



Fig. 1. Planta de la catedral de Orihuela según V. Lampérez.

La Catedral de Orihuela y la Contrarreforma:

Una nueva imagen a golpe de reformas y añadidos

Alejandro Cañestro Donoso

Universidad de Alicante

Resumen

La diócesis de Orihuela, por su especial carácter contrarreformista desde su fundación, trató de adecuar sus templos a la nueva imagen que demandaba el regenerado movimiento católico, imitando las soluciones espaciales propias de nave única con capillas. Tal fue el caso de la catedral de Orihuela, para la cual se emprendieron reformas con el fin de acomodar el viejo templo gótico a la nueva imagen imperante en todo el orbe católico, se centró en la adecuación del presbiterio, con la erección de capillas o rejas, además de retablos o tabernáculos, que subrayaron el énfasis eucarístico de estos espacios. En suma, toda una serie de programas y propuestas encaminados a adecuar el espacio de la catedral de Orihuela a las nuevas directrices y gustos del momento de la Contrarreforma, que harán de ella un verdadero baluarte de esos tiempos en la diócesis de Orihuela.

Palabras clave: Contrarreforma, catedral, Orihuela, reformas.

Abstract

The Diocese of Orihuela, by its special counterreformatist character since its foundation, attempted to bring the temples to the new image that demanded the regenerated Catholic movement, imitating their own spatial solutions unique space with chapels. Such was the case of the Cathedral of Orihuela, for which were undertaken reforms in order to accommodate the old Gothic church to the new prevailing image throughout the Catholic world, focused on the adequacy of the presbytery, with the erection of chapels bars, as well as retablos or tabernacles, which stressed the Eucharistic emphasis of these spaces. In short, a whole series of programs and proposals aimed at adapting the space of the Cathedral of Orihuela to the new guidelines and tastes of the time of the Counter-Reformation, which will make it a real stronghold of those days in the diocese of Orihuela.

Keywords: Counterreformation, cathedral, Orihuela, reforms.

El Concilio de Trento y, consecuentemente, el movimiento de la Contrarreforma, trataron de adecuar los templos antiguos pre-existentes, muchos de ellos de tiempos medievales, a la nueva liturgia que impuso la reforma del culto¹. Evidentemente, una buena parte de esos templos anteriores fueron derribados para levantar fábricas acordes ya a las concepciones, a los gustos y a las necesidades del momento, si bien deben tenerse en cuenta que otras iglesias se mantuvieron, aunque se vieron reformadas para ajustarse a la nueva situación. Algunas de esas iniciativas fueron sugeridas en los sínodos con el objetivo de obtener finalmente unos espacios corregidos y ampliados que trataran de imitar aquellas construcciones que se erigían de nueva planta con nave única y capillas, por lo que en algunas ocasiones se llegaron a horadar los contrafuertes de separación y crear así unos pasos secundarios comunicados, tal como ofrecían las capillas laterales de las iglesias contrarreformistas según ocurrió en la iglesia alicantina de Santa María. También el arreglo del templo afectó a la cabecera con una diversidad de expedientes orientados a potenciar este ámbito donde asimismo se incluyeron importantes retablos y templetos con tal fin. Cuando no se erigieron capillas anexas dedicadas a la Eucaristía, como culto principal contrarreformista, o a alguna advocación de particular veneración que, en realidad, funcionaban como pequeñas iglesias propias dentro de un templo, con sus propias fachadas y plantas bien de cruz latina bien de cruz griega, siempre con cúpula. Además de este arreglo interior, hay que tener en cuenta las obras llevadas a cabo en el exterior, en fachadas y portadas, como espejos de la nueva realidad religiosa², con el fin de magnificar el templo y realzar su sacralidad desde el entorno urbano.

Esta adecuación de lo existente no sólo afectó a la arquitectura propia del templo sino que igualmente tuvo su repercusión en otros campos del arte, pues frecuentemente la reforma de los viejos espacios se tradujo en el acoplamiento de un retablo, una reja, un púlpito o cualquier otro elemento del mobiliario litúrgico, sin olvidar tampoco los objetos de plata y textiles que se convirtieron en fundamentales en la concepción de la nueva liturgia y de su manifestación.

El edificio más importante de la diócesis de Orihuela por albergar la catedral episcopal, la catedral, será objeto de múltiples reformas y añadidos, pudiendo considerarse este edificio como un prototipo de la adecuación a los nuevos tiempos. Estos se aprecian en plenitud en el último tercio del siglo XVI, dado que ahora pasa de ser colegiata a catedral en 1564 y además, como tal, tenía que ser espejo de los ideales contrarreformistas para toda la diócesis.

Se inicia la construcción del actual edificio a finales del siglo XIV³, sobre una construcción preexistente datada en el siglo XIII que constituía la continuidad a la mezquita musulmana, en estilo gótico mediterráneo, con tres naves y capillas entre los contrafuertes de escasa profundidad, la prolongación de las cuales hace posible la presencia de una girola detrás del Altar mayor y un crucero despejado gracias a la supresión de los machones, obra de inicios del siglo XVI, a cargo de Pere Conte⁴, adicionándose, en lugar de ellos, otras soluciones estructurales novedosas para la época, con el fin de facilitar la visión del presbiterio,

1. Cfr. CAÑESTRO DONOSO, A., *Arquitectura y programas artísticos en la provincia de Alicante durante la Edad Moderna*, Madrid, 2015, pág. 124 y ss.

2. "La impronta de esta nueva imagen religiosa propiciada por la Contrarreforma no sólo se manifestó en el interior de los templos, su ornato y ajuares. En realidad, tan importante como el espacio del culto fue su exposición al exterior", véase RIVAS CARMONA, J., "Navarra y la Contrarreforma: una nueva imagen religiosa", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, 2008, pág. 378.

3. Tormo apunta que esta fábrica debía ser algo más tardía, quizá "cuando era colegiata o antes", véase TORMO y MONZÓ, E., *Levante. Guía de las provincias valencianas y murciana*, Madrid, 1923, pág. 300. Cabe recordar que la categoría de colegiata le vino en 1413.

4. Es mencionado en la bibliografía como responsable de "la peculiar y arriesgada solución de bóvedas con nervios torsionados", véase VARELA, S., *Obra de los arquitectos en Alicante*, Alicante, 2001, pág. 75.

que estaba codificada por tales pilares⁵. Esta fábrica gótica contemplaba asimismo una torre prismática a los pies con molduras que marcan los cuerpos y la portada del imafrente, llamada *de las Cadenas*, de influencia mudéjar por presentar un arco polilobulado en el acceso, rodeado de arquivoltas apuntadas. Además de ella, se levantó otra portada en el siglo XV, la de la Virgen del Loreto, de estilo gótico arcaizante con jambas y arquivoltas apuntadas que cobijan el acceso, adornado por un arco carpanel muy rebajado, que casi parece un dintel, dispuesto en el siglo XVI tras la supresión del parteluz original. Por tanto, puede decirse que las primeras fases constructivas de la iglesia catedral de Orihuela se resumen en dos etapas, a saber: el siglo XIV, momento en que se ejecuta el cuerpo de las naves aprovechando material constructivo de la primera fábrica mudéjar, de la que se conservaría la torre, y el siglo XV, con el añadido de la cabecera, la confección de la girola y la erección de la portada del Loreto.

Ahora bien, será el siglo XVI el que marcará la primera renovación de la imagen de la catedral oriolana⁶, tanto en el interior como en el exterior, pues para ella, a tenor de su nuevo rango como colegial⁷ y, más tarde, catedralicio⁸, y vistos los grandes hitos arquitectónicos con la nueva gramática renaciente que comenzaban a fraguarse en esta zona tras los numerosos templos de nave única del XV e inicios del XVI, se plantea una ampliación desde el lado norte, esto es, el del Evangelio, que rivalizara en funcionalidad y belleza con cualquier templo de este obispado. Este ensanche contemplaba unas capillas en lenguaje renacentista, la primera muestra clasicista de la seo oriolana, cubiertas por bóveda de cañón con pilastras y arcos cajeados⁹, además de la refactura del presbiterio¹⁰, que fue realmente lo primero que se llevó a cabo, desechando el espacio que había sido levantado y reformado poco tiempo antes, para introducir unas bóvedas clásicas que ocultaban las góticas antiguas de terceletes y nervios, todo un prodigio de la arquitectura¹¹.

Evidentemente, tal remodelación no vino sola sino que lo hizo acompañada de un ambicioso programa, que se dilataría en el tiempo hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en que, puede decirse, se concluyen las obras y reformas y ya se ha adecuado plenamente el edificio existente a la nueva imagen que

5. La eliminación de los pilares de la nave central en el crucero y su sustitución estructural por arcos formeros y diagonales fue advertida por JAÉN, G. et al., *Guía de la arquitectura de la provincia de Alicante*, Alicante, 2000, pág. 223. Según Zaragoza, "esta atrevida resolución tiene resonancias de las obras construidas por los maestros del círculo de Pere Compte, al apoyarse la bóveda mediante nervios sogueados esculpidos a modo de cuerdas que parecen sustentar la carpa pétreo", véase ZARAGOZÁ, A., "El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: Pere Compte y su círculo", en VV. AA., *El Mediterráneo y el Arte español, actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1996. Para Chueca, la decisión de elidir tales pilares obedecía más a criterios funcionales que a estéticos, pues "el crucero debía parecer angosto", en CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura de la arquitectura española*, t. I, Ávila, 2001, págs. 412-413.

6. Señala Chueca que "la pobre y arcaica iglesia...tuvo que engalanarse a tenor de las recientes dignidades", pues la que fuera erigida en 1443 como colegial, recibirá la dignidad de ser catedral en 1564, al compás de la creación de la diócesis, véase CHUECA GOITIA, F., op. cit., t. I, pág. 412. Esta misma idea es repetida en NAVARRO MALLEBRERA, R. e VIDAL BERNABÉ, I., "Arte", en MESTRE SANCHÍS, A. (dir.), *Historia de la provincia de Alicante*, t. IV, Murcia, 1985, pág. 424, pues ambos autores indican que la primera intención arquitectónica fue "el deseo de convertir a la antigua iglesia del Salvador de Orihuela en un edificio catedralicio o consiguientemente, hubo necesidad de modificar el presbiterio".

7. La Bula de erección de la colegiata llegó el 13 de agosto de 1413. Puede verse el panorama histórico de tal momento en VIDAL TUR, G., *Un obispado español: el de Orihuela-Alicante*, t. I, Alicante, 1961, pág. 43 y ss. Puede verse también al respecto RUFINO GEA, J., *El pleito del Obispado, 1383-1564*, original de 1900, ed. Facsímil, Valencia, 1995, pág. 7 y ss.

8. La historia de la erección en catedral puede verse en *Biografías de los Reverendísimos e Ilustrísimos Señores Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela, desde que en ella fue erigida la Silla Episcopal desmembrada de la de Cartagena; con un resumen histórico de la Iglesia Catedral de esta ciudad*, original de 1886, ed. Facsímil, Orihuela, 1996, pág. 3 y ss.

9. Esta nueva ampliación renacentista, en teoría, no tendría nada que ver con Quijano, pues se trata de "un giro diferente", más próximo a Inglés, véase BÉRCHEZ, J. y JARQUE, F., *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia, 1994, pág. 78.

10. Esta reforma contemplaba también la modificación del aula capitular, a cargo de Juan Inglés. Se conocen los capítulos para la construcción de la misma, fechados el 27 de noviembre de 1578 y en ellos se presenta a Inglés como "maestro de cantería", véase NIETO FERNÁNDEZ, A., *Orihuela en sus documentos. La catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, t. I, Murcia, 1984, págs. 91-95.

11. El mismo Chueca no repara en elogios al decir a propósito que "en Levante se sabía construir y no asustaba sostener en el aire seis compartimentos de bóveda cuatripartita sobre tres arcos, uno transverso y dos longitudinales", en CHUECA GOITIA, F., op. cit., t. I, pág. 413.

trajo consigo la Contrarreforma y el nuevo culto que ésta imponía. La reforma casi integral del presbiterio también contemplaba dos espléndidas rejas, la que cierra el coro y la que cubre el Altar mayor, puesto que las otras cuatro, las que cierran el espacio por sus cuatro lados de la girola, son góticas.

La reja del presbiterio, “*lujosa y muy historiada*” según E. Tormo, fue realizada en 1549¹² en Cartagena por los maestros rejeros franceses Andrés y Esteban Savanian¹³, quienes introducen, en esta pieza forjada, una muestra del lenguaje renacentista, si bien no será la única reja presente en la catedral, pues la Capilla de la Comunión, en la zona del trasagrario, se cierra asimismo con una, obra de Antón Viveros¹⁴, fechada en 1494¹⁵, además de la reja que delimita el coro por su parte frontal. Volviendo a la del presbiterio, cabe decir que se trata de una interesante obra, con un cuidado programa iconográfico desplegado en sus tres cuerpos que ya insinúa la renovación del culto que implantará la Contrarreforma al ubicar en el cuerpo central un medallón con la escena de la Anunciación, en el superior se disponen a Adán y Eva mientras que en la cornisa se presentan los cuatro grandes Profetas (Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel), estando en el remate un Crucificado, casi escultórico, en cuyo pie aparecen dos alas imperiales, símbolo de la redención. La Virgen, Cristo y los santos, además del pasaje del Pecado Original, quedan patentes en esta reja, a manera de prefiguración de los programas culturales que exaltará Trento. Esta reja presenta, en los extremos, dos púlpitos bellamente labrados, obra contemporánea¹⁶ a la reja pero remozados a mediados del siglo XVIII¹⁷.

La reja que cubre el coro por su parte frontal fue atribuida al taller del maestro Bartolomé¹⁸, el mismo que ejecutara la de la Capilla Real de la Catedral de Granada, si bien la documentación aportada por el

12. Al menos, en esa fecha, se emite carta de pago para ambos maestros rejeros y, en ella, consta “que estaban acabadas con toda perfección la reja y puertas de hierro frente a la puerta de la Sacristía, por donde se entra al Altar mayor y asimismo la escalera de hierro y puerta para el púlpito que hay en dicha parte”, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, págs. 87-88.
13. Alcolea ofrece la autoría de esta reja a Esteban Savanian, artífice, además, de la reja de la capilla de los Coque en la Catedral de Murcia y la del presbiterio de la iglesia de Santiago de Orihuela, en 1547, véase ALCOLEA, S., *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, *Ars Hispaniae*, vol. XX, Madrid, 1958, pág. 69.
14. Antón Viveros será el responsable, entre otras obras, de la reja del presbiterio de la iglesia de Santa María del Salvador (Chinchilla, Albacete), fechada en 1503. Pueden verse al respecto los siguientes trabajos: SANTAMARÍA CONDE, A. y GARCÍA-SAUÇO BELÉNDEZ, L. G., *La Iglesia de Santa María del Salvador de Chinchilla*, Albacete, 1981; ALCÁZAR ORTEGA, M., *Iglesia Arciprestal Santa María del Salvador. Guía Ilustrada de visita*, Chinchilla, 2002. En el siglo XVI se le añadieron dos púlpitos platerescos, véase ROKISKI LÁZARO, M. L., “Los púlpitos de la iglesia de Santa María de Chinchilla”, *Archivo Español de Arte*, t. 66, 261, Madrid, 1993, págs. 75-77. Este maestro es, asimismo, autor de la reja del presbiterio y la del coro de la catedral de Murcia, obras que “le consagraron como uno de los maestros indiscutibles de su siglo”, en 1497, en BELDA NAVARRO, C. y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia...*, op. cit., pág. 11. Puede verse, además, a este respecto el estudio de BELDA NAVARRO, C., “La obra de rejería de la Catedral de Murcia”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 24, Murcia, 1971, págs. 207-234; BELDA NAVARRO, C., “El arte cristiano medieval en Murcia. Las artes industriales góticas”, en VV. AA., *Historia de la Región de Murcia*, vol. IV, Murcia, 1980, págs. 345-347 y BELDA NAVARRO, C., “La obra de rejería en la Catedral de Murcia”, en TORRES FONTES, J. (ed.), *La Catedral de Murcia. VI Centenario*, Murcia, 1994, págs. 217-256. Debe tenerse en cuenta el trabajo de VERA BOTÍ, A., *La Catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, 1994, págs. 163-165, así como el estudio más reciente que incorpora bibliografía de PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Notas sobre rejería murciana de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, 11, Murcia, 1996, págs. 161-174. Ya tempranamente, Alcolea atribuyó a Antón Viveros esa reja “que cierra la Capilla de la Comunión tras la girola”, véase ALCOLEA, S., op. cit., pág. 27. Se dijo que Viveros formaba un foco rejero en Murcia, “quien forjará unas obras de gran calidad y monumentalidad, caracterizadas por su sentido horizontal”, en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 2006, pág. 36.
15. Se conocen los capítulos de la construcción de esta reja, en los cuales se compromete “el maestro Antón de Biberos, herrero de Murcia” a obrar “el enrejado de hierro para el Altar mayor”, que posteriormente sería trasladado al acceso de la Capilla de la Comunión porque fue sustituida esta reja por la de 1549 de los Savanian, más del gusto de la época, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., pág. 88. Estos Savanian también ejecutarían las rejas para la Capilla de los Rocafull –esto es, de la Virgen del Rosario– y la Capilla de Santa Catalina, NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, págs. 89-90.
16. Gutiérrez-Cortines señala, acerca de ellos que “están estrechamente vinculados con los repertorios de Ghirlandaio, Giuliano da Sangallo o el Codex Escorialensis”, en GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., “La arquitectura como arte y el Renacimiento como lenguaje de renovación”, en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), *Semblantes de la vida [catálogo de exposición]*, Valencia, 2003, págs. 127-128.
17. El 24 de mayo de 1751 se pide “que se haga un púlpito con balaustas de hierro a fin de que sirva a los Curas para la enseñanza de la doctrina cristiana”, levantándose éste años más tarde a cargo del herrero José Gironés y el tallista Antonio Rufete, quienes entregan la obra en febrero de 1776, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, pág. 64.
18. Se dijo de ella que “pertenece a la escuela del maestro Bartolomé”, en CAMÓN AZNAR, J., *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI, Summa Artis*, vol. XVIII, Madrid, 1961, pág. 512.



Fig. 2. Portada de la Anunciación de la catedral de Orihuela. Fotografía: Fototeca de Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura.

padre Nieto ha revelado que comparte autoría con la del presbiterio, a cargo de Andrés y Esteban Savanian, quienes forjarían y dorarían la pieza siguiendo posiblemente un diseño de Jerónimo Quijano. Quizá la comparanza con la granadina venga porque esta oriolana también incorpora el escudo del emperador Carlos V entre flameros y copas. Esta reja, levantada en 1547, podría suponer muy bien la introducción de los valores renacentistas en la catedral oriolana al ser un poco anterior a la otra, si bien ambas comparten disposición en tres cuerpos, aunque ésta del coro se achafana en las esquinas hacia los pilares para dar mayor sensación de cierre y adaptación al espacio.

El Renacimiento introducido en la catedral por esas dos rejas y por las capillas del lado del Evangelio, dada la ampliación del espacio por ese flanco, tuvo un magnífico reflejo en el exterior, concretamente en el crucero norte, en la llamada *Portada de la Anunciación*, una obra tradicionalmente atribuida a Jerónimo Quijano dadas sus semejanzas por la portada de dicho autor en el claustro del colegio Santo Domingo, de Orihuela; sin embargo, la documentación trabajada por A. Nieto reveló que, si bien tam-

poco se descarta la mano de Quijano, intervino en ella otro autor destacado, el arquitecto Juan Inglés¹⁹. Con todo, ante esta portada se presentan varios interrogantes: ¿seguía Inglés un diseño anterior? Eviden-

19. Este arquitecto, natural de Tortosa, trabajará en Orihuela en el Colegio Santo Domingo, en la iglesia de Santiago y en la catedral, además de en la iglesia de San Martín de Callosa de Segura. Una biografía aproximada sobre él puede verse en VARELA, S., op. cit., págs. 137-138. Con todo, deben distinguirse los autores que la atribuyen a Quijano, como Chueca Goitia, Camón Aznar o Tormo, mientras que Bérchez, Jarque, Navarro y Vidal se inclinan, vista la documentación que compiló A. Nieto, a fijar la autoría de esta portada y la hacen como obra de Inglés. E incluso Chueca dijo que "parece inspirada en otra portada dedicada, asimismo, a la Anunciación, en el claustro del convento de Santo Domingo, en Orihuela, que recuerda a Jacobo el Indaco" además de indicar que en el convento de los Jesuitas de Murcia "existe una portada de tipo parecido, aunque mucho más purista, con notables esculturas que se atribuyen al hermano Domingo Beltrán", en CHUECA GOITIA, F., op. cit., t. II, pág. 206. Respecto a esta última portada murciana, en la actual iglesia de Santo Domingo, puede verse GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia, 1987, págs. 487-491. Con todo, no debe obviarse que el primero que aporta el nombre de Inglés relacionado con esta portada es A. Nieto Fernández.

temente, sí, dado lo arcaico de su esquema para esos años tan finales del XVI. E incluso el mismo artista indica que debían separarse la arquitectura de las otras artes²⁰, por lo que entonces no tendría sentido pensar que las trazas de esta portada fueron suyas. Pero ¿y si la portada ya estaba hecha y la labor de Inglés no fue otra que la de su traslado? No debe olvidarse que para levantar la última de las capillas del lado del Evangelio, la más próxima a los pies y costada por el obispo de Sarno, se hubo de ampliar el templo por lo que quizá pudiera estar esa portada, a todas luces diseño de Quijano, en esas inmediaciones de la última capilla y, al suprimirse ésta, se decidiera trasladarla.

El primer Renacimiento español tendrá en esta portada un magnífico representante con un esquema de arco de triunfo, a la manera de la época y de las tradiciones locales –caso del gran arco del presbiterio de la iglesia de Santiago, en Orihuela, o de las portadas de la iglesia de Jumilla, San Esteban de Murcia, la colegiata de San Patricio de Lorca o la iglesia de la Asunción, de Sax, estudiada esta última en este presente trabajo, obras de idéntica configuración–, con unas columnas pareadas corintias flanqueando el acceso con arco de medio punto. Los intercolumnios se aprovechan para alojar hornacinas aveneradas que, en la actualidad, no contienen imagen alguna. Esta portada, ejecutada en 1578 y 1588 en su primera fase y entre 1589 y 1590 en su última etapa, sitúa a dos maestros: Jerónimo Quijano, cuya presencia no debería resultar extraña en esta obra, y Juan Inglés²¹, quien también participa en otros edificios en Orihuela, por lo que no sería descabellado pensar que, bajo unas trazas del primero, el segundo concluyera la factura de esta portada, verdadero hito del Renacimiento en la región²².

Ciertamente, la huella de Jerónimo Quijano está presente tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico y decorativo, y se patentiza en las imágenes de la escena de la Anunciación, un tema mariano que se pone en relación con lo que se estaba fraguando desde el último cuarto del siglo XV en esa suerte de *Precontrarreforma* y que servirá de prefiguración para lo que se potencie desde el Concilio de Trento. Las figuras casi salen del marco de las enjutas, con un interesante aire italianizante, visto también en el friso, cuyo repertorio ornamental se articula a base de *putti*, *candelieri*, roleos y grutescos.

Con todo, esta portada no debe tomarse como un elemento independiente sin tener en cuenta las importantes reformas a las que se somete el presbiterio y el lado norte de la catedral, que tendrá algunos ejemplos paralelos en las catedrales de Murcia o Valencia²³, como se ha dicho en algunas ocasiones, pues responde a un mismo planteamiento: adaptar el edificio antiguo gótico a los lenguajes artísticos actuales y, por tanto, a la nueva imagen que daban los templos erigidos contemporáneamente y darle un carácter más eucarístico.

20. Dijo Inglés que “la ymaginería y pintura es cosa distinta de la arquitectura y traça de las obras de cantería, porque lo otro es ornato adherencia a la dicha obra y cosa particular de por sy” y, en palabras de C. Gutiérrez-Cortines, “tal entendimiento de la arquitectura presuponia la valoración de los componentes esenciales: el muro, el volumen y el espacio” además de un “rechazo a la fusión de las artes”, véase GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa...*, op. cit., pág. 87.

21. Incluso se ha insinuado que la labor arquitectónica pudo haberse debido a Quijano mientras que de Inglés, sería el aparato decorativo, en BENITO, F. y BÉR-CHEZ, J., *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura*, Valencia, 1982, pág. 152.

22. Sobre los condicionantes de esta portada y de otras obras puede verse CAÑESTRO DONOSO, A. y GÓMEZ LÓPEZ, C., “El obispo Gallo y su papel en la nueva imagen contrarreformista de la diócesis de Orihuela”, en ALBERO MUÑOZ, M. M. y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (eds.), *Territorio de la memoria: arte y patrimonio en el sureste español*, Madrid, 2014, pág. 362 y ss.

23. Ello ha sido puesto de relevancia en RIVAS CARMONA, J., “El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias”, *Estudios de Platería San Eloy 2003*, Murcia, 2003, págs. 515-522.

Por esas fechas se remozan varias capillas laterales del interior de la catedral, como la del Rosario o la del obispo de Sarno. La primera de ellas, la de la Virgen del Rosario, contenía un retablo ejecutado en 1496 a cargo de Juan Marcelles, de Valencia, en estilo gótico, con arquerías apuntadas y tracerías, al gusto del momento, aunque casi un siglo después, en 1576, se solicita la factura al imaginero murciano Francisco Ayala de una nueva imagen de la Virgen *“de madera de pino y encarnada y dorada y acabada de todo punto”*, que ya vendría a renovar la imagen de esta capilla²⁴. Este retablo quinientista sería sustituido en 1735 por otro, a cargo de Bartolomé y Antonio Perales, dorado por Diego Tormos y José Moñino²⁵. Fue habitual, pues, en los templos levantar retablos marianos en capillas próximas a la capilla mayor, con frecuencia puestas bajo la advocación de la Virgen del Rosario. Asimismo, tampoco se conserva la imagen que realizara Ayala para el camarín de la calle central del retablo, ya que en 1633 se encarga otra al escultor Bernardo de Aguilar, a petición de la Cofradía del Rosario, con una más que evidente influencia de Juan Martínez Montañés²⁶.

Luis Gómez, obispo de Sarno, legó fondos para levantar una capilla en la catedral de Orihuela, dedicada a la Santísima Trinidad, *“cerca de la puerta de la iglesia, a la parte de tramontana”*, próxima al campanario, en el lado norte, es decir, en el flanco en que se estaban operando reformas desde mediados del XVI, con el lenguaje renacentista como bandera. En un principio, en 1581, se decide ubicarla en la sacristía, *“en la pared donde están los armarios”*²⁷ aunque finalmente se dispondrá, tal cual era la voluntad de Gómez, a los pies del templo, en el lado del Evangelio. Se requería ensanchar el perímetro de la catedral una vez más y, para ello, no dudan en adquirir los terrenos de una casa colindante en 1585²⁸. Se comienza a construir el interior, en el que interviene Juan Inglés, quien se apoyará en dos maestros de cantería, Pedro de Aguirre y Juan Torres, para acabar la obra en 1588, con un retablo que se ordena hacer en 1587 al carpintero José Piquer, *“de buena madera, limpia y de modo que se pueda pintar una vez acabado”*, debiendo ser similar al retablo de la Virgen del Rosario que existía en la iglesia oriolana de la Merced. Piquer se compromete a entregar la obra en un plazo de seis meses, a partir de septiembre de 1587, si bien la fábrica no dispondrá de fondos suficientes para satisfacerle el importe y se verá obligada a vender algunos censos al Colegio de Predicadores con el fin de poder abonarle lo pendiente. Esta capilla, de planta rectangular con pequeños altares laterales, sería modificada seriamente en el siglo XVIII como consecuencia de los desperfectos causados por una riada, que arrastró parte de la misma.

No se advierten más modificaciones ni mejoras, ni adaptaciones al gusto de la época según las exigencias del culto, más que la incorporación de bienes suntuarios al tesoro hasta bien entrado el siglo XVII, momento en que tiene lugar una reforma de gran relevancia tanto para la historia de la catedral como para la arquitectura y el arte de la Gobernación de Orihuela. En efecto, el presbiterio de la seo cambió completamente

24. La Virgen fue encargada el 17 de mayo de 1576 a “Francisco Ayala, entallador de Murcia” para la Cofradía de la Madre de Dios del Rosario, propietaria de esta capilla, y se especifica que se quería la misma “conforme a la hecha en el Colegio de Predicadores”. Dado que se iba a ubicar en un retablo, se pide que no lleve “las espaldas pintadas de otra imagen” y que a la Virgen y al Niño que sujeta en brazos se les ponga “rayos, rosario y flores, y el Jesús con un rosario en las manos, y la María también y en la peana serafines”. Posiblemente sería una imagen de vestir porque únicamente se le abonan seis ducados “en parte de pago de la factura y manos de la imagen de Nuestra Señora del Rosario para la Seu”, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, pág. 68.

25. Es interesante el proceso constructivo de este retablo. Al respecto puede verse MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), *Semblantes de la vida*, Valencia, 2003, págs. 422-425.

26. BELDA NAVARRO, C., “Virgen del Rosario”, en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 426-427.

27. La razón que se alega procede de la misma concepción de la capilla, pues se pretendía que ésta “impidiera el paso a la calle”. Precisamente, para evitar tal estorbo, se lleva a la sacristía, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, págs. 71-72.

28. Los vecinos venden su casa “porque se ha de tomar de ella parte para ensanche de la Capilla en memoria del obispo de Sarno”, *Ibidem*, pág. 72.

de apariencia y configuración, convirtiéndose en una obra plenamente barroca, con un nuevo retablo y un nuevo templete, aunque no llegó a perder la esencia gótica de la fábrica original, rivalizando, por tanto, con las grandes fábricas seiscentistas que se habían levantado al compás de la Contrarreforma²⁹, es decir, las iglesias de San Nicolás (Alicante) y Santa María (Elche), además de las parroquias locales de Santiago y Santas Justa y Rufina, las cuales poseían grandes retablos contemporáneos y habían adoptado ya unas nuevas apariencias. Evidentemente, algo de ello hubo de haber en las razones por las cuales el Cabildo catedralicio emprende su más ambiciosa reforma, la de la cabecera.

En el año 1689 se presenta un memorial de Gregorio Masquefa del que se extrae que se pensó hacer un tabernáculo y un retablo “*del mayor lucimiento*”, en el caso de que se encontrara la persona adecuada para realizarlos³⁰. En ese documento, expuso que Nicolás de Bussy, escultor reputado de la zona, con obra en Alicante, Elche y la misma Orihuela, se encontraba en Murcia para llevar a cabo algunas de sus obras para la Cofradía de la Sangre, diciendo además que había emprendido diligencias para hacerlo llegar a Orihuela con el fin de ofrecerle el proyecto de la renovación catedralicia. Por aquellos momentos, gozaba de gran éxito en Orihuela el tallista Antonio Caro, aunque se descartó hacerle el encargo a este último porque, según se entreve en la documentación, se pretendía hacer una obra magnífica y lo idóneo sería recurrir al artista de gran renombre que era Bussy, máxime después de haber visto las obras tan espléndidas que había dejado en Elche. Otra de las razones podría ser que este Caro estaba realizando un retablo



Fig. 3. Capilla del Rosario de la catedral de Orihuela. Fotografía: Fototeca de Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura.

para hacerlo llegar a Orihuela con el fin de ofrecerle el proyecto de la renovación catedralicia. Por aquellos momentos, gozaba de gran éxito en Orihuela el tallista Antonio Caro, aunque se descartó hacerle el encargo a este último porque, según se entreve en la documentación, se pretendía hacer una obra magnífica y lo idóneo sería recurrir al artista de gran renombre que era Bussy, máxime después de haber visto las obras tan espléndidas que había dejado en Elche. Otra de las razones podría ser que este Caro estaba realizando un retablo

29. Incluso se ha insinuado que esa reforma podía obedecer a un intento de emular la reforma que se había llevado a cabo en el presbiterio de la catedral de Murcia, pues el Cabildo oriolano había puesto sus miras en muchas ocasiones en la seo murciana, buscando “iniciar el engalanamiento presbiterial de manera muy similar al que se había desarrollado en Murcia”, véase PÉREZ SÁNCHEZ, M., “Reflexiones en torno a la actualización de una tipología: el frontal de la catedral de Orihuela”, en RIVAS CARMONA, J. (coor.), *Estudios de Platería San Eloy 2006*, Murcia, 2006, pág. 597.

30. I. Vidal estudió todo ello y, dado que constituye una de las pocas fuentes bibliográficas al respecto, se va a intentar hacer una síntesis de todo lo que Vidal publicó, por ello se añade esta nota única con la referencia para no reiterarlas: VIDAL BERNABÉ, I., *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780)* Alicante, 1990, págs. 95-100 (retablo) y págs. 108-110 (tabernáculo).

al mismo tiempo para la parroquia oriolana de Santas Justa y Rufina, templo al cual no quería equipararse la catedral, así como tampoco quería tener parangón, si no ser mucho más superior, con los templos de Alicante, Elche o la propia iglesia de Santiago de Orihuela.

En efecto, se pide que Antonio Caro que se desplace a Murcia para recoger a Bussy en abril de 1690, con lo cual se confirma la idea de que el alemán viajó a Orihuela, reconoció el presbiterio y, posiblemente, elaboró algunas trazas para lo que se le demandaba, sin permanecer en la ciudad demasiados días. En julio del mismo año, Caro se ofrece para llevar a cabo el proyecto —no se sabe si sería el diseñado por Bussy o uno que realizaría él mismo, pues señala que la obra debía hacerse *segons la demostració y trasa que he fet y manifestat*— en un plazo de cuatro años, indicando también que, en caso de morir, se ocupara de la obra el escultor Laureano Villanueva. Lo que es cierto es que si el proyecto fue enteramente obra de Caro, se dejó influenciar por la obra de Bussy al incorporar determinados elementos que éste había dispuesto en la portada de la iglesia de Santa María (Elche). Lamentablemente, ese aparato decorativo se desmontó en el siglo XIX³¹ pero se conoce, a través de la documentación, tanto el proceso constructivo prolongado durante varios años como las características que tales elementos tenían.

Desde luego, la cabecera de la Capilla Mayor de la catedral, que realmente no era de grandes dimensiones, hubo de adaptarse con una serie de obras para albergar este nuevo conjunto, que, en teoría, debía ser más grande de lo habitual y, para ello, se suprimieron las claves de la bóveda gótica y se enlució el techo, ocultando la cubrición original, además de otras reformas menores que sirvieran para adecuar el espacio existente a la obra que había de hacerse. Estas obras se contrataron en noviembre de 1692 y a mediados del año siguiente, la documentación indica que estaban ya concluidas y, por tanto, listo el presbiterio para albergar el nuevo retablo, en cuya base se incorporaría un tabernáculo.

Poco tiempo después de la ubicación en el presbiterio de la colegiata de San Nicolás (Alicante) de un magnífico tabernáculo genovés de mármoles, se decide remodelar el presbiterio de la seo oriolana en el que, además de un templete, se llevaría a cabo una renovación de su revestimiento. Lógicamente, este tabernáculo venía a situar a la catedral en la órbita de los grandes templos, como se indicaba anteriormente, consolidándose, asimismo, esta tipología en esta diócesis de Orihuela con los ejemplos de Alicante, Elche, el catedralicio y, con posterioridad, el nuevo tabernáculo de mármoles para la oriolana parroquia de Santiago.

Levantado sobre un pedestal, ocupaba dos terceras partes del alzado del retablo y tenía dos cuerpos articulados cada uno de ellos con ocho columnas salomónicas, que según lo usual se adelantaban a la estructura propiamente dicha del templete. Este número de columnas indica bien a las claras que se trataba de una estructura exenta y, por tanto, con sus cuatro frentes resueltos de igual forma. Como bien ha señalado Vidal Bernabé, su composición sería semejante a la de la custodia procesional de la vecina catedral de Murcia, realizada en 1677 por el maestro toledano Antonio Pérez de Montalto, lo que obviamente remite una vez más a lo madrileño³², si bien la diferencia con esta obra de platería estriba en que la pieza oriolana era

31. La siguiente reforma del presbiterio se llevó a cabo a partir de 1802, si bien se incrementarán las labores constructivas en 1825, véase LÓPEZ MARTÍNEZ, M. C. y GUTIÉRREZ-GARCÍA MOLINA, M. Á., *Vicente López y Orihuela*, Orihuela, 1996, pág. 24 y ss.

32. La semejanza de esta custodia, obra del platero toledano Antonio Pérez de Montalto fechada en 1678, con templetos madrileños de la época y en especial con el proyecto de Herrera Barnuevo para San Isidro ya ha sido puesta de relieve por RIVAS CARMONA, J., "La orfebrería barroca en Murcia", en VV. AA., *Murcia barroca*, Murcia, 1990, pág. 90. Asimismo, es interesante ver al respecto el trabajo de PÉREZ SÁNCHEZ, M., "La custodia del Corpus de la Catedral de Murcia: historia de una obra de platería", *Estudios de Platería San Eloy 2002*, Murcia, 2002, págs. 343-362.



Fig. 4. Sillería del coro de la catedral de Orihuela. Fotografía: Fototeca de Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura.

cerrada con puertas, mientras que la murciana es completamente abierta. En otras palabras, presentaba una estructura equivalente a la de San Nicolás (Alicante), abierta, pero duplicada en sus dos cuerpos, lo que en definitiva aumentaba su aparato, aunque los lujosos mármoles del templete alicantino fueron reemplazados en este caso por maderas talladas y doradas, gracias a las cuales se pudo enriquecer extraordinariamente con una abundante decoración, que sobre todo se desplegó por las salomónicas. Las columnas del primer cuerpo se adornaron con angelillos y las del segundo con pámpanos y vides. Tan aparatosa decoración culminaba en el remate con el grupo escultórico de la Transfiguración, aludiendo al Salvador, titular de la catedral oriolana, con la imagen de Cristo rodeada por las de San Pedro, San Juan, Santiago, San Elías y Moisés.

El retablo de Antonio Caro también es conocido a través de fuentes documentales y puede decirse que tenía tres calles sobre una alta predela, separadas por pilastras que, en lugar de capitel, presentaban cariátides y, en vez de basa, tenían sargas de frutas, a la manera en que Bussy lo había hecho en la portada de la iglesia de Santa María (Elche). Las calles laterales alojarían, en hornacinas, las imágenes de los Santos Obispos apoyadas en repisas, ubicando angelitos con atributos de tales santos en la superficie que quedase sin decorar del retablo. El Padre Eterno ocupaba el remate, entre una gloria de nubes y serafines.

En suma, con este retablo y con el tabernáculo se imponía al presbiterio de la primera iglesia de la diócesis de Orihuela una nueva imagen, la imagen que requería el culto regenerado de la Contrarreforma. Ya no valían los retablos góticos de casillero, aun cubriendo toda la pared del ábside, pues ahora se precisaban imágenes mucho más grandes, con un sentido mayor de la pedagogía y de la catequesis a través de

la iconografía. Evidentemente, este retablo venía a exaltar uno de los pilares fundamentales de la Contrarreforma, auspiciado desde el mismo Concilio de Trento, la Eucaristía, con la presencia de un imponente tabernáculo exento en la base del retablo, visible desde todos los puntos de la iglesia.

Como casi todas las catedrales de origen gótico, la de Orihuela conservaba en el centro de nave principal un coro, cerrado hacia el presbiterio con una reja de los Savanian. En este templo no se tomará la determinación contrarreformista de suprimir el coro para una perfecta visión de las celebraciones litúrgicas, tal cual exigían las disposiciones de Trento y la participación activa de los fieles en las ceremonias³³. En efecto, el coro se mantuvo siempre y se fue remozando con el paso del tiempo, llegando al siglo XVIII³⁴, momento en que se requiere la presencia de los alicantinos Juan Bautista Borja –escultor hasta ese momento sin presencia en la zona– y Tomás Llorens, un artesano, a quienes se encarga la sillería del coro de la catedral, firmándose el compromiso por ambas partes el 19 de noviembre de 1716 con la obligación de entregar y colocar la misma el 6 de enero de 1718.

En efecto, esta sillería será la última gran obra que lleve a cabo el Cabildo catedralicio en el siglo XVIII, si bien, como se ha indicado líneas arriba, durante la siguiente centuria cambiará nuevamente de aspecto el presbiterio suprimiéndose las magnas piezas que en él se habían instalado poco tiempo antes. Los capítulos³⁵ de la sillería refrendan que ambos autores, alicantinos confesos, debían hacerse cargo de toda la obra y poner todas las herramientas necesarias tanto para hacer las sillas, la del Obispo incluida, como para su adaptación en el templo, en el espacio existente en el centro de la nave. El mismo documento exige que se siga el diseño y, aunque no se hace referencia a su autor, las características finales de esta obra indican que pudo perfectamente deberse a Borja, si bien hay determinados aspectos que contrastan con sus realizaciones en Valencia, mucho más comedidas³⁶, o incluso partes que parecen inacabadas o mal rematadas, posiblemente causa de la intervención del otro escultor, Tomás Llorens, con menos capacidad que el primero. Además de los asientos, debía realizarse la decoración del muro que rodeaba el coro, desde la terminación de las sillas hacia arriba, “*con diferentes labores de estuco con perfiles de oro*”; pared que fue sustituida al acabar la Guerra Civil por el actual cierre de madera³⁷.

La sillería presenta una escogida iconografía³⁸ con escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, inserta en unas placas en los respaldos de los asientos³⁹, de poco relieve⁴⁰. Con un cierto punto manierista por

33. “En España, el peso de la tradición era muy fuerte y los coros no se tocaron”, véase RAMALLO ASENSIO, G., “El templo como espacio eucarístico”, en VV. AA., *Mane Nobiscum. Camino de Paz*, Orense, 2005, pág. 50.

34. A mediados del siglo XVI ya debía existir un coro “como lo prueba la magnífica reja renacentista que lo cierra”, rodeado teóricamente de muros de piedra; MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 428-430.

35. Los capítulos fueron publicados por SÁEZ VIDAL, J., *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca: 1691-1770*, Alicante, 1985, págs. 232-233. Únicamente se añade esta referencia al pie, para no reiterarla en todos los datos extraídos de dicho trabajo. Con todo, debe decirse que la decisión de hacer nuevos el coro y el trascoro es de 1715, véase NIETO FERNÁNDEZ, A., op. cit., t. I, págs. 139-140.

36. Sugiere Sáez Vidal que Borja arribó a Alicante buscando un nuevo destino para ejercer libremente su arte, donde desplegara totalmente su capacidad de crear, dado que en Valencia se encontraba más limitado y más contenido.

37. Este trascoro y el revestimiento fueron realizados hacia 1946 y fueron obra de Alejandro Ferrand, arquitecto conservador de Monumentos de Valencia, y de Antonio Serrano Peral, con la talla del escultor alicantino Eduardo Botí, véase RIVAS CARMONA, J., *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Murcia, 1994, pág. 165.

38. Esta iconografía ha sido analizada con detalle en SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y MARTÍN CASELLES, A., *El coro de la catedral de Orihuela*, Valencia, 1996, pág. 17 y ss. Se ha dicho que estas escenas obedecen a diseños anteriores a esa fecha (pág. 9). También se ha indicado que las mismas estarían “basadas en los grabados de la Biblia Sacra, publicada en Lyon, en 1547”, pág. 9 aunque también viene explicado en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 428-430. Dicen Sebastián y Martín que “el programa ideológico expresado en la sillería oriolana puede clasificarse dentro de la sistematización que establece San Agustín para la historia del mundo, en tres partes: *Ante legem, Sub lege y Sub gratia*”, pág. 41, todo encaminado hacia la salvación.

la complicación de las posturas y de los gestos, Borja y Llorens tallan estos pasajes e introducen repertorios figurativos, sobre todo ornamentales, que más tarde el primero reproducirá en sus obras alicantinas o en la de Aspe. Cabe señalar que esta obra de Orihuela supondrá la primera obra de Borja en la provincia de Alicante, si bien para la propia ciudad oriolana también ejecutará la pila bautismal de la iglesia de las Santas Justa y Rufina. Posiblemente, Borja, quien a todas luces sería el tracista de estos diseños, se inspiraría en láminas antiguas para los respaldos⁴¹, a tenor de la indumentaria que lucen los personajes, que no es la contemporánea y parece ser que este escultor se aleja de los principios contrarreformistas del valor pedagógico de la imagen y su funcionalidad para conmovir, al adoptar posturas naturalistas.

No contentos con las reformas que, desde el último tercio del siglo XVII, se emprendieron en el entorno catedralicio, es decir, el nuevo presbiterio, el aula capitular, la sacristía y su dotación de mobiliario, además de otras obras en las iglesias parroquiales de Santas Justa y Rufina y Santiago, se decidió, en un último intento de remozar la imagen del edificio que albergaba la silla episcopal⁴², hacer una catedral nueva⁴³, bajo el marco del episcopado de Juan Elías Gómez de Terán, una época de auténtica eclosión arquitectónica⁴⁴, con obras de gran entidad como el Seminario o las distintas reformas llevadas a cabo por dicho mitrado en las parroquias de toda la diócesis. Este proyecto, cuyos planos se han dado a conocer recientemente por Francisca del Baño, pronto debió rechazarse a causa de la carestía de fondos económicos que pudieran asumir tan magna obra⁴⁵. Realmente, más que una catedral nueva, lo que se quiso hacer fue, una vez más, ampliar el edificio existente⁴⁶. Sí hubo un proyecto de nueva catedral que se conoce por otros planos, analizados en este caso por J. A. Ramírez, pero pertenece a un momento posterior, ya época de Carlos III y bajo la mitra de Pedro Alborno⁴⁷.

39. Ciertamente, la mayor parte de estas sillerías catedralicias tenía talladas figuras de santos en sus respaldos, resultando este caso oriolano un hecho aislado y extraordinario, como se estudió en el trabajo de QUINTERO ATAURI, P., "Sillas de coro españolas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1908, pág. 97.
40. Este hecho se puede relacionar con la visura de láminas de orfebres y bronceístas, más que de escultores o grabadores. Especialmente se han visto paralelismos en la concepción de la sillería con el frontal de altar que el valenciano Gaspar Lleó repujara para la catedral de Murcia, véase IGUAL ÚBEDA, A., *El Gremio de Plateros (ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Valencia, 1956, pág. 158. Puede verse también el trabajo de SÁNCHEZ JARA, D., *Orfebrería murciana*, Madrid, 1950, pág. 69 y ss.
41. Los autores que han estudiado esta sillería convienen en pensar que las láminas son de 1547, de la Biblia sacra de Lyon, lo que vendría a explicar que la indumentaria que presentan los personajes sea clasicista, de estirpe renacentista.
42. Debe reseñarse que no fue el único intento vano de ampliar la catedral, pues en 1569 se realiza un proyecto, del que no se tienen datos, y posteriormente, a mediados del XVII se decidió emprender otro, del cual solamente se realizó la ampliación y renovación del presbiterio, según se ha estudiado. Todo ello es analizado por SÁNCHEZ PORTAS, F. J., "Intentos de ampliación y renovación de la catedral de Orihuela", en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 598-605.
43. Ello no constituye un hecho aislado, pues durante el Barroco fueron numerosas las catedrales españolas que tuvieron intervenciones de este tipo. Puede ampliarse este tema en RAMALLO ASENSIO, G., "Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX", en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.), *Las catedrales españolas del Barroco a los historicismos*, Murcia, 2003, págs. 11-40.
44. Esto ya lo dejan puesto de manifiesto Bérchez y Jarque al decir que por tales momentos se vive "un ambiente de renovación arquitectónica auspiciado por Gómez de Terán", en BÉRCHÉZ, J. y JARQUE, F., *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993, pág. 152.
45. A este respecto son muy claras estas palabras: "no satisfecho el desprendimiento del Sr. Gómez de Terán...pretendió invertir sus caudales en la construcción de una nueva y suntuosa catedral, para lo cual se formaron los correspondientes planos...y de cuyas pretensiones tuvo que desistir en vista de la negativa del Cabildo, que se opuso a la realización de tan loable proyecto, llevado de una mal entendida economía. Estos sinsabores, si bien amargaron el corazón del prelado, no debilitaron, empero, el desprendimiento generoso de que se hallaba poseído", en *Biografías de los Reverendísimos e Ilustrísimos Señores Obispos que han gobernado y regido la Diócesis de Orihuela desde que en ella fue erigida la Silla Episcopal desmembrada de la de Cartagena; con un resumen histórico de la Iglesia Catedral de esta ciudad*, original de 1886, ed. facsimil. Orihuela, 1996, págs. 37-38. Ello mismo es citado, sin aportar más datos, en VIDAL TUR, G., op. cit., t. I, pág. 324.
46. Ello es explicado en BAÑO MARTÍNEZ, F. del, "Los planos inéditos del proyecto impulsado por el obispo Gómez de Terán para la ampliación de la catedral de Orihuela", *Archivo español de Arte*, 324- Madrid, 2008, pág. 419.
47. Así queda manifiesto en el estudio de RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., *El perfil de una utopía: la catedral nueva de Orihuela (arte, urbanismo y economía en el siglo XVIII)*, Madrid, 1978. Asimismo, estos planos fueron estudiados en MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. y SÁEZ VIDAL, J. (coms.), op. cit., págs. 601-602, si bien en estas fichas se siguen atribuyendo a la época de Gómez de Terán.

La ampliación de Gómez de Terán contemplaba añadir una nueva capilla mayor, adosada al flanco septentrional del templo, cambiando con ello el sentido tradicional canónico de la orientación –que ahora sería sur-norte– y accediendo al mismo por la portada de Loreto, que estaría ahora ubicada a los pies y no en un lateral como antes, mientras que el crucero existente haría las veces de dos tramos de nave, en medio del cual se levantaría un coro mucho más amplio, y una nueva capilla mayor, más desahogada⁴⁸. Ciertamente, esta ampliación correspondía a un deseo del obispo Gómez de Terán, quien decía que Dios le había iluminado y le había pedido que reformara la catedral, sede de su silla⁴⁹. Se conocen cuatro planos, dos de ellos de Marcos Evangelio, uno de Antonio Villanueva y uno sin firmar, que muestran, en efecto, el giro de orientación que debía sufrir el edificio existente y las reformas que en él debían llevarse a cabo. Con todo, no se llegó a realizar esta ampliación ante la oposición del Cabildo catedralicio, que no vio con buenos ojos este capricho del prelado, y del propio pueblo de Orihuela, harto de gravámenes.

Fecha de recepción: 14/11/2013

Fecha de aceptación: 17/03/2014

48. La decisión se toma una vez finalizadas las honras fúnebres al rey Felipe V, pues la iglesia catedral resultaba estrecha y angustiosa, no dándose en ella “la separación de clases, llegando a causar confusión y aún irreverencia en estos tan sagrados actos”, por lo que “han pensado y discurrido...teniendo siempre por acertado y único el que se haga una capilla mayor a la parte del norte de esta iglesia, uniéndole a la nave actual de ella, con lo que queda útil todo de su cuerpo y todos los demás de su servicio, sin que se necesite variar ni utilizar el más mínimo, consiguiéndose al mismo tiempo una maravillosa extensión y ensanche, con que se logran todos los referidos fines”. El documento original, custodiado en el Archivo Histórico Nacional, fue transcrito por BAÑO MARTÍNEZ, F. del, op. cit., pág. 420.

49. Ello se cita en RAMÍREZ DOMÍNGUEZ, J. A., *El perfil de una utopía...*, op. cit., pág. 68. Incluso, se ha insinuado que esta ampliación obedecía más a los gustos de un prelado contrarreformista que a razones funcionales, pues con el nuevo edificio, el obispo entraría desde la calle a una nave amplia y no angosta, como la que había, es decir, se planteaba un nuevo espacio escenográfico, propio de una mentalidad barroca, véase BAÑO MARTÍNEZ, F. del, op. cit., págs. 422-423. En numerosas ocasiones, Gómez de Terán aludirá al Concilio de Trento, especialmente al recurrir al arbitrio llamado del Matadero.