: La Vila, L'Adarop y El Castell: núcleo hacia el suroeste de la población, en el borde perimetral de la Rambla del Castellar; por otra parte, el Raval, hacia el noreste de La Vila, a las afueras del núcleo, y en su desarrollo "urbano", una serie de solares y edificaciones, soportadas en el denominado Camí d'Elx, camino según un eje oestenoroeste [WNW] y estenoreste [ENE] (en este extremo se encontraba el cementerio morisco y siglos más tarde, la ermita de Santa Anastasia), que en su extremo de poniente, estaría atravesado por un rambleta que seguía la dirección de la actual calle Corazón de Jesús. Este Camí d'Elx, es la actual calle Purísima y la de la nuestra Ermita, y en su momento, según Menargues, estaría flanqueado por dos zonas al norte y al sur, denominadas Palau de fer Estores.

Dos centurias posteriores, ya en el siglo XVII, Gozálvez señala que en 1602, Cre-

31. *IBID.ant*, pg. 69. Frase de Carlos Rodríguez, según D. Juan.

32. MONTESINOS PÉREZ Y.., J.. *Op. cit*. Transcripción de Latorre Martínez, Fco. Pedro. *Op's. cit*., pg.117. *Hermita de la Purísima Concepción: Esta primorosa y asead ermita dedicada al dulce misterio de la Inmaculada Concepción, de María Santísima, es antiquísima pues no hay memoria que alcance su fundación, está en el centro de la Villa y aunque no tiene dotación particular, es mucha la devoción que se le tiene tanto para rezar en ella el Santo Rosario como para celebrar varias misas.*

33. ORGILES CANDELAS, R. *LAS ERMITAS DE LA PROVINCIA DE ALICANTE*. Ed. Diputación Provincial de Alicante (2004), pg. 196. "…Dentro del entorno urbano, se trata de un edificio entre medianeras…"

34. MENARGUES GIMÉNEZ, J. *Crónica del pobladors de Crevillent (III). De la conquista musulmana a la fi dels temps medievals*. Revista Semana Santa 2018, pg. 264.



Fig.11. Fachada actual de la Ermita de la Purísima Concepción. Fotografía: procedente de la fotogrametría realizada en el levantamiento 2D-3D. Fuente: J.A, Huesca T. y A. Riquelme G.

villente tenía 395 vecinos, o lo que es lo mismo, 1.777 habitantes, y a pesar del incremento demográfico, de la expulsión de los moriscos, de las innumerables epidemias, especialmente de la peste bubónica del 1648[35], de las pésimas cosechas, de la del "mal contagio de Cartagena", de las reiteradas epidemias de mitad del siglo XVIII, incluida una plaga de langosta…a pesar de todo ello, Crevillent pasaría de los 250 vecinos, 1.125 habitantes, en 1672 a los 800 vecinos, 3.600 habitantes, en 1739, dejando entrever que hacia finales del siglo XVII, Crevillent aumentó considerablemente su población, debido a sus potenciales sectores primario e "industrial" y al carácter emprendedor crevillentino por excelencia, lo que significaría, aumento de construcciones de todo tipo, dando satisfacción a lo terrenal tanto como a lo espiritual.

Tras este *excursus* histórico, y en el punto de esta historia local donde nos hallamos, podremos afirmar que la edificación inicial, capilla o santuario, estaba adosada a un hospital, en una zona de huertos, en un solar con frente al Camí d'Elx, e hipotéticamente debiera de ser de pequeño tamaño mirando de reojo en su modelo, la Parroquia de Ntra. Sra. de Belén, la Iglesia Vieja.

2.2. El locus: presente.

En el presente, después de envolver de conocimiento sobre la formación y aplicación de nuestros antepasados y además de relatar todo tipo de incidencias que tuvieron lugar en el pueblo y sus pobladores, el presente es describir mediante la visura, tres o quizás, cuatro

35. GIL LÓPEZ, M. L., BELMONTE MAS, F. y MARTÍN DEL AMO, R.. *La larga primavera del 1648 en Crevillent: La peste*. *Revista Semana Santa 2020*, pgs. 249 y ss.
GIL LÓPEZ, M. L. La peste. 2ª y 3ª parte. *Revistas Semana Santa 2021* y *2022*, respc., pgs. 268 y ss y 206 y ss.

siglos después, el significado arquitectónico y constructivo, en el primer cuarto del siglo XXI está frente a nosotros, interpretando, seguro que con algún error que otro, lo que podríamos adscribir a los autores y ejecutores de este pequeño Templo.

FRENTE A LA ERMITA

Situada algo más de 140 pasos de la Iglesia "Vella", la parroquial Ntra. Sra. de Belén, en el *camí* d'Elx, hoy calle Purísima, frente a una placita triangular, delimitada en uno de sus lados por la calle Médico Lledó, con orientación cercana al mediodía, al SSE (Sur Sureste)-157°50', allí se encuentra la ermita de la Purísima Concepción; la edificación está alineada con el resto de las edificaciones colindantes, lo que conlleva la no percepción hasta en tanto no estés casi en el umbral de la puerta, ya que la visura tangencial no te lo permite.

La fachada[36], con dos remates: un primero, semi-tímpano triangular de 10 varas y dos pies de altura (véase la nota al pie nº 23: unidades del sistema de medidas en los siglos XVII y XVIII) y un segundo tímpano triangular de 13 varas y 3 pies que conforma la espadaña de notable entidad; ambos planos inclinados, se rematan con una pequeña cornisa de teja árabe, sobresaliendo a modo de vierteaguas como protección de la fachada. El desplazamiento frontal de las dos masas y no coincidir con el eje vertical los remates de los dos tímpanos, crea una cierta "inquietud estética", al romper el eje de simetría existente en los dos primeros huecos que se corresponden con el plano longitudinal interior ortogonal a la fachada. En mi opinión, favorece esta discusión, al ser coplanarios los dos elementos emergentes, "torre-espadaña" y el cuerpo del templo mariano, sin solución de continuidad...posiblemente si prevaleciera el segundo sobre el primero, ese movimiento sería favorecedor en la composición formal, aunque no deja de ser una mera opinión, por supuesto.



Fig.12. Oculo-ventana vista desde el interior, en el testero de los pies de la ermita. Imagen coloreada de la advocación mariana titular. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía).



Fig.13.Campana de la ermita; su peso es de 72 kg aproximadamente, fundida en 1943 por Juan Bautista Roses Soler. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía).

36. HUESCA TORTOSA, J.A. y RIQUELME GUILL, A. J. *Informe sobre el trabajo realizado apara la digitalización mediante fotogrametría y escáner láser terrestre del estado actual de la Ermita de la Purísima en Crevillent (Alicante)*. Octubre-Noviembre 2025. 21 pgs.

Los dos primeros huecos pertenecen, el primero, a la puerta de entrada con cuarterones, y dintel recto, de 2 varas y 1 pie de anchura y 3 varas y 1 pie de altura, situada en el eje; el segundo, un pequeño óculo-ventana con vidriera, (1 vara y 1 palmo por 2 varas de altura), rectangular, con dos exedras. Llegados a este punto, he de hacer constar una más que importante contradicción entre lo percibido en la actualidad y lo que percibió en su momento el propio Rvdo. Juan Martínez; me refiero la descripción que hace de la Ermita de la Purísima (véase la anterior nota al pie nº 1)…"… Gran ventanal y espadaña, con campana altisonante…" [sic]… si así fuera, ya que está ablando de la fachada… ¿a qué gran ventanal se refiere, de qué tamaño sería para que lo adjetivaran como gran…? O por el contrario, su percepción visual entendería como gran ventanal al pequeño óculo-ventana? Este asunto per se, genera una controversia: ¿hubo algún tipo de intervención no documentada que alteró el gran ventanal por el pequeño óculo-ventana de la actualidad? Todos estos huecos están recrecidos perimetralmente con una cenefa esquinera o brenca , al igual que la propia fachada, representando un recrecido puramente artificioso, rectangular hasta el arranque del semitímpano triangular.

La espadaña, rematada por una veleta, está descentrada respecto del eje de la ermita, hacia la parte izquierda, lo que confiere el conjunto una notable asimetría frontal, que no por la costumbre de visión, resulta inexplicable y poco acertada. Un vacío trapezoidal de 1 vara de ancho y 1 vara y 1 palmo de alto, adintelado en un arco rebajado o escarzano, alberga una campana[37] que de acuerdo con la ficha descriptiva, se fundió, en 1943, en Atzeneta de Albaida por Juan Bautista Roses Soler, con un diámetro de 50 cm y un peso de 72 kg., con inscripciones: una cruz y la imagen de San José; con toda seguridad, fundida en sustitución de la anterior campana destruida.

En la fachada es notorio un zócalo de mármol grisáceo de piedra del Cabezo (Cabezo Gordo_Torre-Pacheco-Murcia), con piezas cuadrangulares, juntas alternas desordenadas, de unas 2 varas de altura, posiblemente realizado para disimular la humedad del paramento y como protección exterior. Todo el paramento frontal, se desarrolla, aparente y visualmente, en una anchura de 7 varas y 2 codos, aunque las medidas tomadas recientemente permiten asegurar que, en planta[38], la ermita tiene un ancho de 8 varas, incluyendo el muro colindante al oeste, que tiene un espesor notable, una vara y medio palmo.

Esta fachada, está construida mediante muro de mampostería aglomerada con yeso, de algo más de 3 pies de espesor, revestido con mortero de cal estucado y raspado, aglomerado con áridos y pigmentos naturales, en tonos blanco marfil, tanto en el trasdós principal exterior como el de la cubierta. Este acabado se corresponde con la última intervención en restauración exterior, realizada *ca*. 1990[39] por Estucados Almarcha y la empresa de José Candela Ferrández, con preparación previa del soporte, mediante repicado de yeso hasta la mampostería (el aparataje exterior, alumbrado exterior y cableado, además del de agua potable, desvirtúan y afean notablemente el conjunto, en sí mismo y en su clasificación como BRL).

DETRÁS DE LA PUERTA DE ENTRADA

Atravesando la puerta, accedemos al interior, no perceptible en una primera instancia, por disponer de una cancela de madera con dos hojas abatibles laterales y dos centrales para

37. CAMPANERS DE LA CATEDRAL DE VALÈNCIA. Inventario general de campanas en la Comunidad Valenciana. Ficha ref. 5884.

38. HUESCA TORTOSA, J. A. y RIQUELME GUILL, A.J. *Op. Cit*.

39. CANDELA FERRÁNDEZ, J. [Pepe el Burra] Según conversaciones mantenidas ca. finales de 2025, sobre distintas intervenciones en albañilería y restauración habidas en la Ermita. Estucados Almarcha, hijos de Mª Asunción Asencio Martínez, realizaron el acabado exterior, al tiempo que Dª Mª Asunción, costearía los gastos que supuso esta intervención.



Fig.14. Vista interior con la cabecera al fondo, donde se aprecian los dos materiales de revestimiento: madera y enlucido de yeso, claramente diferenciados hasta la altura de los fustes de las pilastras. Fotografía: Ana Satorre.

el acceso público ceremonial y salida y entrada de imágenes…cancela que actúa como una especie de vestíbulo de independencia acústico, facilitando silencio y devoción.

EL SOPORTE TERRENAL

Se acepta comúnmente que arquitectónicamente, los templos cristianos, lugares de culto, simbolizan el cosmos y representan, lo han de hacer, la dualidad: lo que hay debajo y lo que hay arriba, lo humano y lo divino…lo humano, como parte terrenal y lo divino como parte celestial, simbiosis entre los dos estados. De ahí que el firme de la cimentación, la propia cimentación, pavimentos, paramentos verticales, con mayor o menor ornamentación, el espacio y la atmósfera dedicada a los fieles, imaginería e iconografía, sean los elementos conformadores de ese espacio terrenal…serán el sostén del espacio abovedado, que representará la jerarquía celestial…Joaquín Arnau[40], cita que "…el espacio se sacraliza, como un vaso destinado a una ceremonia litúrgica, y que a tal fin ha sido consagrado, es un objeto sacro…"

Una vez en el interior, en cuanto a texturas, que es lo primero que se percibe, es la existencia de dos tipos de materiales: madera[41] y pintura sobre yeso…el espacio es pequeño y acogedor, formalmente rectangular, con un estrechamiento en la cabecera, orientada al WNW (Oeste Noroeste-337º50'), lo que confiere al eje longitudinal de la orientación WNW-SSE, descrita anteriormente, y unas dimensiones interiores de 5 varas aprox. en anchura y 16

40. ARNAU AMO, J. *EL ESPACIO, LA LUZ y LO SANTO. La arquitectura del Templo cristiano*. COA Castilla La Mancha. 2014, pg. 47.

41. ROUE GALVAÑ, R. Empresa: Leonor Moreno Mas_Vicente Candela [Sasín]. Roque, fue el carpintero que ca. 1996, realizó el revestimiento de madera laminada de la totalidad de los paramentos perceptibles en la actualidad.



Fig.15. Planta ermita. Sección horizontal Z02, h=150 cm sobre pavimento. Fotografía: procedente de la fotogrametría realizada en el levantamiento 2D-3D. Fuente: J.A, Huesca T. y A. Riquelme G.

varas y 1 pie, en profundidad; en cuanto a medidas exteriores, por establecer algún criterio comparativo con Ntra. Sra. de Belén, la Iglesia Vieja (véase nota al pie nº 22), "...que era de 30 varas de longitud y 8 varas y 1 palmo de laptitud...", digo que en esas medidas en nuestra ermita, son: latitud WNW-SSE, 17 varas y 1 pie, y longitud, ENE-WSW, 8 varas...además de un pequeño espacio rectangular, no perceptible a primera vista, en la medianería de levante, lado epístola, de 10 varas de longitud y 3 varas y 2 palmos de latitud[42] medidas que tienen un dato en común: 8 varas, en el que serían coincidentes uno de los dos lados de las plantas rectangulares de la (antigua) Parroquia con nuestra Ermita.

En todo Levante se seguían construyendo durante el siglo XVII las típicas iglesias de nave única, por lo que no es de extrañar que la nave de fieles, es "una nave única", de planta rectangular (tres rectángulos seriados de 4 x 5 varas), de 12 varas y 1 pie de profundidad y 5 varas de anchura, tres pares enteros y otro par de medias pilastras (inicio de la nave), pilastras de ¼ de espesor, sobre contrapilastras, revestidas con madera laminada, con distancias interejes de 4 varas, sobre un basamento corrido, de mármol color serpentina oscuro[43], de unos 3 palmos de altura, con tres hornacinas en el lado evangelio y dos, en el lado de la epístola (las dos primeras, a los pies, son medias pilastras en esquina). El tercer vano, lado epístola, en arco formero de medio punto, sirve de puerta de acceso al espacio rectangular adosado a la nave, de distintos usos, con acceso a camarín, sacristía, *cripta* y escalera helicoidal de acceso a terrado. Las hornacinas tienen la misma o análoga hechura, a excepción

42. Si se quisiera establecer estas medidas valencianas con el S.M.I. (sistema métrico internacional), éstas serían equivalentes a las siguientes ocupaciones solariegas: Ntra. Sra. de Belén, 205,33 m2...Ermita de la Purísima, 150,85 m2, lo que da una idea comparativa del tamaño superficial de ambos templos.

43. Este basamento, igualmente se ejecutó ca. 1990, por la empresa José Candela Ferrández.



Fig.16a. Plano frontal del camarín de la Virgen de la Aurora, con decoración exuberante barroca y remate floral en la clave, elevada 140 cm sobre pavimento interior. Fotografía: Ana Satorre.



Fig.16b. Casquete esférico del camarín de la Virgen de la Aurora; se aprecian la segmentación en 4 y 8 partes, con cuatro ventanucos y remate de la clave con plafón floral central y cuatro pares de gotas. Fotografía: Ana Satorre.



Fig.17a. Capitel de orden compuesto, frontal, sin baquetón: acantos, caulículos y la flor del ábaco. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía).



Fig.17b. Capitel de orden compuesto, esquinero, sin baquetón: acantos, caulículos y la flor del ábaco. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía).

de la segunda, abocinada, del lado de la epístola; es un pequeño camarín mariano bajo la advocación de la Virgen de la Aurora, siendo la estancia privada de la imagen mariana que adquiere una importancia crucial como un elemento fundamental, facilitando el respeto y la devoción secular en Crevillent.

Esta estancia singulariza el conjunto, presentando camarín elevado, sobre un recinto de planta cuadrangular, remate interior con casquete esférico y una exuberante decoración en una serie de palmetas en abanico de trece hojas de acanto, simbolizando inmortalidad y vida eterna, triunfo y gloria que descansan a ambos lados con un fuerte cornisamento de molduras rectas, que pretenden ser un celaje cobertor a sendas imágenes a situar sobre dos basamentos dispuestos sobre el altar. Supone un recargo de formas para jerarquizar la imagen mariana. El arco de medio punto moldurado está rematado con una nube dorada de cuatro grandes *fiori en forma de nubes*, encintadas a ambos lados en roleo en movimiento a la manera de guirnaldas. El remate interior es un casquete esférico en media naranja, cupular, del que se significan una serie de segmentos concéntrico unidos al plafón con la rosa de los vientos envuelta en cuatro dos pares de serie de gotas. Este camarín y su construcción (ver Isabel Dato Selva. Los camarines marianos de las comarcas del Vinalopó), en el barroco, son el reflejo de la importancia imaginera que se potenció en el Concilio de Trento, a la figura de María.

Nuestro empeño en recordar la existencia de esta tipología espacial genera a su vez, la percepción visual perimetral hasta una altura determinada, que en nuestro caso, en la dualidad, llamamos MATERIAL... pasando antes por una visura previa: la textura madera y ese revestimiento ya no existe...existe, antes de alcanzar lo celestial, todavía una parte material que es el orden arquitectónico a partir de los fustes apilastrados y de los arcos de medio punto...el orden arquitectónico compuesto: capitel y entablamento, que serán el remate del sistema para el soporte abovedado.

El capitel, de 3 palmos de anchura y 1 codo de altura, o lo que queda él, es compuesto, forma parte del entablamento; a partir del inexistente baquetón, el calatos o la cesta, está adornada con hojas de acanto, caprichosamente manejadas para la decoración, en roleo, desplegadas, barrocas, en movimiento, en dos niveles...[en cierto modo me recuerdan una definición de las mismas que hiciera nuestro admirado Gabriel Miró[44], "...una mata de acanto abierta anchamente, de hojas carnosas, gruesas, cruzadas por recios nervios..."]... el primero de los niveles, frontal, una sola hoja de acanto que contacta en su desarrollo, a ambos lados, las hojas de acanto de las esquinas de la cesta, que son las que conforman el segundo nivel, de mayor altura, sostenedoras aparentemente volutas frontales en espiral que salen del cestillo, a las que les falta una paso de hélice forman parte de los capiteles del orden compuesto que provienen a su vez, del jónico romano y su traza matemática se asemeja a una espiral de paso variable, realizada con arcos de circunferencia de radio creciente, no teniendo relación ni con las logarítmicas ni con las de Durero, con pasos de hélice, no planos.; estas dos volutas tienen sus correspondientes en otras dos situadas a 90º de los primeros...están separadas, no unidas. La parte superior el cestillo, y en ambas caras, se completa con una línea de ovas y flechas (una entera y dos medias); por último, la tapadera de la cesta, el ábaco, con las *fiore abbacci*, en el centro, en nuestro caso, medios rosetones con pistilo estilizado muy pronunciado.

Respecto del entablamento, la primera parte que se percibe es el arquitrabe, o más bien, parte de él, ya que las intervenciones en restauración precedentes, eliminaron casi la totalidad del arquitrabe, que son franjas corridas perimetralmente en número de tres y que solo aparecen en la parte superior de algunos capiteles... solamente se perciben en los capiteles de transición entre nave y presbiterio, lado evangelio y la contrapilastra y muro, lado epístola debieran correr

44. MIRÓ FERRER, G. *El libro de Sigüenza*. 1936



Fig.18. Cabecera absidal, presbiterio y altar de la Ermita. Se puede apreciar la potencia y el movimiento del entablamento para acomodar la estrechez y el tamaño del recinto, de menor tamaño que la nave de fieles. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía).

sobre la clave de los arcos formeros de medio punto. Por encina el arquitrabe, aparece un pequeño friso de un palmo de anchura, sin ornamentación y por último, una potente cornisa, con una serie de coronas, filetes, cimacio de remate, a 7 varas y 2 pies de altura sobre pavimento, sin modillones ni dentículos…la cornisa, tenía una función que era alejar el agua el exterior, función totalmente imposible en este caso.

Podemos observar en el descriptor del orden compuesto anterior que, al igual que ocurre en otros templos, su función no es realmente estructural, su lenguaje ni siquiera es constructivo, resulta ser una *forma estructural ficticia*, que es la que expresa no el medio empleado, sino un medio disimulado; es la retórica del barroco popular, únicamente, el arco medio punto es capaz de soportar el peso gravitatorio de los materiales que hay en la parte superior, a pesar de que los arcos en principio, soportaban galerías circulares abovedadas. No obstante, las pilastras adheridas a un muro o formando parte de él, capitel y entablamento, solamente se utilizan por razones estéticas o como lenguaje semántico, poético y en este caso, religioso: la rutina puede con esta aplicación, además de diseñar formas estructurales *traspuestas* al emplear materiales impropios para este fin…se podría llegar a convenir que sería la antítesis de Laugier[45], en cuanto a simplicidad funcional.

45. LAUGIER, M.A. *Essai sur l'architecture (1753-1755)*.



Fig.19a.Aspecto de la nave de fieles durante una celebración a la Virgen de la Aurora. Se puede apreciar y resulta bien visible, la profundidad que presenta el tercer altar, lado evangelio (el más próximo al prebiterio, frente a la puerta de acceso a la Sacristía), cercana a los 3 palmos: es uno de los contrafuertes de la nave, que lleva a extrapolar esa solución constructiva al resto de los altares...de ahí: nave de fieles única entre contrafuertes no conectados. Fotografía: José Alfonso Viudes. 14 enero de 1996.



Fig.19b. Estado del pavimento de mármol, oculto tras el revestimiento exterior. Demostración de la existencia del espacio en los mencionados altares entre contrafuertes, diagnosticado por la cámara endoscópica. Fuente y Fotografía: Ana Satorre.

Los arcos formeros de medio punto enlucidos de yeso están enmarcados entre pilastras, envolviendo las hornacinas, *quasi* enrasados, generando un espacio continuo con revestimiento de madera, cerca de las 3 varas de altura, en los fustes de las pilastras, incluyendo el remate del fuste, hipotraquelio, y el sumoscapo, arranque del capitel.

En el ásbside presbiterial, el revestimiento de madera, está en toda su expresión y a toda altura, plano, de planta rectangular, delimitado por dos pares de pilastras, de 4 varas y 1 palmo de anchura y 3 varas y palmo de profundidad, al que se accede mediante dos pequeños escalones, con Altar de la Eucaristía[46] y en la cabecera, tres hornacinas, la central, presidida por la imagen titular, La Purísima Concepción, de Francisco Salzillo, sobre un altar corrido y Sagrario para la reserva Eucarística...la cabecera, revestida de madera tiene un texto a la altura del entablamento, MATER PURISIMA.

46. Realizada y donada por José Candela Ferrández y Federico Botella Garro.

Constructiva y estructuralmente, está realizada con muros de mampostería aglomerada con yeso[47], haciendo constar, después de lo descrito en estos párrafos, una cuestión formal de diseño arquitectónico, muy importante: el aspecto actual no es el original… la traza proyectada en su origen era la única nave que disponía de ALTARES con hornacinas rehundidas ENTRE CONTRAFUERTES NO CONECTADOS, no percibidos en la actualidad debido al revestimiento de madera, tanto en las pilastras como en los paramentos de hornacinas, que llevan identificadas unas perforaciones formado cruces, que son ventilaciones puntuales de las cámaras que ocultan dichos revestimientos[48]; al igual que en la clave del arco de medio punto los arcos formeros de medio punto estaban abovedados hacia el interior; basta con observar la diferencia de anchuras entre el interior de la nave y el tamaño del solar…en definitiva, el o los Maestros de obras seguirían las prescripciones post-Trento, mediante la aplicación ejemplar del típico barroco …ese barroco popular derivado del modelo de Vignola.

El pavimento de la nave, está conformado por piezas rectangulares de color blanco Macael, de 60 x 30 cm., colocadas a lo ancho, con hiladas continuas paralelas a los pies de la Ermita y juntas alternadas, suministro y colocación[49] que se realizó ca. 1975, en todo el ámbito de la nave, incluyendo el pavimento de las capillas ocultas; el pavimento de color blanco que es el de la pureza y el de la espiritualidad, en contraposición con el color negro, está delimitado estando con una cenefa perimetral de mármol negro Marquina, de 20 cm de anchura; igualmente se decoró, en la cuarta hilada, previa al presbiterio, un crédito titulado AVE MARIA.

EL SOPORTE [ABOVEDADO] CELESTIAL

En este concepto simbiótico, además de la parte material en el arte sacro, y dentro de la *domus Dei*, la cobertura celestial, albergará no la *morada* espacial en cuanto *presencia de la divinidad*, sino que Dios, como está en todas partes, [aquí] se nos hace presente; la tectónica de la cobertura abovedada, además de cumplir las funciones estructural y estética, recrea la dualidad y la simbiosis entre el cielo y la tierra.

En nuestra ermita, en cuanto a su materialización, existen aspectos formales de diseño y comportamiento estructural que son dignos de mención. De acuerdo con la documentación de la digitalización fotogramétrica[50] las distintas secciones tranversales y longitudinales, demuestran trazados no demasiado ortodoxos.

El espacio abovedado, está apoyado en dos arcos centrales fajones de medio punto, a una altura promedio sobre el pavimento de unas 8 varas, que siguen transversalmente las trazas en zig-zag de las pilastras y contrapilastras, a modo de continuación, y otros dos arcos, de traza mitad que los anteriores (1 y 4) inicial y final (pies de ermita y presbiterio).

De acuerdo, con la planimetría, se puede observar, en la generatriz semicircular, la alteración que sufre el arco nº 3 (parte izquierda de la hornacina de la Virgen de la Aurora)…está deformado hacia el lado evangelio, posiblemente por comportamientos diferenciales de distintos tipos de apoyo; el contrafuerte por el lado evangelio y el enorme ancho del muro de mampostería existente en la sacristía (edificación adyacente), perforado para apertura

47. JOSÉ CANDELA FERRÁNDEZ. Su empresa, ca. 1990, realizó el repicado de yeso de la totalidad de paramentos de yeso existentes entre los contrafuertes y los seis vanos de las hornacinas. Posteriormente se procedió a su revestimiento de terminación con mortero de cemento portland hidrofugado, y acabado de yeso.

48. Se ha comprobado la existencia de esos altares con hornacinas ocultas gracias a la cámara fotográfica RALCAM_N3 (N306/306S): cámara endoscópica con luz giratoria, cabeza giro bidireccional de 180º, monitor de 3,5", alta resolución, sonda con lente de 6,2 mm de diámetro e iluminación con 6 luces LED ajustables.

49. JOSÉ CANDELA FERRÁNDEZ. Confirmó que hacia el año 1975, el pavimentador fue Joaquín Berruezo Navarro, de la empresa Vicente Torres Gómez y los mármoles, de Federico Botella Juan, de Marmolera Crevillentina.

50. HUESCA TORTOSA, J. A. y RIQUELME GUILL, A. J. *Op. cit*.

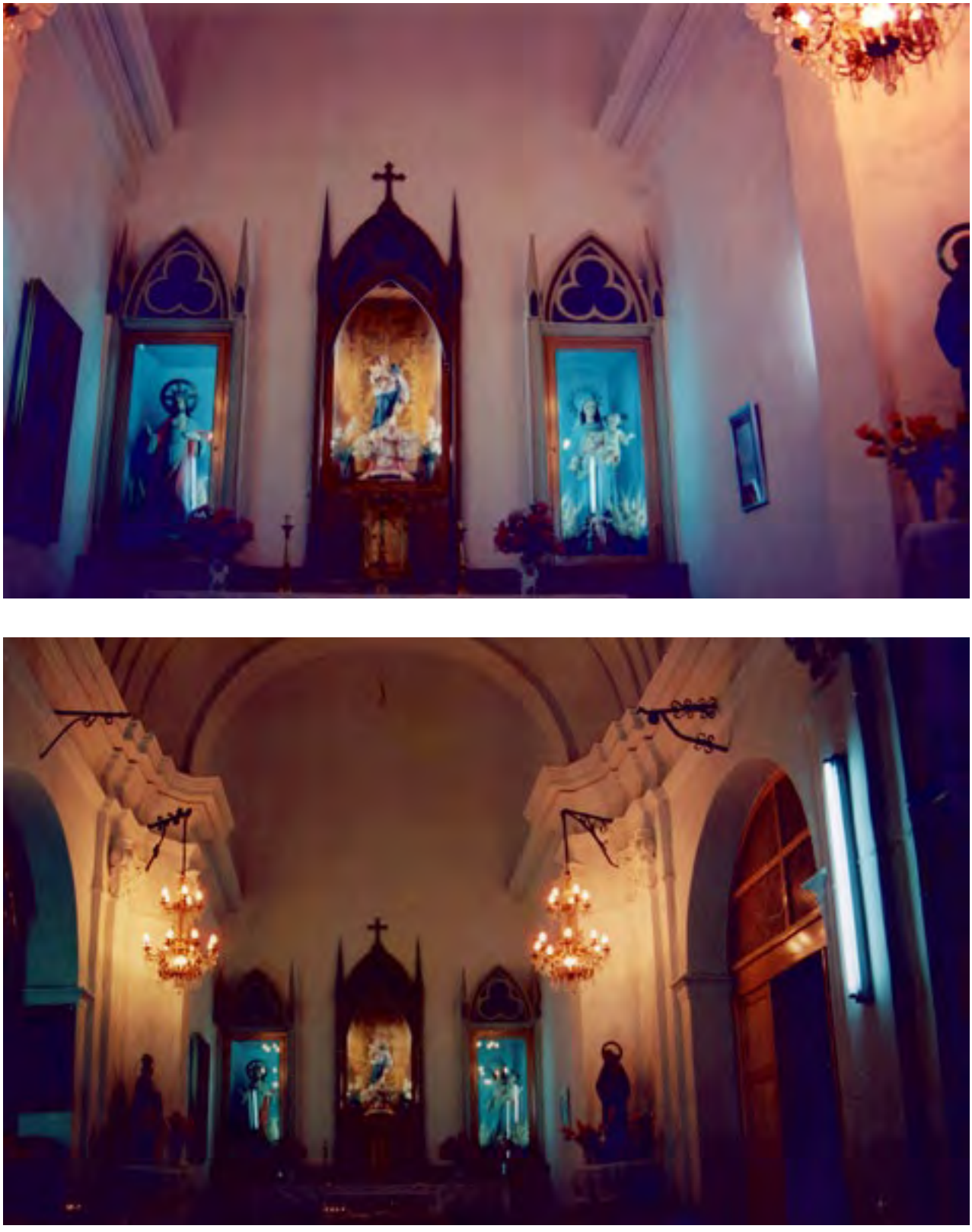


Fig.19c. Aspectos de la nave antes de la reforma de enero de 1996. Fotografía: José Alfonso Viudes. 19 de noviembre de 1995.

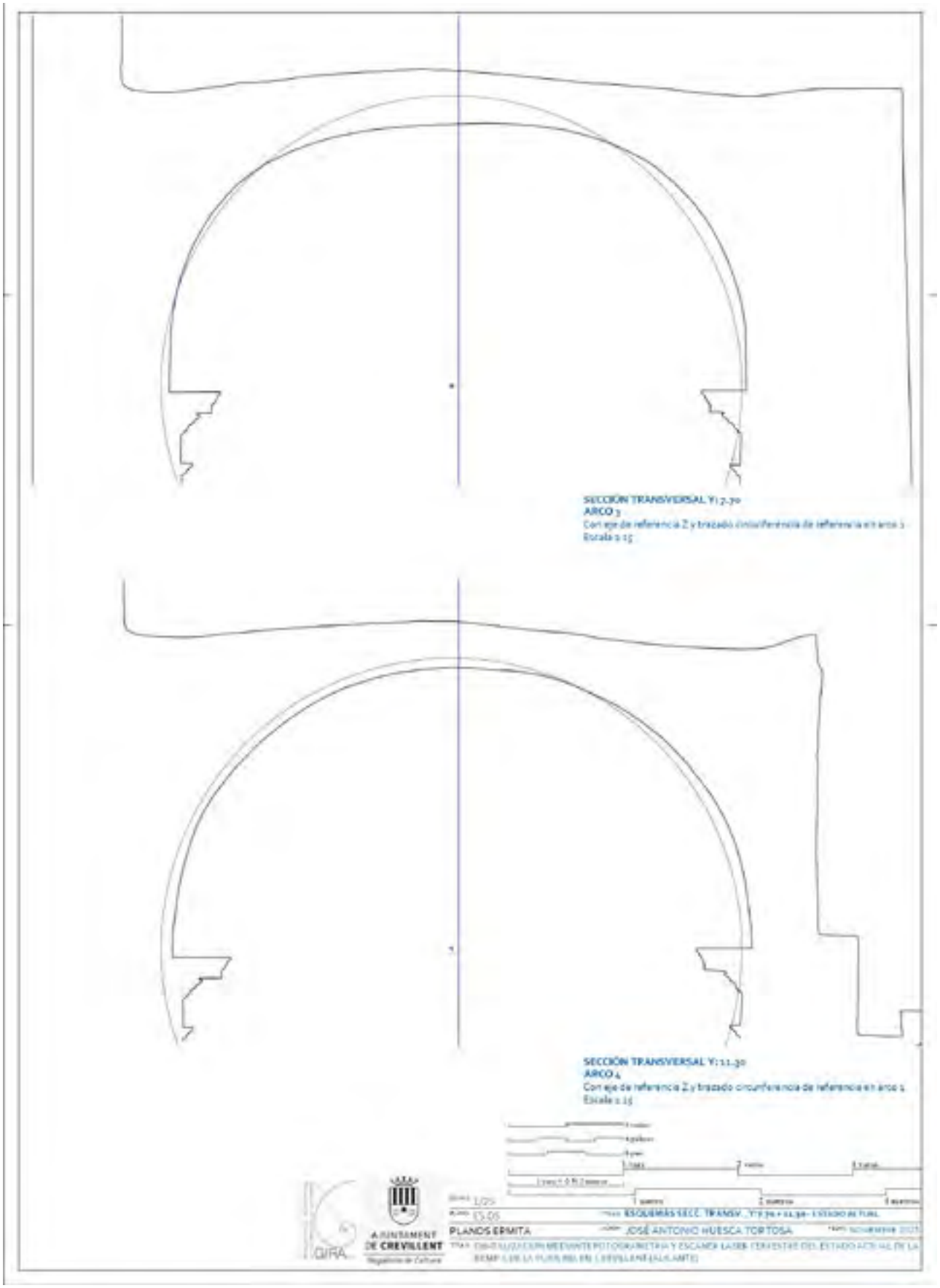


Fig.20a. Secciones de arcos ES05 nº. 3 y 4. Se aprecia en el arco nº 3 perfectamente la deformación en todo su desarrollo hacia el lado evangelio. Fotografía: procedente de la fotogrametría realizada en el levantamiento 2D-3D. Fuente: J.A, Huesca T. y A. Riquelme G.

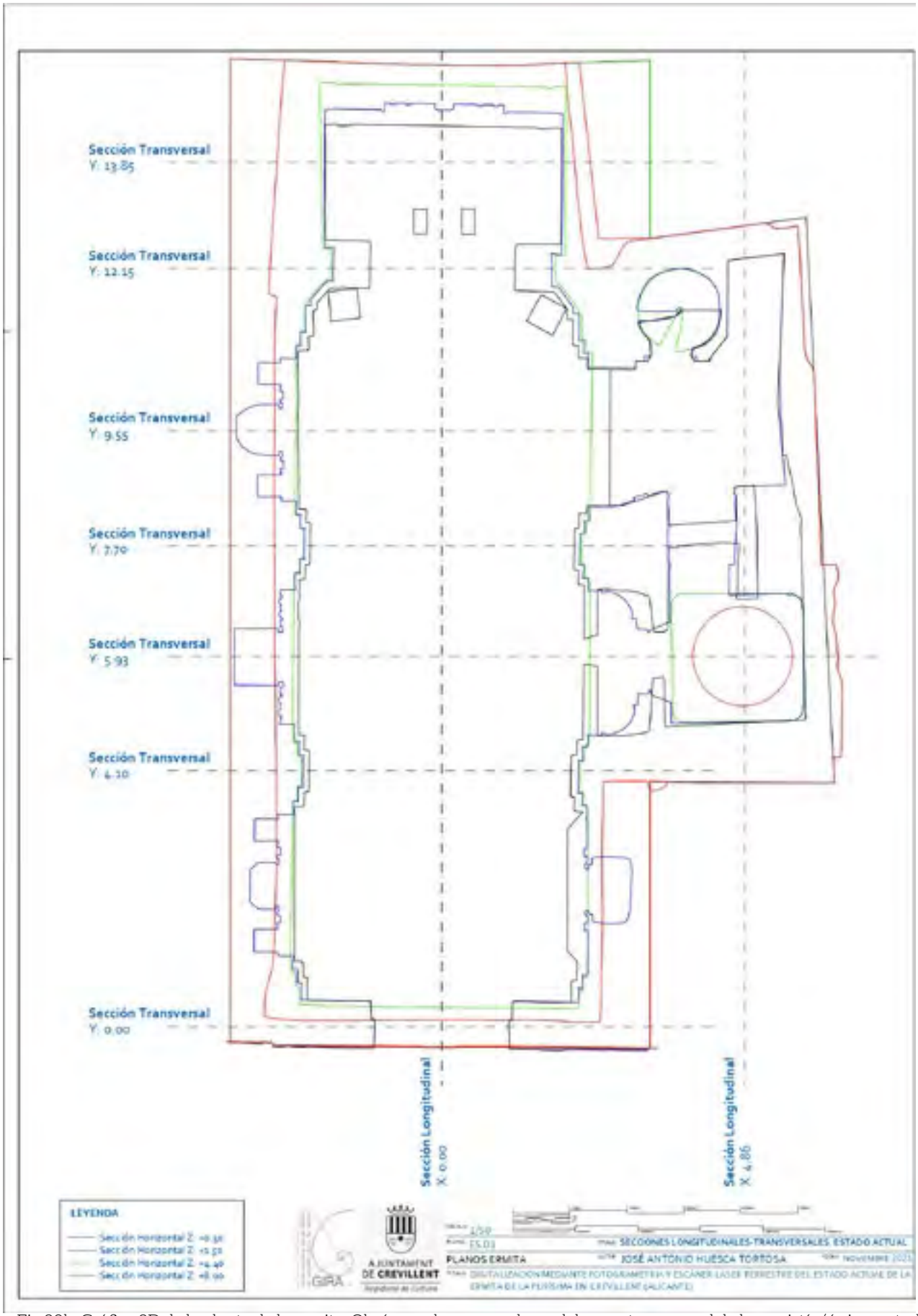


Fig.20b. Gráfico 2D de la planta de la ermita. Obsérvese la gran anchura del muro transversal de la sacristía (único en toda la planta), uno de los dos apoyos del arco nº 3 anterior. Fotografía: procedente de la fotogrametría realizada en el levantamiento 2D-3D. Fuente: J.A, Huesca T. y A. Riquelme G.



Fig.21. Luneto lado epístola, en la parte superior del arco de medio punto de la puerta de la sacristía. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía).



Fig.22. Bóveda de transición nº 4, entre el espacio abovedado de la nave de fieles y la bóveda vaída del ábside rectangular. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía).

de huecos, con aperturas de huecos, como el acceso lateral al camarín, armarios-registro y paso a la "cripta". No solamente tiene deformación longitudinal sino que registra en su clave un descenso respecto del arco de medio punto (unidad de patrón inicial de los pies de la ermita) de algo más de 1 palmo, aproximadamente, dando la impresión de ser un arco de medio punto rebajado[51]; a excepción de este último, el resto de arcos formeros, siguen aproximadamente el trazo de un semicírculo, en hechuras aproximadas.

¿Y de las bóvedas? En principio, cabe distinguir dos tipos de bóvedas: el primero, bóveda de cañón de directriz recta y generatriz, curva, semicilíndrica, segmentada en tres tramos y un cuarto apenas perceptible de dos palmos de longitud, situado, al final, en el presbiterio.

Siguiendo con la expresión gráfica planimétrica, se puede deducir una heterogeneidad en sus ejecuciones, quizás en el tiempo…ninguna de ellas tiene la ortodoxia de arco de medio punto…ninguna de ellas traslada el trazo inicial semicilíndrico original, a saber: la 1ª de ellas conserva el vértice (paso de la directriz) pero se expande lateralmente, resultando mayor que el arco inicial; la segunda, es una corona concéntrica por el exterior del mismo arco.

La 3ª de las bóvedas, es la más singular. Su trazado presenta la patología de la deformación del arco 3º descrito anteriormente, el vértice está por debajo del inicial de medio punto y su desarrollo, inclinado hacia la parte del evangelio y en su eje, más parece un arco escarzano rebajado o de tres puntos que otra cosa. Aun siendo así, su singularidad no está en esa

51. Las mediciones tomadas *in situ*, en cuanto alturas respecto del pavimento: el 1º arco, está situado a una altura de 8 varas y 1 palmo…el 3º, algo menos de 7 varas.



Fig.23. Sección longitudinal 3D L01 lado evangelio. Véase la sinuosidad del vértice de la generatriz del conjunto abovedado, especialmente en los tres primeros tramos de la nave de fieles: una mezcla de comportamiento estructural y una defectuosa ejecución. Fotografía: procedente de la fotogrametría realizada en el levantamiento 2D-3D. Fuente: J.A, Huesca T. y A. Riquelme G.

patología sino que cenitalmente crea dos lunetos o lunetas, lado evangelio y lado epístola, jerarquiza "la resplandeciente Luz de la divinidad" de ese espacio. Como las bóvedas son doblemente tabicadas, el trazador ha de construir dos cimbras en la unión de luneto y bóveda, lo que se entiende visualmente por un triángulo esférico, de ahí que cobre especial significación el tratado mencionado de Fr. Laurenzio de San Nicolás[52], que debió ser suficientemente conocido.

El luneto es ancho y apuntado, frontalmente es un arco de parábola, de menor anchura que el semieje de la bóveda, (2 ½ varas, igual que el diámetro del arco formero inferior de la hornacina), separado conveniente de los arcos que lo delimitan y el vértice de los triángulos esféricos está separados 2 varas. Su función ya se sabe, facilita la iluminación lateral en la parte superior de las naves y de ahí su singularidad proyectual…en su origen, disponían de ventanucos de pequeño tamaño respecto del luneto y en la actualidad, existe el del lado epístola, frente a un pequeño terrado donde está la cobertura del camarín, pero no el del lado evangelio, aunque este perceptible perfectamente por la existencia de una fisura vertical que atraviesa la cornisa y el arco de medio punto que está situado abajo…si nos atenemos a estas circunstancias, se puede convenir, en que el muro medianero de occidente, daría frente a un espacio, propio o no, que le facilitaría el posibilismo de esa iluminación y ventilación. A mi modo de ver, si en las trazas no se contemplaba en su origen, la formación de un crucero cupulado ni transeptos abovedados, porque el tamaño de la ermita no lo permitía, en su lugar, iluminarían cenitalmente esta parte de la nave ante-presbiterial.

52. Véase capítulo anterior: Enciclopedia del saber. Estilos y repertorios.

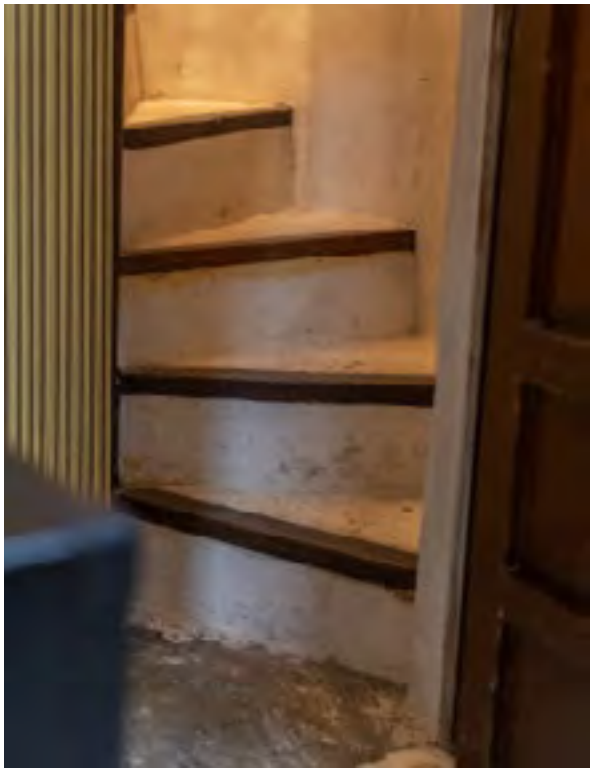


Fig.24. Arranque de la escalera helicoidal de subida a la cobertura de la ermita, construida con bóveda a la catalana. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía). realizada en el levantamiento 2D-3D. Fuente: J.A, Huesca T. y A. Riquelme G.



Fig.25. Dintel oculto de rollizo de madera: adintela el acceso lateral al camarín e la Virgen de la Aurora. Fotografía: Ana Satorre.



Fig.26. Aspecto parcial de una pequeña estancia en la cripta-Museo, con el ventanuco de ventilación a la nave de fieles de la ermita. Foto: Carlos Serna (Karpas Fotografía).



Fig.27. Escalera metálica de acceso a la cobertura. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía).

La 4ª bóveda, igual a las anteriores, escasamente de unos 3 palmos de longitud, de directriz inclinada, no recta; es pequeñísima bóveda de transición entre el cuarto y quinto arco fajón (el quinto contando el de los pies de la ermita), que delimita uno de los lados del presbiterio.

La quinta y última de las bóvedas, es una bóveda vaída, casquete esférico, cerrada perimetralmente con planos verticales, en nuestro caso, de planta rectangular y arcos de medio punto, que jerarquiza el espacio más solemne de la ermita: el presbiterio.

A resultas de todo lo descrito en cuanto al espacio abovedado, resulta muy descriptivo y esclarecedor, observar en la referida fotogrametría, la directriz en el vértice, que toman los cuatro tramos de bóvedas, en los que, a excepción del primero, tanto el segundo como el tercero generan unos planos inclinados, en contrapendiente, que tienen más que ver, con una más que regular que con el comportamiento estructural.

A tenor de las dimensiones lineales, en su traza inicial, tanto en anchura de interejes de pilastras como de alturas hasta el vértice de la directriz del espacio abovedado, he observado la aplicación de una unidad de medida generadora de figuras geométricas planas como el cuadrado y el círculo (véase nota 5. Conclusiones) que servían para determinar el espacio tridimensional diferenciador entre el Cielo y la Tierra, en aras de conseguir para una estancia serena, una proporción divina… Palladio, ya diseñaba sus espacios siglos atrás de este modo.

LA SACRISTÍA

Muy sugerente en cuanto a su emplazamiento, este espacio de unas 30 varas cuadradas,- colindante con la nave de fieles, abigarrado y heterogéneo, tanto en superficie como en su perímetro y situación. Hipotéticamente carece de ningún tratamiento arquitectónico ni tratadístico; solamente existe en su interior, el volumen, muy disimulado por cierto, de la construcción de un monumental y desescalado muro de gran espesor que divide en dos partes este espacio: muro al que me he referido anteriormente como inapropiado y posibilitador de algún que otro empuje diferencial con el resto de la estructura que lo acompaña, afectando a la nave en el tramo del antedicho tercer arco formero.

Entrando desde la nave, a la izquierda, hacia el norte, un primer espacio distribuidor de unas 3 varas cuadradas, se acomoda parcialmente en el muro descrito, una escalera helicoidad abovedada, de una vara y dos palmos de diámetro, que mediante 24 1/2 escalones da acceso al primer terrado, el del cupulín de la Virgen del Rosario, alcanzando una altura de 5 varas y 1 pie, colindando con una pasillo de mínima anchura, de gran altura, con adintelado en arco de medio punto y abovedado.

Este espacio, ligeramente cuadrangular, a su derecha, en el paramento del gran muro referido que, en su origen, debería tener un acceso que conducía a un espacio subterráneo, el que existe en la actualidad…la primera de las perforaciones, en el tiempo, facilitó la entrada lateral al camarín de la Virgen de la Virgen de la Aurora, al que se accede mediante escalera de siete escalones hasta una altura de 1,40 m sobre el pavimento. El probatorio, de esta última intervención, bien pudiera ser el dintel leñoso localizado estos últimos días, oculto en un armario y también en el interior del revestimiento de madera, como capialzado, en un plano inclinado cenital de acceso al camarín…el dintel en cuestión es un rollizo de madera (por determinar sus características y su cualificación) de algo más de 1 palmo de ancho y 1 ½ palmo de altura[53].

53. A los efectos de proteger y salvaguardar su capacidad portante, la madera que no está tratada, debiera tratarse contra la humedad y contra la presencia de insectos xilófagos, en toda su longitud, incluyendo las partes ocultas.



Fig.28a. Aspecto exterior de la cobertura cupular del camarín de la Virgen de la Aurora y su encuentro con la cobertura exterior

La segunda de estas dos perforaciones del muro genera un acceso estrecho con DOS escalones, que nos hacen descender, unos 3 palmos de altura, y conducen al "Museo", así conocido popularmente; consta de dos estancias minúsculas con elementos procesionales, litúrgicos, pinturas y de otra índole, que está situados inmediatamente debajo de la capilla de la Virgen de la Aurora, ventilados directamente a través de una celosía metálica, conectada con la nave de fieles de la ermita, a nivel de pavimento. Cenitalmente se puede apreciar el forjado viguetas de madera con interejes de algo más de un palmo, que es el que sustenta el plano del camarín de la Virgen de la Aurora. Su deformación estructural, flecha vertical, propició la intervención[54] para su devolver su estabilidad.

LA COBERTURA DE LA ERMITA

A través de la mencionada escalera helicoidal, accedemos al terrado, la cobertura exterior de la ermita. Se alcanza un primer nivel, sobre el espacio mencionado anterior (30 varas cuadradas), en el que aparece, por una parte, una escalerita metálica acabada con chapa rugosa, en 11 escalones, con una altura a salvar de 2,20 m (dos varas y dos palmos) además del hueco del ventanuco del luneto del lado de la epístola. Por otra parte, la cúpula en casquete esférico del camarín de la Virgen de la Aurora, realizado ca. 1975[55], en forma exterior de casquete esférico ensanchado en el arranque, sobre pequeño tambor, enrasada parte de su perímetro con la cobertura de la nave, revestida exteriormente con teja árabe, de pequeño tamaño, sectorizada en 4 partes con las correspondientes limatesas y con remate mediante pináculo pétreo, con una par de anillos, que recuerda muy gratamente a uno de los pináculos (véase la nota al pie nº 8) diseñados por el arquitecto José Mínguez…aquel arquitecto del barroco valenciano.

54. JOSÉ CANDELA FERRÁNDEZ, ca, 1995, hizo el refuerzo y consolidación de las viguetas de material leñoso.

55. Cobertura exterior del camarín de la Virgen de la Aurora, ca. 1975, por la Empresa Vicente Torres Gómez y el albañil, Joaquín Berruezo Navarro.



Fig.29a. Cobertura de la ermita, parte anterior, con vistas a la espadaña, torre-campanario y cúpula de Ntra. Sra. de Belén y parte de la cobertura del camarín. Se aprecia el tipo de cobertura y la pendiente cóncava, que conduce la lámina de agua a ambos lados longitudinalmente. Fotografía: Carlos Serna (Karpas Fotografía).



Fig.29b.Cobertura de la ermita, parte posterior, donde se la formación del camarín y su enrase con la cobertura y el terrado de acceso a esta cobertura.

La conformación material de esta cupulita está incompleta en 180° de la totalidad de su área, debido a la proximidad parcial de los muros colindantes que impiden que la forma exterior esté completa en sus 360°.

El ascenso por la mencionada escalerita metálica, nos conduce a la cobertura plana propiamente dicha de la ermitanos conduce la cobertura plana transitable con las debidas reservas técnicas, propiamente dicha de la ermita, siendo perceptibles el intradós de la fachada con el semitímpano y el tímpano de la espadaña y su campana y la torre-campanario de Ntra. Sra. de Belén... la cobertura, digo, ocupa una extensión de 5 varas ocupa una extensión de 5 varas y 3 palmos de longitud y 17 varas de latitud. Intervenida y acabada exteriormente[56] con una membrana impermeabilizante con gránulos minerales, adherida al *trespol* existente. Técnica que en la población se denomina *trespol* a pesar de no llevar posiblemente elementos cerámicos aligerados, como sucedía por ejemplo en Santa María de Alicante. Dando por sentado la no realización de pruebas destructivas para realizar por penetración, ensayos que diagnostiquen la potencia, o sea, las capas que conforman el espesor de la cobertura abovedada, en mi opinión, la sección en orden de interior a exterior, sería la siguiente, si se ejecutaran con cimbras correderas: revestimiento enlucido de yeso, dos roscas de ladrillo cerámico (en aquel tiempo, el formato de ladrillo era el métrico catalán, macizo, de 15x30x3 cm; esa sección se desprendió en una de las bóvedas vaídas frente a la capilla de San José, en Nuestra Sra. de Belén, [1772-1828], durante unas obras de restauración del templo), a rompejuntas, la segunda a tresbolillo sobre la primera, tomadas con yeso, y al exterior dos capas de mortero de cal granulado acabado poco rugoso (en algún momento su acabado bien pudiera serlo de loseta cerámica, nunca con teja, dada la poca pendiente de la cobertura exterior).

La impermeabilización exterior se confiaba al mortero de cal, supongo que hasta que el material se meteorizó; los distintos estados de fisuración, condujeron finalmente a adoptar esta solución, que si bien cumple con su función, no es menos cierto que crea una barrera en la difusión de vapor. Unas canales perimetrales que discurren por las medianeras y conformadas por el mismo material, canalizan el agua de pluviales hacia el exterior, con dos desagües puntuales. La no realización de prueba destructiva alguna, crea una pregunta sin respuesta: dada que la cobertura es ligeramente plana, con poca pendiente, solamente hacia los riñones de las bóvedas ¿cómo ese espacio abovedado semicircular, no se aprecia en el exterior? ¿ayuda a su incomprensión la regular ejecución de los arcos fajones y las distintas bóvedas segmentadas?

Desde la cobertura, que aun siendo plana, se puede observar las inclinaciones, no inquietantes, que hemos descrito en el trazado de las bóvedas, en los dos sentidos, transversal y longitudinal; el intradós de la fachada con el semitímpano y el tímpano de la espadaña y su campana, que son tangibles...

España vivió, durante el siglo XVII, una de las campañas de propaganda más espectaculares que Occidente había presenciado. En pocas décadas la doctrina de la Inmaculada Concepción de María, que no fue sancionada por la Santa Sede hasta 1854, se convirtió en la devoción más querida por los habitantes de la Península Ibérica. Tras un primer estallido del concepcionismo en Sevilla, en 1616, Felipe III creó la Real Junta de la Inmaculada Concepción y posicionó a los Habsburgo al frente de la defensa de la pureza de la Virgen [sic]... por todo ello en cierta manera, cabe enorgullecerse del esfuerzo de todos los crevillentinos, de todo origen y condición, que a lo largo de tantos siglos han sido capaces de salvaguardar

56. José Candela Ferrández, ca. 1990, realizó la impermeabilización de la cubierta mediante lámina de betún modificado con elastómeros de 4 kg/m2, con armadura de fibra de vidrio, acabado interior plástico y exterior con gránulos minerales, color rojo teja, colocada por adhesión sobre soplete.



Fig.30. Desideratum [cumplido]: aspecto virtual que podríamos obtener si se aplicara una conveniente gestión en la Salvaguarda Patrimonial de la Ermita de la Purísima Concepción de Crevillent

este y otros patrimonios religiosos, mezcla de devoción, orgullo y tesón…es la Grandeza de las Cosas[57] que dice Le Corbusier: …"[cuando las catedrales eran blancas]….el rascacielos de Dios, dominaba la comarca…[era] ¡ un gesto de coraje…una prueba de maestría!. Al dirigirse a Dios, los hombres no firmaban abdicación…".

EPÍLOGO: CONCLUSIONES E HIPÓTESIS

En el orden arquitectónico, este ensayo sirve de homenaje a tantos y tantos, alarifes, maestros de obras, seguramente unos cuantos canteros, arquitectos, carpinteros, escayolistas, pintores, y las necesarias "manos de obra" en cada oficio, etc. que durante centurias han intervenido en la materialización de lo que hoy conocemos como Ermita de la Purísima; los oficios y la *tecnología*, han ejercido tal influencia durante los escritos de este ensayo-discurso, que me hacen sentir como el Alarife del XVII y XVIII, por lo que les doy las gracias, como el veedor o visurador de las obras que Obispo, Párroco, Señor o Duque, encomendaban para diagnosticar el buen…, o mal estado de la construcción de su Parroquias, ermitas, Conventos, etc…

Si acudían al profesional era porque sus informes periciales eran precisos y rigurosos…de ahí que en algunos casos estos mismos Maestros, recibieran encargos para restaurar, fundar, proyectar y dirigir obras, en nuestro caso, religiosas.

1. De ahí, querido lector, que en homenaje a la época secular y al ejercicio profesional, me haya ceñido a las dimensiones métricas de esos siglos, no a las del Sistema Métrico Decimal, dado que sus textos hablan de varas, palmos, pies y codos…por lo que pido disculpas previas.

2. He establecido la comparación pormenorizada del tamaño entre los dos Templos (no incluyendo Santa Anastasia) por su importancia "estratégica" en aquel momento y para relativizar las superficies de contacto con los solares correspondientes; en unidades de la época, se puede observar su correspondencia.

3. Las intervenciones en albañilería y carpintería que se realizan desde finales del pasado siglo, no se corresponden a lo que llamaríamos restauración. El revestimiento de madera alterando la composición formal del interior de la Ermita, impide que la visura y el diagnóstico sean rigurosos. No es lo mismo una hornacina enrasada que una hornacina en un altar entre contrafuertes. Los altares tendrían una profundidad de poco más de 3 palmos, aproximadamente.

4. La existencia formal de pequeños contrafuertes estaba en el origen de la composición, de la arquitectura. Los espesores de muros, considerables, a esas alturas no podían contrarrestar los empujes de las bóvedas con unas simples pilastras y contrapilastras. Ese orden interno de contrarrestos era la *modernidad* en aquel momento…era Trento, era Vignola, eran las *Disposiciones* de Borromeo.

5. He identificado una figura geométrica plana, el cuadrado, que sirve de "unidad- patrón" como escala que se aplica, para las trazas de este templo…la anchura no tiene relación con esta unidad, posiblemente por el tamaño del templo.

Las dos proporciones matemáticas que ayudan a embellecer el recinto son: la primera, a mi modo de ver, el *magister* o el *architector*, la utiliza en el plano vertical: la distancia intereje de las pilastras (4 v) es la misma que la altura del basamento y fuste de cada una de ellas, esto es: 4 varas (1º cuadrado)…estas mismas 4 varas separan el final del fuste y el vértice de

57. JEANNERET, EDOUARD [LE CORBUSIER]. *Quand les cathédrales étaient blanches. Cuando las catedrales eran blancas*. Ediciones Apóstrofe S.L. Barcelona. 1999, pgs.17 a 23….Cuando eran blancas las catedrales, Europa había organizado a los gremios…[mediante] técnica completamente nueva, prodigiosa y localmente temeraria…[era] un estilo internacional…

la directriz del sistema abovedado, de nuevo el número 4 (2º cuadrado)...conforma la proporción 1 : 2 (octava): dos cuadrados verticales de lado -1- generadores de un rectángulo dinámico 1 x 2 (para el tracista, la relación entre el todo y las partes, symmetria y eurythmia vitruvianas, era fundamental...el nº 4 le sirvió para determinar la tercera dimensión, que es la fundamental para generar el espacio tridimensional. Basándome en la anterior hipótesis, la segunda proporción está en la longitud de la nave, y es la aplicación de la anterior, esto es: los tres interejes de las 4 pilastras generan a su vez, tres cuadrados de lado -1- cada uno de ellos, y otros tres, adyacentes superiores para el entablamento y la bóveda, que dan como resultado la proporción 3 : 2 (la quinta).

En definitiva, el cuadrado es la figura geométrica aparente que se aplica en el diseño de las partes del evangelio y de la epístola.

6. El estrechamiento del tamaño del presbiterio, venia dado por el tamaño del solar, no por imposición proyectual...se proyecta y recoge en la cobertura...no se trataba de mejorar la percepción visual frontal. De ahí, la aparición de un segundo tipo de bóveda y la transición de las pilastras; es ortodoxo y un buen recurso de estilo.

7. El vínculo del espacio que denominamos "Sacristía" si que está por decidir, el momento de su inclusión en el tiempo, su papel y su posible vínculo con el Hospital colindante...una hipótesis, en el supuesto de vincularse al Hospital, su acceso, sería por el pasillo que queda al lado de la escalera helicoidal...se descendería lateralmente, no frontalmente. Si se realizara frontalmente, se anularía toda la función espacial del recinto...

8. El tamaño en planta del muro trasversal de esta Sacristía es de mayor tamaño que los existentes en la actual templo Ntra. Sra. de Belén. Morfológicamente, todo este recinto, da idea de una construcción totalmente ajena a la Ermita, debiendo de existir desde el origen, ya que entiendo que la construcción del Ermita comenzó por el Ábside...el tercer tramo, con los lunetos ya conectaba con la sacristía.

9. He calculado la repercusión de las cargas en el firme de la cimentación, que en el caso de que fuera centrada, del mismo ancho que los muros, sería del orden de 0,8 kg/cm^2 (poco o nada significativa)...la capacidad portante el terreno es más que suficiente para soportar esas cargas...en el bien entendido, de que una cosa son cargas y otra, empujes.

Desideratum: Respecto a las intervenciones de todo tipo, propias o ajenas, y en lo referente al estado de la fachada actual, nuevamente insisto en lo mencionado: la instalación de aparataje exterior, alumbrado exterior y cableado, telefonía, agua potable, generan patologías en suciedad y humedad, que los agentes atmosféricos se encargan de desvirtuar y afear notablemente el conjunto, en sí mismo y en su clasificación como BRL. Todas las intervenciones de cualquier tipo y tamaño, han de considerar el principio de la obligatoriedad y necesidad de aplicar la salvaguarda patrimonial en la búsqueda de soluciones no agresivas, al menos, para conservar la edificación y mejorar el orden estético, tanto en el exterior como en el interior.

REFERENCIAS

- ALIAGA, I. (1631). *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos*. Synodus diocesana Valentiae celebrata, Valencia.
- ARNAU AMO, J. (2014). *El espacio, la luz y lo santo. La arquitectura del Templo cristiano*. COA Castilla La Mancha.
- BORROMEO, C. (1577). *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*. Milán.
- CANDELA OLIVER, B. (2019). L'antiga parroquia de Nostra Senyora de Betlem de Crevillent a través de les visites pastorals (1605-1884). *La Rella*, *32*, 71-97.
- CANDELA OLIVER, B. (2020). San Francisco y la antigua parroquia de Nuestra Señora de Belén. *Revista de Moros y Cristianos de crevillent*, 178-179.
- DATO SELVA, I. (2015). Los camarines marianos de las comarcas del Vinalopó. Revista del Vinalopó, 18. 59-74
- GIL LÓPEZ, M. L., BELMONTE MAS, F. y MARTÍN DEL AMO, R. (2020). La larga primavera del 1648 en Crevillent: La peste. *Revista Semana Santa*, 249 y 255.
- GIL LÓPEZ, M. L. (2021). La larga primavera del 1648 en Crevillent: La peste. 2ª parte. *Revista Semana Santa*, 234-239.
- GIL LÓPEZ, M. L. (2022). La larga primavera del 1648 en Crevillent: La peste. 3ª parte. *Revista Semana Santa de Crevillent*, 206-208.
- GÓMEZ LÓPEZ, C. (1991). Los Alarifes en los oficios de construcción (siglos XV-XVIII). *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, 1.4*, 39-52.
- GOZÁLVEZ PÉREZ, V. (1983). *CREVILLENTE. Estudio Urbano, Demográfico e Industrial*. Ayuntamiento de Crevillent y Universidad de Alicante.
- GONZÁLEZ TORNEL, P. (2010). *José Mínguez. Un arquitecto barroco en la Valencia del siglo XVIII*. Universitat Jaume I, Castellón.
- HUESCA TORTOSA, J. A. y RIQUELME GUILL, A. J. (2025). *Informe sobre el trabajo realizado apara la digitalización mediante fotogrametría y escáner láser terrestre del estado actual de la Ermita de la Purísima en Crevillent (Alicante)*.
- JEANNERET, E. (1999). *Quand les cathédrales étaient blanches. Cuando las catedrales eran blancas*. Apóstrofe. Barcelona. 17-23.
- LAUGIER, M. A. (1753). *Essai sur l'architecture*. París.
- MARTINEZ GARCÍA, J. (1937). *Retablo Crevillentino*. Crevillent.
- MAS ESPINOSA, A. (1976). *Crevillente y su Semana Santa en la pluma de A. Mas Espinosa* (2ª ed. Corregida y aumentada). Obra Cultural de ka Caja de Ahorros de nuestra Señora de los Dolores. Crevillente
- MAS GALVAÑ, C. (2019). El estado del templo parroquial de Nuestra Señora de Belén según los informes de 1732 y 1769. *Revista Semana Santa de Crevillent*, 258-265.
- MENARGUES GIMÉNEZ, J. (2018). Crónica del pobladors de Crevillent (III). De la conquista musulmana a la fi dels temps medievals. *Revista Semana Santa de Crevillent*, 251-273.
- MIRÓ FERRER, G. (1936) *El libro de Sigüenza*.Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante.
- MONTESINOS PÉREZ Y MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, J. Compendio Histórico Geográfico Oriolano. Manuscrito de la parte dedicada a Crevillente". *Crevillent Según Montesinos*.
- NAVARRO MALLEBRERA, R. (1976). *Arquitectura barroca en el Reino de Valencia: La Gobernación de Orihuela*, Tesis Doctoral. Madrid.
- NAVARRO MALLEBRERA, R. (1980). *Los arquitectos del templo de Santa María de Elche*. Alicante.
- ORGILES CANDELAS, R. (2004). *Las ermitas de la provincia de Alicante*. Diputación Provincial de Alicante.
- PINGARRÓN-ESAÍN SECO, F. (2004). Maestros de Obras de la Ciudad de Valencia designados entre 1675 y 1787 y sus exámenes. *Ars Longa, nº 13*, 33-53.
- PUIG FUENTES, S. (2012). El primer templo cristiano de Crevillent. *Revista Semana Santa de Crevillent*. 230-234.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D. (1702, 1711, 1721). "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. *El Studio d'Architettura Civile*. Roma.
- TORIJA, J. (1661). *Tratado Breue sobre las Ordenanzas de la villa de Madrid y policía de ella*. Madrid.
- ZAMORA GÓMEZ, J. (2015). *Miguel Francia. Arquitecto del Siglo XVIII en la Gobernación de Orihuela*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia. Dpto. de Historia del Arte.

REFLEXIONES SOBRE EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE LA ERMITA DE LA PURÍSIMA DE CREVILLENT

ANA SATORRE PÉREZ

Técnica de Cultura del Ayuntamiento de Crevillent

asatorre@crevillent.es

Mª LUISA GIL LÓPEZ

Licenciada en Geografía e Historia, profesora de Secundaria

luisigill@hotmail.com

Introducción

Después de revisar los diversos estudios realizados sobre la ermita y contenidos en este volumen, presentamos unas conclusiones en relación con el patrimonio artístico que actualmente se conserva en este templo. Se trata de una construcción que ha experimentado numerosas reformas a lo largo del tiempo y que ha carecido de un criterio claro en cuanto a la conservación de su patrimonio, incluida la arquitectura. Resulta especialmente lamentable que una edificación que podría atribuirse a Miguel Francia haya sufrido tantas alteraciones estructurales y decorativas.

En lo que respecta a las obras de arte, su estado refleja las consecuencias de la Guerra Civil, conflicto que provocó la pérdida de buena parte del arte mueble vinculado a la ermita y, con ello, de un patrimonio singular. A pesar de los diversos avatares que han afectado al edificio y a sus bienes, consideramos imprescindible un estudio exhaustivo que permita comprender su relevancia histórica, ya que se trata del templo más antiguo conservado en la localidad.

Asimismo, los estudios recientes ofrecen una nueva perspectiva sobre su arquitectura, sugiriendo que podría tratarse de una obra atribuible a Miguel Francia, extremo que no había sido previamente referenciado. Del mismo modo, se ha pretendido recopilar información sobre las obras artísticas conservadas en la actualidad. Finalmente, debe destacarse como hallazgo fundamental la confirmación científica de la autoría de la imagen de la Purísima como obra de Francisco Salzillo, dato que durante décadas permaneció en el terreno de la atribución verosímil.

La descripción de la ermita de la Purísima por Manuel González Simancas (1907-1908)

No se había abordado hasta ahora una reconstrucción hipotética del aspecto de la ermita a partir de las descripciones documentales conservadas. En este sentido, reviste especial interés el testimonio de Manuel González Simancas, quien visitó distintas localidades alicantinas entre 1907 y 1908 para la elaboración del *Catálogo Monumental de España*[1]. En su cuaderno IV describe lo que le llama la atención de Crevillent[2]:

1. El Ministerio de Instrucción y Bellas Artes publicó dos Reales Decretos, el de 1 de junio de 1900 y el 14 de febrero de 1902 en el que se indicaba la necesidad de elaborar unos Catálogos "completos de las riquezas artísticas de la Nación" con la finalizar de poder tener inventariados los elementos que componen el patrimonio artístico y así evitar su destrucción. Con este objetivo en enero de 1907 se le encarga a Manuel González Simancas el *Catálogo de la Provincia de Alicante*, para lo que se le otorgó 800 pesetas mensuales, durante todo un año, debiendo documentar todo el patrimonio catalogado con planos, dibujos y fotografías.

2. Se transcribe el manuscrito respetando su original.

"Crevillente

Iglesia parroquial: Cruz latina, cúpula en el crucero, ábside cuadrado con tabernáculo alto de columnas estucadas, y capillas claustrales. Nada de arte.

Torreón de argamasa de piedrecitas junto al arco cercano á la torre de la antigua iglesia derruida, hoy mercado.

Iglesia de la Trinidad, templo modesto de poca altura, también de cruz latina. En la sacristía un busto de Jesús, indudablemente de Juanes, con el escote de la túnica geminado de gusto esquisito y fina pintura donde el color purísimo, transparente y fino se aprecia por la admirable conservación de esta tabla, que encontré olvidada. Mide de alto 0,56 x 0,46 de ancho. En la deformada aureola se ven cinco pequeñas cabezas aladas de querubines que apenas se perciben por su extrema delicadeza.

(se fotografiará)

[Dibujo]

Piedra; rubí y esmeralda; perlas;

Adorno del escote.

Detrás en escrito de tinta negra se lee: Salvador Furio, vecino que fue de Crevillente y que murió hace unos 30 años.

Estación

En una estribación meridional de la sierra, unos 4 kilómetros al N de la villa, en terreno triásico, en la senda que conduce al Hondón de las Nieves. Se llama la Chosa á este sitio aquel que es escarpado, sobre todo en la vertiente occidental. Por las


Elche

Crevillente

Estación

Fig. 1.- Descripción de Crevillent por González Simancas (2010, 258)

labores del cultivo aparecen los barros. Se encuentran losas lajosas de varios tamaños y forma rectangular; asas gruesas de barro, y caracoles perforados (como la muestra).

Señas: señor cura párroco don Pascual Martínez; Señor Vicario don José Maciá (el que me mandará objetos de la Chosa)



Fig. 2.- Descripción de la Ermita de la Purísima por González Simancas (2010, 259)

Ermita de la Purísima

De una sóla nave, de orden compuesto y obra de mampostería y yeso. En el altar mayor, retablo barroco sencillo y dorado, mas escultura polícroma pequeña de la Concepción, obra con razón atribuida á Salzillo. Los querubines de la nube son los que acreditan más la obra del escultor murciano, por más que la Virgen tiene también el tipo natural y tantas veces repetido por el maestro. En los pliegues no se observan los golpes de gubia. De 1 metro de altura con la peana y nube de gloria."[3].

En relación a la Iglesia de Nuestra Señora de Belén, se menciona que su arquitectura carece de "arte". Sin embargo, el autor del texto hace hincapié en el "busto de Jesús, indudablemente de Juanes", que se encontraba en la Iglesia de la Trinidad y que actualmente ha desaparecido. No profundizaremos en estas descripciones, ya que no es el enfoque de este estudio, pero que debe investigarse en futuros estudios.

Respecto a la ermita de la Purísima, de este texto se pueden extraer distintas ideas, por una parte, nos describe un templo modesto, de una sola nave, construida en "mampostería y yeso", sin grandes alardes estructurales. El "orden compuesto" seguramente se refiere más

3. González Simancas, 2010: 258-259.



Fig. 3.- La Virgen Purísima con el estofado que se conserva en la hornacina de la ermita

al lenguaje decorativo, como pilastras y capiteles que a una obra clásica estricta.

En el interior, el autor pone el foco en el altar mayor, señalando que el retablo se califica como "barroco, sencillo y dorado". Aunque la descripción es escueta, permite suponer una estructura articulada en calles mediante columnas o pilastras, con predominio de la talla dorada y una clara centralidad de la hornacina principal destinada a la imagen titular. Este templo podría ser similar al de la Iglesia de Santiago de Albatera, por su proximidad y porque su autor es Miguel Francia. El efecto es claramente teatral, propio de un barroco avanzado con gusto ya cercano a soluciones más clasicistas en la arquitectura del armazón. En la "calle central" se concentra el protagonismo, por lo que seguramente sería el espacio destinado a la Virgen Purísima de Salzillo. Las "calles laterales" albergarían hornacinas con imágenes de santos de pie. En la parte inferior se encontraría el "sagrario".

La hornacina actual conserva un estofado de notable calidad, con motivos de rocalla, *candelieri* y elementos vegetales (hojas de acanto y roleos), ejecutados con trazo ancho y geométrico. Respecto a los motivos estofados que acompañan a la Virgen en la hornacina, siguiendo dibujos de rocalla sobre la superficie de madera, se pueden datar perfectamente entre 1725-1740[4], se trata de un fondo que ayuda al carácter escenográfico y simbólico, concebido para realzar la figura mediante un efecto de sacralización luminosa. Se trata de un paramento con un fondo dorado que imita labores textiles o damascos, organizado mediante motivos simétricos de roleos, jarrones estilizados y composiciones geométricas en forma de rombos y cartelas. Este tratamiento ornamental recuerda soluciones propias del estofado barroco, aunque aquí aplicado como revestimiento pictórico o lámina decorativa continua, generando un efecto de riqueza y profundidad sin recurrir a relieve escultórico. Estos motivos son muy geométricos, rígidos y anchos en su trazado. A lo largo del siglo tienden a adelgazarse en sus formas, por muy toscas que puedan trazarse. (Fig. 3 y 4).

En la parte superior (Fig. 3), el cascarón de la hornacina presenta la representación del Espíritu Santo en forma de paloma[5], inscrito en un rompimiento de gloria con rayos luminosos. Este motivo refuerza el significado teológico de la escena, vinculando iconográficamente la imagen mariana con la acción del Espíritu, enfatizando así la pureza y elección divina de la Virgen.

Por último, analizando el texto de Manuel González Simancas, destaca la "escultura de la Inmaculada". El autor del texto no afirma con rotundidad que sea de Salzillo, pero dice que está "con razón atribuida", es decir, que la atribución es verosímil. Por todo lo estudiado

4. Dato aportado por el especialista José Luis Palazón, al que agradecemos siempre su disponibilidad.

5. Futuros estudios podrán confirmar su autoría.

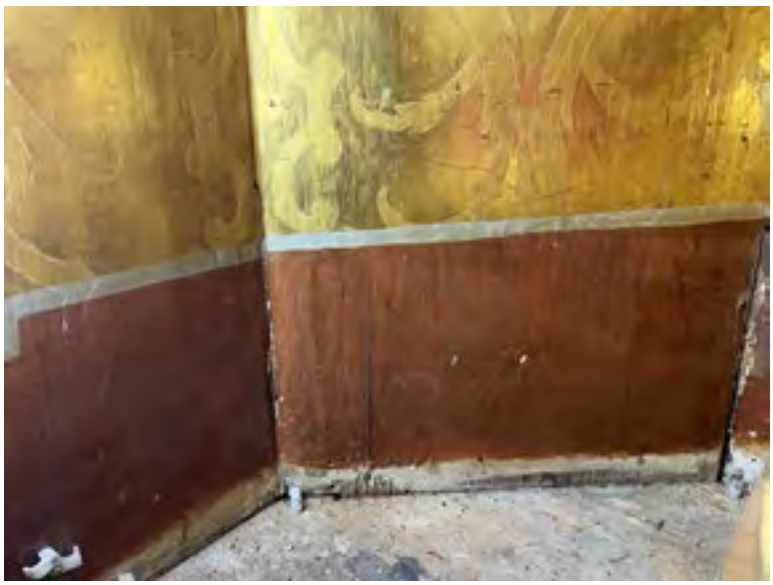


Fig. 4.- Detalle de la base de la ornamentación que tiene la hornacina donde se custodia la Virgen Purísima

y aportado por el artículo firmado por Fernández Labaña y Satorre Pérez del presente volumen, se conoce que la obra fue restaurada a finales del siglo XIX, por lo que seguramente el aspecto de la escultura fuera la actual. Este es el motivo por el que nadie confirmaba la autoría, porque la policromía llevaba a la confusión. A pesar de todo, González Simancas indica que tanto los querubines de la nube como el rostro de la Virgen son características de la obra del maestro Salzillo.

Otras descripciones de la ermita de la Purísima anteriores a la Guerra Civil

Las referencias conservadas sobre la ermita son breves; sin embargo, aportan datos válidos para aproximarnos a la configuración de su espacio interior con anterioridad a la Guerra Civil. Además de la descripción proporcionada por Manuel González Simancas, existen otros autores que también mencionan el edificio y contribuyen, aunque de forma fragmentaria, a su caracterización.

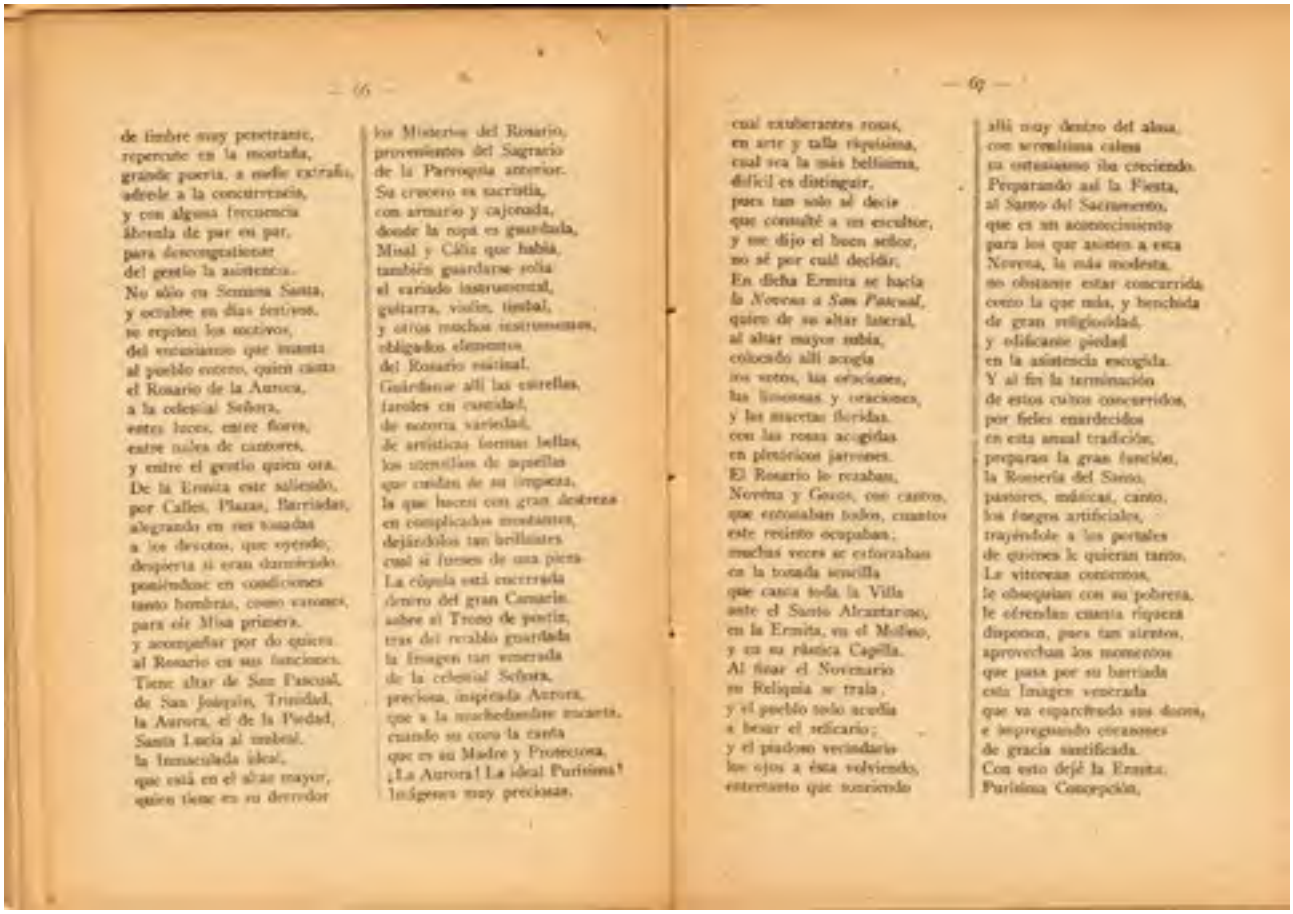
Anselmo Mas Espinosa, aborda la ermita[6] como lugar no solo de culto, también habla que funcionó como asilo, pero tiene una afirmación que nos ayuda a comprender la dimensión artística que tuvo en su momento la ermita:

> "Esta ermita, además de servir para el culto, se destinó como asilo para los pasajeros pobres, que en ella recibían alimento y consuelo. Aun cuando en la actualidad se halla esta ermita olvidada, guarda, tal vez, las joyas de arte más notables de este pueblo, que son el retablo del altar central, de estilo churrigueresco, y la imagen de la Purísima, producción del inmortal artista Salzillo"[7].

Según este texto, la ermita, tenía un retablo de "estilo churriguresco" que coincide con la descripción de González Simancas que se refiere al retablo del altar mayor como un "retablo barroco sencillo y dorado". Tal y como se ha comentado en el anterior apartado podría tratarse de un retablo similar a otras iglesias de la zona de la misma época. Su autor afirma que conserva "las joyas de arte más notables de este pueblo", posiblemente refiriéndose, no solo a la Virgen de la Purísima de Salzillo, sino que también al antiguo retablo.

6. La descripción que hace es anterior a la Guerra Civil porque trata el retablo del altar mayor que desapareció durante la Guerra Civil.

7. Mas Espinosa, 1976: 29-30. Mas Espinosa, 1950: 22.



— 66 —

de timbre muy penetrante,
repercute en la montaña,
grande gueria, a nadie extraña,
adrede a la concurrencia,
y con alguna frecuencia
ábrenla de par en par,
para descongestionar
del gentío la asistencia.
No sólo en Semana Santa,
y octubre en días festivos,
se repiten los motivos,
del entusiasmo que inunda
al pueblo entero, quien canta
el Rosario de la Aurora,
a la celestial Señora,
entre luces, entre flores,
entre nubes de cantores,
y entre el gentío quien ora.
De la Ermita este saliendo,
por Calles, Plazas, Barriadas,
alegrando en sus tonadas
a los devotos, que oyendo,
despierta si eran dormidos
poniéndose en condiciones
tanto hombres, como varones,
para oir Misa primera,
y acompañar por do quiera
al Rosario en sus funciones.
Tiene altar de San Pascual,
de San Joaquín, Trinidad,
la Aurora, el de la Piedad,
Santa Lucía al umbral,
la Inmaculada ideal,
que está en el altar mayor,
quien tiene en su derredor
los Misterios del Rosario,
provenientes del Sagrario
de la Parroquia anterior.
Su crucero es sacristía,
con armario y cajonada,
donde la ropa es guardada,
Misal y Cáliz que había,
también guardarse solía
el variado instrumental,
guitarra, violín, timbal,
y otros muchos instrumentos,
obligados elementos
del Rosario nocturnal.
Guárdanse allí las estrellas,
faroles en custodia,
de notoria variedad,
de artísticas formas bellas,
los utensilios de aquellas
que cuidan de su limpieza,
la que hacen con gran destreza
en complicados montantes,
dejándolos tan brillantes
cual si fueses de una pieza.
La cúpula está encerrada
dentro del gran Camarín
sobre el Trono de postín,
tras del retablo guardada
la Imagen tan venerada
de la celestial Señora,
preciosa, inspirada Aurora,
que a la muchedumbre encanta,
cuando su coro la canta
que es su Madre y Protectora,
¡La Aurora! La ideal Purísima!
Imágenes muy preciosas,

— 67 —

cual exuberantes rosas,
en arte y talla riquísima,
cual sea la más bellísima,
difícil es distinguir,
pues tan sólo al decir
que consulté a un escultor,
y me dijo el buen señor,
no sé por cuál decidir,
En dicha Ermita se hacía
la Novena a San Pascual,
quiero de su altar lateral,
al altar mayor subía,
colocado allí acogía
los votos, las oraciones,
las limosnas y oraciones,
y las mucetas floridas
con las rosas acogidas
en pintóricos jarrones.
El Rosario lo rezaban,
Novena y Gozos, con cantos,
que entonaban todos, cuantos
este recinto ocupaban,
muchas veces se esforzaban
en la tonada sencilla
que canta toda la Villa
ante el Santo Alcantarino,
en la Ermita, en el Molino,
y en su rústica Capilla.
Al final el Novenario
su Reliquia se traía,
y el pueblo todo acudía
a besar el relicario;
y el piadoso vecindario
los ojos a ésta volviendo,
enternecido que ardiendo
allí muy dentro del alma,
con vehemencia cálma
su entusiasmo iba creciendo.
Preparando así la Fiesta,
al Santo del Sacramento,
que es un acontecimiento
para los que asisten a esta
Novena, la más modesta,
no obstante estar concurrida,
como la que más, y henchida
de gran religiosidad,
y edificante piedad
en la asistencia escogida.
Y al fin la terminación
de estos cultos concurridos,
por fieles enardecidos
en esta anual tradición,
preparan la gran función,
la Rosería del Sueño,
pastores, músicas, canto,
los fuegos artificiales,
trayéndole a los portales
de quienes le querían tanto.
Le vitorean contentos,
le obsequian con su pobreza,
le ofrendan cuanta riqueza
disponen, pues tan atentos,
aprovechan los momentos
que pasa por su barriada
esta Imagen venerada
que va esparciendo sus dones,
e impregnando corazones
de gracia santificada.
Con esto dejé la Ermita,
Purísima Concepción,

Fig. 5.- Páginas 66 y 67 del Retablo Crevillentino de Juan Martínez

El retablo del altar mayor se complementa con la Inmaculada de Salzillo. Juan Martínez en su obra el *Retablo Crevillentino*[8] indica:

> "[...] la Inmaculada ideal,
> que está en el altar mayor.
> quien tiene en su derredor
> los Misterios del Rosario,
> provenientes del Sagrario
> de la parroquia anterior." [9].

Con esta descripción el autor nos indica que la Inmaculada que se conserva tenía como retablo los "Misterios del Rosario" que provenían del sagrario de la anterior parroquia, refiriéndose posiblemente al templo primitivo, actual mercado. No debemos olvidar que en el antiguo templo, junto al altar mayor, se encontraba el altar dedicado a la Virgen del Rosario[10].

Juan Martínez sigue dando datos interesantes que nos ayudan a conocer el aspecto interior y la arquitectura de la ermita:

8. Aunque la publicación sale a la luz en 1937, se redacta durante la contienda civil en su reclutamiento en Murcia, por lo que hace referencia al estado de la ermita antes de la Guerra Civil (Satorre Pérez, 2017: IX).

9. Martínez García (1937): 66.

10. Dato extraído del ADO, *Libro de Visitas Pastorales*, 2, 19 de mayo de 1605, s.f.

"La Purísima y su Ermita,
la de antigua construcción,
moderna reparación,
tuvo esta Casa bendita,
es Templo y no Capillita,
de artísticos capiteles,
columnas, arcos, dinteles,
cornisamento adecuado,
medio punto abovedado,
con ménsulas y doseles.
Gran ventanal y espadaña [...][11]"

Este texto sugiere varias características del templo que estamos analizando. En primer lugar, el propio contraste entre "antigua construcción" y "moderna reparación" indica la existencia de, al menos, una intervención posterior significativa sobre una fábrica previa, desconocemos a qué "reparación" se refiere.

En segundo lugar, la afirmación enfática "es Templo y no Capillita" parece subrayar una cierta entidad arquitectónica y simbólica. No se trataría de una simple capilla de reducidas dimensiones, sino de un espacio más grande. Las dimensiones del templo han variado a lo largo del tiempo, tal y como se describe en el estudio de José Antonio Maciá presente en este volumen, pero a este respecto podemos destacar el siguiente fragmento de Juan Martínez:

"La que en la Santa Semana,
miércoles tras la vuelta corta,
en su ventilada nave
grandes Pasos acomoda,
hasta el Viernes muy temprano
que salen a primera hora."[12]

En este texto nos llama la atención que en el interior de la nave se colocaban algunos de los pasos que habían participado en la procesión del Miércoles Santo. Esta afirmación nos sorprende a día de hoy, pero sabemos que los pasos eran de menores dimensiones que en la actualidad.

Continuando con la anterior descripción, el autor hace una enumeración de elementos —capiteles, columnas, arcos, dinteles y un "cornisamento adecuado"— que sugiere riqueza decorativa interior del templo. En la actualidad algunos de estos elementos son difíciles de observar porque las distintas reformas han desvirtuado la arquitectura del mismo. La

11. Martínez García, *op. cit.*, p. 65.
12. Martínez García, *op. cit.*, p. 12.

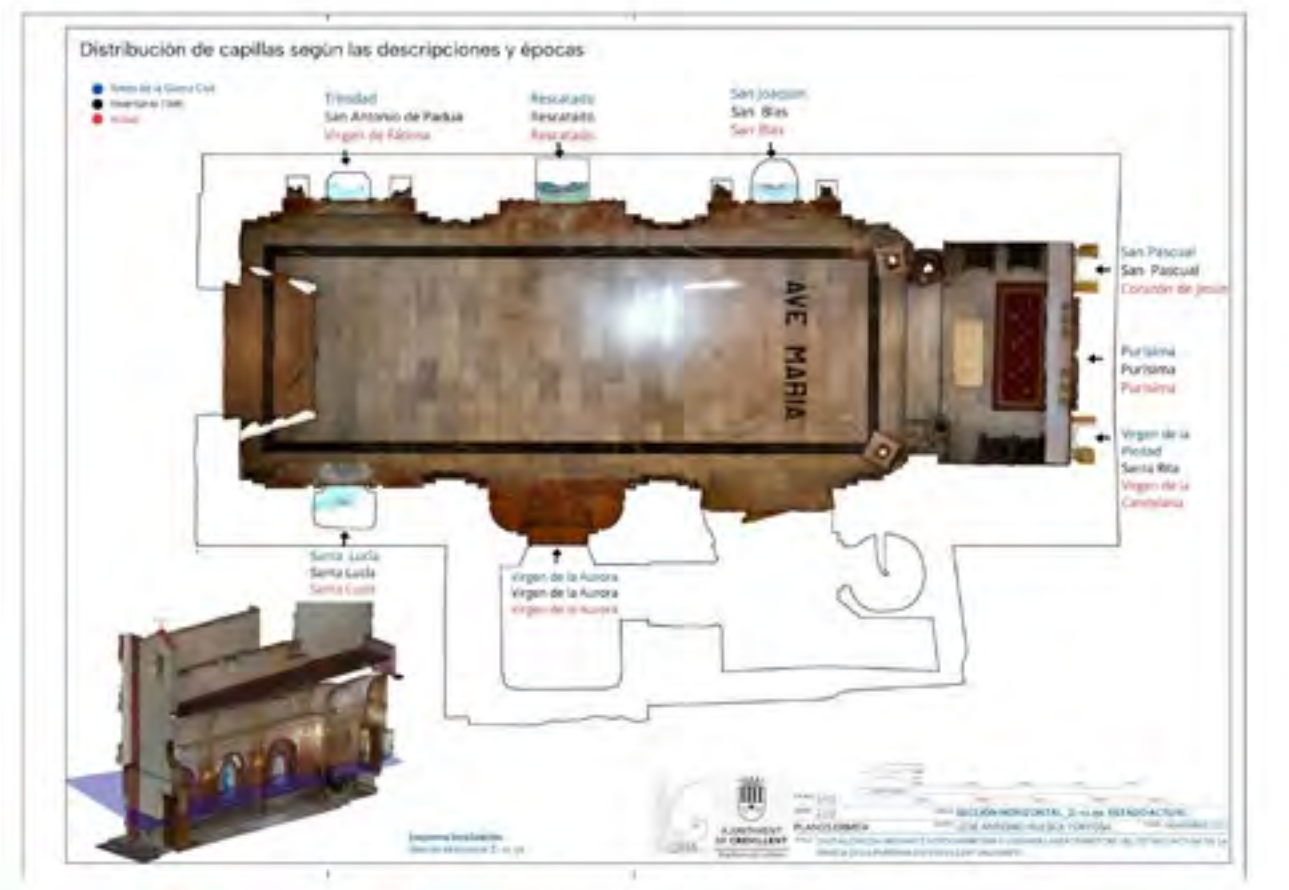


Fig. 6.- Distribución de capillas según las descripciones y las épocas en la Ermita de la Purísima

mención del "medio punto abovedado", alude a soluciones formales vinculadas a la tradición arquitectónica de raíz renacentista y barroca.

Respeto a las capillas que menciona Martínez García y que por tanto estaban antes de la Guerra Civil, encontramos este fragmento:

> "Tiene altar de San Pascual,
> de San Joaquín, Trinidad,
> la Aurora, el de la Piedad,
> Santa Lucía al umbral,
> la Inmaculada ideal,
> que está en el altar mayor"[13].

Esta descripción nos permite concluir que las hornacinas han ido cambiando de titular (advocación o santo) a lo largo del tiempo (Fig. 6). Las únicas que no han sufrido modificaciones son las dedicadas a la Inmaculada que preside el retablo central; a Santa Lucía que sigue manteniéndose en su lugar, junto al umbral y la Virgen de la Aurora que continúa en el camarín. Respecto a esta última, Juan Martínez indica que se encuentra "dentro del gran Camarín, sobre el Trono de postín, tras del retablo guardada". El templo ha sufrido muchas y no acertadas reformas que nos impiden conocer a qué se refiere este autor cuando nos habla que se encuentra "tras del retablo".

13. Martínez García, *op. cit.*, p. 66.

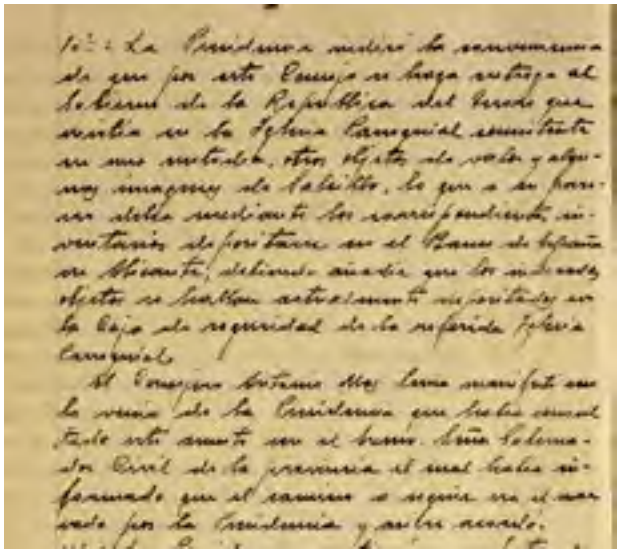


Fig. 7.- Fragmento de Acta de Pleno de 18 de mayo de 1937 del Ayuntamiento de Crevillent, f. 17v.

La ermita de la Purísima durante la Guerra Civil

Varios son los testimonios que apuntan que en Crevillent durante los distintos sucesos de la Guerra Civil fue saqueado el patrimonio que contenía las iglesias. Miguel Ors en su tesis doctoral confirma:

> "En el 'estado 3' de la Causa General se mencionaba el saqueo -sin incendio- de la iglesia parroquial, de la casa del cura párroco y de 3 ermitas, destruyéndose todas las imágenes y objetos sagrados, así como también la ermita del convento de las Carmelitas y el robo del tesoro artístico parroquial"[14].

Una de las ermitas saqueadas fue la de la Purísima, dato confirmado por testimonios orales. Al ser saqueada no debió conservarse prácticamente nada, excepto lo que previamente se retiró para que pudiera ser custodiado y guardado.

Tenemos constancia de la preocupación por parte del clero y de los miembros de la corporación municipal de conservar los bienes de mayor valor existentes en los templos de la localidad. Esto queda plasmado en un acta de Pleno, concretamente la del 18 de mayo de 1937 (Fig. 7), en la que se indica:

> "La Presidencia indicó la conveniencia de que por este Consejo se haga entrega al Gobierno de la República del tesoro que existía en la Iglesia Parroquial consistente en una custodia, otros objetos de valor y algunas imágenes de Salzillo, lo que a su parecer debía mediante los correspondientes inventarios depositarse en el Banco de España en Alicante, debiendo añadir que los indicados objetos se hallan actualmente depositados en la Caja de seguridad de la referida Iglesia Parroquial.
>
> El consejero Antonio Mas Serna manifestó con la venia de la Presidencia que había consultado este asunto con el Excmo. Señor Gobernador Civil de la provincia el cual había informado que el camino a seguir era el marcado por la Presidencia y así se acordó"[15].

14. Ors Montenegro, 1993: 304.

15. AMC. *Libro de Actas de Pleno*. 1937, f. 17v.

Varios testimonios han comunicado que la Virgen de la Purísima fue trasladada a Alicante, concretamente al palacio de la Diputación Provincial de Alicante. Anselmo Mas en la revista local de Semana Santa indica que "El retablo fue destruido, durante la dominación roja. La imagen, obra de Salzillo, fue recuperada en el Museo Provincial, después de la liberación"[16].

En agosto de 1936 se crea la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico. El 24 de mayo de 1937 en la *Gaceta de la República*[17], el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes publica los miembros de una Junta Delegada para la protección del patrimonio en Alicante:

> "Esta Dirección general de Bellas Artes, a propuesta de la Junta Central del Tesoro Artístico, haciendo uso de las facultades que le concede el Decreto de 9 de Enero último y de acuerdo con lo dispuesto en la Orden de 5 de Abril (GACETA del 19), ha acordado: Primero. Nombrar una Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico en Alicante y su provincia, de la que será Presidente el Consejero de Cultura del Consejo Provincial de Alicante y Vocales don Miguel López González, don Antonio Blanca, don Daniel Bañuls, doña Carmen Caamaño Díaz y don Justo García Soriano."

Tras la Guerra Civil, el 25 de abril de 1939 se crea en Crevillent una Comisión Gestora para restituir las distintas festividades religiosas que habían sido canceladas durante la contienda civil, para la que son nombrados "Anselmo Mas Espinosa, Manuel Sánchez Lledó y José Pérez González"[18] y en siguientes sesiones se decide aportar una cantidad e incluso mano de obra municipal para la "Restauración de la Iglesia Parroquial"[19]. En sesión de pleno de 27 de julio de 1939 se acuerda la entrega de una cantidad de dinero a la Junta de Fábrica de Reconstrucción de Templos[20].

En este sentido disponemos de un testimonio oral que tiene que ver con la rehabilitación de los templos de la localidad. En este sentido, Isidro Boyer Lledó refiere, que sus abuelos Carlos Lledó Alzamora y Elvira Sánchez Pastor, vivían en la casa contigua a la ermita de la Purísima, fueron testigos de todo lo que ocurrió durante la contienda civil y una vez acabada Elvira le pidió a su marido que intentara buscar la manera de rehabilitar la ermita. Carlos Lledó había ejercido algunos cargos en la localidad, presidente de la mina de la Cata y Síndico municipal[21] por lo que resolvió ir a la cárcel y proponerles a los detenidos que fueran ellos los que arreglaran la ermita a cambio de que él les invitara a una paella cada domingo. Y según confirma su nieto, durante dos meses, un grupo, donde había varios albañiles, trabajaron en la ermita, que no había sido quemada, consiguiendo el objetivo[22].

El 31 de mayo de 1939 se hace pública una Orden sobre devolución de obras de arte y bienes a entidades y particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el Servicio Militar de recuperación del Patrimonio Artístico Nacional. Los propietarios debían recoger los objetos en unos plazos determinados. Transcurrido el tiempo, los objetos no reclamados pasaron a titularidad estatal. En este momento debieron recuperar los objetos que habían sido entregados al Gobierno de la República para su protección, entre ellos figuraba la Virgen de la Purísima, del Palacio Provincial donde se encontraba el Museo Provincial de Alicante[23].

16. Mas Espinosa, 1950: 22.

17. *Gaceta de la República*, 24 de mayo de 1937, pp.886-887.

18. AMC. *Libro de Actas de Pleno*. 1939-1940. Sig 2796/3, f. 3v.

19. AMC. *Libro de Actas de Pleno*. 1939-1940. Sig 2796/3, f. 13 r.

20. AMC. *Libro de Actas de Pleno*. 1939-1940. Sig 2796/3, f. 36r.

21. Este cargo lo hemo podido comprobar en un acta municipal de noviembre de 1917 en la que se eligen como síndicos a Carlos Lledó Alzamora e Ignacio Pastor Pérez.

22. Esta información es de trasmisión oral, pero su constatación histórica es difícil probar.

23. Se ha intentado encontrar algún documento sobre el depósito de objetos en el Museo Provincial de Alicante o de su recogida, sin haber podido tener, hasta la fecha, el resultado esperado. Se ha acudido a diversos archivos que amable-

La ermita de la Purísima después de la Guerra Civil

Como ya se ha indicado, se conserva en el Archivo parroquial el *Libro de Inventario de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén en Crevillente*, redactado por D. Francisco Mas Mas, cura ecónomo de esta iglesia, el 15 de febrero de 1946. De las páginas 11 a 13 de este libro se menciona lo siguiente:

> "Ermita de la Purísima
>
> Está enclavada en mitad de la Calle del mismo nombre, es antiquísima y se discute si es la primera o una de las primeras iglesias del pueblo. Consta de una [ininteligible] alargada con una pequeña prolongación en el lateral derecho que se utiliza a manera de Sacristía y donde además se guardan los faroles, estandartes, etc. de los auroros de Rosario de la Aurora. Contiene cinco altares: el mayor, el de San Blas, el de Jesús Rescatado, el de San Antonio de Padua, el de Santa Lucía y el de la Virgen de la Aurora.
>
> Altar mayor
>
> Es de mampostería. En la hornacina existe una imagen tamaño mediano de la Inmaculada, del maestro Salcillo. Había en dicha ermita un libro manuscrito -que fue destruido durante el periodo rojo- en el que constaba que por dicha imagen pagaron a Salcillo la suma de cincuenta reales de vellón. Para traerla de Murcia, donde la fabricó el maestro, mandaron a un hombre con una caballería, al que pagaron por dicho servicio dos reales, dos panes para el camino y una libra de chocolate.
>
> El altar aparece cerrado por una verja de hierro, sobre la mesa existe un Sagrario de madera, seis candelabros de madera y dos pequeños de metal, dos imágenes pequeñas de San Pascual y de Santa Rita; credencia de madera, vinajeras de cristal, campanilla para la misa. Cuelga del techo una lámpara de cristal con cuatro brazos y una tulipa globo en la parte inferior. Además, en los laterales del recinto, colgados sobre los muros hay dos cuadros: el Corazón de Jesús y la Dolorosa.
>
> Altar de San Blas: es de mampostería. La imagen del Santo y una de pequeñas dimensiones de San Cayetano que está sobre la mesa del altar, son de pasta de Olot. Tiene mantel y dos pequeños candelabros.
>
> Altar de Jesús Rescatado: es de mampostería. La imagen del escultor Francisco Cuesta, tiene de talla en madera la cabeza, las manos y los pies: el resto es enlienzado y aparece vestida de túnica morada. Tiene instalación eléctrica con cuatro lámparas en los laterales y dos en el centro, mantel y dos pequeños candelabros de metal.
>
> Altar de San Antonio: de mampostería. Imagen de tamaño mediano de pasta de Olot. Sobre la mesa mantel y un crucifijo de madera.
>
> Altar de Santa Lucia: imagen de tamaño natural, pasta de Olot. El altar es de mampostería y posee: un juego en metal fundido, de sacras, cruz, cuatro candelabros, además instalación eléctrica y dos manteles.
>
> Altar de la V. de la Aurora: de mampostería con camarín. La imagen es de talla. En los laterales hay dos pequeñas imágenes de pasta de Olot: la del Perpetuo Socorro y un busto del Cristo de Limpias. Cuenta además con instalación eléctrica, dos manteles y un juego en bronce fundido de cuatro candelabros, cruz y sacras.
>
> En el cuerpo de la capilla: seis bancos de madera. Un estandarte de la V. del Rosa-

mente nos han hecho las consultas sin resultados: al Archivo Provincial de Alicante, al Archivo General de la Administración de Madrid, al Archivo del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, al Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca y al IPCE (Instituto de Patrimonio Cultural de España).

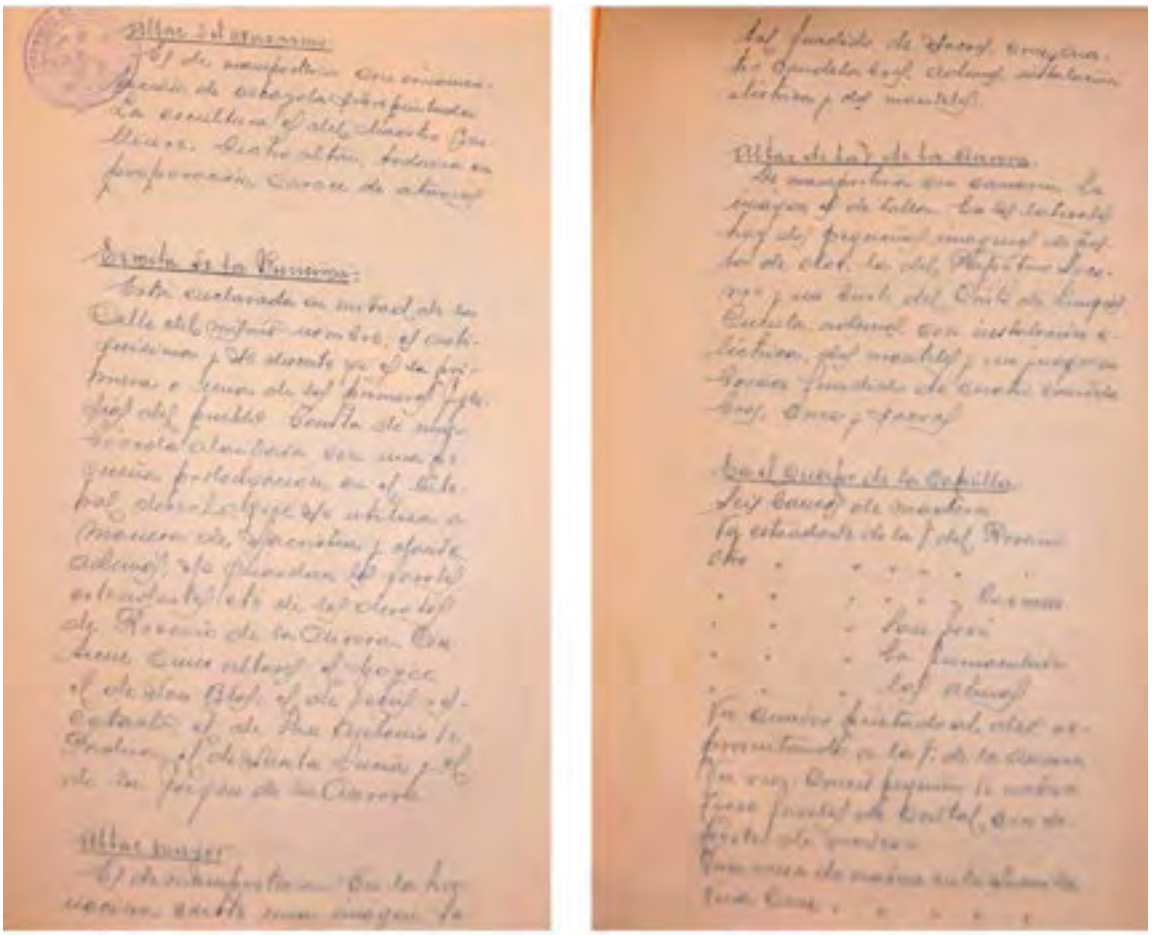


Fig. 8.- Libro de Inventario de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén en Crevillente, 15 de febrero de 1946, páginas 11r. y 13v.

> rio. Otro estandarte de la V. del Rosario. Otro estandarte de la V. del Carmen. Otro estandarte de San José. Otro estandarte de la Inmaculada. Otro estandarte de las almas. Un cuadro pintado al óleo, representando a la V. de la Aurora. Un vía crucis pequeño de madera. Trece faroles de cristal con soporte de madera. Una mesa en la sacristía. Una cruz de madera en la sacristía. Un bombo. Una cortina doble en la puerta Sacristía. Siete lámparas eléctricas con tulipa cristal. Una puerta mampara. Una campana de bronce en la fachada-torre. Distribuidos por el recinto de la ermita los cuadros oleografía siguientes: santa Rita, la Dolorosa, la Inmaculada, San Francisco, Preciosa Sangre de Cristo, San José, Virgen del Carmen, Santos médicos, San Pascual, Nuestra Señora de la Asunción, la Santa Faz, San Luis, la Divina Pastora, Santa Úrsula y Santa Lucía." [24].

Esta descripción de la ermita y de su contenido es de gran detalle y nos ayuda a comprender cómo a lo largo de los años ha sufrido cambios y la conservación de los bienes no ha sido la acertada, ya que muchos de los objetos aquí descritos ya no se encuentran en el templo. Este estudio va a ayudar a que se pueda hacer un inventario actual de todos los objetos actualmente conservados, para poder llevar un control exhaustivo y evitar así que se siga perdiendo parte de este patrimonio. Desde estas líneas se apela a la devolución de los bienes que pertenecían a este templo y que en la actualidad no se conservan. Todo el inventario que elabora el cura D. Francisco Mas lo realiza con motivo de una visita del obispo[25] a la

24. AINSBC. *Libro de Inventario de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén en Crevillente*, 15 de febrero de 1946, pp.11-13.
25. El obispo de la diócesis de Orihuela-Alicante en ese momento era José García Goldáraz.



Fig. 9.- estandartes que se custodian en la ermita. A la derecha de la Cofradía de la Virgen de la Aurora y a la izquierda de la Virgen del Rosario.

parroquia y precisamente tenía la función de asegurar su correcta conservación y evitar la pérdida de los bienes eclesiásticos.

Respecto a los altares que describe sólo hay uno que ha sufrido un cambio en cuento a la imagen devocional, es el altar de San Antonio en la que se ha ubicado a la Virgen de Fátima. Por su parte la descripción que hace del altar mayor difiere en mucho al actual, puesto que no existe la verja de hierro a la que hace referencia, ni las imágenes que acompañan a la Purísima son las mismas, ni tampoco se ha conservado las lámparas y los cuadros a los que se hace referencia.

Lo mismo ocurre con los estandartes, en el templo solo se conservan tres, uno que corresponden a la Virgen de la Aurora y dos a la Virgen del Rosario. El de la Cofradía del santo Rosario de la Aurora (Fig. 9) fue estudiado por Gil López y Cortés Ruiz[26] y descrito de la siguiente forma:

> "El bordado - sobrepuesto a una base de terciopelo azul oscuro- está realizado a máquina mediante la utilización de hilos de color oro y cobre, que van dibujando una serie de motivos vegetales y grandes flores para enmarcar la representación central de la Virgen de la Aurora, titular de la Cofradía del Santo Rosario. Al tratarse de una insignia mariana, se recurre a la utilización de lo que se denomina pedrería checa y lentejuelas de tipo "italianas" para resaltar algunos de los motivos más recurrentes en torno a la figura de la Virgen María. La representación de Ntra. Sra. de la Auro-

26. GIL LÓPEZ y CORTÉS RUIZ, 2018: 131-156.



Fig. 10.- Algunos de los farolillos que se conservan en la ermita

ra se haya ejecutada con hilos comunes de diversos colores a partir de procedimientos exclusivamente mecánicos y se trata de una aplicación sobre el tejido base que presenta un matizado "a bandas" fácilmente apreciable si se observa de cerca. Se trata de una obra reciente que no excede las dos décadas de antigüedad"[27].

El estandarte de la Virgen del Rosario (Fig. 9) fue elaborado por los talleres Escudero de Orihuela con medios informáticos, contiene una fotografía en el centro estampada en lienzo sobre terciopelo granate, bordado con hilo dorado de época muy reciente.

En lo que se refiere a cuadros, únicamente se conservan tres litografías, una de los santos médicos, san Cosme y san Damián, otra que parece identificarse con san Lorenzo y por último, una dedicada a la Santa Faz. También se conserva un óleo reciente de la Virgen de la Aurora de Carlos Quesada[28].

Tras varias visitas a la ermita se han podido identificar algunos de los elementos que se describen por el sacerdote Francisco Mas. En primer lugar, siguen guardándose los faroles o farolillos que utilizan los Auroros de la Cofradía del Santo Rosario de la Aurora, para alumbrarse durante sus cantos en las madrugadas por las calles. El número es elevado, casi una treintena de farolillos de diversa tipología y que pueden observarse en la imagen (Fig.10).

Otro de los conjuntos relevantes son las sacras y candelabros que se conservan en la ermita. Respecto a estos últimos, en la actualidad se conservan 3 cruces y 5 candelabros de metal simples y altos y en el altar mayor, 6 portavelas. D. Francisco Mas hace referencia a la existencia de 20 candelabros, 6 de madera y 14 de metal y de 3 cruces, una de madera y 2 de metal.

En lo que se refiere a las sacras, D. Francisco Mas menciona que hay un conjunto de sacras en el altar de Santa Lucía y otro conjunto en el altar de la Virgen de la Aurora, es decir 6. Una vez realizado el recuento, actualmente en la ermita se conserva un conjunto de 9 sacras. Las sacras o *tabellae secretarum*, son tres tablillas con las oraciones que el sacerdote debe decir sin necesidad de recurrir al misal, que se utilizaban antes del Concilio Vaticano II[29] en todas las Misas. Las sacras conservadas en la ermita, por su carácter decorativo y la repetición de modelos, es verosímil situarlas en un contexto de producción seriada de fina-

27. GIL LÓPEZ y CORTÉS RUIZ, 2018: 136-137.

28. En cuya esquina aparece "45", aludiendo seguramente a la fecha de realización del cuadro.

29. 1962-1965



Fig. 11.- Algunas de las cruces y candelabros que se conservan en la ermita



Fig. 12.- Conjunto de sacras de estilo neogótico



Fig. 13.- Conjunto de sacras de estilo clasicista

les del siglo XIX o primeras décadas del XX, cuando se difundieron ampliamente reinterpretaciones historicistas del repertorio de otros estilos artísticos para el ajuar eclesiástico.

El primer conjunto que analizamos es el correspondiente a la figura 12. Lo que se aprecia son sacras de altar probablemente de bronce dorado, con un marcado gusto neogótico, con arcos apuntados, tracerías caladas, pináculos laterales y una cruz en el remate. Las dos sacras más pequeñas repiten el mismo lenguaje formal, generando unidad de conjunto, estas guardan las láminas con los textos litúrgicos. En la de la izquierda puede leerse el encabezamiento *Sacerdos cum levat manus dicat,* correspondiente al salmo *Lavabo*; en la



Fig. 14.- Conjunto de sacras de estilo barroco de José Bonacho

derecha figura el *Initium Sancti Evangelii secundum Ioannem*, es decir, el prólogo del Evangelio de San Juan que se recitaba al final de la misa tradicional. Ambas están enmarcadas por columnas estilizadas, gabletes con crochets y pequeños remates cruciformes.

Las sacras de altar que corresponden a la Figura 13 responden a un lenguaje distinto del conjunto neogótico anterior. Aquí predomina una estética más cercana al historicismo clasicista o barroquizante, visible en la molduración ancha de los marcos y en la aplicación de relieves vegetales en las esquinas, posiblemente de plata. Los marcos parecen realizados posiblemente en latón. En la parte superior, a modo de remate, se dispone un resplandor de rayos rectos que nacen de dos pequeñas cabezas aladas de querubines, es motivo muy difundido en el mobiliario litúrgico de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

En cuanto a los textos, se identifican los habituales del rito romano tradicional: en una de ellas el *Initium Sancti Evangelii secundum Ioannem* (prólogo de San Juan); en otra, la fórmula del ofertorio-consagración del cáliz que comienza *Hic est enim calix sanguinis mei*; y la tercera con el *Cum lavat Manus digat*, correspondiente al salmo *Lavabo*.

Las siguientes sacras de altar (Fig. 14) adoptan un lenguaje claramente rococó o tardo-barroco, presentan un perfil ondulante y muy movido, organizado mediante rocallas, roleos, cartelas y motivos vegetales. En la zona superior aparece un remate central a modo de escudo o medallón, mientras que el perímetro se enriquece con guirnaldas y hojas que generan una silueta abierta. La base se resuelve con pies curvos y calados.

Solo se conservan dos sacras, por lo que falta una para completar el conjunto. El material parece ser latón o aleación similar, con pátina oscurecida por el uso. Las láminas interiores, protegidas por vidrio, contienen los textos habituales del misal previo a la reforma litúrgica: en una se distingue el comienzo de la fórmula de la consagración, *Hoc est enim corpus meum*, y en otra el encabezamiento del *Initium Sancti Evangelii*.



Fig. 15.- Sacra mural de José Bonacho

La última pieza conservada (Fig.15) en la ermita responde al tipo de sacra mural o de altar con mayor desarrollo arquitectónico, concebida casi como un retablo en miniatura. Es del taller de José Bonacho. Se estructura mediante un cuerpo central con arco de medio punto, flanqueado por columnas o pilastras ricamente ornamentadas con motivos vegetales y roleos. Sobre ellas se dispone un entablamento que culmina en un frontón curvo, rematado por una cruz. A ambos lados del coronamiento aparecen pequeños elementos avolutados que equilibran la composición. La base, ancha y moldurada, sirve de apoyo visual y de transición con la mesa del altar o el paramento.

El material parece probablemente latón o bronce patinado, lo que refuerza el efecto de relieve de la decoración. Se conserva la lámina impresa en este caso con el texto *Sacerdos cum levat manus dicat*, correspondiente al *Lavabo* dentro del ordinario de la misa tradicional.

Todas estas sacras conforman un conjunto en el



Fig. 16.- Custodia y copón de la ermita de la Purísima. Fotos de Alejandro Cañestro

que se evidencia la diversidad formal del ajuar litúrgico conservado y permiten reconocer distintos lenguajes historicistas dentro de un marco cronológico relativamente homogéneo, situado posiblemente en la primera mitad del siglo XX.

Llama la atención que en este inventario D. Francisco no haga mención a las piezas de ajuar litúrgico y que fueron estudiadas por Alejandro Cañestro. Las piezas que resalta son una custodia[30] de obrador desconocido y del que este investigador destaca que es "un ejemplar de metal plateado de estilo neogótico con el esperado nudo de manzana y una articulación del sol que, en todo punto, recuerda aspectos goticistas como la profusa tracería, las cardinas o las mismas apuntadas que resultan de unir las espigas de trigo", enmarcándolo en las tendencias de la platería moderna.

Este investigador destaca también el copón que se conserva en la ermita que pertenece a la Tercera Orden, según se lee en su pie, es decir al convento de los padres Franciscanos. Continúa diciendo: "un copón dentro de la estética helicoidal de la década de 1770"[31].

Intervención en la ermita del arquitecto Miguel Francia y su relación con Francisco Salzillo

El investigador José Antonio Zamora Gómez en su tesis doctoral dedicada al arquitecto Miguel Francia García (1714?-1789?)[32], atribuye las trazas de la ermita de la Purísima de Crevillent a éste. Los motivos por lo que atribuye la ermita de la Purísima a Miguel Francia es básicamente porque este arquitecto estaba afincado en Crevillent, puesto que se casó con una hermana del cura Ambrosio Guillén, tomando así el nombre de Miguel Francia de Guillén y por los capiteles que se conservan en la ermita, pero es cierto que la saga de los Francia es muy grande y podría tratarse de su padre Miguel Francia Hernández.

A pesar de ello, Zamora Gómez, considera que las trazas de la ermita de la Purísima son de

30. Cañestro Donoso, 2016: 48.

31. Cañestro Donoso, *op. cit.*: 54.

32. Zamora Gómez, 2016.

Miguel Francia García por el tipo de capitel que presenta la ermita cuya factura es la misma que utiliza este arquitecto en otros templos como la Iglesia de San Bartolomé en Petrer, la iglesia de San Vicente Ferrer de San Vicente del Raspeig o la de San Roque en Callosa de Segura.

Anselmo Mas indica que "Para la construcción, pues, de dicha Ermita se destinó la renta de uno de los hornos y se comprometió el maestro de obras Miguel Francia a dejarla terminada en cuatro meses"[33]. Es la única referencia que hace mención a la relación de Miguel Francia con la ermita de la Purísima.

Miguel Francia y Francisco Salzillo coincidieron en un mismo contexto artístico y cronológico: la construcción de nuevas iglesias en el sureste peninsular durante el siglo XVIII, al mismo tiempo que se encargaban esculturas al maestro murciano para sus retablos y programas iconográficos.

Un ejemplo claro de esta coincidencia es la Iglesia Arciprestal de Nuestra Señora de los Dolores, obra de Miguel Francia, donde se encargó a Salzillo la imagen de la Virgen de los Dolores. Del mismo modo, en la Iglesia parroquial de los Santos Juanes de Catral, obra de Miguel Francia, se solicitó a Salzillo la talla de San Juan Bautista. También en la Iglesia parroquial de San Felipe Neri realizó Salzillo la Virgen del Rosario y la imagen titular del templo, de la que hoy únicamente se conserva el Niño, actualmente situado junto a la talla posterior[34].

Por todo lo expuesto, resulta inevitable establecer una relación profesional entre Miguel Francia y Francisco Salzillo, al menos en términos de coincidencia de encargos, cronología y ámbito geográfico. En el caso de Crevillent, esta conexión debió de responder a un contexto artístico común, donde arquitectura y escultura formaban parte de un mismo proyecto estético y devocional, integrando la labor constructiva de Francia con la producción imaginera de Salzillo dentro del lenguaje barroco tardío levantino.

33. Mas Espinosa, 1950: 22.

34. Cañestro Donoso, *op. cit.*: 23.

REFERENCIAS

- BELDA NAVARRO, C. (2003). "Inmaculada". En Martínez Gracía, J.A. y Sáez Vidal, J. (coms). *Semblantes de la vida*. Fundación La Luz de las Imágenes, 546.
- CAÑESTRO DONOSO, A. (2016). *El arte de la platería en Crevillent*, Ayuntamiento de Crevillent.
- GIL LÓPEZ, M.L. y CORTÉS RUIZ, C. (2018). "El arte del bordado en la religiosidad de Crevillent (parte II)", *Crevillent, la Etnografía de un pueblo*, *4* , 131-156.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (2010). *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Alicante. 1907-1908*. Diputación de Alicante.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1937). *El Retablo Crevillentino*. Crevillent: su autor.
- MAS ESPINOSA, A. (1976). *Crevillente y su Semana Santa en la pluma de A. Mas Espinosa*. Crevillent: Obra cultural de la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de los Dolores.
- MAS ESPINOSA, A. (1950). "Notas para la historia de Crevillente". *Revista de Semana Santa Crevillent*, 2-106.
- OLCINA LAGOS, S. (2020). "El Museo provincial de Alicante y su ocupación durante la Guerra Civil Española por el Servicio de recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional". *MARQ. Arqueología y Museos, 11*, 97-113.
- ORS MONTENEGRO, M. (1993*). La represión de guerra y postguerra en Alicante (1936-1945)*. Tesis doctoral de la Universidad de Alicante.
- SATORRE PÉREZ, A. (2017). "Presentación". *Retablo crevillentino,* edición facsímil. Ayuntamiento de Crevillent, VIII-XVI.
- ZAMORA GÓMEZ, J. A. (2016). Miguel Francia. Arquitecto del siglo XVIII en la Gobernación de Orihuela. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Murcia.

FUENTES

- ADO Archivo Diocesano de Orihuela
- AHME Archivo Histórico Municipal de Elche
- AINSBC Archivo de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén
- AMC Archivo Municipal de Crevillent

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LA RELIGIOSIDAD EN CREVILLENT. EL CASO DE LA ERMITA DE LA PURÍSIMA, EL LUGAR DE CULTO CONSERVADO MÁS ANTIGUO DE CREVILLENT

Mª LUISA GIL LÓPEZ

Licenciada en Geografía e Historia, profesora de secundaria

luisigill@hotmail.com

ANA SATORRE PÉREZ

Técnica de Cultura del Ayuntamiento de Crevillent

asatorre@crevillent.es

Introducción

La religiosidad popular en Crevillent ha tenido siempre mucha entidad; prueba de ello es la existencia, en la actualidad, de seis ermitas: la de San Antonio, San Isidro, San Pascual, la de la Virgen de la Salud, la del Santo Ángel de la Guarda y la de la Purísima. A esto habría que añadir tres más de las que tenemos referencia que no se han conservado: San Sebastián, Santa Anastasia y San Cayetano, esta última rehabilitada recientemente.

Hasta aproximadamente la mitad del siglo XVII, no hay noticia de ninguna de ellas. Esta situación viene marcada por el devenir histórico de Crevillent que, desde la firma del Pacto de Alcaraz (1243), tuvo mayoritariamente una población mudéjar[1] bajo dominio cristiano. Tiempo después, durante la rebelión de las Germanías (1519-1522), se obligaría a los mudéjares a bautizarse, con lo que Crevillent pasaría a convertirse en una Villa de "moriscos" o "nou convertits" pero, a principios del siglo XVII y tras la expulsión de los dichos moriscos (1609), cambiaría radicalmente su población. Esta situación conllevaría la transformación de la mentalidad, la religiosidad, las costumbres... En definitiva, surgiría un pueblo nuevo. Este cambio no fue fácil para los nuevos habitantes quienes encontrarían refugio y amparo en la religión, sobre todo en momentos tan angustiosos como las dos pestes que se sufrieron en la centuria, la de 1648 y la de 1676.

Durante la primera peste se tiene ya constancia de la existencia de dos ermitas: San Sebastián y la Purísima. Esta última, objeto de nuestro trabajo, es la única que se ha mantenido en el tiempo y a través de la misma intentamos dar a conocer un contexto histórico y los orígenes y evolución de la religiosidad en Crevillent.

La religiosidad en Crevillent. Orígenes

Para poder entender la evolución de la religiosidad en Crevillent y, por ende, conocer el origen de la Ermita de la Purísima, es imprescindible situar dicho proceso en el contexto histórico en el que se gestó. La configuración espiritual de la localidad no puede desligarse de los profundos cambios políticos, sociales y culturales que atravesaron estas tierras desde la época andalusí, pasando por la conquista cristiana y la progresiva implantación de

1. Mudéjar: persona musulmana, que tiene permitido, a cambio de un tributo, seguir viviendo entre los vencedores sin mudar de religión.

nuevas formas de culto durante la Edad Moderna. Aunque en este apartado realizaremos únicamente unas breves referencias a estas etapas, resulta necesario delinear este marco general para comprender cómo se transformaron las prácticas devocionales, cómo se resignificaron los espacios sagrados y de qué manera emergió, en este proceso de larga duración, la Ermita de la Purísima.

Por todos es conocido que el origen del núcleo urbano de Crevillent es una fundación islámica. Esta población no aparece en el Pacto de Teodomiro de Orihuela (713). Al-Idrisi, geógrafo de mediados del siglo XII cita por primera vez un *hisn Qaribliyān*[2]. Tal como se aprecia en los resultados de las intervenciones arqueológicas realizadas en la Vila Vella, muestran una notable coherencia con las referencias documentales conservadas, permitiendo vincular el surgimiento del asentamiento con el incremento de la presión fiscal a finales del siglo X y con las dinámicas políticas de los reinos de taifas. Ambos procesos generaron un progresivo empobrecimiento de las comunidades campesinas dependientes de los territorios castrales[3], favoreciendo el abandono de los antiguos hábitats fortificados y propiciando su reagrupamiento en nuevos núcleos urbanos.

Qaribliyān fue fundado sobre una elevación bien delimitada al oeste por el cauce de la Rambla y lo conformaba un castillo o *castrum*, según las fuentes cristianas y una medina localizada a su alrededor hacia el sur y este. Vicente Gozálvez ha sido el investigador que ha realizado un estudio de la evolución urbana, ampliando el perímetro para mediados del siglo XVI en las actuales calles de Estanco, S. Alberto, Rincón, Villa y Plaza Vieja[4]. Posteriormente Josep Menargues ha ido más allá y ha intentado ubicar el perímetro amurallado, así como el castillo, el Raval, L'Adarop y la Vila -ver bibliografía-.

La población musulmana mantuvo una situación de relativa estabilidad hasta el año 1243, cuando el Reino de Castilla incorporó el Reino de Murcia, incluyendo el territorio de Crevillent. Esta anexión se llevó a cabo mediante el establecimiento de protectorados cristianos, en los cuales se reconocían los derechos de diversos arráeces[5] a cambio de su sometimiento y colaboración con la autoridad castellana. En 1265 terminó el dominio político musulmán para dar inicio al cristiano con Jaime I. Posteriormente, en 1296, Jaime II de Aragón emprendió la ocupación de las tierras del Reino de Murcia, quedando finalmente bajo dominio de la Corona de Aragón únicamente los territorios situados al sur de la actual provincia de Alicante, entre ellos Crevillent.

La política de protectorados, sin embargo, no produjo los resultados esperados. A raíz de rebeliones y conflictos internos, dichos acuerdos fueron progresivamente desmantelados a finales del siglo XIII, manteniéndose únicamente el protectorado de Crevillent, que perduró hasta el año 1318[6] y que jugó un papel importante por su situación fronteriza.

La aljama de Crevillent experimentó frecuentes conflictos entre la población cristiana y la musulmana, a lo que se sumaron las incursiones de tropas granadinas, que generaron diversas agitaciones en la zona. Entre ellas destaca la protagonizada por Ridwan en 1332, episodio que obligó a los sarracenos de Crevillent a desplazarse hacia Granada. Posteriormente, en 1383, ante los rumores de un posible enfrentamiento con el reino granadino, el

2. Mizal, 1989.

3. Espacios de influencia y dominio organizados en torno a un castillo.

4. Gozálvez, 1983: 21, fig. 3.

5. Caudillo o jefe árabe o morisco.

6. Pierre Guichard, 1976. Este investigador ha sido quien ha estudiado este periodo, dando a conocer los privilegios del *ra'is* de Crevillent, quien jugó un papel relevante como intermediario entre las comunidades musulmanas del entorno con el Reino de Granada.

infante Martí adoptó medidas preventivas, trasladando a mujeres y niños a Elche y dejando a la población sarracena a cargo de la defensa del castillo[7].

Sin embargo, de mayor relevancia fueron las convulsiones sociales y económicas a las que se vio sometida la población, en ocasiones de carácter significativo, como consecuencia de las guerras entre Castilla y Aragón, conocidas como la "La Guerra de los dos Pedros", donde Crevillent se vería afectada, por su carácter de tierra de frontera, y, que dejaron a la comunidad seriamente afectada. Esta situación motivó que se concedieran en varias ocasiones franquicias fiscales y asignaciones de tierras a quienes se establecieran en Elche y Crevillent, como las otorgadas por la Reina Elionor en 1361[8].

En un primer momento, la emigración de los sarracenos generaba ingresos fiscales, dado que debían abonar impuestos al abandonar sus tierras, y, adicionalmente, liberaba terrenos para la ocupación cristiana y reducía el riesgo de conflictos étnicos y culturales. No obstante, esta situación tenía el inconveniente de que gran parte de las tierras quedaban sin cultivar. En este contexto, un Fuero de las Cortes de Valencia de 1403 estableció la prohibición de que los sarracenos emigrasen fuera de los territorios de señorío, medida que se mantuvo como norma durante todo el siglo XV. Esta política resultó contraproducente, pues el aumento demográfico, junto con otros factores de carácter político, contribuyó a generar las condiciones que condujeron a la expulsión de 1609[9].

La religiosidad en Crevillent. Evolución

El Archivo la Iglesia de Nuestra Señora de Belén de Crevillent[10] (en adelante AINSBC) es la principal fuente de información de nuestro trabajo. Inicia su actividad en 1567, tres años antes se había creado la diócesis de Orihuela tras un largo pleito con la también diócesis de Cartagena[11]. Finalmente y a petición de Felipe II, el Papa Pío IV promulgó la bula *Pro Excellende Sedis Apostolicae* por la cual, el 14 de julio de 1564, quedaba constituida la nueva diócesis, siendo su primer obispo Gregorio Gallo de Andrade, quien había sido confesor de la tercera esposa de Felipe II, la reina Isabel de Valois. Por estas fechas, el presbítero encargado de la iglesia de Crevillent era Antoni Juan; el alcaide, Gaspar Álvarez; el colector, Cosme López; y el alguacil de la iglesia (familiar de la Inquisición), Sebastián Gonsálves[12].

El Archivo Parroquial custodia una documentación que nos permite rastrear la evolución de la religiosidad en nuestra población; pues como hemos visto, pese a algunas deficiencias, los "Libros Sacramentales" se mantienen en buen estado. Se desconoce la existencia de algún libro anterior, ya que la administración de sacramentos se reafirma tras el Concilio de Trento (1545-1563), cuyo objetivo era consolidar la doctrina católica, sobre todo frente al protestantismo, y reformar la disciplina eclesiástica interna.

En la sesión XXIV del Concilio de Trento[13] se abordó el sacramento del matrimonio[14], pero además también se discutió la posibilidad de imponer un registro con los nombres y demás

7. Ferrer i Mallol, 1988b: 46, 31, 134.

8. Ferrer i Mallol, 1987: 126-127.

9. Ferrer i Mallol, 1987: 162-183.

10. En este archivo, los libros mejor conservados y más completos son los de Bautismos, siendo el primero el que data de 1567. Por el contrario, en cuanto a los de las defunciones, el primero de 1570 junto al resto son muy incompletos. Desgraciadamente nos faltan los libros que comprenden el periodo de 1652 a 1803. Respecto a los libros de matrimonios, el primero fechado en 1567 está bastante desordenado.

11. Cañizares Gómez, 2023: 325.

12. AINSBC, *Libro de Matrimonios*, Tomo I, f. 1 v.

13. 11 de noviembre de 1563

14. Con el objetivo de erradicar los matrimonios clandestinos y secretos, asegurar la libertad de los contrayentes y reafirmar el carácter sacramental e indisoluble del matrimonio frente a la Reforma Protestante.



Fig. 1.- Primer documento del AINSBC Desposados y velados Tomo I, f 1. Dos son los matrimonios de moriscos inscritos, el primero del 15 de abril de 1569 entre Llois Alixar e Isabel Resbeida, el segundo entre Miquel Sot y Angela Pelillo.

datos de los contrayentes y casi de inmediato, se extendería igualmente a los bautismos. Nacían así los libros sacramentales, o lo que es lo mismo, *Los Quinque Libre*: matrimonios, bautismos, defunciones, comuniones, y confirmaciones. Los sacerdotes tenían la obligación de llevarlos al día y custodiarlos en un sitio bajo llave. De esta forma la iglesia tenía el control de la población, de ahí su importancia. Como se ha dicho, cuatro años después de la adopción de esta medida, empieza a funcionar el archivo de la Iglesia de Crevillent. Por tanto, no es muy verosímil que existan otros documentos anteriores similares, puesto que, como hemos visto, hasta el Concilio de Trento las iglesias no tenían la obligación de llevar registros.

No es sorprendente que hasta el siglo XVII no tengamos noticias de ninguna ermita puesto que Crevillent tuvo, mayoritariamente, una población mudéjar que, desde 1481, formó parte del Marquesado de Elche tras la cesión que en su día hiciera Isabel la Católica a su Maestresala Gutierre de Cárdenas, Comendador Mayor de León.

A continuación se transcribe[15] el documento de la toma de posesión "del lloc i castell de Crevillent en nom de Gutierre de Cárdenas" que se custodia en el Archivo Histórico Nacional y que ha sido transcrito por Vicent Ramón Baldaquí[16]:

1481, maig 23. Crevillent.

Antón Rodríguez de Lillo i Gonzalvo de Baeza prenen possessió del lloc i castell de Crevillent en nom de Gutierre de Cárdenas, comanador major de Lleó, en virtut de la la donació que ha rebut dels reis Ferran II i Isabel de Castella de la vila d'Elx i lloc de Crevillent.

15. Las normas de transcripción aplicadas están en el anexo I

16. Agradecemos a Vicent Ramón Baldaquí Escandell, profesor titular del departamente de Historia Medieval, Moderna y Ciencias de la Universidad de Alicante, el trabajo realizado en esta transcripción.



Fig. 2.- Testimonio de la toma de posesión de Crevillente (España. Ministerio de Cultura. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza de Baena C.P.320 D.19.)

Original, pergamí i tinta metal·loàcida, català, escriptura humanística cancelleresca i gòtica bastarda (clausura notarial). Bon estat de conservació

Archivo Histórico de la Nobleza, secció Ducat de Baena, carpeta 320, document 19.

> *"IN*[17]*DEI NOMINE, AMEN. Noverint universi quod anno a Nativitate Domini millessimo quadringentessimo octuagessimo primo, die vero iovis vicessima tercia mensis madii*, constituhits personalment dins la mesquita del loch de Crivillén en presència del molt / magníffich e virtuós senyor mossèn Gaspar Fabra, conseller e cavalleriz major de la sacra magestat del molt alt senyor rey e per la molt excel·lentíssima senyora dona Ysabel, per la gràcia de Déu ara benaventuradament regnant, senyora de la vila de Elig e del dit loch de Crivillén, ge- /[3] neral procurador e batle de aquelles e alcayt del

17. *La* I *inicial, al marge esquerre, perllongada des del marge superior fins a l'espai entre les línies 8 i 9.*

castell del dit loch de Crivillén e mestre sala de sa real senyoria, los molt magníffichs e virtuosos senyors micer Anthón Rodríguez de Lillo, doctor en leys, chanceller del sacre consell de les prefates senyories dels dits senyors rey e / reyna, conseller dels sacres consells de aquells, e Gonçalbo de Baeça, comptador dels dits senyors rey e reyna, en nom e axí com a procuradors constituhits qui aquells són del molt noble e spectable senyor don Gutierre de Càrdenes, comanador major de León, comptador major de les / magestats dels dits senyors rey e reyna, conseller dels predits sacres consells de aquells, ab carta de procuració de aquèn feyta en la ciutat de Calatayú del regne de Aragó, a quinze dies del propassat mes de abril del any corrent e dessús scrit mil quatre-cents huytanta /[6] hu, rebuda, closa e subsignada per lo honorable e discret en Nicolau Bernat, per aucturitat real notari públich per tots los regnes de Aragó e de València, en la qual aquells han ample poder pendre, fer, fermar e atorgar les coses infrascrites e altres, segons que al notari infrascrit / és cert per vista de aquella en sa pública forma e per mi, Ramon Morera, per aucturitat real notari públich per tota la terra e senyoria del dit senyor rey e de la ciutat de Oriola, legir e publicar faheren al dit molt magníffich mossèn Gaspar Fabra, general procurador e / batle e alcayt dessús dit, e als alcadí, aljames, universitat e singulars del dit loch de Crivillén qui dins la dita mesquita heren ajustats, una carta de gràcia, donació e concessió que·ls dits senyors rey e reyna han fet al dit don Gutierre de Càrdenes, comanador /[9] major dessús dit, dels dits vila, castell e loch de Crivillén en pregamí scrit, en pendent sagellat ab lo sagell major de la magestat real del dit senyor rey en cera vermella empremptat enclòs dins una capça de fulla de stany de Milà e affix al dit pregamí en vetes de / seda real groga e vermella, reebut, clos e subsignat per lo molt magníffich mossèn Gaspar Arinyó, per aucturitat real notari públich, secretarii (*sic*) de la prefata magestat real, dat en Barcelona, a dotze dies del mes de març del any mil quatre-cents huytanta-hu, qui / és del tenor següent[18]:

Nos, Ferdinandus, Dei gracia rex Castelle, Aragonum, Legionis, Sicilie, Toleti, Valencie, et caetera. Inserat, et caetera[19].

E FETA presentació dels dits procura, carta de gràcia, donació e concessió dels dits vila e loch, los dits molt magníffichs micer Anthón Rodrí- /[12] guez de Lillo, doctor, e Gonçalbo de Baeça, procuradors dessús dits, per virtut dels poders a ells atribuhits e donats, els dits noms, requeriren de paraula als dits molts magníffich mossèn Gaspar Fabra, general procurador e batle qui dessús, alcadí, aljames e poble de moros dessús / dits a ells plàcia donar e liurar la posessió e vera teneó de la fortalea del dit castell del dit loch de Crivillén, tèrmens e territoris de aquell, e los officis de procurador general, batlia e alcaydia e altres officis de alcadiat, aljames e mustaçaf del dit loch de Crivilén (*sic*) / que ells regexen per al dit senyor don Gutierre de Càrdenes, comanador major e senyor del dit loch de Crivillén, juxta forma e tenor de la dita gràcia, donació e concessió per los dits senyors rey e reyna a aquell feta: com axí ho sien tenguts fer com a bons e fidelíssims vas- /[15] salls de aquell[20].

E[21] LOS DITS magníffich general procurador e batle, alcadí, aljames e poble de moros dessús dits, vista la dita procura que·ls dits senyors micer Anthón Rodríguez de Lillo e Gonçalvo de Baeça, procuradors generals dessús dits, han del dit senyor don Gutierre de / Càrdenes, senyor del dit loch, e la gràcia, donació e concessió que aquell té del dit

18. *Al marge esquerre*: Demostració dels / poder e donació. / *A continuació, dues línies obliqües per a indicar el començament del document inserit.*

19. *Dues línies obliqües per a indicar el final del document inserit.*

20. *A continuación, dos punts superposat i línia obliqua, per a indicar nou paràgraf.*

21. *Al marge esquerre*: Com foren rebuts / los procuradors. /

loch de Crivillén, dixeren que reebien aquella ab tota aquella pus humil e subgecta reverència que dels dits senyors rey e reyna e del dit senyor don Gutierre de Càrdenes, senyor del dit loch / de Crivillén, se pertany. Prenint los dits mossèn Gaspar Fabra, general procurador e batle, alcadí, aljames en nom de tot lo poble de moros, la dita gràcia, donació e concessió en lurs mans, bessant aquella e possant-las cascun dels dits officials damunt lo cap, en senyal de /[18] obediència. E obtemperant los manaments dels dits senyors rey e reyna, instants e requirents los dits micer Anthón Rodríguez de Lillo, doctor, e Gonçalbo de Baeça, en los dits noms, possaren aquells en vera, actual e corporal possessió del dit loch de Crivillén, tèrmens e / territoris de aquell, juxta forma e tenor de la dita carta de gràcia, donació e concessió. En senyal de la qual dita possessió los dits micer Anthón Rodríguez de Lillo e Gonçalvo de Baeça, en los dits noms, tancaren e obriren les portes dels portals del dit loch de Crivillén[22].

E / PRESA[23] LA dita possessió del dit loch de Crivillén, tèrmens e territoris de aquell, los dits micer Anthón Rodríguez de Lillo, doctor, e Gonçalvo de Baeça, en los dits noms, de continent prengueren e reeberen en si los officis de procuració general, batlia e alcaydia del dit /[21] loch e castell de Crivillén e de alcadí e aljames e mustaçaf de aquell. E essent en poder de aquells los dits officis de alcadí, aljames e mustaçaf, de fet restituhí e tornà als dits alcadí, aljames e mustaçaf del dit loch de Crivillén, en poder dels quals aquells / staven, tenien e regien. Manant a aquells e cascun de aquells que de aquí avant regesquen e exercesquen los dit officis en nom e loch del dit senyor don Gutierre de Càrdenes, comanador, senyor del dit castell e loch de Crivillén: los quals dixeren e resposeren / que eren contents e·ls plahia. Aturant e reservant-se en si los dits micer Anthón Rodríguez de Lillo, doctor, e Gonçalvo de Baeça, els dits noms, los dits officis de procuració general e batlia que·l dit mossèn Gaspar Fabra tenia, regia [e] exercia del dit castell e loch de Cri- /[24] villén; manant a aquell de açí avant no use pus dels dits officis de procuració, batlia e alcaydia. En en presència de tot lo poble qui dins la dita mesquita era ajustat los dits micer Anthón Rodríguez de Lillo, doctor, e Gonçalvo de Baeça, en los dits noms, instants e requi- / rents los dit alcadí, aljames del dit loch e poble de aquell, juraren per Nostre Senyor Déu sobre lo senyal de la Creu e los seus sants quatre Evangelis, de les mans dretes de cascún de aquells corporalment toquats e jurats: sots virtut del qual prometeren que·l dit senyor don Gutie- / rre de Càrdenes , senyor del dit loch e castell de Crivillén, e ells en nom de aquell servaran furs e privilletgis, libertats, usos e bons costums e Çuna e Xara de serrahins als dits moros e a cascun de aquells, si Déus los ajud e los seus sants quatre Evangelis.

TESTIMONIS /[27] foren presents a les coses damunt dites los magníffichs e savis senyors micer Francesch de Vilafranca, mossèn Pere de Fontés, cavaller e juristes, habitadors de la ciutat de Oriola, e Sancho d'Arróniz, ciutadà de la ciutat de Múrcia, habitant a present en lo dit loch de Crivillén. /

E[24] FETES e enseguides totes les dites coses *singula singulis refferendo*, *statim* en lo dit dia de dijous comptats vint-e-tres dies del mes de maig de l'any de la Nativitat de Nostre Senyor mil quatre-cents huytanta-hu los dits molt magníffichs senyors micer / Anthón Rodríguez de Lillo, doctor, e Gonçalvo de Baeça, en lo dit nom de procuradors del dit motl spectable senyor don Gutierre de Càrdenes, senyor del dit castell e loch de Crivillén, e essent dins la mesquita del dit loch de Crivillén, en execució de la dita posessió /[30] reeberen[25] jurament e homenatge de cascun moro del poble del dit loch

22. *A continuació dos punts superposats per a indicar nou paràgraf*.

23. *Al marge esquerre*: Com fon rebuda / la dita possessió / e preses en sí / los officis, e / jura de furs e / privilletgis. /

24. *Davant la* E *dos punts superposats, per a indicar paràgraf*.

25. *Al marge esquerre*: Juraments e ho- / menatges. /

de Crivillén, de mans e de muscle, en lur poder fet e prestat. Sots virtut del qual dit jurament e homenatge tots los dits moros e cascun de aquells per si promeseren que són e seran bons, feels e / verdaders vassalls e naturals al dit senyor don Gutierre de Càrdenes, senyor del dit castell e loch de Crivillén, e que tendran, guardaran e servaran la feeltat, vassallatge e naturalea al dit senyor comanador major, senyor del dit loch de Crivillén, e totes les / altres coses que tot bon vassall deu e és tengut servar e guardar a son senyor natural. E les persones e moros que han fet e prestat lo[s] dit juraments e homenatges en mans e poder dels dits senyors procuradors generals qui dessús e de mi, dit en Ramon Morera, notari, /[33] receptor dels actes de la dita e present posessió, són prout secuntur[26]:

PRIMO, Axer Benzacaria, alcadí, Mahomat Acet, Hamet Berriduan, jurats, vells e aljames del dit loch de Crivillén; Mahomat Alquitizí, Hamet Azcar, Yahié Rindah, Hamet Almaez, Çaat / Axovex, Abrahim Alcamichedí, Abrahim Almoetdín, Çaat Abdurramèn, Axer Ubeydal, Yahié Ballota, Cilim Çaat, Çaat Benzalema, Alí Xacxí, Axer Alpucí, Cilim Hosmen, Çaat Mazquema, Alí Alcarmehedí, Yuçaf Almaez, Abdulaziz Almuhigir, Hamet Alcoreyx, / Maymon Atapatab, Hamet Almuzahim, Hamet Benzalema, Çaat Berriduan, Abdal·là Hatnex, Alí Azcar, Hiaex Hamdon, Hacen Exòrquia (?), Mahomat Almohedin, Abrahim Hamdon, Mahomat Almaez, Alí Benzalema, Mahomat Exacxí, Cacim Alharep, /[36] Hamet Albadí, Yaex Albadí, Abrahim Almoradí, Çaat Almoetdin, Çaat Albadí, Çaat Alhacal, Hamet almoetdin, Abdal·là Alcazez, Çaat Beaquel, Hamet Alaqual, Cilim Arindach, Hozmen Alporrug, Maymon Acatmar, Abrahim al Crivillení, / Mahomat Abdurramèn, Çaat Cabeh, Çaat Almoetdin major, Cacim Azcar, Çaet Atap, Yahié Albeclia, Mahomat Cabe, Hamet Ambazir, Abrahim Alhatdet, Alí Alcurull, Mahomat Bocron, Alí Salà, Çaat Alactar, Abrahim Benzalema, May- / mon Dedam, Çaet Axir, Mumin Alhag, Çaat Yzmil, Çaat Azcar, Abrahim Azcar, Alí Cabe, Çaat Ximeno, Hamet Alcarmehedí, Çaat Axarquia, Çaat Homeyda, Hamet Alfahar, Abdurramèn, Hamet Alixbilí, Yuçaf Benrriduan, Axer Alcatalan, /[39] Çaat Arog, Çaat Alixbilí, Çaat Bethidí, Çaat Arrabaca, Çaat Alacat, Hamet Alattar (?), Hamet Exerquia, Çaat Sentpau, Caat Çalè, Cilim Berriduan, Alí Almaez, Alí Alazrach e Yayex Berriduan, moros del dit loch de Crivillén[27].

E FETS e rebuts los / dits juraments e homenatges dels dits alcadí, vells, jurats, aljames e altres moros dessús contenguts, los dits molt magníffichs micer Anthón Rodríguez, doctor, e Gonçalvo de Baeça, en los dits noms, exits de la dita mesquita, anaren personalment ab molta gent a les / portes[28] del castell del dit loch de Crivillén per reebre la posessió del dit castell. E essent a les portes de aquell los dits procuradors cridaren e appel·laren una, dos e tres vegades al alcayt del dit castell, qui és lo dit mossèn Gaspar Fabra, lo qual stava dins lo dit castell, e vench a la /[42] dita porta de aquell, a la part de dins, dient que qui era. E los dits micer Anthón Rodríguez de Lillo e Gonçalvo de Baeça, en los dits noms, responent al dit alcayt, dixeren que ells eren que venien per pendre la posessió del dit castell per a obs del dit senyor don Gutierre de Càr- / denes, senyor de aquell, com a senyor de aquell. E lo dit alcayt, responent a aquells, dix que ell tenia lo dit castell per la molt excel·lentíssima senyora reyna com a senyora de aquell, perquè ell dix que no daria lo dit castell a persona del món sinó a la dita senyora / reyna o a qui sa real senyoria manara, com lo tinga ab sagrament e homenatge del qual ell ha ésser absolt e delliure ans e primerament com a liurar-lo haja. E los dits micer Anthón Rodríguez de Lillo, doctor, e Gonçalvo de Baeça, en los dits noms, dixeren que /[45] ell era ja

26. *A continuació dos punts superposats per a indicar nou paràgraf*

27. *A continuació dos punts superposats per a indicar nou paràgraf*

28. *Al marge esquerre*: Com fon reebuda / la posessió del / castell. /

absolt e deliure del dit sagrament e homenatge, segons appar per la dita carta de gràcia, donació e concessió al dit molt noble e molt spectable senyor don Gutierre de Càrdenes, comanador, per los dits senyors rey e reyna feta del dit castell e loch de Crivi- / llén, de la qual féu fe e demostració a ull. Perquè requeriren al dit molt magníffich mossèn Gaspar Fabra, alcayt, los liuràs e donàs la posessió del dit castell, puix ell és ja absolt e deliure del dit jurament e homenatge. E lo dit mossèn Gaspar Fabra, alcayt qui dessús, vist e hoÿt / com los dits senyors rey e reyna per la dita carta de donació, gràcia e concessió li manen do e liure la possessió del dit castell [a] aquella persona que·l dit senyor comanador volrrà e manarà, havent-lo absolt del dit sagrament e homenatge, e vist com los dits senyors /[48] rey e reyna manen do e liure la dita posessió del dit castell al dit senyor comanador a a aquella persona que ell volrrà e manarà, e com lo dit senyor comanador mane per sa provissió done e liure la dita posessió del dit castell als dits micer Anthón Rodríguez de Lillo, doctor, e / Gonçalvo de Baeça, en los dits noms: per tal, obtemperant als dits manaments, axí dels dits senyors rey e reyna e comanador de León, senyor del dit castell e loch de Crivillén, de continent obrí les portes del dit castell als dits micer Anthón Rodríguez de Lillo, doctor, e Gonçal- / vo de Baeça, en lo dit nom, los quals, de fet e de continent, entraren dins lo dit castell. Als quals per lo dit alcayt fon liurada la posessió e vera teneó del dit castell, liurant a aquells les claus de les portes del dit castell. E resnomenys muntà ab los dits micer Anthón Rodríguez /[51] de Lillo, doctor, e Gonçalvo de Baeça dalt en lo dit castell e en la torre del homenatge de aquell, liurant a aquells les claus de la dita torre. E per senyal de posessió los dits doctor de Lillo e Gonçalvo de Baeça, els dits noms, obriren e tancaren les portes del dit castell e torre del homenat- / ge, si e segons que en tal cars se pertany e·s deu fer. Al qual dit alcayt, no obstant ja sia absolt per los dits senyors rey e reyna, a cautela, los dits doctor de Lillo e Gonçalvo de Baeça absolguéren a aquell en quant ell sia necessari, restants los dits doctor de Lillo e Gonçalvo de Baeça, en los / dits[29] noms, dins lo dit castell, exint-se'n de aquell lo dit mossèn Gaspar Fabra, olim alcayt del dit castell.

Testes predicti[30].

E FETES e enseguides totes les dites coses e sengles los dits doctor de Lillo e Gonçalvo de Baeça, en los dits noms, confiant de la perícia, lealtat e fidelitat /[54] del dit mossèn Gaspar Fabra, olim alcayt del dit castell, acomanaren la alcaydia de aquell al dit mossèn Gaspar Fabra, que aquella tinga, conserve e guarde en nom e loch del dit senyor comanador, senyor del dit castell, del qual reberen sagrament e homenatge de mans e de bo- / ca, en poder de aquells fet e prestat. Sots virtut del qual promés que ell te e tendrà lo dit castell e alcaydia de aquell per lo dit senyor don Gutierre de Càrdenes com a senyor del dit castell. La qual dita alcaydia dix que tenia com a casa plana, com jamés la dita alcay- / dia se sia acomanada en altra manera: en axí que ell no darà ne liurarà la fortalea e alcaydia sinó al dit senyor don Gutierre de Càrdenes, senyor del dit loch, o aquella persona que lur senyoria volrrà e manarà, e açò a beniplàcit de lur senyoria e no pus[31]. /[57]

TESTIMONIS foren presents a les coses damunt dites los magníffichs e savis senyors micer Francesch de Vilaffranca, mossèn Pere de Fontés, cavaller e juristes, habitadors de la ciutat de Oriola, e Sancho / d'Arróniz, ciutadà de la ciutat de Múrcia, habitant de present en lo loch de Crivillén[32]. /

29. *Al marge esquerre*: Comanda de la / alcaydia. /

30. *A continuació dos punts superposats per a indicar nou paràgraf*.

31. *A continuació dos punts superposats i línia en doble bucle per a tancar el text*.

32. *A continuació dos punts superposats i línia en doble bucle per a tancar el text*.

> Sig(*signe*)num mey, Iohannis Morera, aucturitate regia notarii publici per totum Regnum Valencie, regentisque libros notularum honorabili et discreti Reymundi (*sic*) Morera, notarii, per eius absenciam, presents (*sic*) instrumentum publicum a dictis libris abstraxi et scribi feci et de verbo ad verbum comprovavi (*sic*), clausique /[60] die et anno superius nominatis, die mercurii decima secunda mensis decembris, anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo octuagesimo primo[33]. //"

Tras la lectura del documento hay una serie de hechos que cabría destacar en relación con nuestro trabajo. En primer lugar, Crevillent pasará de ser un territorio de realengo a uno de señorío, donde Gutierre de Cárdenas y sus descendientes, ejercerán derechos señoriales y jurisdiccionales. En segundo lugar, este documento nos permite concluir que la totalidad de la población es mudéjar, puesto que de los 94 nombres escritos en el documento, todos lo son, incluso los que ostentan cargos; Axer Benzecaria *alcaldí* –alcaide-, Mahomar Acet y Hamet Berriduan *jurats*[34] –jurados-.

Pero hay un dato que destaca y que es de interés, puesto que la reunión entre los procuradores de Gutierre de Cárdenas y los habitantes de la aljama, en el que se realiza el juramento, en 1481, que tiene valor de compromiso solemne y vinculante, que establece la legitimidad y validez de los derechos y concesiones otorgadas, se efectúa en la mezquita de la aljama. Allí se realizarán los ritos y ceremoniales propios del protocolo. Dentro de los rituales protocolarios destacamos el que realizaran los representantes del señor sobre los cuatro evangelios y un crucifijo, donde confirman que respetará las tradiciones, fueros, costumbres y religión de los mudéjares. Así mismo los habitantes de la aljama utilizando el juramento conocido, como las manos y el hombro, aceptarían plenamente el vasallaje al señor:

> "Anthón Rodríguez de Lillo, doctor, e Gonçalvo de Baeça, en lo dit nom de procuradors del dit motl spectable senyor don Gutierre de Càrdenes, senyor del dit castell e loch de Crivillén, e essent dins la mesquita del dit loch de Crivillén, en execució de la dita posessió / reeberen jurament e homenatge de cascun moro del poble del dit loch de Crivillén, de mans e de muscle, en lur poder fet e prestat. Sots virtut del qual dit jurament e homenatge tots los dits moros e cascun de aquells per si promeseren que són e seran bons, feels e / verdaders vassalls e naturals al dit senyor don Gutierre de Càrdenes, senyor del dit castell e loch de Crivillén, e que tendran, guardaran e servaran la feeltat, vassallatge e naturalea al dit senyor comanador major, senyor del dit loch de Crivillén".

La mezquita era un lugar simbólico para el poder y el edificio principal de la comunidad y la toma de posesión era una forma visible de afirmar el nuevo poder, por lo que debía hacerse en el lugar principal y simbólico de la comunidad. El análisis detallado de este documento ofrece múltiples líneas de interpretación que exceden los límites del presente trabajo.

---

33. *A continuació dos punts superposats i línia en doble bucle per a tancar el text. Al dors, dues notes d'arxiu:*
1). De mà castellana del segle XVI:
Abtos de la posesión de la / villa de Crevillén. / Número II. /
Al damunt, poc posterior: Legajo 4, número 1. / *I davant, del s. XVIII*: 21.
Entre la segona i tercera línia, d'una mà del segle XVII o XVIII: Arrabal. /
2). De mà del segle XVII o XVIII:
Possesión de Crebillent, / tomada por la parte / del señor don Gutierre de Cár- / denas en 23 de mayo / del 1481 ante Juan Morera. / Legajo (*blanc*) número (*blanc*). /
Ambdues notes en sengles quadres dels que formava el pergamí que originalment era plegat amb cinc doblecs horitzontals i tres verticals, sent els escrits els que quedaven a la vista.

34. Cada uno de los miembros o delegados populares a quienes se encomendaba el gobierno de los municipios del reino de Valencia (Hinojosa, Dicc. Hª R, Valencia, v. jurat)



Fig. 3.- Descripción de las reformas realizadas en la iglesia a finales de agosto de 1588 (AINSBC. Libro de Matrimonios, 1566/1699, f. 25v.)

En el año 1999, Mas Belén publicó un artículo sobre un documento arábigo conservado en el AINSBC[35], se trataba de un registro de contabilidad que guardaba relación con el arrendamiento de unas tierras de olivar y su producción; que eran patrimonio de la iglesia. Todos los arrendatarios que constan en dicho escrito son moriscos. Por otro lado, el documento es perfectamente compatible con la recaudación del diezmo eclesiástico que, desde el siglo XIV en la Gobernación de Orihuela, estaba unido a la producción olivarera[36]. No está firmado y se escribe en lengua arábiga, versión dialectal valenciana. Fue la profesora de la Universidad de Valencia, Carmen Barceló Torres[37] quien estudió este documento. El hecho de que fuera un morisco el tesorero no es anecdótico, en este mismo trabajo ya hemos visto a mudéjares y moriscos ejerciendo cargos públicos sobre todo en aquellos lugares de señorío.

La situación se mantuvo hasta la Revuelta de Las Germanías (1519-1522) cuando se obligó a los mudéjares a bautizarse y el 4 de abril de 1525, el emperador Carlos V validó dichos bautizos. A partir de entonces, la población mayoritariamente se convertiría en morisca o cristianos nuevos y, por esas mismas fechas, empezarían las reformas pertinentes para transformar la mezquita en iglesia. En el Archivo de la Iglesia de Belén de Crevillent se encuentran diversas referencias a la reforma de la iglesia

> "[...] Comença la obra de la esglesia en lo fi de agost del any 1588
>
> Sent jurats migl. dadur de sarrio i joan zaem fill del sindic i solicitant
>
> Io mº Angulo.
>
> En los darrers de decembre del mateix any se comença la Sacristia.

35. Mas Belén, 1999, 551-566.

36. Ferrer i Mallol, 1988: 138-180

37. Consultar referencias de esta autora.

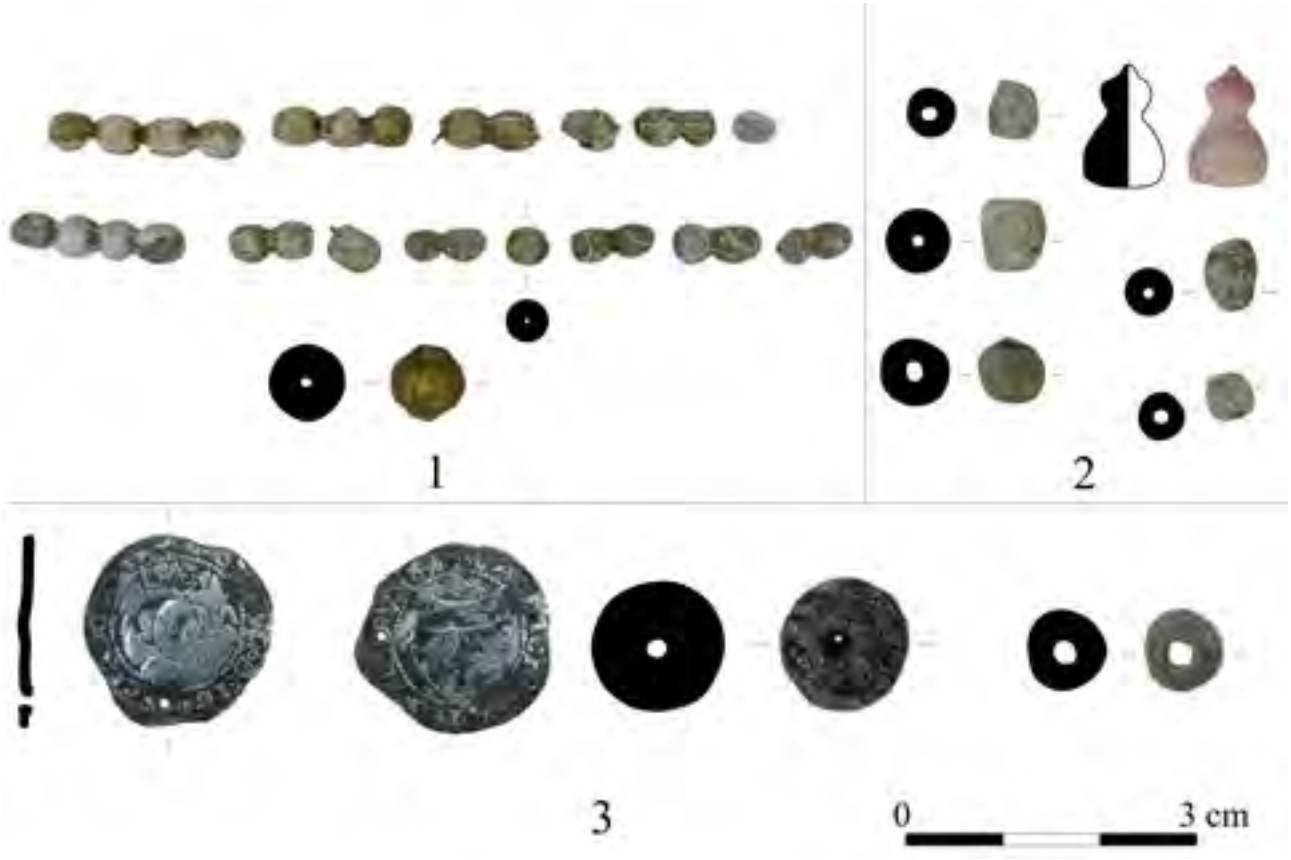


Fig. 4.- Adornos personales hallados en los individuos infantiles del cementerio mudéjar, siglos XIV-XV, excavado en la Plaza Padre Palau (Imagen de Archivo del Museo Arqueológico Municipal)

> En 12 de abril del any 1589 se feu la capella de la pila i fon mudada
>
> La pila de la paret frontera sent jurats fr. Soot i fajardo bençalema.
>
> Per a s. joan de juny de 1589 Se acaba la portal de Baix i les portes. Angulo"[38].

Desde que se validaron los bautismos hasta que se empiezan las reformas de la mezquita pasaron bastantes años. Bernard Vincent en su trabajo *Carlos V y la cuestión morisca*[39] nos indica que el emperador fue mucho más tolerante con el tema religioso que sus sucesores. Tras las revueltas que surgirán con la imposición del bautismo, entre ellas la revuelta de Espadán en 1526[40], el emperador firmó un acuerdo de "Concordia", que permitía a los moriscos conservar ciertos usos y costumbres a cambio de fuertes sumas de dinero; además concedió un periodo de diez años para completar su instrucción religiosa. Intentaba mantener un *modus vivendi* que facilitara la convivencia hasta la conversión definitiva y al tiempo, no perjudicar las rentas de los señores.

De cómo se encontraba la situación nos da testimonio el obispo de la Diócesis, Monseñor Josep Esteve quien, en una carta dirigida a Felipe II en 1595, afirma:

> "[…] De aquí naçe que en algunos lugares de esta Diócesis aún no hay yglesias levantadas, y las que hay fueron mesquitas, de lo que gustan mucho los nuevos convertidos

38. AINSBC. *Libro de Matrimonios*, 1566/1699, f. 25v.

39. Vincent, 2001**.**

40. La rebelión de Espadán fue una revuelta mudéjar que tuvo lugar en 1526 en la sierra del mismo nombre motivada por el rechazo a la conversión forzosa al cristianismo decretada por el rey Carlos I en diciembre de 1525.

por la memoria que se les representa de su secta, por lo que convernia mandar se derribasen luego y se fabricasen nuevas yglesias"[41].

El mismo obispo, en otro fragmento del discurso enumera algunas de las poblaciones de *cristians nous* (criptomusulmans) de su obispado, entre los que destaca Crevillent porque indica que tanto Aspe como Crevillent "[...] son poblados de la más dura y obstinada gente que hay en toda esta diócesis"[42].

Monseñor Josep Esteve fue obispo de la diócesis de Orihuela desde 1594 a 1609, hombre preocupado por la evangelización de los moriscos y por la implantación de las ideas tridentinas. Escribió sobre la erección de curatos en lugares de moriscos, la *visita ad limina*



Fig.5 .- AINSBC. Racional de difuntos. Tomo I, f.8r. Fechado el 22 de diciembre de 1578, referencia a Joan Tambus.

Apostolorum de 1601 al papa Clemente VIII y convocó el Sínodo de 1600. Mantuvo también una activa correspondencia con el rey Felipe II tratando de conseguir, como hemos visto, la creación de iglesias nuevas en su obispado. Todo esto implicaba mucho gasto para el señor que no estaba dispuesto a realizar, tal y como afirma Casey[43]. Finalmente, como se ha indicado, la mezquita fue transformándose poco a poco en iglesia, por lo que el ruego de Monseñor no fue atendido, no levantándose una nueva iglesia.

En este momento cabría preguntarse si hubo alguna iglesia anterior a la apertura de los libros sacramentales. Para dar respuesta a esta pregunta, comentamos la siguiente refe-

41. "Discurso del Doctor Estevan, obispo de Orihuela, sobre los medios que pueden ser más a propósito para la conversión de los cristianos nuevos del Reyno de Valencia", editado per Pascual Boronat y Barrachina, Los moriscos españoles y su expulsión, vol. 1, documento 29 de la «Colección diplomática», Imprenta de Francisco Vives y Mora, Valencia, 1901, 638-656.

42. *Op. cit*.

43. Casey, 2009: 135-150.

rencia que encontramos en el *Racional de difuntos* del AINSBC, "[...] a 22 de diciembre 1578 mori Juª tanbus que foch majordomô de la esglesia trenta anys, diourenseli les mises acostumades" [44]. Según se nos informa JoanTanbus era mayordomo o tesorero de la iglesia. El apellido Tanbus aparece por primera vez en Crevillent en el *Libro de Rentas* de 1547 y, posteriormente, en el documento relativo al desarme dado por Felipe II en 1563, continuando hasta el momento del extrañamiento[45].

Pero, lo que aquí nos importa es la consideración de que Joan Tanbus llevara 30 años siendo mayordomo de la iglesia. Si el mosén no se confundió, empezaría a serlo alrededor de 1548, lo que sería perfectamente coherente ya que, desde 1525, los mudéjares ya eran oficialmente cristianos. Apoyándonos en estos testimonios podríamos afirmar que sí que podría existir una iglesia cristiana, por lo menos alrededor de 1530, que estaría situada en la mezquita, pero no hubo registros hasta después del Concilio de Trento.

En el documento de la erección de curatos de 1597, el Obispo Esteve nos dirá:

"[...] El lugar de Crevillente que pertenece al Marquesado de Elche se compone de 422 casas de Xristianos nuevos hay iglesia parroquial católica desde que los moros del reino de Valencia se convirtieron a nuestra cristiana religión cuya cura de almas se ha regido hasta el día por un cura mercenario quien por un salario y congruo de alimentos daba el señor temporal 50 libras por razón de todos los frutos diezmales que dicho señor percibía cuyo valor ascendía a 600 libras"[46].

Gracias a las referencias documentales hoy está ya asumido por todos los investigadores que la antigua iglesia parroquial estuvo ubicada donde en la actualidad se encuentra el Mercado de Abastos[47]. No debe olvidarse que junto a la torre actual de la antigua iglesia se encuentra la plaza contigua, denominada en la actualidad Plaza Iglesia Vieja. El canónigo D. Juan Martínez nos indica: "La vieja torre se yerge en la Plaza de Abastos, lugar que ocupó la antigua parroquia, la cual demolieron por tener en su cripta el cementerio como todas en aquellos tiempos"[48].

Los documentos cristianos desde el inicio de la conquista indican que la población musulmana en Crevillent es considerable. Ferrer y Mallol indica que la cifra de habitantes para época medieval cristiana (siglos XIII y XIV) no sería inferior a 430[49]. Este contingente de población necesitaba una mezquita. Los distintos investigadores que han abordado el tema ubican la mezquita en la misma localización que posteriormente ocupó la primera Iglesia de la localidad. Algunos de los seis elementos que menciona Epalza[50] y que caracterizan la ubicación de una mezquita en el urbanismo musulmán se cumple en nuestro caso: orientación, centralidad geográfica, medianía de vías de agua (la acequia mayor discurría por la calle Primero de Mayo), radialidad vial con accesos al recinto y vecindad de zonas comerciales. Todo ello dejó huellas en el urbanismo cristiano, al convertirse la mezquita-aljama en iglesia. Los baños se encontrarían en los alrededores, posiblemente futuras intervenciones arqueológicas nos confirmen este aspecto. En el caso que nos ocupa la encontramos en una trama urbana de tipo medieval islámico, ya a principios del s. XV se encuentra la alcazaba[51]

44. AINSBC. *Racional de difuntos,* Tomo I, f. 8 r.

45. Asencio Durá y Gil López, 2009: 270.

46. Vilar, 1998: 273

47. El proyecto de construcción del Mercado de Abastos se conserva en el Archivo Municipal de Crevillent y data de 1876. Los autores del proyecto indican que lo construyen *"en el terreno que ocupaba la arruinada Iglesia de Nuestra Señora de Belén"* (Sig. 1300/9, f. 5r.)

48. Martínez, 1937: 26

49. Ferrer i Mallol, 1988b: 52-53 y 69.

50. Epalza, 1995: 508.

51. Merece destacarse los documentos que hacen referencia a la *Puerta de L'Adarop* y a la existencia de baños públicos en



Fig. 6.- Jarrita de cerámica tipo Bbb2 de R. Azuar y Ataifor de cerámica tipo III de R. Azuar bajomedieval siglos XII-XIII d. C. de la excavación de la Vila Vella de 1999 (Imagen de Archivo del Museo Arqueológico Municipal).

y la medina[52] con su perímetro amurallado y próxima a un cementerio, posiblemente de finales del siglo XVI.

Menargues establece en distintas publicaciones una visión del urbanismo medieval de finales del siglo XIV, indicando que Crevillent estaba compuesto por el castillo, con una ciudadela subcastral y el núcleo urbano que lo conformaba la Vila Vella y el Raval[53] que lo ubica en el barrio de San Joaquín que le atribuye un origen feudal[54]. Junto al Raval y próximo a "el barranquet" sitúa un cementerio o *maqbara* islámico[55]. Esta teoría está constatada por la referencia que se encuentra en el Capbreve de 1624-1625 del notario D. Joseph Cecilia[56] donde se cita "[...] una casa situada en el Raval de la Villa al cabo de la calle del cementerio de los moros [...]".

En 2005, con motivo de la rehabilitación del sector San Joaquín, se realizaron excavaciones en la plaza Padre Palau[57], donde se identificó un cementerio mudéjar cuya cronología se sitúa entre finales del siglo XIV y primer cuarto del siglo XVI, con 31 sepulturas. Este se localiza en las afueras del núcleo urbano, adyacente a uno de los caminos de salida de la ciudad y colindante con el denominado "raval", un núcleo de población mudéjar de carácter feudal, que se ubicaría en el actual barrio de San Joaquín. Esta necrópolis bajomedieval corresponde a grupos de población musulmana bajo dominio cristiano o a individuos conversos, ya que, a pesar de su conversión, no abandonaron completamente sus prácticas religiosas. Esta continuidad cultural se evidencia en la posición de los restos hallados, que reflejan un ceremonial y un ritual funerario específico, desarrollado en un contexto ya claramente hostil hacia estos grupos, a pesar de ello, las prácticas religiosas y funerarias musulmanas continuaron, puesto que eran toleradas durante los primeros siglos posteriores a la conquista.

el documento de 1375 publicado en Ferrer i Mallol, 1988a, pp. 91 y 157.

52. Concretamente en la Vila Vella se han venido realizando excavaciones desde 1998 con resultados de interés, pues confirman las cronologías almohades para la fundación de la ciudad. Concretamente en la excavación arqueológica de la calle Peine 6-10 se documentó un vertedero almohade de finales de siglo XII y primer mitad del siglo XIII y en la de la calle Villa 34, se documentó un nivel de abandono de las viviendas almohades.

53. Menargues, 2005: 249.

54. Menargues, 2002: 264.

55. Menargues, 2002: 265 y 2004: 236.

56. Archivo Municipal de Elche, b 64, f. 82

57. Excavación arqueológica realizada por Arpa Patrimonio y publicado por Trelis, 2007.



Fig. 7.- Imagen del cementerio mudéjar, siglo XIV-XV excavado en la Plaza Padre Palau (Imagen de Archivo del Museo Arqueológico Municipal).

A diferencia de la población cristiana, cuyos enterramientos se realizaban habitualmente en el interior de las iglesias, los cementerios bajomedievales y modernos situados fuera de las murallas corresponden en su mayoría a comunidades mudéjares o moriscas. Estas comunidades estaban integradas por la población islámica que permaneció en las ciudades tras la conquista cristiana, conservando sus costumbres y tradiciones religiosas hasta bien entrado el siglo XVI.

Al transformar la mezquita en iglesia, la consagraban generalmente bajo la advocación de Santa María. En el caso de Crevillent es Nuestra Señora de Belén la advocación elegida, posiblemente por la influencia franciscana, pues, el Misterio de la Navidad se ha celebrado especialmente desde que los franciscanos difundieron su culto.

La influencia franciscana en los cristianos viejos se observa en distintos aspectos como en los enterramientos puesto que es muy común encontrar enterramientos con el hábito de San Francisco. Un claro ejemplo lo encontramos en el AINSBC, en el *Racional de difuntos* de 1570-1651:

"A 12 de agosto (1608) murió Martí Gonçales christiano viejo recibió los sanctos sacramentos y fue enterrado en la capilla del crucifixo de los cristianos viejos con el hábito de S. Francisco"[58]

La situación de Crevillent cambió drásticamente el 4 de octubre de 1609 con la expulsión de la población morisca como consta en el Archivo Parroquial de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén:

"Este año 1609 salieron los moriscos de este Reyno de Valencia a África con preamática de su Majestad salieron los de Crevillente en 4 días de octubre domingo y fiesta de nuestra Se-

58. AINSBC, *Racional de Difuntos*, 1570-1652, f. 54 v.



Fig. 8.- La primera referencia a la nomenclatura de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén el 17 de enero de 1684 (AINSBC. Libro de Bautismos, tomo III, f. 210 r.).

ñora del Rosario y en 10 diciembre salieron los que quedavan sinquenta personas. Firmado Ginés Mason (Prevere de dicha Villa)"[59].

En el momento de la expulsión, en Crevillent había 1889 moriscos y unos 190 cristianos viejos[60], por lo que la población sufrió una considerable merma. Si la comparamos con el vecindario de Oropesa[61] de 1646, 35 años después de la expulsión, Crevillent tendría entonces alrededor 748 habitantes. Solamente bien entrado el siglo XVIII volvería a tener unas cifras aproximadas al momento anterior a la expulsión.

Casi de inmediato empezó la repoblación y, con ella, el afianzamiento de una nueva sociedad católica compuesta, mayoritariamente, por campesinos, muchos de ellos jornaleros en régimen de enfiteusis[62] con una élite pequeña pero importante de propietarios acomodados, todos ellos totalmente fieles al duque y a la iglesia.

El templo de Nuestra Señora de Belén anterior

Como se ha señalado con anterioridad, en el Archivo de la Iglesia Nuestra Señora de Belén de Crevillent, se encuentran diversas referencias a la reforma de la iglesia, como la que indica que la obra comienza en 1588: "[...] Comença la obra de la esglesia en lo fi de agost del any

59. AINSBC. *Libro de Bautismos,* tomo II, f. 74 r.

60. Asencio Durá y Gil López, 2009: 270.

61. IES Maciá Abela, 2008: 274-299

62. Sistema de tenencia de la tierra en el antiguo reino de Valencia

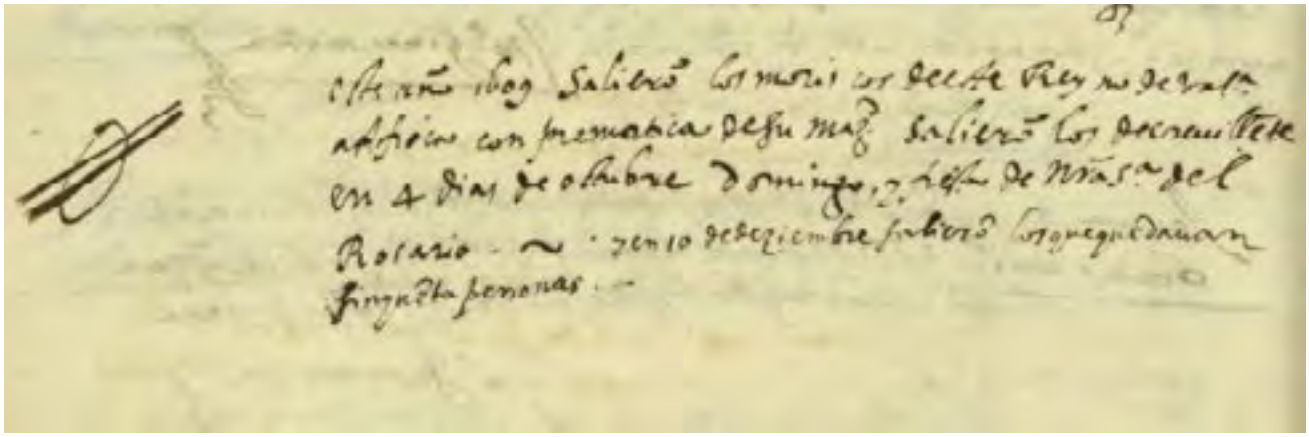


Fig. 9.- Texto de la salida el 4 de octubre de 1609 de los moriscos de Crevillent (AINSBC. Libro de Bautismos, tomo II, f. 74 r.)

1588"[63]. En otros documentos se indica que en diciembre comienzan a construir la sacristía, en abril de 1589 finalizan la obra de la capilla de la pila bautismal y es sustituida esta pila por otra (*fon mudada)* a la pared frontal de la capilla. Por último, será en junio de 1589 cuando acaban la portada de la iglesia y el "portal de Baix"[64]. Respecto a las puertas del templo tenemos evidencia que ya en 1576 y 1577 se realizaron matrimonios en la puerta de la iglesia[65].

Los datos que se pueden extraer de los documentos citados es que existía una iglesia anterior a 1588, en primer lugar, porque se menciona que se sustituye la pila bautismal por otra nueva y en segundo lugar, porque existen referencias que se efectuaron matrimonio en las citadas puertas ya en 1576, antes de la reforma de 1589. Por tanto, la iglesia ya existía.

El templo de Elche fue bendecido por el señor don José Esteban, Obispo de Orihuela, el 24 de junio de 1601 y algunos autores estiman que posiblemente ocurra lo mismo con el templo en Crevillent en fechas próximas, pero no tenemos constancia de ello. Lo que sí que está constatado es que el 28 de mayo de 1602, siendo obispo Monseñor Esteve, se creó la parroquia de Crevillent bajo la advocación de la Virgen de Belén.

La primera vez que aparece el nombre de la titular de la parroquia en los libros sacramentales conservados en su archivo, fue en 1684:

> "En la iglesia de Nuestra Señora de Belén de Crevillente a 17 de enero de 1684 bautice yo el Rector Juan Viudes de esta iglesia a Hilario Antonio, hijo de Agustín Rodríguez y Margarita Mas, cónyuges, nació a 13 días del mes. Fueron compadres Juan Mas y Gerónima Berenguer"[66].

En uno de los informes conservados en el Archivo del Museo Arqueológico Municipal de Crevillent (en adelante AMAMC) fechado en 1995, Mas Belén, su autor, destaca que en el primer cuerpo de la torre de la antigua Iglesia de Nuestra Señora de Belén, se conservaba un graffiti "Ave María", realizado sobre el enlucido en seco. Otro graffiti se ubica sobre el último dintel de la escalera acodada, con la leyenda "A María, 1699", se trata de un grabado de considerables dimensiones e inciso, muy probablemente realizado sobre el enlucido todavía fresco. Otro de los graffitis estudiados es un grupo de

63. AINSBC. *Libro de Matrimonios,* 1566/1699, f. 25v.

64. En el Archivo Parroquial existen otros documentos en los que se hace referencia a la construcción de la Iglesia. Por ejemplo, en el *Libro de Bautismos* I (1569-1576), fol. 71 v. se indica que en 1588 ya estaba construida la sacristía y la puerta de "Baix", existe otra frase en el mismo volumen pero en el fol. 10 r. en el que se indica "A. 22 de juny 1589. Se asentaren les portes noues de la portada noua", lo que confirma los datos indicados en el *Libro de Matrimonios* I.

65. Existen referencias como las encontradas en el AINSBC, *Libro de Matrimonios I* (1567-1699), f. 9r y 9v y f. 10 r

66. AINSBC. *Libro de Bautismos,* tomo III, f. 210 r.

figuras humanas, ordenadas de forma procesional que el investigador lo adscribe al s. XIX y lo identifica con un posible desfile procesional.

Existe documentación en el Archivo Diocesano de Orihuela en la que han quedado constatadas las distintas visitas pastorales, que aportan muchísima información, pero que no han sido analizadas porque excede de nuestra pretensión en este trabajo. Sin embargo, conviene destacar las de los obispos José Florez Ossorio (1734, 1736, 1738) y Juan Elías Gómez de Terán (1740, 1748, 1753). Este último fue el fundador del seminario de San Miguel de Orihuela y de las casas de misericordia de Orihuela y Alicante, tenía un especial interés en informar a los sacerdotes sobre cómo debían hacer las actas bautismales, haciendo hincapié en dar los nombres de los padres y padrinos lo más detalladamente posible y advertir a estos últimos del parentesco espiritual que contraían con el bautizado.

Este obispo Juan Elías Gómez de Terán será quien intermedie y consiga en 1753 la donación de la loma del camposanto a la iglesia, por parte del duque de Arcos a petición del párroco Ambrosio Guillén. Después de hacer efectiva la donación se procedió a rebajar el montículo y erigir el nuevo vía crucis en el actual Paseo Calvario que fue inaugurado en 1769. Se trata de una muestra de acercamiento entre la autoridad eclesiástica y el señor territorial, relación que había pasado años anteriores por distintas desavenencias.

Por último, el actual templo de Nuestra Señora de Belén y de los santos apóstoles Pedro y Pablo comenzó a construirse en noviembre de 1772[67] momento en el que se colocó la primera piedra, celebrándose su bendición el 29 de junio de 1828.

Las Ermita de San Sebastián, de Santa Anastasia y de San Cayetano

En el contexto de la religiosidad popular crevillentina, resulta ineludible mencionar, aunque sea de forma sucinta, otras ermitas de notable arraigo devocional como las de San Sebastián, San Cayetano y Santa Anastasia. Si bien el estudio pormenorizado de estos espacios —su origen, evolución histórica y significación en las prácticas festivas y espirituales de la villa— constituye un tema de indudable interés y riqueza patrimonial, su análisis exhaustivo excede los límites del presente trabajo. No obstante, al abordar la religiosidad en Crevillent, no podemos dejarlas de lado, pues forman parte esencial del entramado devocional y de la memoria colectiva local, aunque aquí queden únicamente apuntadas como referencia necesaria.

En 1648, año en que la peste o "mal del contagio" como se la llamó, asolaba todo el Reino de Valencia, en los primeros días de marzo alcanzó Crevillent. En el AINSBC se lee lo siguiente:

> *"A 16 de abril de 1648 murió Antonia Fernández mujer de Pedro Pérez se enterró en San Sebastián ermita y cementerio de dicha Villa. La primera que se enterró en dicha ermita si se ha de hacer algún bien lo ha de pagar Pedro Pérez su marido y Martín Ferrández su padre al padre Retor han de pagar el entierro. Firmado Joan Baptista Imperial"*[68],

Con la peste la situación que se estaba viviendo era ciertamente dramática, la mortalidad era altísima y se había establecido el cercado de la Villa con la prohibición de enterrar en la iglesia. Por ello, se recurre a una ermita extramuros mientras se creaba un nuevo cementerio, pero advirtiendo que los derechos de entierro había que pagarlos al Rector. Se enterraron allí 29 personas. Esta ermita estaba dedicada a San Sebastián que era uno de los santos que protegían de la peste.

67. Mas Espinosa, 1976:.31.

68. AINSBC. *Racional de Difuntos,* T. I, f. 203a.

La ermita de San Sebastián será la primera de la cual se tiene noticia. No sabemos cómo ni por qué se construyó. Los distintos estudios de diversos investigadores la ubican en el Raval[69]. Si la hipótesis es correcta, podría ser que en el siglo XVIII fuera sustituida por la de Santa Anastasia, patrona de la localidad.

La ermita de Santa Anastasia fue descubierta en 2005 cuando se llevó a cabo una excavación arqueológica, en esa actuación se pudo documentar la planta rectangular de la ermita con una sola nave, presbiterio y altar mayor en su cabecera, un altar lateral y el acceso al sur, con un suelo de losetas de cemento hidráulico. La pared medianera con el hospital posiblemente sea la fachada actual del propio hospital. Todos los restos documentado fechan la ermita de los siglos XIX y XX. No se excavó una franja medianera entre la ermita y el antiguo hospital —lo cual hubiera podido aportar datos sobre fases constructivas más antiguas o sobre la relación entre ambos edificios— porque existía una línea eléctrica de media tensión que atravesaba esa zona del subsuelo, lo que impedía intervenir con seguridad y profundidad en ese sector, no pudiendo confirmar una construcción anterior.

La ermita de San Cayetano en la dehesa del mismo nombre en la sierra, cuya promotora fue la duquesa de Aveiro, esposa del duque de Arcos, es uno de los pequeños templos de devoción popular que articulan la religiosidad tradicional de Crevillent. Su origen se sitúa a finales del siglo XVII, en un contexto de expansión de las ermitas vinculadas



Fig. 10.- Planta de la Ermita de Santa Anastasia excavada en 2005 (Imagen de Archivo del Museo Arqueológico Municipal)

69. Menargues Giménez, 2009: 203-212.



Fig. 11.- Vista de la ermita de San Cayetano en proceso de rehabilitación en 2009 (Imagen de Archivo del Museo Arqueológico Municipal)

a barrios, caminos y partidas rurales, que servían como centros de culto cercano para la población. Dedicada a San Cayetano de Thiene, santo asociado a la providencia y a las necesidades materiales, la ermita fue durante generaciones punto de reunión vecinal y escenario de celebraciones religiosas y festivas en torno a su onomástica[70].

70. Ha sido estudiada por Cayetano Mas Galvañ en diversos trabajos publicados en revistas locales



Fig. 12.- La duquesa de Aveiro, por Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia. Hacia 1700. (Museo del Prado).

La Ermita de La Purísima. Referencias históricas

El siglo XVII[71] será especialmente duro para los repobladores que nos llegarán desde Elche, o a través de él, con un porcentaje muy bajo de población de otros lugares. Como ya hemos dicho se trataba de una sociedad de campesinos humildes y con poca formación. El momento no era bueno, habían cesado de llegar los contingentes de plata americana y la inflación era galopante por culpa de las malas políticas. Si a esto unimos varias crisis de subsistencia y dos grandes pandemias tendremos el panorama al que se enfrentaron y que empezaría a mejorar a partir de 1680, cuando por fin el duque cumpliría con su promesa de arreglar el regadío. Pese a todo, consiguieron dominar la situación y en ello tuvo mucha importancia el amparo de la religión. Se sintieron protegidos por una iglesia que se reestructura tras la marcha de los moriscos y que sirvió como cohesión religiosa, social y cultural, que controlaba gran parte de la vida cotidiana, la educación y la beneficencia. Y en los angustiosos momentos en que la muerte les rodea, muy frecuentes durante las pestes de 1648 y de 1676, les

71. Mas Galvañ, 2009.

dará la esperanza de la vida futura. La población, en su mayoría analfabeta, escuchaba los sermones del rector; formaba parte de las recién creadas cofradías: la de la Virgen del Rosario (1610) y la Mayordomía del Santísimo Sacramento (1628); rezaban el rosario; asistían a las procesiones, entre otras muchas acciones que finalmente conllevaban a fundirse entre la tradición y la religiosidad, creando una unión como pueblo. Y es en este entorno cuando surge la ermita de María en el Misterio de su Inmaculada Concepción.

Desconocemos por tanto la fecha de la construcción de la primera ermita, pero tenemos dos documentos que nos pueden ayudar. En la pandemia, anteriormente mencionada, la de 1648, encontramos una noticia interesante:

> "A 20 de mayo 1648 murió Alonso Martínez siendo Jurado atendió con mucha vigilancia a los pobres y a los enfermos y se le contagió el mal de lo que murió. Hizo testamento recibido por Gabriel Segura notario en [ ] de mayo de 1648. Dejó dicho que se le digan por el bien de su alma 100 misas rezadas en esta parroquia"[72]

Con este texto se entiende que Alonso Martínez se encargaba de cuidar a los enfermos y los pobres y ese es el motivo por el que se contagió. Cabe suponer que, como hemos visto anteriormente, estos eran cuidados en el hospital ubicado junto a la ermita, por lo que podría tratarse de una referencia indirecta de la existencia del hospital y por tanto, de la ermita.

No obstante, permanecen abiertas cuestiones fundamentales relativas a su origen: ¿quién promovió su construcción? ¿qué motivaciones determinaron su dedicación bajo la advocación de la Purísima Concepción de María? Estos interrogantes remiten tanto al contexto devocional del siglo XVII como a la consolidación del culto concepcionista en la Monarquía Hispánica.

Durante la peste de 1676 tenemos constancia de una carta que viene firmada por el Duque pero que en realidad fue enviada por la titular del ducado que, en aquel momento, era Doña Maria Guadalupe Lencastre y Cárdenas[73]. Fue escrita el 23 de julio de 1676.

> "Justicia y Jurados de mi Villa de Crevillente, haviendo tenido notisia de la aflichión en que os allays del achaque de la peste y que los medios para los enfermos os faltasen he mandado luego libraros dos mil Reales para que se ayude a la casa del ospital en el interim que se previenen otras cosas, y acen que el correo pasado os hise merced para estas prevenciones de la renta de la tienda os la duplico en esta en la misma conformidad que lo expresava, esperando en Dios y en su Purísima Madre an de usar de su misericordia aplacando su ira en este achaque"[74].

En la fecha mencionada no existe constancia documental de la existencia de otro hospital en la localidad. Resulta especialmente significativa la fórmula empleada al final del documento: "a su Purísima Madre". Lo habitual en este tipo de expresiones devocionales habría sido la invocación "a su Santísima Madre", por lo que la elección del adjetivo no parece responder a una casualidad.

Conviene recordar que doña María Guadalupe de Lencastre y Cárdenas fue una de las mujeres más cultas de su tiempo. Dominaba varias lenguas, entre ellas latín, griego y hebreo, y gozó de amplio reconocimiento intelectual en su época. La propia Sor Juana Inés de la Cruz le dedicó un poema en el que la ensalzaba como «claro honor de las mujeres, de los hombres docto ultraje», expresión que ilustra la consideración que merecía su erudición. Su biblioteca personal, compuesta por 4.374 volúmenes seleccionados por ella misma y con

72. AINSBC. *Libro Racional de Difuntos,* Tomo I, f. 209 r.

73. Maillard Álvarez: 2012.

74. Gil López: 2020 y 2021.

especial presencia de obras de temática religiosa, constituye un testimonio elocuente de sus intereses intelectuales. Tras su fallecimiento, su hijo trasladó dicha colección al Convento franciscano de la Encarnación de Marchena. Aunque la biblioteca no se ha conservado, el inventario —un cuaderno de 120 folios encuadernados en pergamino— se custodia en el Archivo Histórico Nacional.

En este contexto, y teniendo en cuenta que conocía bien la controversia doctrinal en torno al inmaculismo que atravesaba la época, parece razonable interpretar la referencia a la "Purísima Madre" como una toma de posición consciente y deliberada a favor de dicha corriente, más que como una simple variante retórica.

La ermita de la Purísima debió de construirse a finales de la primera mitad del siglo XVII coetánea de la de San Sebastián y estaría unida a un pequeño hospital, tal vez un lazareto, que haría funciones de asilo para los menesterosos y enfermos. Es verosímil suponer que ante las circunstancias de la pandemia sería el lugar adecuado para controlar a los enfermos.

La cuestión del dogma de la Inmaculada Concepción de María defiende que la Virgen María fue preservada del pecado original desde el primer instante de su concepción por singular gracia de Dios: *Sine macula concepta*. Esta especial creencia tiene su origen en el mundo oriental pues proviene del llamado Protoevangelio de Santiago, uno de los apócrifos que en esa zona no se le calificaría como tal. Escrito originariamente en griego, en una época no anterior al siglo II y no posterior al IV, todo él está dedicado a la vida de la Virgen y al nacimiento de Jesús[75]. La milagrosa concepción de María, su estado de gracia permanente y su función como madre de Dios, hicieron surgir la teoría de que Dios la redimió del pecado original antes de su nacimiento. Pese a que este texto fue condenado en el año 496 por el Papa Gelasio y posteriormente por el Concilio de Trento, se divulgó mucho por el mundo occidental calando de manera muy especial en España.

En el siglo XV destaca la figura de Sor Isabel de Villena que, en su obra "Vita Christis", elabora una encendida defensa del inmaculismo[76]. Su libro fue publicado en 1497 bajo el patrocinio de Isabel la Católica. Es la primera mujer que publica en prosa, en valenciano, y la susodicha reina mandó que le tradujeran su obra.

Otra personalidad femenina de la misma época fue Beatriz de Silva[77] fundadora de las religiosas concepcionistas, también noble y bajo el amparo de la misma reina. Tanto Isabel de Villena como ella defendieron teológicamente la inmaculada concepción de María. Es llamativo que, en una época donde la misoginia era habitual y mucho más en el campo de la teología, fueran dos mujeres las que realizaron un brillante y magnífico trabajo.

En 1585 se atribuyó la victoria española en la batalla de Empel, dentro del contexto de la Guerra de los Ocheta Años, a la intercesión de la Inmaculada Concepción de María y como consecuencia de ello, los tercios de Flandes se pusieron bajo su patronazgo.

Tanto Carlos I como Felipe II apoyaron la causa, pero no mandaron embajadas a Roma, no querían el enfrentamiento con los protestantes y Trento no se había manifestado en este sentido. Sería en el reinado de Felipe III cuando el tema pasaría a ser una cuestión de estado y, en consecuencia, se mandarían embajadas a Roma. Podría decirse que el declive de la hegemonía española en la Europa del siglo XVII quiso remediarse con el apoyo de Roma.

75. Carter, 2024.

76. Courcelles, 2025.

77. Peinado Guzmán, 2014: 251.

Cualquier concesión que la monarquía española consiguiese del Papa constituía una victoria ante los demás estados europeos; no olvidemos el enorme influjo y poder que el Sumo Pontífice ejercía sobre los países en aquella coyuntura del XVII.

Conseguir que una devoción tan propiamente española como ésta llegase a rango de dogma de fe, suponía algo más que una disquisición religiosa[78]. No obstante, la oposición también estaba en el interior del país. Franciscanos y jesuitas apoyarán la propuesta de que la Virgen fuera concebida sin pecado (inmaculistas) mientras que los dominicos serán contrarios (maculistas). El obispo de Sevilla, Don Pedro de Castro, que anteriormente había ejercido en Granada, se erigiría en el paladín de los defensores del dogma. El pueblo se posicionó con los franciscanos ante las protestas de los dominicos que acusaban a los anteriores de manipulación. Estamos en una sociedad donde el analfabetismo era altísimo, por ello la propaganda escrita apenas tenía audiencia y serían los sermones desde los pulpitos los que guiarían a los fieles.

El conflicto estallaría en Sevilla en 1613 donde las distintas predicaciones encenderían los ánimos hasta el punto de que se cantaran coplillas como: "Aunque se empeñe Molina/y los frailes de Regina/ y su provincial/ María fue concebida/ sin pecado original". Al mismo tiempo, la ciudad se llenaba de carteles donde se defendía el inmaculismo.

Felipe III mandó embajadas al Vaticano pidiendo la declaración del dogma, pero el Papa Paulo V no lo consintió porque no quería enfrentarse a Francia pues ésta no aceptaba ninguna declaración dogmática si no estaba avalada por un concilio ecuménico.

El 31 de mayo de 1625 subía al trono Felipe IV que continuaría con la misma política de su padre y, tras muchas gestiones, embajadas y todo tipo de disposiciones frente al papado, lo máximo que se consiguió fue que la *Bula sollicitudo omniun ecclesiarum que* fuera promulgada el 8 de diciembre de 1661. Este documento es el más amplio y favorable de todos los textos papales publicados en materia concepcionista. Se renovaban las disposiciones de los pontífices anteriores, se definía claramente el término *conceptio* y se clarificaba la festividad de la Concepción de la Virgen a favor de las tesis inmaculistas, censurando duramente a quienes sostuviesen la postura contraria, pero no se definió el dogma. Faltaban todavía 200 años cuando siendo reina Isabel II y Papa, Pio IX, el 8 de diciembre de 1854, quedara definitivamente establecido el dogma. Pero como hemos visto, doscientos años antes Crevillent le había dedicado una ermita.

En cuanto a las características que definirán la iconografía de la Inmaculada Concepción de María, aunque con raíces de los siglos XV y XVI, se establecerían definitivamente en el XVII. Los artistas españoles fueron muy importantes en este proceso creando composiciones que han sido determinantes.

Tres son las influencias que finalmente configuraran la imagen de la Inmaculada Concepción:

a. Las letanías lauretanas. Se originaron en el santuario de la Virgen de Loreto, en Italia, en 1291 y posteriormente fueron aprobadas por el Papa Sixto V. Se inspiran en el Cantar de los Cantares: Speculum iustitiae, Sedes sapientae, Turris davídica, Rosa mystica[79]

b. Las visiones de Santa Beatriz de Silva. Dicha dama era una noble portuguesa que llegó a Castilla como dama de la reina Isabel, esposa de Juan II. La enajenación de la reina le hizo pensar que podía ser un peligro para su matrimonio y terminó en-

78. *Op. cit*., 248.

79. J.A. Peinado (2015) Simbología de las Letanías Lauretanas. Universidad de Granada.



Fig. 13.- Documentos del AHME, sala I, legajo nº XVIII. H-29-11-026, H-29-11-027, H-29-11-028 y H-29-11-029.

cerrándola en un cofre durante tres días. La intervención de su tío Juan Meneses consiguió que saliera de allí. Se encontraba en perfecto estado y afirmó que en sus momentos de tribulación había sido asistida por la Virgen. El pintor Francisco Pacheco fue quien, escuchando su relato estableció los rasgos fundamentales de la nueva iconografía. Una Virgen adolescente, vestida de blanco con manto azul, las manos juntas, coronada de 12 estrellas y, a sus pies, una media luna en creciente[80].

c. La Visión apocalíptica:

Apareció en el cielo una señal grande, una mujer

envuelta en sol, con una luna debajo de sus pies y coronada con doce estrellas[81].

Con frecuencia, la imagen incluye a la Virgen aplastando con su pie la cabeza de una serpiente, muchas veces con una manzana en la boca, lo que alude tanto al pasaje del Génesis (Génesis 3:15) como a la victoria sobre el pecado original y Satanás.

A lo largo del barroco se fue perfilando esta simbología y en ello contribuyeron artistas tales como: Francisco Pacheco, Diego Velázquez, Zurbarán, José Ribera, Alonso Cano, Martínez Montañez. Todos ellos realizaron grandes obras, pero la que realmente se ha convertido en icono de la Inmaculada Concepción de María es la de Bartolomé Esteban Murillo.

En 1784 nos encontramos con un interesante documento. Se trata de un informe que el duque, a la sazón Antonio Ponce de León, duque de Arcos y Maqueda, manda hacer a su administrador, sobre sus propiedades y situación económica en Crevillent. Este informe redactado por el administrador del marquesado de Elche, destinado al señor territorial, tiene unas referencias a la ermita de la Purísima y se puede extraer conclusiones sobre el estado religioso de la villa. El documento ha sido transcrito por Francisco Belmonte Mas[82].

"RAZÓN POR MENOR DE LA VILLA DE CREVILLENTE: DE SUS REGALIAS, TERRENO, AGUA, POBLACIÓN Y DEMAS FRUTOS". (AHME. Sala I, legajo, Número XVIII).

"...tablisimiento, de modo que Cumplido que se ha el objeto de este y proporcionadas las Rentas Ymportantes para la perfecta funcación de las relacionadas Capellanías, se proveherán también, por Concurso Sinodal, y sin otro Recurso o beneficio de los Naturales de la Relacionada Población, en Conformidad del explicado Acuerdo, y efectivo Consentimiento del Ylustrísimo Obispo, que prestó al tiempo de la Celebración de aquel Acto.

La explicada Villa de Crevillente no tiene Combento alguno, y sí solo dos Hermitas en el resinto de la Población, bbajo el titulo la una de Santa Anastasia que se Cuida por su Ayuntamiento como su Pascual Patrono en que se Constituió en prinsipios de este Siglo con motivo de que Creyó firmemente todo el Pueblo que por la interseción de esta Santa Ymajen serenó la Peste, que en aquel tiempo se havía introducido en dicha Población, ocacionando respetidas y Contínuas muertes de toda Clase de gentes, el qual Santuario no goza de rentas algunas, y por ello no merece el maior Cuidado en surtirle los adornos nesesarios para su desencia, y que pudiere celebrarse el Santo Sacrificio de la Misa, de que está dispensado muchos años, sirviendo unicamete en el día de recogimiento

80¡. García Hidalgo C. (2016) Iconografía de la Inmaculada Concepción. Ciripedia.

81. San Juan Evangelista. "Apocalipsis" capitulo 12.

82, Agradecemos a Francisco Belmonte Mas, licenciado en Geografía e Historia, las traducción de este documento.

... para la enseñansa de Primeras Letras: Y la Segunda, con el título de María Santísima en el Misterio de su Ynmaculada Consepción, existente en la Calle de este mismo Nombre, la qual se construyó de nuebo en el año Mil Setecientos veinte y cinco, en Lugar de otra que havía, más reducida y dedicada al propio Misterio, unida al Hospital que en aquel tiempo servía de ospicio a los Pobres Pasajeros, a expensas de la Limosna, con que voluntariamente contribuyó todo el común de vecinos, haviéndose finalisado su edificio en el día quinse de Enero del año cinquenta y uno, en su consequencia la bendijo en el propio día el Ylustrísimo obispo de Orihuela Don Juan Elías Gomes de Terán, finalisando esta Festividad con varios regosijos y funciones en estas con que asistió todo el Pueblo con tan aplausible motivo.

Disfruta por únicas Rentas dos casas contiguas, la una reducida que se compró en aquella misma ocasión con la devoción y Limosnas del Pueblo, la qual reditua anualmente seis Libras de esta moneda. Y la otra aunque de maior capacidad la ocupa, sin estipendio alguno, el Maestro de Primeras Letras por el presiso cargo de cuidar se su aseo y Limpiesa, para que se pueda celebrar...

.. Misa, como efectivamente se celebra, en todos los días y ocaciones que acomoda a los eclesiásticos de la Población, cuio edificio que en el año pasado de veinte y seis, servirá de Horno y regalía peculiar del Patrimonio de S.E. le donó Grasiosamente el Excelentísimo Señor Duque de Arcos por medio de Don Francisco Gomes de Bustamante, según su carta de quinse de Maio el citado año de Cinquenta y uno, que escrivió con motivo de hallarse, S.E., en el Real Citio de Aranjues, sirviendo a sus Magestades contestando a la Representación que en veinte y siete de enero del referido año (papel dañado, hueco) Don Ambrosio Guillem, Cura Retor, entonses del expresado Pueblo, exponiendo el gravísimo detrimento que Gosaba a la citada Hermita el contenido Horno, por su proximidad a ella, comunicando el calor que exalava por una de sus Paredes, originando el Daño Ynsorpotable de no poderse celebrar Misa, en tiempo de verano y sin embargo de esta donación responde así, este edificio como el antecedente por el Canón anuo, que pertenese a la Hacienda y señoría directa de S.E. la Cantidad de dos Reales veinte dineros y un quarto de otro que satisfare el Administrador de las Rentas del citado templo.

Tiene igualmente la relaciona//

...-da Villa, junto a la mencionada Hermita de Santa Anastacia, un Ospicio u Ospital que sirve meramante para el auxilio y abrigo de todo Pobre pasajero y Peregrino y qualquiera Persona Miserable, que hallándose en gravísima enfermedad, no tiene aún el Socorro de una Simple Cama para poder sufrir su accidente, sin toda incomodidad, no obstante que no la goza completamente según es conforme a la Caridad Christiana, por sus rentas se componen solamente de veinte y dos Libras anuales que el piadozo y caritativo (papel dañado, hueco) de Don Josef Mas y Calatayud, Presbítero, asignó sobre sus rentas en su postrimera voluntad y testamento serrado que efectuó bajo el qual falleció en el año pasado de sesenta y nueve, cuia manda es perpetua, asegurada e Ynvariable, pero no sufraga a satisfaser los Gastos presisos que se originan asi por dichas enfermedades, como el pago de salarios o jornales que se desembolsan en la conducción de Pobres enfermos traseuntes ni se reconosen arbitrios para el adelantamiento de los auxilios que se nesesitan para socorrer las continuadas urgencias en que está Sometida la nominada Casa...

...de Recogimiento, sin embargo, que su Patronato Compete al Ayuntamiento de dicho Pueblo, por que sus fondos son tan moderados que apenas sufragan para cumplir con las satisfacciones que les obliga el reglamento, con que se govierna aprobado por el Real y Supremo Consejo de Castilla.

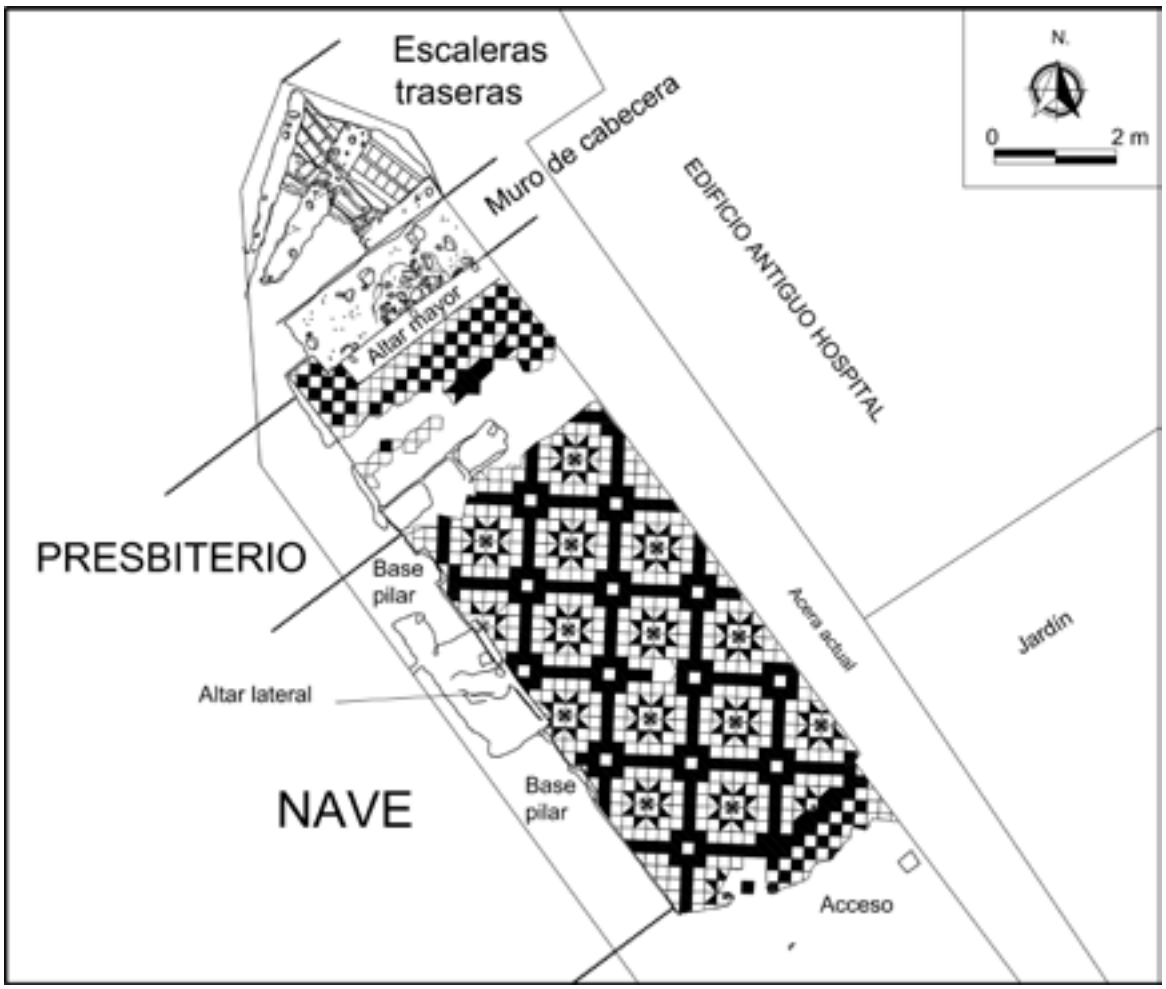


Fig. 14.- Planta de la ermita de Santa Anastasia tras su excavación (Imagen de Archivo del Museo Arqueológico Municipal).

> El Ayuntamiento de la Significada Villa se compone de un Alcalde Maior, Dos ordinarios, Quatro Regidores, dos Diputados del Común, un Síndico Provisor General y otro Personero, un Jues de Aguas y un Escribano. El Alcalde Maior, que por lo común
>
> es Jues de Letras, perdura en su empleo tres años, a no ser, que S.E. a quien privativamente compete este nombramiento, como señor Territorial y Jurisdiccional por justas causas que le conmuevan, le remueva de la Poseción de su empleo, confiriéndole otro destino según sea más combeniente a su voluntad. Los Alcaldes ordinario, como los demás capitulares, disfrutan su oficio por solo un año y espirado este, le ocupan otras personas onrradas de buena estimación y conducta y para ello privativamente y en el devido sigilo, propone a S.E. en el citado Alcalde Maior por sí solo, los que más convengan... y última página" [83].

Al inicio del documento se exponen los acuerdos para la fundación de las capellanías (ermitas), para lo que era necesario que se dotasen de rentas suficientes para su mantenimiento, y una vez conseguido ésto, se someten al concurso sinodal, es decir, se designan los capellanes mediante un proceso formal dentro de la Iglesia, en este caso deben ser del pueblo y los avalará el obispo.

Se especifica que en la villa de Crevillente no hay conventos. Estos edificios eran muy importantes ya que, eran el sostén de la población desfavorecida, puesto que se dedicaban desde suministrar el sustento básico, la educación, hasta la asistencia hospitalaria.

83. AHME, H-29-11-026, H-29-11-027, H-29-11-028, H-29-11-029 y H-29-11-030

El documento aborda claramente dos ermitas. Una de ellas, la que se estaba construyendo a principios del siglo XVIII que estaba dedicada a Santa Anastasia y no tenía rentas propias. Sería el ayuntamiento quien se encargaría de su cuidado. El pueblo creía que gracias a la intercesión de esta Santa, se habían salvado de la peste, pues debemos recordar que en el siglo XVII Crevillent fue testigo de dos grandes pandemias, una en 1648 y otra en 1676[84]. La situación fue muy dura y la gente buscó una nueva advocación, ésto no era algo inusual, sin embargo, llama la atención la santa elegida, Santa Anastasia de Sirmio, mártir del siglo IV, protectora contra la enfermedad y los venenos, no era muy conocida y desde luego nada la relaciona con la peste. Su devoción se desarrolló en la peste de 1676 ya que, en la anterior, los santos protectores fueron San Roque y San Sebastián. Al no tener rentas el edificio apenas recibía mantenimiento



Fig. 15.- AIPNSBC, Libro de desposados IV, f.60 r. Documento del segundo matrimonio de Miguel Francia el 23 de diciembre de 1752.

La segunda de las ermitas a la que hace referencia el texto estaba dedicada a "La Virgen María en el Misterio de su Inmaculada Concepción", así era llamada en la época, no hay que olvidar que por estas fechas se está debatiendo el inmaculismo. Este documento es el que más referencias y más antiguas nos da de la ermita de la Purísima, indica que se encuentra ubicada en la calle del mismo nombre, que fue reconstruida en 1725 en lugar de otra más pequeña que ya existía en la misma calle y con el mismo nombre, que estaba unida al hospital que servía de hospicio a los pobres pasajeros y se mantenía gracias a las limosnas voluntarias de los vecinos. Otro de los datos más relevantes es que el nuevo edificio se terminó el 15 de enero de 1751 y fue bendecido por el obispo de Orihuela, Juan Elías Gómez de Terán. Se celebraron fiestas, con actos religiosos y celebraciones populares en las que participó todo el pueblo.

El documento aborda las rentas de la ermita indicando que provenían de dos casas contiguas, una pequeña comprada con limosnas del pueblo que daba una renta de 6 libras anua-

84. Gil López, 2020, 2021 y 2022.

les y otra casa más grande la ocupaba, gratuitamente, el maestro de primeras letras. Éste a cambió de vivir gratis tenía la obligación de cuidar el aseo y la limpieza de la ermita para que se pudiera usar para el culto. La otra casa, en el año 1726, servía de horno y regalía del patrimonio del señor[85]. Así nos lo manifiesta el libro de las visitas pastorales del 30 de abril de 1729, donde se nos informa que el horno del arrabal destinaba sus ganancias a la "fábrica de la ermita de nuestra Señora de la Concepción"[86]. Pero ante las quejas del párroco, Don Ambrosio Guillem, que afirmaba que el calor era asfixiante y no podían celebrar misas en verano, el duque lo cede "graciosamente" dando pruebas de su poder señorial y, así mismo, de la tenencia del patronazgo religioso[87]. A pesar de la donación, establece un canon anual que aunque supone muy poca cantidad, 2 reales, 20 dineros y un cuarto de otro, es importante porque reconoce la autoridad del señor.

Junto a la ermita de Santa Anastasia existe un hospital y hospicio para peregrinos y enfermos miserables, entendiendo como tales a las personas sin recursos. Carecía de ingresos suficientes, pues solo recibía una modesta renta dejada en 1769, de 22 libras al año por el sacerdote Don José Mas y Calatayud. Esta renta a todas luces es insuficiente para atender a los "enfermos según la caridad cristiana", pagar salarios y transporte. El hospital vive al límite. Aunque su patronato correspondía al Ayuntamiento, la escasez de fondos impedía mejorar las atenciones que prestaba.

El patronato del hospital es competencia del Ayuntamiento avalado por el Real y Supremo Consejo de Castilla, pero dicho ayuntamiento adolece de una gran debilidad financiera. En la composición del ayuntamiento además del alcalde mayor, dos alcaldes menores, los cuatro regidores, un juez de aguas y un escribano, nos encontramos con los síndicos personeros y los diputados del común. Esto es consecuencia de las políticas ilustradas de Carlos III que, sobre todo, desde el Motín de Esquilache (marzo/abril de 1766) que afectaría duramente a Crevillent[88]. Esta medida permitía limitar el poder de los regidores perpetuos y fiscalizar la administración de abastos y bienes públicos. En definitiva, combatir la corrupción y defender los intereses del pueblo. Pero, el señor era el que tenía la autoridad para nombrar los cargos y dirigir la política como más le conviniera[89].

En este documento, no se nombra a la ermita de San Sebastián, por lo que la hipótesis planteada por otros historiadores tiene sentido y es que la ermita de Santa Anastasia pudiera ocupar su espacio físico.

Otra hipótesis que se nos plantea es la continuidad o no del hospital que estaba ubicado junto a la ermita de la Purísima puesto que mantener dos hospitales no era lo más plausible, ya hemos visto por las dificultades económicas que pasaban, por tanto, será más verosímil que con el tiempo se ampliara la ermita y el hospital se trasladara.

En el siglo XVIII, tras superar las crisis de la centuria anterior, la situación socio económica había cambiado. Hay trabajos anteriores donde se ha estudiado el espectro social del pueblo y nos encontramos con una población que, aunque mayoritariamente campesina contaba ya con una burguesía de cierta importancia, que se apoya en el artesanado y comercialización de las esteras, el comercio de los trajineros y una cierta agricultura de mercado basada en el olivo, la barrilla y el centeno. Esta situación de mejora económica tuvo su importancia en la restauración de la ermita. Después de todos los estudios realizados, como luego veremos, no solo se mejoró el edificio, sino que se dotó de joyas artísticas de primer nivel. La imagen titular se le encargó a Francisco

85. Regalía es un derecho, prerrogativa o privilegio que permiten al señor temporal el monopolio de servicios básicos.
86. ADO. Libro de visitas a Crevillent. 30 de abril de 1729.ff.207v 209 (Candela Oliver:2020).
87. Facultad que tenían los señores de escoger a los sacerdotes.
88. Mas Galvañ, 2003.
89. Dominguez Ortiz, 1984.

Salzillo y Alcaraz, uno de los mejores imagineros de todos los tiempos, y según nos comenta Don Anselmo Mas juntamente con Manuel González Simancas, también se disponía de un precioso retablo barroco, desgraciadamente desaparecido. Todo ello suponía un montante económico importante y aunque sabemos que se sufragó con limosnas y la regalía del horno parece verosímil que esta élite económica, buscando prestigio y movida por su fe, fuera la que probablemente financiara la mayoría de la reconstrucción, convirtiéndolo en el edificio religioso más importante del siglo XVIII en Crevillent.

A modo de inciso, el investigador José Antonio Zamora Gómez, en su tesis doctoral dedicada al arquitecto Miguel Francia García (¿1714?-¿1789?), atribuye a este maestro la ermita de la Purísima de Crevillent. Fundamenta su propuesta, en primer lugar, en la vinculación directa del arquitecto con la villa, ya que contrajo matrimonio con una hermana del cura Ambrosio Guillén, adoptando desde entonces el nombre de Miguel Francia de Guillén, lo que evidencia su arraigo local. Otro de los argumentos que refuerzan esta atribución es el estudio formal de los capiteles conservados en la ermita, cuyo diseño y ejecución presentan claras semejanzas con los empleados por el arquitecto en otras obras documentadas. El trabajo realizado por José Antonio Maciá en este volumen aclara esta posibilidad. [90]

En el documento "Instrucción para el manejo de las Admnes. del Marquesado de Elche y Varonías de su agregación, Elche 30 de marzo de 1751", que hace referencia "a informes que facilitó el Contador D. Antonio Cortés en 12 de junio de 1739 y a las quentas de los últimos quatro años de su Admon. hasta el de 1747", no encontramos referencias sobre ningún edificio religioso pero sí a los cuatro hornos existentes en la localidad, indicando que uno de ellos "[...] fue fabricado en el año 1724 a expensas de mi padre con limitación a la ermita de Ntra. Sra. de la Consolación y linde con casa de Ginés Soler cuya alaja fue adjudicada a mi madre, hoy es regalía vinculada al Estado de Maqueda"[91]. Se desconoce el por qué de esta referencia a la ermita de la Consolación, podemos estar ante un error de transcripción, pero deberá resolverse en próximos estudios. Considerando lo anteriormente expuesto, cabe plantear —a modo de hipótesis— que la ermita ya estuviera edificada y en uso hacia 1648, en el transcurso del reinado de Felipe IV, aunque no existe constancia documental directa que confirme esta cronología, la propuesta resulta verosímil y coherente con el contexto histórico y con las condiciones asistenciales previamente señaladas. En ese momento, el señor temporal era Jaime Manuel Manrique de Lara y Cárdenas, natural de Elche, y ocupaba la sede pontificia Inocencio X.

La ermita de la Purísima. Bastión de la religiosidad popular

Llegado a este punto, si algo tenemos que destacar es la religiosidad popular. Aquella que traspasa los muros del templo, la que se vive en la familia, en la calle y en la comunidad y a la vez es simbólica y ritual. Es el pueblo quien mantiene la ermita, quien busca una patrona para protegerse de la peste, quien cuida a sus enfermos por medio de la caridad cristiana, en definitiva, vivirá su vida a través de su fe y su tradición siendo fiel a su iglesia, porque será en ella donde encuentre el amparo y la respuesta a los grandes problemas a los que tendrá que enfrentarse.

Por todo lo expuesto, se puede proponer —con carácter hipotético— que la ermita estuviera ya construida y en funcionamiento hacia 1648, en el contexto del reinado de Felipe IV. Esta datación, si bien no documentada de forma directa, se ajusta coherentemente al marco histórico y a las circunstancias asistenciales descritas.

Con el transcurso del tiempo, el edificio experimentó un progresivo deterioro. Sin embargo, la voluntad de conservarlo se mantuvo firme, iniciándose su reconstrucción en 1725. Las

90. El primer matrimonio está documentado en el AIPNSBC, el 26 de enero de 1735 en Libro de desposados II, f. 172 v.

91. AHME. Sala I, Legajo "Varios, siglo XVIII". Documento estudiado por Gozálvez Pérez: 1986.

obras concluyeron el 15 de enero de 1751, fecha en que fue bendecido por el obispo de Orihuela, Juan Elías Gómez de Terán, quien rigió la diócesis entre 1738 y 1758 y está considerado una de las figuras más relevantes del episcopado oriolano del siglo XVIII. Como se ha expuesto anteriormente, la espiritualidad franciscana ejerció una influencia notable en la religiosidad de la localidad. En este contexto, resulta pertinente analizar hasta qué punto dicha impronta pudo incidir también en la elección de la advocación de la ermita y en su significación dentro del marco devocional de Crevillent.

La tradición franciscana, caracterizada por su intensa defensa del misterio concepcionista y por la promoción de determinadas advocaciones marianas y hagiográficas, desempeñó un papel decisivo en la configuración de la piedad popular durante la Edad Moderna. No puede descartarse, por tanto, que la elección del título de la ermita respondiera a este trasfondo doctrinal y pastoral, reforzado por la presencia —directa o indirecta— de miembros de la orden en la vida espiritual de la villa.

Asimismo, la relación entre la advocación escogida y Crevillent debe entenderse dentro de un proceso más amplio de construcción identitaria, en el que las devociones locales actuaban como elementos de cohesión social y de afirmación colectiva. En este sentido, la influencia franciscana no solo habría orientado la denominación del templo, sino que también habría contribuido a consolidar una determinada sensibilidad religiosa que terminó por integrarse en la tradición histórica y cultural de la localidad.

Desde que aparecieron las llamadas Ordenes Mendicantes en el siglo XIII con su afán reformador dentro de la iglesia, donde se primaba la pobreza, la predicación y la vida activa en las ciudades con atención a la espiritualidad de sus habitantes, destacaron dos, franciscanos y dominicos. La primera de ellas tenía un convento en Elche en 1561 (franciscanos alcantaranos)[92] que fue fundado bajo la protección del señor temporal, que a la sazón era Jorge de Cárdenas. Las casas nobles aceptaron favorablemente las Órdenes Mendicantes, muchas de ellas las apoyaron, como el caso que nos ocupa, y también un buen número de sus miembros se enterraron en los conventos, mayoritariamente con el hábito de San Francisco. Aunque esta costumbre también era propia de personas con cierta capacidad económica. En el AINSBC tenemos numerosos ejemplos de enterramientos con el hábito de san Francisco, como el señalado anteriornete de "Martí Gonçales christiano viejo", de 1608[93].

Por proximidad y dependencia del mismo señor temporal, entraría en lo posible que ellos se encargaran de la atención y vigilancia de los asuntos religiosos en el marquesado, máxime cuando se trataba de una población mayoritariamente morisca; prueba de ello sería la presencia de frailes franciscanos de la que hay constancia en el archivo parroquial, como Fray Pere Salat[94].

En el ámbito de la onomástica, se observa que en los registros bautismales era habitual la imposición de varios nombres al neófito. Por lo general, el segundo o tercer nombre correspondía a la elección del sacerdote oficiante. Destaca una particular predilección por el antropónimo Buenaventura, que no constituía una advocación frecuente en Crevillent y que nunca aparece consignado como primer nombre. Este hecho podría interpretarse como un indicio de la posible formación franciscana de algunos de los sacerdotes, dado que San Buenaventura —conocido como el "Doctor Seráfico"— es considerado el principal teólogo de la orden franciscana.

Por último, se tiene constancia documental de la existencia de una beata vinculada a la espiritualidad franciscana[95]: Ana Sempere Palasín, doncella perteneciente a una de las familias más

92. Gil López, 2023: 258.

93. AINSBC. *Libro Racional de Difuntos,* f. 54 r.

94. AINSBC. *Libro Racional de Difuntos,* f. 66 r .

95. AINSBC. *Libro Racional de Difuntos,* f. 204 r.

acaudaladas y prestigiosas de Crevillent. Falleció el 26 de marzo de 1648 y recibió unas exequias de notable solemnidad —tres misas cantadas, oficio de difuntos y doscientas misas rezadas—, tras las cuales fue inhumada en la capilla familiar bajo la advocación de San Vicente, a pesar de haberse decretado ya el cercado de la villa. Este conjunto de circunstancias permite valorar la posición social y la capacidad de influencia de su linaje en el ámbito local.

La figura de las beatas adquirió especial relevancia en el contexto valenciano del siglo XVII[96]. Se trataba de mujeres que practicaban una vida religiosa intensa sin integrarse formalmente en una orden regular. Podían vivir su espiritualidad de manera individual o agrupadas en comunidades conocidas como beaterios. En algunos casos, mantenían vínculos con órdenes mendicantes, particularmente con la franciscana —como terciarias o asociadas a la orden menor— e incluso con la dominica.

Durante esta centuria, el acceso a instituciones religiosas conventuales resultaba complejo para quienes no disponían de una dote suficiente; además, en determinadas órdenes se privilegiaba el ingreso de mujeres procedentes de estratos sociales elevados. En términos generales, las beatas no solían poseer una formación académica amplia y, en muchos casos, su vida espiritual se desarrollaba bajo la orientación de directores espirituales.

En el caso que nos ocupa, la documentación permite afirmar su vinculación con la espiritualidad franciscana. Su fallecimiento en la propia villa sugiere que su experiencia religiosa se desarrolló de forma individual y no en el marco de un beaterio. Asimismo, dada la posición socioeconómica de su familia, es razonable suponer que su manutención no dependía de limosnas. Su padre, Mechi Sempere —quien había desempeñado los cargos de alcaide y batle[97]— le legó una hacienda que, tras su muerte, pasó a sus herederos. Fueron estos quienes sufragaron los gastos de sus exequias; entre ellos se encontraba su sobrino, el rector Juan Bautista Imperial Sempere.

Entre las prácticas habituales de este tipo de mujeres se encontraba la oración a petición de particulares —por difuntos, cumplimiento de promesas u otras necesidades espirituales—. En un contexto en el que se intensificó la devoción hacia reliquias, medallas y estampas, también participaron en su difusión con fines taumatúrgicos. Algunas beatas desempeñaron un papel relevante durante episodios epidémicos, atendiendo a los enfermos e incluso encargándose de la inhumación de los fallecidos cuando los sepultureros habían sucumbido a la enfermedad. En el caso analizado, sin embargo, su muerte temprana dentro del ciclo epidémico impidió que pudiera asumir un protagonismo destacado en este ámbito.

En conjunto, los elementos expuestos permiten considerar verosímil la existencia de una influencia franciscana significativa en Crevillent durante el período estudiado. Como se ha indicado, a pesar de que se desconoce la fecha exacta de su fundación, las fuentes permiten afirmar que en 1725 se emprendió la reconstrucción de un edificio anterior, finalizada y bendecida el 15 de enero de 1751 por el obispo de Orihuela, Juan Elías Gómez de Terán. Todo ello indica la existencia de una ermita previa, posiblemente vinculada a funciones asistenciales relacionadas con un hospital, lo que refuerza su papel no solo espiritual, sino también caritativo y social. La ermita acoge desde tiempo atrás el Rosario de la Aurora y otras celebraciones frecuentadas por numerosos fieles. Frente a otras ermitas, la de la Purísima destaca por su continuidad devocional y por su centralidad en la vida religiosa local a lo largo de los siglos. No fue únicamente un edificio religioso, sino el eje vertebrador de la fe vivida por generaciones. A través de reconstrucciones, prácticas asistenciales y expresiones devocionales, se mantuvo como espacio de cohesión social y referente espiritual, consolidándose como auténtico baluarte de la religiosidad popular a lo largo del tiempo.

96. Pons Fuster, 1989.

97. AINSBC: *Libro Racional de Difuntos* ,f. 66 r.

Conclusión

La Ermita de la Purísima se erige como uno de los testimonios más elocuentes del largo y complejo proceso histórico vivido por Crevillent. Su existencia no puede entenderse de forma aislada, sino enmarcada en la profunda transformación que experimentó la villa desde su origen islámico como *hisn* andalusí, pasando por la conquista cristiana, la etapa mudéjar y morisca, hasta la ruptura definitiva que supuso la expulsión de 1609 y la posterior repoblación.

La documentación conservada y estudiada permite afirmar que no existen noticias de ermitas en la localidad hasta mediados del siglo XVII. Sin embargo, durante la primera peste de 1648 ya se constata la existencia de la Ermita de la Purísima, junto con la de San Sebastián. Este dato resulta fundamental, pues sitúa su construcción, con bastante probabilidad, en las décadas inmediatamente posteriores a la expulsión de los moriscos, es decir, en la primera mitad del siglo XVII, en un contexto de reconstrucción social, espiritual y demográfica.

La nueva población cristiana, llegada tras 1609, encontró en la religión un elemento de cohesión y refugio ante las adversidades —crisis económicas, epidemias y dificultades de asentamiento—. En este escenario, la Ermita de la Purísima no fue únicamente un espacio de culto, sino un símbolo de afirmación identitaria y de consolidación de la nueva comunidad. Frente a un pasado marcado por la coexistencia religiosa y por tensiones derivadas de la conversión forzosa y la expulsión, la ermita representó la expresión visible de una religiosidad popular plenamente tridentina, reforzada tras la creación de la diócesis de Orihuela en 1564 y la erección parroquial de 1602.

Desde entonces, la Ermita de la Purísima ha atravesado siglos de transformaciones, reformas y vicisitudes, sobreviviendo a cambios políticos, conflictos, crisis sanitarias y mutaciones urbanísticas. A diferencia de otras ermitas desaparecidas, ha logrado mantenerse como el lugar de culto conservado más antiguo de Crevillent, convirtiéndose en un auténtico bastión de la religiosidad popular. En torno a ella se articularon prácticas devocionales, rogativas, celebraciones y manifestaciones colectivas que reflejan el sentir espiritual de generaciones de crevillentinos.

En definitiva, la Ermita de la Purísima, construida probablemente en el contexto de reorganización religiosa posterior a 1609 y ya documentada a mediados del siglo XVII, no es solo un edificio histórico, es un espacio cargado de memoria, testigo del devenir histórico de la población y símbolo de la continuidad de la fe popular en Crevillent. Su permanencia a lo largo del tiempo resume parte de la historia misma de la localidad.

REFERENCIAS

- ASENCIO DURÁ M.C. Y GIL LÓPEZ M.L. (2009). Una aproximació a l'estudi de la población a Crevillent (1481-1609). *Actas del III Congreso de Estudios del Vinalopó*, 251-278 .
- AZUAR RUIZ, R. (1995). Una década de arqueología medieval en el País Valenciano. *Actes de les Jornades d'Arqueologia d'Alfàs del Pi*. Valencia, 213-236.
- BARCELÓ, C. (1984). *Minorías islámicas en el País Valenciano: historia y dialecto*. Universitat de València, València.
- BARCELÓ, C. y LABARTA, A. (1987). Fondos documentales árabes de la minoría musulmana en tierras valencianas. *Sharq al-Andalus: Estudios árabes, 4*, 101-107.
- BORONAT Y BARRACHINA, P. (1901). Discurso del Obispo José Esteban en 1595. *Los moriscos españoles y su expulsión*. Estudio histórico-crítico, 645-655.
- CASAL, M.T.; LEÓN, A.; LÓPEZ, R.; VALDIVIESO, A. y SORIANO, P.J. (2006). Espacio y usos funerarios en la Qurtuba islámica. *Anales de Arqueología Cordobesa*, nº 17, vol. II, 257-290.
- CANDELA OLIVER, B. (2020). La antigua parroquia de Crevillent a través de las visitas pastorales: 2ª parte (1722-1884). *Revista Semana Santa de Crevillent, 210-214*.
- CAÑIZARES GÓMEZ M.J. (2023). *La construcción de la diócesis de Orihuela. El pleito episcopal entre las Coronas de Castilla y Aragón durante la Edad Media*. Sociedad Española de Estudios Medievales-EDITUM
- CARTER, J. (2024). *Evangelios Apócrifos capítulos 1/15*. Editorial Sirio. Málaga.
- CASEY, J. (2009). Las causas económicas de la

expulsión de los moriscos. *Revista de Historia Moderna, n.º 27*,135-150.
- EPALZA, M. (1955). Mutaciones urbanísticas debidas a la transformación de mezquitas en iglesias. *VI Simposio Internacional de Mudejarismo*. Centro de Estudios Mudéjares del Instituto de Estudios Turolenses, 501-518.
- FERRER I MALLOL, M. T. (1987). *Els sarraïns de la corona catalano-aragonesa en el segle XIV. Segregacio y discriminacio*, Anuario de Estudios Medievales, Anex 16, Barcelona.
- FERRER I MALLOL, M. T. (1988a). *Les aljames sarraïnes de la Governacio d'Oriola en el segle XIV*. Anuario de Estudios Medievales, Anex 19, Barcelona.
- FERRER I MALLOL, M. T. (1988b). *La frontera amb l'islam en el segle XIV. Cristians i sarraïns al País Valencià"*. Anuario de Estudios Medievales, Anex 18, Barcelona.
- GARRIDO I VALLS, D. (1997). Elx i Crevillent sota la senyoria de la ciutat de Barcelona". *La Rella, 11,* 11-36.
- GIL GARCÍA, M.P. (1984). Conflictos sociales y oposición étnica: la comunidad mudéjar de Crevillent, 1420. *Actas del III Simposio internacional de mudejarismo,* 305-312.
- GIL LÓPEZ, M. L. (2020). La larga primavera de 1648 en Crevillent: La peste. *Revista de Semana Santa de Crevillent*. 249-255.
- GIL LÓPEZ, M. L. (2021). La larga primavera de 1648 en Crevillent: La peste (II)". *Revista de Semana Santa de Crevillent*. 234-239.
- GIL LÓPEZ, M. L. (2022). La larga primavera de 1648 en Crevillent: La peste, epílogo. *Revista de Semana Santa de Crevillent*. 206-208.
- GIL LÓPEZ, M. L. (2023). San Francisco y Crevillent, un largo camino juntos. *San Francisco de Asís*, 253-271.
- GIL LÓPEZ, M. L. (2023). La infancia marginada en Crevillent: expósitos del siglo XVIII. *Crevillent, la etnografía de un pueblo. 2022-2023, 6*, 51-78
- GONZÁLEZ I HERNÁNDEZ, M. A. (2002). Musulmans, jueus i cristians a les terres del Vinalopó (1404-1594). *Algoleja*, *5*, Elda.
- GOZÁLVEZ PÉREZ, V. (1983). *Crevillente: Estudio Urbano, demográfico e industrial.* Ayuntamiento de Crevillent y Universidad de Alicante. Alicante.
- GOZÁLVEZ PÉREZ, V. (1986). El Marquesado de Elche en 1751. Las rentas señoriales. *Revista de Semana Santa de Crevillent*. 121-125.
- GUICHARD, P. (1976). *Un señor musulmán en la España Cristiana: el "ra'is" de Crevillente (1243-1318)*. Crevillente.
- HINOJOSA MONTALVO, J. (1989). Crevillente: una comunidad mudéjar en la Gobernación de Orihuela en el siglo XV. *IV Simposio Internacional Mudejarismo*, Teruel, 307-317.
- HINOJOSA MONTALVO, J. (2002) *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*.
- IES MACIÁ ABELA. (2008). La población de Crevillent de 1609 a 1646. *Revista de Moros y Cristianos*. Asociación de Fiestas de Moros y Cristianos San Francisco de Asís de CRevillent, 274-299.
- LAPEYRE, H. (1959). *Géographie de l'Espagne morisque*. París.
- MAILLARD ÁLVAREZ, N. (2012). María Guadalupe de Lencastre, duquesa de Arcos y Aveiro y su biblioteca. *Actas de las XIV Jornadas sobre historia de Marchena*. Instituto Universitario Europeo de Florencia, 139-157.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (1937). Retablo crevillentino. Crevillent.
- MAS BELÉN, B. (1995). La actitud de los cristianos nuevos de Crevillente ante una cuestión religiosa y social: Los enterramientos en la Iglesia Parroquial de la Villa (1579-1609) I. *Revista de Semana Santa LVIII*.
- MAS BELÉN, B. (1995). Un ejemplo de iglesia cristiana en tierra de moriscos: La parroquial de Crevillente (Alicante): 1567-1609. *Panta Rei*, I, 41-52.
- MAS BELÉN, B. (1999). El documento morisco de la parroquia de Nuestra Señora de Belén: testimonio genuino de la aljama crevillentina a finales del siglo XVI. *Alquibla: Revista de investigación del Bajo Segura*, N. 5, 551-566
- MAS ESPINOSA, A. (1950). Notas para la historia de Crevillente. *Revista de Semana Santa Crevillent*, 2-106.
- MAS ESPINOSA, A. (1976). *Crevillente y su Semana Santa en la pluma de A. Mas Espinosa*. Crevillent: Obra cultural de la Caja de Ahorros de Nuestra Señora de los Dolores.
- MAS GALVAÑ, C. (1992). Un document inèdit sobre Crevillent durant la Guerra dels Dos Peres (1359). *Revista de Moros y Cristianos*. Asociación de Fiestas de Moros y Cristianos San Francisco de Asís de Crevillent.
- MAS GALVAÑ C. (2003). "El motín de Esquilache en Crevillent". *Revista de Semana Santa de Crevillent*. 241-151.
- MAS GALVAÑ, C. (2009). Llenar un vacío tras la expulsión de los moriscos (1609-1625). *Revista de Moros y Cristianos*. Asociación de Fiestas de Moros y Cristianos San Francisco de Asís de Crevillent.
- MAS GALVAÑ, C. (2023). Inestabilidad repobladora e insuficiencia hídrica. Crevillent en el Capbreve 1624-1625". *Poderosos, marginados y gente común: una historia de todos. Homenaje a Rafael Benítez Sánchez-Blanco*. Albatros. Valencia, 433-446
- MENARGUES GIMÉNEZ, J. (2002). Muralles, defenses i barris del Crevillent medieval (I). *Revista de Moros y Cristianos*. Asociación de Fiestas de Moros y Cristianos San Francisco de Asís de Crevillent, 260-273.
- MENARGUES GIIMÉNEZ, J. (2004). Els carrers de Crevillent. De Matxa a la Creu de Ruïsa, passant per la Vereda de les Fotges. Una ullada

reivindicativa a la història i el nom d'uns quants carrers crevillentins. *Revista de Semana Santa de Crevillent, LXVII*, 231-241.
- MENARGUES HIMÉNEZ, J. (2005). Muralles, defenses i barris del Crevillent medieval (II), *Revista de Semana Santa de Crevillent, LXVIII*. 249-255.
- MENARGUES GIMÉNEZ, J. (2009). Esbós del paisatge urbà de Crevillent. ss. XVII/XVII. *Revista de Moros y Cristianos*, Asociación de Fiestas de Moros y Cristianos San Francisco de Asís de Crevillent, 203-212.
- MIZAL, J. A. (1989). *Los caminos de al-Andalus en el siglo XII*. Madrid.
- PEINADO GUZMÁN J.A. (2014). *La monarquía española y el dogma de la Inmaculada Concepción Universidad de Granada*.
- PONS FUSTER, F. (1989). *Las beatas valencianas en el siglo XVII*. Valencia
- PUIG FUENTES, S. (1999). El gran cura del siglo XVIII: Don Ambrosio Guillén *Revista de Semana Santa de Crevillent*, 134-135
- PUIG FUENTES, S. (2001). Crevillent 1600-1609. Prosperidad y delincuencia morisca. *Revista de Moros y Cristianos*, Asociación de Fiestas de Moros y Cristianos San Francisco de Asís de Crevillent, 213-217.
- SERRANO I JAÉN, J. (1995) *De Patricis a Burguesos*. Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- TRELIS MARTI J. (1990). Aproximación al poblamiento de Crevillente en los Siglos XIII-XIV. *Revista de Semana Santa de Crevillent*, 80-81.
- TRELIS MARTI, J.; MOLINA MAS, F. J.; ORTEGA PÉREZ, J. R.; PEDRAZ PENALVA, T. (2004) Arqueología urbana. Recientes excavaciones en la Vila Vella. *Revista de Moros y Cristianos*, 242-247. Asociación de Fiestas de Moros y Cristianos San Francisco de Asís de Crevillent.
- TRELIS MARTÍ, J; ORTEGA PÉREZ, J. R.; TEJERINA ANTÓN, D.; ESQUEMBRE BEVIÁ, M A., (2007). Recientes aportaciones al urbanismo bajomedieval de Crevillent (Alicante): El cementerio mudéjar del Raval". *Lucentum, XXVI*, 207-220.
- VILAR, J.B. (1998) La erección de curatos en el obispado de Orihuela. Rev. Al Ándalus N.º 14
- VINCENT, B. (2001). *Carlos V y la cuestión morisca*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

FUENTES

ADO Archivo Diocesano de Orihuela
AHME Archivo Histórico Municipal de Elche
AINSBC Archivo de la Iglesia de Nuestra Señora de Belén
AMC Archivo Municipal de Crevillent
AMAMC Archivo del Museo Arqueológico Municipal de Crevillent

Anexo I

NORMES DE TRANSCRIPCIÓ DEL DOCUMENT

1481, maig 23. Crevillent.

Antón Rodríguez de Lillo i Gonzalvo de Baeza prenen possessió del lloc i castell de Crevillent en nom de Gutierre de Cárdenas, comanador major de Lleó, en virtut de la la donació que ha rebut dels reis Ferran II i Isabel de Castella de la vila d'Elx i lloc de Crevillent.

Archivo Histórico de la Nobleza, secció Ducat de Baena, carpeta 320, document 19.

Respecte absolut a les grafies. En conseqüència, s'ha de respectar l'ortografia que es troba als documents, encara que siga vacil·lant.

Separació de paraules que es troben incorrectament aglutinades i unió de les incorrectament separades.

Desenvolupament de les abreviatures. El criteri per a aquest desenvolupament, pel que toca a l'ortografia, és reproduir en el desenvolupament de les paraules abreujades les formes que d'eixes mateixes paraules es troben desenvolupades en el text que es treballa. Cas que una mateixa paraula es trobe escrita en formes diverses, es tria la forma que es troba amb més freqüència i en cas de dubte, es pot preferir la forma més acostada a l'ús actual. El desenvolupament de les abreviatures pot indicar-se pel procediment de posar en cursiva les lletres suplides en l'abreviació o bé posar-les entre parèntesis.

Ús de majúscules i minúscules en la forma actual, accentuació i puntuació i divisió en paràgrafs, amb la finalitat de facilitar la comprensió del text, fent-lo assequible a usuaris no especialistes.

Regularització de l'ús de v-u i de j-i, en sentit modern.

El romputs, passatges il·legibles, espais en blanc, elements gràfics no alfanumèrics (així com signes, rúbriques, dibuixos, etc), o incidències en el text s'indiquen entre parèntesis i en cursiva, reservant les notes per als que resulten inusuals o precisen de més explicacions. Les parts del text reconstruïdes per l'editor s'indiquen entre parèntesis quadrats [...]. Els textos entre línies, al marge, etc. que s'integren al seu lloc es posen entre línies obliqües contraposades \../

Els canvis de línia s'indiquen mitjançant línies obliqües, separades per un espai davant i un altre al darrere. Les línies el numeren de tres en tres o de cinc en cinc, mitjançant nombre en forma de superíndex al començament de la línia corresponent. Els canvis de pàgina o columna s´indiquen mitjançant doble barra //, amb numeració en superíndex, simple si és el *recto* o anvers de la pàgina (també pot acompanyar-se de la lletra r), i acompanyada de v si és el *verso* o revers.

Regularització de les consonants dobles en posició inicial de paraula.

S'integren al seu lloc els titolets o numeracions que en el document original vagen al marge o bé destacats mitjançant línies que els subratllen o emmarquen, per tal de facilitar la lectura i evitar notes repetitives.

Els criteris que cal seguir per a les restitucions de textos per llavat, romput, gratament, etc., són:

a) Les restes de grafies visibles, tenint compte en cadascun dels casos de les formes de les lletres emprades al document.

b) El formulari emprat, que ens permet conèixer l'estructura del text.

c) El vocabulari i fraseologia, així com el propi text, en el cas que algunes d'aquestes parts mancants siguen al·ludides en altres passatges o bé es repetisquen.

d) L'ortografia especial del text, amb la finalitat d'escriure les paraules suplides en la forma en què ho estiguen les que apareixen clarament legibles i desenvolupades, segons el criteri que s'ha exposat per al desenvolupament de les abreviatures.

PER ALS TEXTOS EN CATALÀ

A banda de les normes exposades, per als textos en català comunament es recomana l'ús de les normes de transcripció emprades en la col·lecció *Els Nostres Clàssics* d'autors medievals, per ser les universalment acceptades. Destacarem tan sols que l'accentuació s'ha de fer segons les normes de l'ortografia catalana, que les contraccions que actualment no tenen representació gràfica s'indiquen mitjançant un punt volat (exemple: *que·s*), així com els pronoms *hi* (que moltes vegades trobem escrit *i* o *y*) i *us* quan van aglutinants amb la paraula precedent (exemples: *anar·i*, *que·us*). També es regularitza l'ús de *ç*.

CATÁLOGO Y ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO DE LA ERMITA DE LA PURÍSIMA (CREVILLENT, ALICANTE)

REBECA MARTÍNEZ CAMPILLO
Graduada en Historia del Arte

haragestioncultural@gmail.com

AITOR BARRAQUEL BOX

Graduado en Historia.

1. Introducción

La Ermita de la Purísima, ubicada en Crevillent (Alicante), alberga un destacado conjunto de esculturas devocionales cuyo origen se remonta desde finales del siglo XVIII hasta las últimas décadas del siglo XX. A pesar de su relevancia histórica, artística y antropológica, estas obras carecían, hasta ahora, de un estudio sistemático que incluyera catalogación técnica, revisión de atribuciones, análisis contextual y evaluación de su estado de conservación.

El presente estudio responde, por lo tanto, a la necesidad de documentar con rigurosidad este patrimonio, realizado en colaboración con el Ayuntamiento de Crevillent, la Iglesia de Nuestra Señora de Belén y diversas cofradías locales. Este artículo presenta una síntesis de los resultados obtenidos y ofrece una perspectiva académica sobre la producción, recepción y conservación de las piezas analizadas.

El patrimonio histórico-artístico vinculado a la Ermita de la Purísima de Crevillent está formado por un conjunto de obras litúrgicas, algunas de ellas originarias del siglo XVIII, coincidiendo con la reconstrucción del templo. Con el paso del tiempo, dicho conjunto ha aumentado considerablemente gracias a la devoción y esfuerzo continuado de cofradías y hermandades, las cuales consideran la ermita como su sede espiritual. Estas entidades, junto a la colaboración de la comunidad local, han favorecido la incorporación de nuevas piezas y llevado a cabo, procesos de restauración, contribuyendo así a la conservación y enriquecimiento de este legado cultural.

2. Estado de la cuestión

El cometido de una investigación de este tipo implica asumir la responsabilidad de reconstruir el pasado a través del patrimonio conservado en la actualidad. Esta tarea se presenta como una labor dual: por una parte, se requiere la averiguación, vinculación y cohesión de las historias asociadas a cada uno de los objetos incluidos en el patrimonio de la ermita, a fin de narrar una secuencia coherente de acontecimientos vinculados a dichos elementos, tales como adquisiciones, donaciones, restauraciones y demás hechos relevantes en la historia municipal y en la funcionalidad de cada pieza.

Por otra parte, la investigación tiene como propósito fundamental la difusión del patrimonio cultural estudiado. Esta labor se orienta a informar a la sociedad, particularmente a los vecinos de Crevillent, acerca del valor y la riqueza del patrimonio objeto del presente estudio, así como a acercar este legado a todas las personas interesadas en descubrir y comprender su importancia en el contexto local.

La valoración que se otorga al patrimonio histórico suele estar condicionada, en gran medida, por criterios artísticos y económicos; no obstante, también intervienen aspectos estéticos, como la belleza de las piezas o de los monumentos. Esta perspectiva propicia que una parte considerable del patrimonio histórico mundial, y en particular el patrimonio de ámbito local como el que aquí se estudia, permanezca en el olvido o sea ignorado por una amplia mayoría social. Con frecuencia, sólo se reconoce y valora aquel denominado "patrimonio top", protagonista de los grandes destinos turísticos internacionales, que, a pesar de su lejanía geográfica, resulta paradójicamente más conocido y familiar que el propio patrimonio cercano.

Este estudio permite reconocer y valorar el patrimonio más cercano, aquel que resulta auténticamente familiar para la comunidad y que se ha ido conformando y transformando a lo largo del tiempo, marcado por las circunstancias y vicisitudes de la historia local. Este patrimonio constituye el reflejo de la historia colectiva, de los vecinos, antepasados y del propio municipio. Por ello, conocerlo y valorarlo se presenta como un objetivo fundamental de este trabajo, proporcionando las claves para comprender mejor la identidad local y su evolución.

La presente investigación se inscribe en el ámbito de la microhistoria, ya que parte del análisis de elementos concretos del patrimonio para alcanzar una comprensión más global de procesos históricos de mayor alcance, como la devoción mariana o el culto a la Purísima/Inmaculada Concepción en el cristianismo católico, pero desde una perspectiva local. De este modo, el conocimiento de la historia y de los procesos asociados al patrimonio en el entorno inmediato conlleva importantes desafíos, especialmente en lo referente a la creación de un relato histórico coherente y a la contextualización de los orígenes y el valor de los bienes.

Uno de los principales obstáculos es la escasez de fuentes escritas. El patrimonio local, fruto de adquisiciones, donaciones, la actividad de cofradías o acontecimientos como la destrucción derivada de conflictos bélicos o el abandono, a menudo carece de una documentación exhaustiva. Las fuentes escritas pueden haberse destruido, perdido o, simplemente, no haber existido nunca, ya que muchas transacciones y donaciones se realizaban de forma oral, sin dejar rastro documental.

Las fuentes orales, por su parte, también presentan dificultades, ya que pueden confundirse fechas, bienes y acontecimientos al transmitirse de generación en generación, entremezclando recuerdos vividos y contados, y dependiendo fundamentalmente de la memoria de quienes relatan la historia de los objetos estudiados. Esto multiplica las variables y abre numerosas posibilidades de interpretación, generando nuevas preguntas que, en muchos casos, quedan sin respuesta clara.

Ante estas dificultades, la investigación se ha abordado con un procedimiento inductivo, partiendo del objeto de estudio y, a partir de él, reconstruyendo y ordenando toda la información disponible para elaborar el relato histórico de cada pieza y, por extensión, del patrimonio de la ermita. Este método ha permitido arrojar luz sobre aspectos poco conocidos de la historia de Crevillent y su patrimonio religioso.

Además de conocer y valorar el patrimonio, la investigación pretende protegerlo y conservarlo, ya que constituye un legado común para los vecinos y devotos del municipio, quienes, individualmente o a través de cofradías, asumen la responsabilidad de su custodia. Es importante destacar que la puesta en valor de estos objetos artísticos puede suscitar recelos, tanto por temor a que la exposición pública lo ponga en peligro, como desde una perspectiva devocional, al considerar que el análisis académico puede restar valor espiritual a los objetos de culto. Sin embargo, conocer y difundir el patrimonio contribuye a su mejor protección, y el estudio de las piezas siempre tiene en cuenta y respeta la devoción que les dio origen y sentido.

No debe desmerecerse ninguna imagen, retablo, textil u objeto devocional por el hecho de que la investigación revele un origen, autor o material distinto al atribuido previamente, ya que lo esencial es el valor histórico y devocional que poseen para la comunidad vecinal de Crevillent. Muchas de las piezas analizadas no son obras de grandes autores ni únicas en su género, sino imágenes de taller, fundamentalmente de la tradición imaginera de Olot (Gerona).

Durante los siglos XIX y XX, la adquisición de obras procedentes de estos talleres desempeñó un papel fundamental en la configuración y enriquecimiento del patrimonio religioso de numerosas localidades españolas, entre las que se encuentra Crevillent. Olot se consolidó en este periodo como uno de los principales centros de producción de imaginería sacra, destacando por la introducción de innovaciones técnicas en el moldeado y la policromía, así como por la capacidad de ofrecer imágenes devocionales a precios accesibles, lo que posibilitó la expansión y democratización del acceso a piezas de calidad por parte de parroquias, cofradías y particulares.

Este fenómeno contribuyó decisivamente al fortalecimiento de la devoción popular y al arraigo de la identidad religiosa en el ámbito local, permitiendo que las comunidades pudieran dotar a sus templos y celebraciones de esculturas que, si bien no siempre constituían obras únicas ni firmadas por maestros consagrados, respondían de manera eficaz a las necesidades espirituales y estéticas de la población. Las imágenes adquiridas en dicho contexto no sólo sirvieron como objetos de culto, sino que se erigieron en auténticos símbolos de cohesión social y testimonio de la memoria colectiva.

La presencia de obras de Olot en la ermita y en otros espacios de culto de Crevillent constituye, por tanto, una muestra significativa del impacto que tuvo la producción seriada y accesible de estos talleres en la transmisión y renovación de las tradiciones religiosas, en especial en tiempos marcados por profundas transformaciones sociales y económicas. Este proceso reflejó, asimismo, la capacidad de los vecinos de la localidad para preservar y adaptar su patrimonio espiritual a las circunstancias cambiantes de la historia local, reafirmando el valor de dichos bienes como legado común y expresión de la identidad colectiva.

Entre las obras más significativas por su valor devocional destacan la Virgen de la Aurora, obra de Francisco Cuesta, el Rescatado de Josefina Cuesta Frechina y, especialmente, la imagen titular de la Purísima, una obra atribuida a Francisco Salzillo, realizada expresamente para la ermita, lo que le confiere un valor devocional único y especial para la comunidad. Las dos primeras, procedentes del mismo taller familiar y representativas de la escultura valenciana de principios del siglo XX, reflejan la respuesta a las necesidades espirituales surgidas tras la Guerra Civil, y el aprecio de los vecinos de Crevillent por este taller queda patente por la presencia de más imágenes de estos autores en otros templos locales.

Así pues, la Ermita de la Purísima de Crevillent constituye así un modelo representativo de patrimonio histórico local, posibilitando la reconstrucción de la historia del espacio a través de los objetos que testimonian la trayectoria de cofradías y fieles a lo largo de los años. El análisis de las obras, junto al estudio de las fuentes escritas y orales conservadas, resulta fundamental para que los vecinos y visitantes puedan descubrir, valorar y proteger su patrimonio histórico, asegurando su transmisión a las generaciones futuras.

3. Metodología para la catalogación de las obras artísticas de La Purísima

La investigación se llevó a cabo aplicando una metodología de carácter multidisciplinar, diseñada específicamente para abordar de manera integral el análisis de la totalidad del corpus escultórico objeto de estudio. Este enfoque metodológico combinó herramientas y procedimientos propios de disciplinas como la historia del arte, la antropología, la archivística y la conservación-restauración, permitiendo así una aproximación rigurosa y exhaustiva a las piezas analizadas. La integración de diferentes perspectivas facilitó la contextualización histórica, social y material de las esculturas, así como la identificación de sus valores artísticos, devocionales y patrimoniales. Asimismo, el proceso implicó la recopilación, contrastación y sistematización de información procedente de fuentes tanto orales como documentales, complementadas con la observación directa de los objetos, asegurando de este modo la solidez y fiabilidad de los resultados obtenidos.

3.1. Catalogación técnica

Cada pieza fue registrada mediante una ficha técnica estandarizada, incluyendo:

- Datos de autoría y taller
- Cronología
- Materiales y técnicas de ejecución
- Medidas
- Propiedad y ubicación
- Número de inventario asignado
- Descripción iconográfica y análisis estilístico

3.2. Documentación fotográfica

El procedimiento fue completado mediante la realización de fotografías profesionales de alta resolución que desempeñaron un papel esencial tanto en el análisis formal de las obras, como en la planificación de acciones de conservación preventiva. Estas imágenes permitieron documentar con exactitud el estado de conservación de cada pieza, facilitando la comparación a lo largo del tiempo y la detección de posibles alteraciones o deterioros. Asimismo, la calidad técnica de la documentación fotográfica posibilitó un estudio pormenorizado de los aspectos iconográficos y estilísticos, convirtiéndose en un recurso indispensable para la protección y puesta en valor del patrimonio analizado.

3.3. Investigación histórica

Para el desarrollo de la investigación histórica, se procedió a la recopilación y análisis de fuentes bibliográficas especializadas, documentación proveniente de archivos locales, testimonios orales de personas conocedoras directas de los acontecimientos y referencias a los principales talleres de escultura sacra activos en los ámbitos murciano, valenciano y catalán, estrechamente relacionados con la producción de arte sacro contemporáneo. Esta metodología ha permitido reconstruir con precisión el contexto histórico-artístico en el que fueron realizadas las obras, así como identificar las influencias estilísticas y las dinámicas operativas propias de los principales centros de producción de la imaginería religiosa en el periodo considerado.

3.4. Estudio de conservación

El estudio de conservación se desarrolló en varias fases fundamentales para asegurar un análisis completo y minucioso del estado de las obras. En primer lugar, se realizó una evaluación detallada de las patologías visibles, como grietas, desprendimientos, pérdida de material o alteraciones cromáticas, que pueden afectar tanto la estabilidad como la estética de las piezas. Posteriormente, se analizaron las intervenciones previas de restauración o mantenimiento, documentando tanto los materiales empleados como las técnicas utilizadas, con el objetivo de comprender cómo estas actuaciones han influido en la conservación actual de las obras.

Se prestó especial atención a las condiciones ambientales en las que se conservan las piezas, considerando factores como la temperatura, la humedad relativa, la exposición a la luz y la ventilación. Estas variables resultan clave en la aparición de procesos de deterioro, especialmente en materiales sensibles como la madera policromada o la tela pintada. Además, se identificaron y examinaron los riesgos específicos derivados de la ubicación de las piezas dentro de la hornacina, haciendo hincapié en los problemas provocados por la humedad ascendente y la condensación, que constituyen una amenaza constante para la integridad de los bienes.

Para cada uno de estos aspectos se elaboró un plan de seguimiento e intervención orientado a prevenir el agravamiento de las condiciones, proponiendo estrategias de mejora como la instalación de sistemas de control ambiental o la adopción de técnicas de conservación más adecuadas a la naturaleza de los materiales. El enfoque multidisciplinar aplicado permitió no sólo detectar las debilidades presentes, sino también potenciar las cualidades de las obras mediante una conservación planificada y sostenible, respetando plenamente su valor histórico y cultural.

4. Resultados

4.1. Jesús Rescatado (Josefina Cuesta Frechina, 1944)

La escultura de Jesús Rescatado, obra de Josefina Cuesta Frechina, ejecutada en el año 1944, constituye el núcleo artístico del patrimonio de la Ermita de la Purísima de Crevillent, destacando tanto por la autoría como por su notable calidad técnica. Josefina Cuesta, una de las pocas mujeres con formación académica activa en el ámbito de la escultura sacra durante la posguerra española, desarrolló su labor en el taller familiar de Valencia, lo que evidencia la continuidad de la tradición escultórica local y el papel relevante de la mujer en un entorno tradicionalmente masculino (Lledó, 2021).

La obra responde al canon de Jesús de Medinaceli, inserto en las principales corrientes devocionales del Nacionalcatolicismo (García, 2010). Presenta una síntesis entre el naturalismo propio de la escuela barroca levantina y una expresividad mesurada, acorde con las tendencias estéticas de la época. El análisis formal, respaldado por diversas fuentes, resalta la pericia de Josefina en el tratamiento de la encarnadura y la anatomía, así como su capacidad para dotar a la figura de una intensidad emocional que evita el exceso dramático.

La importancia de esta escultura en el contexto de Crevillent se refleja en su papel fundacional para la Cofradía de Jesús Rescatado desde 1943, iniciativa promovida por Julio Puig Fuentes y Filomena Sempere (Martínez, 2005). La imagen, documentada por la cofradía, se consolida como símbolo identitario y elemento de cohesión social, además de su reconocido valor artístico. Su estado de conservación es satisfactorio, con intervenciones en 2003 y 2007–2008[1], que han respetado la policromía original y garantizan la autenticidad de la pieza para futuras generaciones.

En el análisis comparativo con los modelos tradicionales de Jesús de Medinaceli, la escultura de Josefina Cuesta comparte la representación de Cristo maniatado, vestido con túnica morada, corona de espinas y expresión recogida, reforzando la frontalidad compositiva y la mirada penetrante que acentúan su carácter penitencial y devocional. Asimismo, coinciden detalles como la postura erguida, los pies descalzos y la disposición de los atributos pasionistas, siguiendo la tipología predominante en el arte sacro español y constituyendo un eje de la espiritualidad local.

Sin embargo, la obra se distingue por el tratamiento anatómico y expresivo, con un naturalismo acentuado y una expresividad contenida que contrastan con el dramatismo y la policromía más intensa de los modelos madrileños y andaluces. Josefina Cuesta logra una imagen equilibrada, alejada de los extremos estilísticos, favoreciendo la serenidad y la contemplación reflexiva (García, 2002). La perspectiva de género adquiere relevancia, ya que la intervención de una escultora mujer supone una novedad en la tradición local, apreciándose una sensibilidad singular en los detalles y una reinterpretación contemporánea de los modelos clásicos.

Aunque no se han documentado otras esculturas de Jesús Rescatado firmadas por Josefina Cuesta Frechina, su actividad en el taller familiar y trayectoria en la posguerra permiten suponer la posible existencia de piezas similares en el ámbito devocional valenciano. En cualquier caso, la escultura de Crevillent sobresale por su calidad técnica, integración de influencias barrocas y contemporáneas, y por el significado simbólico que ostenta en el entorno local.

En conjunto, el estudio constata que la imagen de Jesús Rescatado de Josefina Cuesta preserva los fundamentos iconográficos y devocionales de los modelos tradicionales, diferenciándose por el tratamiento anatómico, la expresividad mesurada y la inserción en la escuela valenciana. Todo ello confirma el papel relevante de la autora como agente renovador y referente patrimonial en la escultura sacra del siglo XX. La obra conjuga tradición iconográfica y aportaciones personales, consolidando el naturalismo, la sobriedad expresiva y la perspectiva de género como elementos diferenciales, lo que la convierte en una referencia artística y patrimonial de primer orden en Crevillent y en el desarrollo de la escultura sacra contemporánea española.

1. Aparece referenciado en un informe técnico de restauración dentro del artículo: Cofradía Jesús Rescatado. (2008). Proyectos cumplidos. *Revista Semana Santa 2008*, 102-103. Crevillent.



Fig. 1. El Rescatado de Crevillent. Foto: Paco Berenguer.



Fig. 2. Comparativa de modelos. Cristo de Medinaceli (Madrid) y El Rescatado (Crevillent). Adaptado de Jesús de Medinaceli [fotografía], anónimo. URL: https://basilicadejesusdemedinaceli.org/ Foto: Paco Berenguer

4.2. Virgen de la Aurora (atrib. Francisco Cuesta López / taller, *ca.* 1940)

La obra de la Virgen de la Aurora, atribuida tradicionalmente al escultor valenciano Francisco Cuesta López, fue realizada hacia 1940 en plena posguerra española y constituye uno de los ejemplos de mayor relevancia dentro de la imaginería religiosa levantina del siglo XX al formar parte esencial del patrimonio devocional de la Ermita de la Purísima de Crevillent.

La posguerra valenciana se caracterizó por la continuidad de los talleres familiares como espacios de resistencia y recuperación patrimonial, así como por la permanencia de los modelos escultóricos tradicionales adaptados a los nuevos contextos sociales y religiosos generados tras la Guerra Civil (Carabal, *et al*., 2008)

En relación con la atribución de la obra, cabe señalar que no existe documentación escrita que confirme de manera fehaciente la participación de Josefina Cuesta Frechina en la ejecución de la pieza. Aunque Lledó (2021) hace referencia a esta posibilidad, siendo su fuente principal la tradición oral transmitida por la propia familia, careciéndose hasta la fecha de pruebas documentales que lo respalden. Por tanto, resulta necesario mantener la cautela metodológica y considerar que la autoría sigue siendo una cuestión abierta, como ocurre habitualmente en los talleres familiares españoles del siglo XX, donde la colaboración intergeneracional y la ausencia de registros escritos dificultan la asignación precisa de muchas esculturas devocionales.



Fig. 3. Virgen de la Aurora, Crevillent. Foto: Carlos Javier Serna, 2025.

La Virgen de la Aurora se enmarca en la tipología de Vírgenes gloriosas, siguiendo fielmente modelos barrocos consolidados en la tradición española, y presenta al Niño Jesús, el rosario y atributos marianos estrechamente vinculados al simbolismo de la aurora y la luz, lo que refuerza su carácter de portadora de esperanza y renovación. Desde el punto de vista formal, la escultura expresa una moderación en la expresividad y un detallismo naturalista que responde a la estética posbélica valenciana, marcada por la sobriedad y el equilibrio emocional. El tratamiento anatómico y la elaboración de los ropajes ponen de manifiesto la pericia técnica del taller y evidencian la integración de influencias barrocas y contemporáneas en una síntesis que facilita la actualización iconográfica sin perder la conexión con los cánones tradicionales.

La producción escultórica de Francisco Cuesta López y su taller se distingue por una estricta fidelidad a los patrones barrocos, así como por el énfasis en una expresividad contenida, como se observa en otras imágenes atribuidas al autor, caso de la Virgen del Rosario de Ayora, la Virgen del Carmen de Sucina (1923); Nuestra Señora de los Ángeles de Chulilla (1941) o la Virgen del Patrocinio de Penáguila, donde destacan la disposición frontal, la amplitud de los ropajes y la delicadeza en la modelación de los rostros. Éstas también suelen señalarse por una especial minuciosidad anatómica y una sensibilidad en la representación





Fig. 4,5 y 6. Detalles anatómicos y decorativos en la escultura de la Virgen de la Aurora. Foto: Carlos Javier Serna, 2025.

de temas marianos y la luz, características también apreciables en la Virgen de la Aurora. Esta comparación permite advertir la continuidad estilística y la flexibilidad del taller para adaptar modelos tradicionales a nuevas demandas devocionales.

El estado de conservación de la Virgen de la Aurora es estable y responde a la restauración llevada a cabo en 2016, intervención que permitió recuperar la policromía original y consolidar la estructura sin alterar los valores históricos y artísticos de la obra, abordándose desde una perspectiva de mínima invasión y máximo respeto por los materiales originales, requisitos indispensables para garantizar la autenticidad y la preservación patrimonial a largo plazo.

La Virgen de la Aurora se consolida, así como un referente patrimonial en Crevillent, tanto por su calidad técnica como por el significado simbólico que ostenta en el entorno local, evidenciando la permanencia de modelos iconográficos tradicionales, la capacidad de adaptación a los contextos históricos y la importancia de los talleres familiares como transmisores de la escultura sacra en España. La problemática en la autoría y la posible intervención de Josefina Cuesta añaden una dimensión de género y renovación estilística que enriquecen la valoración científica de la obra.

4. Discusión

La ermita se configura como un auténtico microcosmos que ilustra de manera paradigmática la evolución de la imaginería devocional en el Levante español, proporcionando un marco idóneo para el análisis de las transformaciones estilísticas, simbólicas y sociales que han definido la escultura sacra a lo largo de los siglos. El estudio llevado a cabo en este enclave permite identificar y profundizar en tres dinámicas fundamentales que vertebran el desarrollo artístico y devocional de sus imágenes:

4.1. Persistencia del canon barroco.

Las obras atribuidas a Josefina Cuesta y Francisco Cuesta evidencian la continuidad de los modelos estéticos gestados entre los siglos XVII y XVIII. Esta fidelidad al canon barroco se



Fig. 7,8,9 y 10. Comparativa de modelos de vírgenes de Francisco Cuesta. De izquierda a derecha: Virgen de la Aurora de Crevillent, la Virgen del Rosario de Ayora, la Virgen del Patrocinio de Penáguila y la Virgen del Carmen de Sucina. Foto: Carlos Javier Serna, 2025. Adaptado de Virgen del Rosario de la ermita de Ayora - Altar Mayor [fotografía], anónimo, 2015. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Virgen_del_Rosario_de_la_ermita_de_Ayora_-_Altar_Mayor.jpeg Adaptado de Penàguila rindió homenaje a la Virgen del Patrocinio [fotografía] por Cope Alcoy, 2025. https://www.copealcoy.es/es/penaguila-rindio-homenaje-a-la-virgen-del-patrocinio/ Adaptado de La Virgen del Carmen desaparecida, obra de Cuesta [fotografía] por IMAGINERÍAS. Patrimonio perdido, restituido y salvaguardado en el pueblo de Sucina TALLER DE PATRIMONIO DEL CENTRO CULTURAL DE SUCINA 'VIDA Y TERRITORIO, 2024. www.enclavecultura.com

manifiesta en la composición, la expresividad y la policromía de las piezas, consolidando un lenguaje visual que, lejos de quedar obsoleto, sigue vigente y relevante en el ámbito devocional contemporáneo. La pervivencia de estos modelos pone de manifiesto la capacidad de adaptación de la escultura sacra, que, aunque inmersa en procesos de cambio, conserva elementos identitarios que refuerzan el vínculo entre tradición y modernidad.

4.2. Impacto de la posguerra en la renovación iconográfica.

La devoción al Jesús Rescatado se inscribe en el contexto ideológico del Nacionalcatolicismo, característico de la posguerra española. En este periodo, la imagen de Cristo se reviste de un marcado simbolismo, donde la figura doliente y obediente adquiere un profundo significado religioso y sociopolítico. La escultura de Jesús Rescatado no solo responde a necesidades espirituales, sino que también actúa como vehículo de transmisión de los valores promovidos por el régimen, evidenciando la estrecha relación entre arte, poder y sociedad en la España del siglo XX.

4.3. Democratización del arte sacro mediante talleres industriales.

La proliferación de esculturas procedentes de los talleres de Olot constituye uno de los fenómenos más representativos de la democratización del arte religioso en el ámbito rural y periurbano. La producción seriada permitió suplir la escasez de imágenes derivada de los estragos del conflicto bélico, facilitando el acceso de las comunidades a representaciones sacras de calidad aceptable y coste reducido. Este proceso, además, supuso la transformación de las redes de producción y distribución, ampliando el alcance de la escultura devocional y adaptándola a las nuevas realidades sociales y económicas de la España contemporánea.

Por otro lado, el análisis crítico de la autoría femenina en este contexto reviste especial relevancia, ya que permite visibilizar la contribución de Josefina Cuesta al patrimonio artístico religioso español. Su actividad profesional, a menudo eclipsada por dinámicas patriarcales presentes en los talleres familiares, aporta una dimensión renovadora al discurso historiográfico, reivindicando el papel de la mujer como agente creador y transmisor de la tradición escultórica. La revisión de su obra invita a profundizar en la pluralidad de voces y miradas que han configurado la escultura devocional en España, enriqueciendo el conocimiento y la valoración de este patrimonio desde una perspectiva de género y equidad.

5. Conclusiones

El estudio de la Ermita de la Purísima pone de manifiesto la riqueza y complejidad del patrimonio escultórico devocional en el ámbito crevillentino, constituyéndose como un caso paradigmático tanto a nivel artístico como social. Las dinámicas identificadas en torno a la persistencia del canon barroco, la renovación iconográfica posbélica y la democratización del arte sacro a través de la producción industrial permiten comprender la pluralidad de factores históricos, simbólicos y económicos que han intervenido en la conformación de este conjunto escultórico.

La vigencia de modelos barrocos en las obras de Josefina Cuesta y Francisco Cuesta evidencia la capacidad de la escultura religiosa para dialogar entre tradición y modernidad, manteniendo un lenguaje visual reconocible y profundamente arraigado en la devoción local. Este fenómeno subraya la pervivencia de referentes estéticos que, lejos de quedar obsoletos, se reactivan y adaptan a los nuevos contextos, consolidando la identidad cultural de la comunidad.

Por otro lado, la influencia del Nacionalcatolicismo durante la posguerra se materializa en la iconografía de piezas como el Jesús Rescatado, cuya carga simbólica trasciende lo puramente espiritual y se integra en el discurso sociopolítico de la época. De este modo, las imágenes sagradas no solo satisfacen necesidades devocionales, sino que también funcionan como instrumentos de legitimación y transmisión de valores, visibilizando la estrecha relación entre arte, poder y sociedad en la España del siglo XX.

La proliferación de esculturas seriadas procedentes de talleres industriales, especialmente los de Olot, marcó un punto de inflexión en el acceso y distribución del arte sacro, democratizando su presencia en entornos rurales y periurbanos. Esta producción masiva permitió suplir la escasez de imágenes tras los conflictos bélicos y facilitó la adaptación de la escultura devocional a las nuevas realidades sociales y económicas, modificando las dinámicas de consumo, circulación y valoración del patrimonio religioso.

Resulta especialmente relevante la reivindicación de la autoría femenina, ejemplificada en la trayectoria de Josefina Cuesta, que, a pesar de las limitaciones impuestas por las estructuras patriarcales de los talleres familiares, logró contribuir de manera significativa al patrimonio artístico-religioso. Su estudio no solo enriquece el discurso historiográfico, sino que impulsa la incorporación de una perspectiva de género que amplía la comprensión sobre los agentes y procesos creativos en el ámbito de la escultura sacra.

Finalmente, el conjunto escultórico de la Ermita de la Purísima, que incluye las destacadas piezas de Cuesta Frechina y Cuesta López, así como la significativa presencia de imágenes seriadas del siglo XX, representa un valor patrimonial de primer orden para Crevillent. El estado general de conservación es óptimo, si bien se recomienda revisar grietas y uniones en piezas seriadas, y mantener un control adecuado de la humedad ambiental, aspectos fundamentales para la preservación a largo plazo de este legado artístico.

En síntesis, este trabajo establece una base documental rigurosa que permitirá orientar futuras investigaciones, proyectos de restauración y estrategias de difusión cultural, contribuyendo así a la valorización integral y sostenible del patrimonio escultórico devocional crevillentino.

Bibliografía

- AGRAMUNT LACRUZ, F., (1999). *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX* (III VOLS.). Albatros, Valencia.
- ALEJOS MORÁN, A. (2009). *Una iconografía singular de la Inmaculada Concepción: la Virgen Milagrosa. Archivo de Arte Valenciano, Vol. XC*, 273-280. Universitat de València.
- ASENSIO MAS, F. (2010). 2009, *Un año singular. Revista Semana Santa 2010*, 105-107. Crevillent.
- BELDA NAVARRO, C., (2003). *Inmaculada. En La luz de las imágenes de Orihuela*, N. 202, pp. 546. Generalitat Valenciana.
- CABALLERO, M. (2020). *Microhistoria y patrimonio local: Metodologías para el estudio de bienes religiosos*. Editorial Akal.
- CAMÓN AZNAR, J. (1997). *La escultura española del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CARABAL MONTAGUD, M.Á., ROIG PICAZO, P., SANTAMARINA CAMPOS, B., SANTAMARINA CAMPOS, V., (2008). *Tareas de rescate de la escultura sacra en la posguerra valenciana, en Arché*, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, 3, 43-50. Valencia.
- CARABAL MONTAGUD, M. Á., CUESTA, J., SANTAMARINA CAMPOS, V., SANTAMARINA CAMPOS, B. (2011). *Archivo de Arte Valenciano, Vol. XCII*, 339-358. Universitat de València.
- CARO GONZÁLEZ, L. (2016). *La restauración y reposición artística en la excolegiata de San Patricio de Lorca tras la Guerra Civil (1936-1939)*. Adaptación del Trabajo Fin de Grado dirigido por el prof. D. Cristóbal Belda Navarro, 9-44. Universidad de Murcia.
- CHECA CREMADES, FERNANDO. (2005). *La Inmaculada en el arte español*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Cofradía Jesús Rescatado. (2008). *Proyectos cumplidos. Revista Semana Santa 2008*, 102-103. Crevillent.
- GARCÍA LÓPEZ, M. (2010). *Iconografía del Jesús de Medinaceli y su proyección en la posguerra española*. Estudios de Religiosidad Popular.
- GARCÍA MARTÍNEZ, M. (2002). *Artistas y escultores valencianos del siglo XX*. Valencia: Universitat de València.
- GIL LÓPEZ, M. L., Cortés Ruiz, C. (2018). El arte del bordado en la religiosidad de Crevillent (Parte II). *Crevillent, la Etnografía de un pueblo*, 4, 131-156.
- GÓMEZ, F. (2015). *La tradición imaginera de Olot y su influencia en Andalucía y Levante*. Editorial Sílex.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ. (1972). *Francisco Salzillo y la escultura murciana del siglo XVIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- LLEDÓ MAS, S. (2021). *Artistas de la Pasión. Semana Santa de Crevillent*. Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J. (Canónigo de la S. I. C. de Tudela, 1937). (2017). *Retablo crevillentino*. Descrito en poesía. Ateneo Municipal de Cultura del Excmo. Ayto. de Crevillent.
- MARTÍNEZ MONTOYA, M. (2005). Los inicios de Jesús Rescatado. *Revista Semana Santa* 2005, 174.
- NAVARRO, J. L. (2010). *La escultura en Valencia: 1900-2000*. Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (2010). *La imaginería religiosa en la provincia de Alicante*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- SIMÓ, R. (2008). *Escultores valencianos: Siglo XX*. Valencia: Fundación Bancaja.
- VV.AA. (1951). *La Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia. 1951*. Instituto Iberoamericano.

Webgrafía

- LLEDÓ MAS, S. (2018). Josefina Cuesta Frechina (1924-1978). Revista 75 Aniversario Cofradía Jesús Rescatado. Cofradía Jesús Rescatado. URL: https://jesusrescatado.es/josefina-cuesta-rechina/
- MALPARTIDA TIRADO, M. (2017). San Juan de la Cruz- Parroquia de San Juan de la Cruz. Informe de Restauración. El Palo, Málaga. URL: https://sanjuandelacruzparroquia.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/Informe-Restauraci%C3%B3n-San-Juan-Cruz-2017.pdf
- "Memòria oral dels nostres majors" (2019). Crevillent.URL: https://www.youtube.com/watch?v=34xFOzhzMuY
- Patrimonio perdido, restituido y salvaguardado en el pueblo de Sucina (2024). TALLER "SUCINA. VIDA Y TERRITORIO". Imaginerías. URL: https://www.enclavecultura.com/cmsGaleria/media/archivos/ARTICULO%20-%20Imaginer%C3%ADa%20perdida%20y%20recuperada%20DEF.pdf
- Torre Ciudad. Virgen del Rosario, Sucina, Murcia. URL: https://torreciudad.org/galeria-mariana/virgen-del-rosario-sucina/



CATÁLOGO DE ESCULTURAS DE LA ERMITA DE LA PURÍSIMA (CREVILLENT, ALICANTE)

Juan Antonio Fernández Labaña,
Centro de Restauración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Ana Satorre Pérez
Ayuntamiento de Crevillent
Rebeca Martínez Campillo,
Graduada en Historia del Arte
Aitor Barraquel Box,
Graduado en Historia



Virgen de la Purísima

Autor/a: Francisco Salzillo y Alcaraz

Año de ejecución: 1750 ca.

Área de ejecución: Murcia

Medidas: 95,69 x 38,07 x 38,13 cm

Material: probablemente madera de pino

Técnica: tallada, policromada, estofada y dorada con ojos de cristal

Firma, sello o marca: En la base aparece la inscripción incisa en la madera "Ermita Purísima – Crevillent"

Ubicación actual: Ermita La Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Nuestra Señora de Belén

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Catalogación: Juan Antonio Fernández Labaña y Ana Satorre Pérez

La Purísima es una escultura que representa a la Virgen María en su advocación de la Inmaculada Concepción, cuyo modelo iconográfico responde a la simbología tradicional. La Virgen se apoya sobre un conjunto de nubes pobladas de serafines y sobre la luna. La figura está vestida con un manto ornamentado y una túnica, destacando la elegancia de la vestimenta y la delicadeza de sus manos y rasgos faciales.

Se trata de una escultura "de talla completa", lo que significa que está completamente elaborada en madera, sin ningún añadido de telas encoladas. Además, se ha verificado que la peana sobre la cual se sostiene la Virgen es parte integral de la obra; es decir, tanto la Virgen como la peana fueron talladas del mismo bloque de madera.

El escultor murciano recibió 500 reales, según documentación analizada.

Tras el trabajo de investigación realizado por Ana Satorre Pérez y Juan Antonio Fernández Labaña, podemos confirmar que estamos ante una obra de Francisco Salzillo, tal y como así fue descrita en una documentación anterior que hacía referencia al encargo y a su coste. Sus formas, su composición, la proximidad a otras obras del maestro, así como el sistema constructivo interno, lo ratifican.

La Inmaculada de la ermita de la Purísima Concepción de Crevillent exhibe una clara proximidad estilística al ámbito salzillesco. Su composición, los volúmenes, el rostro de la Virgen y el de los querubines, así como la nube que los sostiene, presentan características que evocan significativamente la obra de Francisco Salzillo y su escuela. Además, los diversos cambios de plano visibles en el manto, junto con los ojos de cristal pintados por detrás, son elementos que refuerzan esta conexión estética.

















La posición de las manos las dirige a la derecha, evitando la frontalidad y estatismo, que hubiera producido si las hubiera colocado al centro, mientras que la cabeza lo hace en el sentido contrario, concebida por tanto, en la tradición barroca que se observa en el ritmo de los pliegues de la ampulosa capa que la cubre.

Tras un análisis exhaustivo, se han examinado los orificios cilíndricos, claramente identificables, situados tanto en la cabeza como en la base de la obra, lo cual es un rasgo distintivo en las creaciones del autor. Además, se observa que la pieza posee una camisa de yeso original, aunque lamentablemente esta ha sido reformada; actualmente está cubierta por una segunda camisa de yeso aplicada durante una restauración posterior. Esta modificación oculta las formas y volúmenes de la camisa original, lo que distorsiona un elemento clave para la identificación del autor de la obra.

El análisis de los detalles constructivos realizado por Juan Antonio Fernández Labaña ha llevado a una clara atribución de la obra a Francisco Salzillo. Esta conclusión, complementada por la consideración del aspecto formal de la pieza, refuerza aún más la certeza sobre su autoría. Una obra similar a esta es la Inmaculada Concepción que se encuentra en iglesia de San Miguel de Murcia, del mismo autor. Ambas interiormente son coincidentes (clavos de forja como refuerzo interno de las maderas, tipología y modo de colocación de los ojos de cristal, empleo de elementos férreos de sujeción, camisa de yeso, etc.). A lo que debemos sumar la enorme similitud formal tanto de la figura de la Virgen (sobre todo de su rostro), como las de los querubines que la acompañan a sus pies descalzos, así como la serpiente e incluso las patas de la peana que son idénticas.

Se han detectado zonas remodeladas con yeso, seguramente de la restauración que

sufrió posteriormente, como el cuello o las mangas de la camisa, además fue repolicromada. Posiblemente la restauración se efectuara en Murcia a finales del siglo XIX, por parte de Francisco Sánchez Araciel.

En definitiva, la Purísima de Crevillent reúne las características esenciales que imprimió a sus obras Salzillo; expresión dulce e inocente de la Virgen, con la cabeza alzada y manos en oración; gran dominio en la representación de los pliegues y caídas de la tela; el tratamiento de la superficie escultórica en sus juegos de planos y superficies; la representación sobre un conjunto de nubes con querubines y pisando la serpiente nos presenta la grandeza de la figura, simbolizando la victoria sobre el pecado, mostrando un equilibrio perfecto entre la majestuosidad y la ternura; la talla en grandes planos verticales y diagonales, rompiendo con la frontalidad, en definitiva, refleja la destreza técnica y la sensibilidad del artista, dejándonos admirar la belleza y elegancia con la que está dotada.




Paco Berenguer

Jesús Rescatado

Autor/a: Josefina Cuesta Frechina

Año de ejecución: 1943 - 44

Área de ejecución: Valencia (Comunidad Valenciana)

Medidas: 80 cm x 182 cm

Material: madera

Técnica: tallada y policromada

Firma, sello o marca: sí. Se encuentra en la parte posterior de la escultura, sobre la base.

Ubicación actual: Ermita La Purísima (Crevillent)

Propiedad: Cofradía Jesús Rescatado

Créditos fotográficos:
Francisco Berenguer

Inventariado y Catalogación:
Rebeca Martínez Campillo



Imagen de vestir de bulto redondo representando a Jesucristo maniatado y ensalzado con la corona de espinas, de pie, en actitud de humildad y sufrimiento. Su rostro se inclina ligeramente hacia un lado, con una expresión serena y mirada perdida. La figura aparece ataviada con túnica larga, realizada en rico terciopelo de tonalidad morada con bordado en plata y diferentes ornamentos a base de pedrería de cristal y perlas de nácar. El cabello, de índole postizo, cae en mechones definidos sobre los hombros.

La iconografía de Jesús Rescatado remite al momento en que Cristo, tras ser apresado, comparece ante Poncio Pilato, siendo humillado y azotado. Esta representación enfatiza su entrega y sumisión. Ésta se relaciona estrechamente con la advocación de Jesús de Medinaceli, una iconografía muy difundida en España desde el siglo XVII y con reminiscencias efervescentes a partir de mediados del siglo XX.

La orden trinitaria, conocida como la Orden de la Santísima Trinidad y de los Cautivos tiene un papel fundamental en la expansión de esta devoción. Fundada en el siglo XII con el objetivo principal de rescatar a cristianos cautivos por los musulmanes, la orden adoptó la imagen de Jesús Rescatado como símbolo de redención y liberación. Así, muchas de las esculturas encargadas por diferentes cofradías y hermandades se encuentran dedicadas a Jesús de Medinaceli, como es el caso del *Rescatado* de Crevillent, las cuales están vinculadas a la espiritualidad trinitaria, haciendo referencia tanto al rescate físico de cautivos como a la salvación espiritual a través del sacrificio de Cristo. Debido a ello podemos observar diferentes atributos relacionados con este episodio focalizado en el escapulario de la Orden Trinitaria al igual que en los atributos de la Pasión que aparecen en dicha talla.

La reinterpretación de la imagen del Cristo rescatado obtuvo un gran acogimiento dentro del marco político, devocional y social en los años posteriores a la posguerra.

La figura de Cristo, en este caso, encarnaba los ideales de sufrimiento redentor, obediencia y esperanza, valores promovidos desde el discurso oficial del Estado y asumidos por una sociedad profundamente marcada por la pérdida y la represión. En este sentido, la iconografía del Rescatado ofrecía un modelo de Cristo doliente, con el que muchos fieles se identificaban emocional y espiritualmente.

A raíz del notable auge de esta advocación, se planteó la posibilidad de instaurar su veneración en Crevillent. Esta iniciativa fue impulsada por el compromiso y la devoción de Julio Puig Fuentes y Filomena Sempere, vecinos de la localidad, quienes tenían el propósito de fundar una cofradía con una nueva imagen devocional. De este modo, nace la Cofradía Jesús Rescatado en el año 1943 y se encarga a la gran escultora valenciana, Josefina Cuesta, una imagen de Cristo rescatado que procesiona por primera vez en la Semana Santa Crevillentina del año 1944.

Así pues, la talla escultórica del *Rescatado* se encarga en el año 1943 a Josefina Cuesta Frechina, escultora valenciana con una larga trayectoria artística en el taller de su familia en la ciudad de Valencia.

Josefina nació en 1924 en el seno de una familia dedicada al arte, vinculada a personalidades relevantes como su padre, Francisco Cuesta López, y su tío, Inocencio Cuesta López. Gracias a la influencia ejercida por ambos, Josefina desarrolló sus habilidades artísticas en el taller familiar, donde adquirió conocimientos sobre técnicas de modelado, talla, dorado, así como el uso adecuado de la policromía y una comprensión directa del estilo predominante en las obras escultóricas de la familia.


Paco Berenguer

El respaldo de su familia, sumado a su propio interés, le permitió ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos (Valencia) para cursar estudios en la especialidad de escultura. De este modo, se convirtió en una de las pocas mujeres artistas que recibieron formación académica en arte, lo cual era poco habitual en dicha institución.

Josefina se encargó del taller familiar a partir de la finalización de la Guerra Civil Española cuando su padre quedó impedido por una parálisis que le impedía trabajar. Por ese motivo, la escultora realizó diferentes dibujos, bocetos y con ello, esculturas a nombre de su padre (sello de autenticidad), aunque fuese ella la autora. Este hecho marcó un punto de inflexión en la vida de Josefina, quien asumió nuevas responsabilidades y dejó una huella personal en las obras del taller, consolidando su estilo y aportando una sensibilidad única a la producción artística familiar.

En dicho entorno, colaboraría con Francisco Serra Andrés, quien recibió su formación inicial bajo la tutela de Francisco Cuesta. Serra brindaba apoyo en el taller, especialmente en la ejecución de encargos de imaginería, destacándose particularmente en la elaboración de piezas talladas en madera.

En el último periodo de su vida, Josefina tomó la decisión de cerrar el taller familiar y, debido a problemas de salud, comenzó a trabajar en una tienda de antigüedades, donde realizó pequeñas figuras modeladas y talladas.

Josefina realizó a lo largo de su corta vida, ya que falleció a los 54 años (1978), algunos encargos escultóricos de primer orden tales como: *Jesús en la Oración en el Huerto de los Olivos* (1949) y *Ángel* (1949) para la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Oración de Jesús en el Huerto y María Santísima de la Amargura de Jaén. El grupo escultórico de la *Virgen, San José, San Pedro y San Pablo* del retablo de la Iglesia de Tuéjar (Valencia), *Cristo de la caída* de Jaén (1946), la *Virgen de la Asunción* para las Clarisas de Elche, entre otros.

Aparte, celebró diversas exposiciones individuales y participó en numerosas muestras colectivas tales como la I Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia, celebrada por el Instituto Iberoamericano en el mes de julio del año 1951, en el que se presentó con un modelo de *Cristo Obrero*, una iconografía poco conocida ya que representa el significado de Jesús como trabajador y su identificación con la clase trabajadora, destacando su humildad, esfuerzo y dignidad del trabajo, acorde a los intereses expuestos en la Bienal.

Las esculturas mencionadas, incluida la del *Rescatado* (Crevillent), se inspiran en modelos barrocos andaluces de finales del siglo XVIII, caracterizados ya por la expresión emocional moderada y la idealización anatómica propias de la transición hacia el ámbito academicista. La vestimenta y el uso de técnicas naturalistas para la encarnación son comunes en imágenes procesionales. Además, la obra conserva un enfoque figurativo con atención al detalle expresivo, proporciones y poses tradicionales, incorporando influencias suavizadas de las vanguardias del siglo XX, en línea con las características clásicas desarrolladas previamente por Francisco Cuesta López, padre de Josefina Cuesta.

No existe otra obra semejante de este tipo en su producción artística. En general, solo realizó trabajos fuera de la provincia de Valencia en situaciones excepcionales, como fue el caso del *Rescatado* de Crevillent.

Estado de conservación y restauraciones

La condición actual de la obra escultórica es estable y se encuentra bien preservada.

La pieza mantiene sus cualidades originales y no presenta daños relevantes, lo que resalta el cuidado y protección que ha recibido a lo largo del tiempo.

Intervenciones: La primera intervención se llevó a cabo en 2003 por Asoarte Murcia. Posteriormente, entre 2007 y 2008, María Nieves Manchón Mas realizó una limpieza exhaustiva de las áreas afectadas por distintos daños ocasionados por la humedad de la capilla, lo que provocó el oscurecimiento de la policromía. Cabe señalar que, a pesar de estos daños, la policromía original aplicada por Josefina Cuesta se conservó en un estado casi perfecto. Adicionalmente, durante ese periodo se abordó la restauración del textil anterior diseñado por Tomás Valcárcel, cuya realización estuvo a cargo de María Teresa Pamies, autora de la túnica actual y que se conserva en el Museo de Semana de Crevillent.

Bibliografía

- ASENSIO MAS, F. (2010). 2009, Un año singular. *Revista Semana Santa 2010*, 105- 107. Crevillent.
- COFRADÍA JESÚS RESCATADO. (2008). Proyectos cumplidos. *Revista Semana Santa 2008*, 102-103. Crevillent.
- GARCÍA LÓPEZ, M. (2010). *Iconografía del Jesús de Medinaceli y su proyección en la posguerra española*. Estudios de Religiosidad Popular.
- GARCÍA MARTÍNEZ, M. (2002). *Artistas y escultores valencianos del siglo XX*. Valencia: Universitat de València.
- LLEDÓ MAS, S. (2021). *Los artistas de la Pasión. Semana Santa de Crevillent*. Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent.
- MARTÍNEZ MONTOYA, M. (2005). Los inicios de Jesús Rescatado. *Revista Semana Santa 2005*, 174.
- NAVARRO, J. L. (2010). *La escultura en Valencia: 1900-2000*. Valencia: Ediciones Alfons el Magnànim.
- SIMÓ, R. (2008). *Escultores valencianos: Siglo XX*. Valencia: Fundación Bancaja.
- VV.AA. (1951). *La Primera Exposición Bienal de Arte del Reino de Valencia*. Instituto Iberoamericano.



Virgen de la Aurora

Autor/a: Atrib. Francisco Cuesta López (Taller)

Año de ejecución: 1940 -48

Área de ejecución:
Valencia (Comunidad Valenciana)

Medidas: 155cm x 210cm

Material: madera

Técnica: tallada y policromada

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, sobre la base, aparece el sello del taller de Francisco Cuesta López. Reza: "Francisco Cuesta López. ESCULTOR. Pl. Músico Gomis, 1. VALENCIA (ESPAÑA)"

Ubicación actual:
Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad:
Iglesia de Ntra. Señora del Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos:
Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado y Catalogación:
Rebeca Martínez Campillo









Se trata de una escultura de bulto redondo realizada en madera policromada que representa a la advocación mariana del Rosario de la Aurora en posición gloriosa junto al Niño. La figura se presenta de pie, vestida con túnica de tono rosáceo y manto azul celeste, con corona postiza estrellada y uno de los pies apoyado sobre el globo terráqueo, rodeada de angelotes. La composición destaca por el tratamiento refinado de volúmenes y texturas. Los rostros tanto de la Virgen como del Niño muestran serenidad y equilibrio en sus gestos y posturas. Ambos portan el Santo Rosario, de añadido posterior.

La talla sigue los modelos de la iconografía clásica barroca, especialmente de los siglos XVII y XVIII, de las Vírgenes de la Aurora las cuales se caracterizan por representar a la Virgen María en actitud gloriosa y triunfal, frecuentemente acompañada del Niño Jesús. Es habitual, como es el caso de la *Virgen de la Aurora* de Crevillent, que la imagen aparezca de pie, con uno de sus pies apoyado sobre el globo terráqueo, simbolizando el dominio de la divinidad sobre el mundo y la victoria sobre el pecado. Ésta porta atributos marianos que evocan la luz y el nuevo día, en clara alusión a la aurora como símbolo de esperanza y renovación espiritual. La presencia del rosario en la mano de la Virgen alude directamente a su papel como mediadora e intercesora en la oración del Rosario. Este atributo enfatiza la importancia de la oración mariana como vía de acercamiento espiritual y protección, y refuerza la vinculación de la imagen con la Cofradía del Santo Rosario y las celebraciones del Rosario de la Aurora, donde la Virgen es invocada al alba como guía y luz para los fieles.

La Virgen portó históricamente un banderín como símbolo de triunfo y de la luz que vence a la oscuridad, en coherencia con su advocación auroral y su carácter protector sobre la villa; aunque en la actualidad no se conserve, su presencia está plenamente justificada dentro de su iconografía devocional.





En cuanto a la vestimenta figurada en la imagen tallada de la Virgen, ésta suele lucir, como es el caso, túnica y manto ricamente decorados, con colores claros y dorados que refuerzan la idea de luminosidad. Los gestos y la expresión facial transmiten serenidad, gracia y cercanía, reforzando el carácter protector y maternal de la imagen. El Santo Infante, aparece en actitud de bendecir y normalmente, portando el símbolo mariano del Santísimo Rosario.

Su iconografía está muy ligada a tradiciones populares y devocionales, especialmente en el ámbito mediterráneo español, donde estas imágenes adquieren un significado especial durante las celebraciones de la Aurora y el Rosario de la Aurora.

La profunda devoción del Rosario en la provincia de Alicante tiene raíces históricas y culturales muy arraigadas. Desde el siglo XVII, la presencia de la Orden de los Dominicos —promotores de la devoción al Rosario— fue fundamental en la expansión de esta práctica religiosa. Estas hermandades no solo fomentaron la oración del Rosario, sino que también organizaron celebraciones y procesiones que se integraron en la vida social y religiosa de los pueblos.

Además, la Virgen del Rosario se convirtió en símbolo de protección y esperanza para las comunidades rurales y urbanas de la provincia, especialmente en tiempos de dificultad. La tradición de las "Auroras", en la que los fieles recorrían las calles al amanecer cantando y rezando el Rosario, reforzó el sentido de pertenencia y la identidad local. Así, la devoción al Santo Rosario en Alicante no solo responde a motivos religiosos, sino también a una profunda



conexión con la historia, las costumbres y la espiritualidad popular de la región.

No existen registros escritos sobre los orígenes de la devoción al Santísimo Rosario en Crevillent antes de 1610. Ese año, los frailes de la Orden de Predicadores del convento-universidad de Santo Domingo de Orihuela fundaron la primera Cofradía que se tenga constancia en Crevillent, erigida canónicamente según el acta del 5 de diciembre de 1610 firmada en donde se menciona la existencia de dicha devoción en la localidad y que se conserva en el Archivo Parroquial de Belén (Crevillent).

Previo a la actual imagen atribuida al escultor valenciano Francisco Cuesta López, existía una versión anterior que fue destruida, según la tradición oral, en tiempos de la Guerra Civil Española. La nueva escultura representa el compromiso de la Cofradía con la veneración al Santo Rosario de la Aurora. Siendo adquirida en los primeros años de la posguerra, aproximadamente hacia el año 1940, por encargo a uno de los talleres de escultura más destacados de la Valencia de la posguerra, el del escultor Francisco Cuesta.

Francisco Cuesta López, originario del municipio valenciano de Ayora, nació en 1879 en una familia de recursos limitados. Junto a su hermano Inocencio, inició estudios en la disciplina de escultura en la Escuela Superior de San Carlos de Valencia en el año 1901. Durante este periodo estableció contacto con diferentes círculos intelectuales y compartió espacios con estudiantes de la talla de José María Ponsoda Bravo, uno de los grandes escultores de la posguerra valencianos.

Esta escuela levantina, a la que pertenece Cuesta, se caracterizaba en tiempos de posguerra, por una marcada continuidad de las formas y temáticas barrocas, adaptadas a las necesidades devocionales y litúrgicas del momento. Tras la Guerra Civil, muchos talleres y escultores valencianos y alicantinos retomaron la tradición escultórica local, centrada en la imaginería religiosa, para suplir la destrucción de imágenes y retablos sufrida durante el conflicto. Esta producción destacaba por el empleo de madera policromada, la búsqueda deliberada de expresividad contenida en los rostros y una meticulosa atención al tratamiento de los ropajes y elementos ornamentales. Tales atributos son evidentes en los modelos escultóricos creados por Cuesta en su trayectoria artística, cuyas obras marianas presentan uniformidad estilística y guardan afinidad con la imagen de la *Virgen de la Aurora* de Crevillent.

Cuesta fue un escultor sumamente prolífico, a quien se le atribuyen diversas obras de gran relevancia, entre las que destacan la *Virgen del Rosario y Jesús Nazareno* en Ayora, su localidad natal; la *Virgen del Carmen* de Sucina (1923); *Nuestra Señora de los Ángeles* de Chulilla (1941); la *Virgen del Patrocinio* de Penáguila, así como la escultura del *Apóstol San Pedro* destinada a la antigua Colegiata de San Patricio de Lorca.

En cuanto a su vida personal, se sabe que contrajo matrimonio con Concha Frechina y tuvo cuatro hijas. Una de ellas, Josefina Cuesta, autora de la obra de *Jesús Rescatado* de Crevillent (1943), también presente en la Ermita de la Purísima. Francisco Cuesta López falleció en 1948, dejando una gran obra vinculada al estilo barroco levantino/ valenciano.

La escultura de la *Virgen de la Aurora* ha sido atribuida tradicionalmente a Francisco López Cuesta, según consta en diversas fuentes locales, la obra se fecha en torno al año 1940.

En este contexto, cabe señalar que, según testimonios orales procedentes del entorno familiar, Francisco López Cuesta habría sufrido una parálisis física tras el conflicto bélico, lo cual habría limitado significativamente, o incluso imposibilitado, su actividad escultórica directa. En ausencia de

documentación escrita que confirme este hecho, esta información debe tomarse con la debida cautela.

No obstante, considerando que en esos años Josefina Cuesta Frechina, hija del escultor, habría asumido la dirección del taller, se plantea como hipótesis de trabajo la posibilidad de que la pieza fuera ejecutada materialmente por ella, aunque firmada o atribuida al taller paterno. Esta interpretación encuentra cierto respaldo en el marco cronológico, la situación personal del escultor y en el funcionamiento habitual de los talleres escultóricos, donde la producción colectiva se valora por el talento y fama del autor individual, y donde las contribuciones femeninas han sido históricamente subrepresentadas.

A falta de pruebas concluyentes, esta hipótesis no pretende sustituir la atribución tradicional respaldada por el sello, que no firma, de la imagen, sino proponer una lectura alternativa, que invite a reconsiderar críticamente el concepto de autoría, así como a visibilizar el papel de Josefina Cuesta en la realización parcial, o posiblemente total, de esta obra.

Estado de conservación y restauraciones

La obra escultórica presenta una condición estable y permanece adecuadamente preservada. Sus piezas conservan sus características originales, sin daños significativos; sin embargo, se observan algunas grietas y pequeños golpes que podrían requerir mantenimiento.

Intervenciones: Última restauración realizada en el año 2016 por José Vicente Bonete.

Bibliografía:

- AGRAMUNT LACRUZ, F., (1999). *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX (III VOLS.)*. Albatros, Valencia.
- CARABAL MONTAGUD, M.Á., ROIG PICAZO, P., SANTAMARINA CAMPOS, B., SANTAMARINA CAMPOS, V., (2008). Tareas de rescate de la escultura sacra en la posguerra valenciana, en *Arché, Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, 3, 43-50. Valencia.
- CARABAL MONTAGUD, M. Á., CUESTA, J., SANTAMARINA CAMPOS, V., SANTAMARINA CAMPOS, B. (2011). *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. XCII, 339-358. Universitat de València.
- CARO GONZÁLEZ, L. (2016). La restauración y reposición artística en la excolegiata de San Patricio de Lorca tras la Guerra Civil (1936-1939). *Adaptación del Trabajo Fin de Grado dirigido por el prof. D. Cristóbal Belda Navarro*, 9- 44. Universidad de Murcia.
- LLEDÓ MAS, S. (2021). *Artistas de la Pasión. Semana Santa de Crevillent*. Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent.

Webgrafía:

- Patrimonio perdido, restituido y salvaguardado en el pueblo de Sucina (2024). TALLER "SUCINA. VIDA Y TERRITORIO". Imaginerías. URL: https://www.enclavecultura.com/cmsGaleria/media/archivos/ARTICULO%20-%20Imaginer%C3%ADa%20perdida%20y%20recuperada%20DEF.pdf
- Torre Ciudad. Virgen del Rosario, Sucina, Murcia. URL: https://torreciudad.org/galeria-mariana/virgen-del-rosario-sucina/
- MALPARTIDA TIRADO, M. (2017). San Juan de la Cruz- Parroquia de San Juan de la Cruz. *Informe de Restauración*. El Palo, Málaga. URL:https://sanjuandelacruzparroquia.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/Informe-Restauraci%C3%B3n-San-Juan-Cruz-2017.pdf



San Pascual Baylón

Autor/a: El arte cristiano Olot

Año de ejecución: segundo cuarto del siglo XX (décadas 1920- 40)

Área de ejecución: Olot (Gerona, Cataluña)

Medidas: 20 x 65 cm

Material: pasta de madera/ cartón madera

Técnica: molde, modelado exterior y policromado

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, sobre el cuerpo inferior, aparece la marca del taller.

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



Santa Rita

Autor/a: El arte cristiano Olot

Año de ejecución: último cuarto del siglo XX

Área de ejecución: Olot (Gerona, Cataluña)

Medidas: 20 x 60 cm

Material: pasta de madera/ cartón madera

Técnica: molde, modelado exterior y policromado

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, sobre el cuerpo inferior, aparece la marca del taller.

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



Virgen de Fátima

Autor/a: El arte católico. Casa Bochaca

Año de ejecución: último cuarto del siglo XX

Área de ejecución: Barcelona

Medidas: 50 x 120 cm

Material: pasta de madera/ cartón madera

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, sobre el cuerpo inferior, aparece la marca del taller.

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



Santa Lucía

Autor/a: Talleres Reixach Campanyà

Año de ejecución: segundo cuarto del siglo XX

Área de ejecución: Barcelona

Medidas: 60 x 180 cm

Material: pasta de madera/ cartón madera

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, sobre la base, aparece el sello del taller: "Reixach Campanyà. Passeig de Gracia, 117. Barcelona"

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



San Isidro Labrador

Autor/a: El arte cristiano Olot

Año de ejecución: segundo cuarto del siglo XX

Área de ejecución: Olot (Gerona, Cataluña)

Medidas: 20 x 60 cm

Material: pasta de madera/ cartón madera

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, sobre el cuerpo inferior, aparece la marca del taller.

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



San José con el niño

Autor/a: Artículos religiosos. San Jorge

Año de ejecución: finales del siglo XX (a partir del 1991)

Área de ejecución: desconocida

Medidas: 20 x 80 cm

Material: escayola

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, bajo la peana, aparece el sello de la tienda de adquisición.

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



San Cosme y San Damián

Autor/a: autor y taller desconocido.

Año de ejecución: último cuarto del siglo XX

Área de ejecución: desconocido

Medidas: 20 x 60 cm

Material: escayola

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: no

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box


Sta Gema

Santa Gema

Autor/a: Talleres Dimosa. Arte religioso

Año de ejecución: último cuarto del siglo XX

Área de ejecución: Olot (Gerona, Cataluña)

Medidas: 25 x 30 cm

Material: escayola

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, bajo la peana, aparece el sello del taller.

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



Santísima Trinidad

Autor/a: autor y taller desconocido.

Año de ejecución: último cuarto del siglo XX

Área de ejecución: desconocida

Medidas: 25 x 45 cm

Material: escayola

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: no

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



Virgen María niña

Autor/a: autor y taller desconocido.

Año de ejecución: último cuarto del siglo XX

Área de ejecución: desconocida

Medidas: 20 x 30 cm

Material: escayola

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: no

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



San Roque

Autor/a: autor y taller desconocido.

Año de ejecución: último cuarto del siglo XX

Área de ejecución: desconocida

Medidas: 57 x 26 cm (con caja)

Material: escayola

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: no

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



San Blas

Autor/a: Talleres Reixach Campanyà

Año de ejecución: tercer cuarto del siglo XX

Área de ejecución: Barcelona

Medidas: 40 x 120 cm

Material: madera

Técnica: tallada y policromada

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, sobre la base, aparece el sello del taller: "Reixach Campanyà. Passeig de Gracia, 117. Barcelona"

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



San Pascual Baylón

Autor/a: autor y taller desconocido.

Año de ejecución: último cuarto del siglo XX

Área de ejecución: desconocida. Posiblemente de los talleres de Olot.

Medidas: 40 x 108 cm

Material: pasta de madera/ cartón madera

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: no

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



San Antonio de Padua

Autor/a: El arte cristiano Olot.

Año de ejecución: segundo cuarto del siglo XX

Área de ejecución: Olot (Gerona, Cataluña)

Medidas: 30 x 80 cm

Material: pasta de madera/ cartón madera

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, sobre el cuerpo inferior, aparece la marca del taller.

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



San Joaquín

Autor/a: autor y taller desconocido.

Año de ejecución: segundo cuarto del siglo XX

Área de ejecución: desconocida. Posiblemente de los talleres de Olot.

Medidas: 45 x 142 cm

Material: pasta de madera/ cartón madera

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: no

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



Sagrado Corazón de Jesús

Autor/a: autor y taller desconocido. Atrib. al escultor valenciano García Talens (sin confirmar autoría)

Año de ejecución: desconocido. Posiblemente sea una producción del año 1940, en adelante.

Área de ejecución: taller valenciano

Medidas: 101 x 77cm

Material: madera

Técnica: tallada y policromada

Firma, sello o marca: no

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box



Virgen de la Candelaria

Autor/a: El arte cristiano Olot

Año de ejecución: segundo cuarto del siglo XX

Área de ejecución: Olot (Gerona, Cataluña)

Medidas: 50 x 128 cm (45 cm niño)

Material: pasta de madera/ cartón madera

Técnica: molde, modelado y policromado

Firma, sello o marca: sí. En su parte posterior, sobre el cuerpo inferior, aparece la marca del taller.

Ubicación actual: Ermita de la Purísima (Crevillent)

Propiedad: Iglesia de Ntra. Señora de Belén (Crevillent)

Créditos fotográficos: Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía)

Inventariado: Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box

En el desarrollo de la investigación, la labor realizada por Rebeca Martínez Campillo y Aitor Barraquel Box ha sido decisiva para la correcta catalogación del objeto, aportando un enfoque riguroso en la recopilación de datos técnicos, históricos y contextuales. Igualmente, la colaboración con Carlos Javier Serna (Karpas Fotografía) ha permitido disponer de un archivo fotográfico de alta calidad, donde se documentan tanto los detalles formales y constructivos de la escultura como su integración en el entorno arquitectónico de la ermita.

La inclusión y el estudio de esta pieza en el marco del patrimonio escultórico de la Ermita de la Purísima permiten reflexionar sobre las dinámicas de producción y circulación de arte sacro en el siglo XX, así como sobre la capacidad de adaptación de los talleres olotinos a las demandas de comunidades alejadas de los grandes centros artísticos. Además, este enfoque integral contribuye a la sensibilización y valorización del patrimonio local, promoviendo nuevas líneas de investigación que aborden la conservación, restauración y difusión de un acervo cultural de indudable relevancia para Crevillent y su entorno.



AJUNTAMENT DE **CREVILLENT**

Regidoria de Cultura