

Festa d'Elx

64

2023

FESTA D'ELX és continuació de *Festa d'Elig*, fundada el 1942. De caràcter anual, es divideix en dues parts. La primera, sota el títol *La Ciutat*, arreplega treballs d'història local. La segona part, sota el títol *La Festa*, inclou treballs sobre la Festa o el Misteri d'Elx, única peça del teatre medieval europeu que ha perdurat fins als nostres dies de manera ininterrompuda, així com estudis sobre unes altres expressions culturals afins a la representació. També s'hi inclou, al començament, un perfil de l'artista autor de la portada i de les obres que il·lustren les seccions interiors.

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO

Francisco Alberola Miralles, doctor, docent, actor, director d'escena.
Jerónimo Campello Jover, fotògraf, divulgador del patrimoni històric il·licità.
Joan Castaño García, arxiver del Patronat del Misteri d'Elx.
José Javier Cuasante López, comissari principal de la Policia Nacional, investigador de la història d'Elx.
Vicente Miguel Díaz Boix, professor de Literatura a l'IES L'Assumpció i la UNED-Elx.
Pedro Félix Jover Ibarra, llicenciat en Història, divulgador del patrimoni històric il·licità.
Martina Martínez López, Arxiu Històric Municipal d'Elx (AHME).
Gemma Mira Gutiérrez, llicenciada en Belles Arts, restauradora municipal de l'Ajuntament d'Elx.
Remedios Navarro Mondéjar, llicenciada en Història de l'Art, Museu de la Universitat d'Alacant (MUA).
María José Riquelme Sellés, Arxiu Històric Municipal d'Elx (AHME).
Juan Carlos Romero Centurió, periodista.
María Serrano Segarra, doctora en Dret Mercantil, secretària de la Càtedra Institucional Misteri d'Elx (UMH).
Martín Sevilla Jiménez, economista.
Raquel Sigüenza Martín, doctora en Història de l'Art.
Estefanía Soler Selma, historiadora de l'Art.
Juan Miguel Valero Moreno, Universitat de Salamanca & IEMYRhd.
Carmina Verdú Cano, Arxiu Històric Municipal d'Elx (AHME).

PORTADA

Mangrana descendiendo. Xilografia il·luminada i oripell del Misteri, 69 x 45 cm, 2007, de Susana Guerrero.

CONSELL DE REDACCIÓ

Director: Gaspar Macià Vicente.
Vocals: José Vicente Castaño Berenguer, Joan Castaño García, María José López Sánchez, Miguel Ors Montenegro, Pablo Mas Serrano i Carmina Verdú Cano.

SECRETARIA I INTERCANVI

Regidoria de Cultura. Ajuntament d'Elx.
C/Sant Metges, núm. 3
03203 Elx (Alacant)
Tel.: 96 665 81 45/46
cultura@elx.es

Festa d'Elx, núm. 64. 2023.
Edita: ©Ajuntament d'Elx.
Maquetació: TARSA (Elena Plácido)
Impressió: Quinta Impresión.
ISSN: 1889-8866
Dipòsit legal; A 460-2012

TAULA

6

Presentació
Gaspar Macià Vicente

EN PORTADA

8

Resistencias, fortalezas y resurrecciones. El arte de Susana Guerrero
Remedios Navarro

LA CIUTAT

26

La Calahorra, la gran desconocida. Un Patrimonio por descubrir
Pedro Félix Jover y Jerónimo Campello

46

El día que Alfonso XIII inauguró la Compañía de Riegos de Levante
Martín Sevilla

62

‘Arbitrio para la memoria’. El archivo Ruiz de Lope
Martina Martínez, María José Riquelme y Carmina Verdú

80

La restauración del oratorio del salón de plenos del ayuntamiento de Elche
Gemma Mira

100

De Ypacaraí al Vinalopó: los ‘iliciguayos’ del Elche C.F.
Juan Carlos Romero

114

El despertar de la cultura en la segunda mitad del siglo XX: La Peña
Madridista de Elche
Estefanía Soler

128

Antonio Flores y la sociedad decimonónica. Entre el pasado y la modernidad
Vicente Díaz

LA FESTA

- 148 La expresividad en el Misteri d'Elx
Francisco Alberola
- 170 El Misterio de Elche y las camareras de la Virgen de la Asunción:
una aproximación antropológica
Raquel Sigüenza
- 182 El programa de las fiestas de agosto de 1931: cuando el Misteri
d'Elx pudo desaparecer
José Javier Cuasante
- 200 El primitiu museu de la Festa d'Elx (1958-1988)
Joan Castaño
- 222 La protección del Misteri d'Elx desde la Universidad Miguel
Hernández de Elche
María Serrano
- 240 El Auto de la Asunción de Jumilla: presencia real
Juan Miguel Moreno

PRESENTACIÓ

Comptem a Elx amb un dels més rics arxius històrics de la Comunitat Valenciana, l'Arxiu Històric Municipal (AHME). Sens dubte, gràcies a la labor de Pere Ibarra, que es va fer càrrec de la secció quan es trobava en estat de quasi abandó i va aplicar un sistema d'organització dels documents que va continuar durant molts anys. Aquesta feina metòdica i científica ha permès durant l'últim segle posar a l'abast dels investigadors i estudiosos l'ingent volum documental de l'AHME, que s'ha traduït en centenars de llibres, tesis i tesines, estudis, articles (molts d'aquests publicats en aquestes pàgines), exposicions, conferències, etc. Som, doncs, afortunats de comptar amb aquest gran fons documental, memòria viva d'Elx, que continua nodrint-se de donacions de particulars, institucions i organismes.

Venen aquestes paraules al cas perquè un dels treballs inclosos en la part de *La Ciutat* d'aquest número 64 de *Festa d'Elx* tracta de l'arxiu de José María Ruiz de Lope i Pérez (1831-1900). Un fons documental de gran interès històric i social d'aquest rellevant personatge il·licità i la seua família, que va ser generosament donat a l'AHME pels seus descendents i que es troba en procés de catalogació i estudi.

Un altre minuciós article s'endinsa en un dels nostres monuments més antics i emblemàtics, la torre de la Calaforra (també coneguda com la Casaforra), de la qual podem conèixer no sols la seua història, les circumstàncies de l'edifici i els seus residents, i les diverses estances. Així mateix, descobrim (o no) que fins i tot podria comptar amb el seu propi fantasma, com tot bon castell (torre en aquest cas) que es pree.

Antonio Flores Algovia va ser un dels escriptors i periodistes més coneguts i llegits del segon terç del segle XIX a Espanya, en ple Romanticisme. A més, va exercir destacats càrrecs públics, com ara cronista oficial de la reina Isabel II. Però a penes és conegut al seu poble, Elx, on només està present amb el nom d'un carrer i un medalló al damunt de l'entrada principal del Palau d'Altamira. Amb l'article que publiquem, tractem que deixi de ser així.

Es compleixen enguany cent anys de la inauguració pel rei Alfons XIII de les instal·lacions de la Compañía de Riegos de Levante S.A., un fet històric que va transformar per complet l'agricultura i el Camp d'Elx. Però, què va fer el rei durant aquell 31 de gener de 1923 a la ciutat? Unes pàgines endavant ho contem. Seria desitjable poder incorporar també a l'AHME la documentació d'aquella companyia, com ja s'ha fet amb Nuevos Riegos El Progreso, la Séquia Major i altres entitats agràries.

Parlant de centenaris, enguany hem culminat la celebració del primer segle d'història de l'Elx CF, malgrat que l'equip haja acabat baixant a Segona Divisió. Molt arrere queden aquells anys gloriosos del vell camp d'Altavix i un conjunt de futbolistes excepcionals. Entre ells destacaven els *iliciguayos*, un grup de jugadors que procedents del Paraguai arrelaren aquí i establiren vincles familiars i d'amistat que han perdurat fins a l'actualitat. La identificació amb la ciutat i els seus veïns comptava amb un punt a favor: la Mare de Déu de l'Assumpció era també la patrona del seu país.

La Mare de Déu és present a Elx de multitud de maneres i formes, però probablement molts il·licitans desconeixen que també ho és al saló de sessions de l'Ajuntament. Allí existeix un oratori del segle XVIII amb un llenç de la imatge de la patrona, obra d'Antonio Villanueva, emmarcada per un retaule. Després d'algunes restauracions anteriors, més o menys afortunades, recentment el conjunt ha recuperat la seua esplendor gràcies a minuciosos treballs de recuperació.

Com és costum en la darrera època de *Festa d'Elx*, els articles d'investigació sobre la ciutat, que ocupen la primera part de la revista, es complementen (o viceversa) amb la secció dedicada a *La Festa*. El Misteri és religiositat, cant, música, teatre, cultura, història, tradició... Tot això i més es revela a través de l'expressivitat dels actors que hi intervenen, del que canten i com ho canten, a més dels gestos, les mirades i els moviments. Tot un món per descobrir.

El Misteri compta amb un museu monogràfic a la ciutat, el municipal de la Festa. Quan es va inaugurar, en 1997, havien passat 45 anys des que es va plantejar la seua creació. Una història plena d'avatars que va començar al pis superior de la basílica de Santa Maria i va acabar a la Casa de la Festa i l'ermita de Sant Sebastià, amb derivacions en el més recent museu de la Mare de Déu de l'Assumpció. I si parlem del nostre temple principal i de la patrona, per què no fer-ho també de les cambreres de la Mare de Déu, una de les institucions més antigues d'Elx, que fins ara no ha estat objecte d'estudis en profunditat. Ací aportem una aproximació al col·lectiu des d'una perspectiva antropològica.

Al llarg dels seus més de cinc segles d'existència, la Festa ha estat diverses vegades a punt de desaparèixer, i ha viscut èpoques en què ha deixat de representar-se (tenim fresca en la memòria la suspensió dels anys 2020 i 2021 per la COVID). També ha perillat per motius polítics, com ara el 1931, arran de la proclamació de la II República i l'aflorament de sentiments anticlericals. Contem què va passar aquell agost i com es va solucionar la tensa situació.

Des de la seua creació, en 1996, la Universitat Miguel Hernández d'Elx (UMH) ha assumit un paper actiu en la promoció de la Festa. Prova d'aquesta implicació va ser l'aprovació, en 2004, de la càtedra institucional dedicada al Misteri, que ha desenvolupat una extensa activitat de promoció, divulgació i estudi de la Festa, culminada pel moment en la candidatura de la Festa als Premis Princesa d'Astúries d'enguany.

Completem l'apartat de la Festa amb un article sobre el *Auto de la Asunción* del municipi murcià de Jumella. Una escenificació sorgida, com altres misteris assumpcionistes, al voltant del segle XVI, i que s'han recuperat recentment, la qual cosa permet veure les moltes similituds amb la nostra Festa.

Tot i constituir els articles la part majoritària de la revista, la ressenya de *Festa d'Elx* no estaria completa sense destacar la protagonista de la portada. Es tracta de Susana Guerrero, la creadora plàstica il·licitana amb la major projecció nacional i internacional, considerada per molts crítics com una de les artistes més rellevants del país en l'actualitat, amb el seu univers creatiu multidisciplinari tan personal i suggestiu.

Per a reunir aquesta magnífica col·lecció de treballs (amb el nostre agraïment als autors), hem comptat, un any més, amb la col·laboració de les càtedres institucionals de la UMH Pere Ibarra, Misteri d'Elx, Dama d'Elx i Gudie Lawaetz de Cinematografia i Documental, així com de l'Arxiu Històric Municipal d'Elx, l'Arxiu del Patronat del Misteri d'Elx i AVIVA Elx (Agència de Promoció del Valencià). La resta queda ja en mans dels lectors.

Gaspar Macià Vicente
Director

EN PORTADA

Susana Guerrero



/ Jorge Gallego.

Resistencias, fortalezas y resurrecciones. El arte de Susana Guerrero

Remedios Navarro Mondéjar

Licenciada en Historia del Arte y técnica del Museo de la Universidad de Alicante (MUA)

Seguir la trayectoria de la artista multidisciplinar Susana Guerrero (Elche, 1972) se ha convertido en los últimos años en una experiencia tan fascinante como absolutamente trepidante. Un rastreo rápido por su recorrido profesional nos lleva de Nueva York a La Valletta (Malta), de Périgueux (Francia) a Venecia, de Heidelberg (Alemania) a Amsterdam, o de Miami a Yunnan (China), por mencionar solo los destinos más internacionales.



'Rito'. Susana Guerrero y Asun Noales. Instalación bailada, 100 cabezas de cerámica esmaltada, 8 m de diámetro, 2016. Iglesia Heiliggeistkirche, Tanzbiennale Heidelberg, Alemania. 2023. Imágenes cedidas por la artista.

Los registros formales por los que transita Guerrero son tan diversos como los procesos y materiales con los que construye su universo estético: pinturas, dibujos, esculturas, grabados o escenografías en los que fusiona elementos naturales (barro, espinas, hoja de palmera, percebes...) con otros artificiales como metal o cable reciclado para el repostaje de aviones. Y no solo eso, a los registros a los que nos tenía acostumbrados –instalación escultórica, estampación, cerámica...– se suman ahora sus colaboraciones en espectáculos de flamenco contemporáneo como *Sierpe*, *Áspid* o *La Reina del metal* (reciente ganador del Premio Max 2023 al Mejor Espectáculo de Danza y nominado a otros tres), con la bailaora y coreógrafa Vanesa Aibar y el percusionista y compositor Enric Monfort.

Además, la impactante instalación artística y performática *Rito*, con la coreógrafa ilicitana Asun Noales, que desde su estreno en 2016 en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA) se ha representado en 25 ocasiones en gran parte de la geografía española, destacando el Mercat de les Flors de Barcelona y el Centro Botín de Santander; así como en países como Malta, Italia, Francia y Alemania. También su exitosa incursión en el cortometraje documental protagonizando *Guerrero. La cabeza entre las manos*, del cineasta Mario-Paul Martínez, reconocido con varios premios y presentado en la Accademia di Belle Arti di Venezia en las actividades paralelas de la Bienal de Venecia.



Esculturas para 'La Reina del Metal'. IX Flamenco Biënnale Nederland, Muziekgebouw de Ámsterdam. Premio Max 2023 Mejor Espectáculo de Danza. / Fotografías de esta página y la siguiente de Alex Rademakers.

Mesa de operaciones

Para entender el universo creativo de Susana Guerrero baste una anécdota. Con motivo de la reciente inauguración de la exposición *Moving Forward, Looking Back* (MACA, junio de 2023) de la colección donada al MACA por Michael Jenkins y Javier Romero, en la que se expone su pieza *Doble cabeza de jaguar. Ofrenda para el León Blanco*, tuve la oportunidad de reunirme con Javier Romero y con ella en su taller. El encuentro fue uno de esos momentos excepcionales donde lo personal, lo profesional y lo emocional se conectan. Javier, también artista, comisario y gran conocedor del panorama artístico internacional, resaltó la coherencia de la distribución espacial del estudio-taller de Susana, así como el carácter escenográfico y casi dramático del gran número de mesas diseminadas por el espacio con materiales diversos a modo de mesas de quirófano, donde Susana podía diseccionar, operar y reinterpretar no historias comunes, sino las leyendas, mitos y tragedias que han

estado siempre en el punto de mira de sus investigaciones plásticas; el estudio como una gran sala de operaciones para diseccionar y analizar las muchas variantes personales de una historia universal que es la historia de las mujeres heridas y sometidas por el poder androcéntrico: la bella griega convertida en monstruo Medusa, la diosa azteca de la luna Coyolxauhqui, la princesa afrocubana Sikán o la mártir cristiana Santa Catalina de Alejandría, todas ellas decapitadas por su belleza, fortaleza, sabiduría o integridad. Y es que, como expresa Susana Carro en el libro *Cuando éramos diosas. Estéticas de la resistencia de género*, es en los relatos mítico-poéticos que constituyen la base de nuestra civilización occidental donde empieza a germinar un universo simbólico en el que el cuerpo de mujer es objeto de violencia.

No puedo estar más de acuerdo con Javier en su reflexión sobre el estudio-taller-sala de disección de Susana. Siempre he pensado que artista, proceso, obra y espacio





'Jaguar doble. Ofrenda para el León Blanco'. Escultura cerámica esmaltada, 2015. Colección Michael Jenkins y Javier Romero, Museo de Arte Contemporáneo de Alicante.

de trabajo son una unidad indisoluble, una proyección de un universo poético y creativo donde se respira una alquimia difícil de desentrañar. Susana nos lo explicó a la perfección: «la mesa es en lo primero que pensé cuando conseguí este taller; en tener una mesa para las espinas, una mesa para la cerámica, una mesa para los cables, una mesa para dibujar, una mesa para el altar... Tenerlos todos a la vista para ir dejando

que dialoguen entre ellos. Yo estoy allí para hacer lo que ellos digan y diseccionar para reconstruir». Para mí, esa es la esencia del trabajo de Susana: por un lado, su gran sensibilidad para desvelar la fuerza expresiva de los materiales con asociaciones de una gran carga evocadora; por otro, ese trabajo de disección para reparar el daño y devolver a la vida a sus protagonistas, una vida renovada y fortalecida; una resurrección.

La disección del mito, su reescritura

La trayectoria artística de Susana Guerrero se desarrolla a lo largo de 30 años y más de 150 exposiciones individuales y colectivas de ámbito nacional e internacional. A lo largo de su carrera los temas que recorren todo su imaginario dan cuenta de sus intereses: ofrenda, sacrificio, dolor, penitencia, rito, invocación, resurrección, catarsis, milagro... Su obra tiene un marcado carácter autorreferencial, que deriva en la creación de piezas de una gran carga poética y simbólica.

La base de toda ciencia cognitiva se fundamenta en que la información cobra sentido si se engarza en la preexistente; Susana es un buen ejemplo de ello. Su planteamiento creativo bucea en mitos, tradiciones, leyendas, supersticiones, sueños, rituales y creencias que ahondan en esas conexiones con lo trascendental y lo intangible que siempre han poblado nuestra imaginación y nuestros relatos. Sumergirse en su obra supone adentrarse en un universo habitado por seres míticos, relatos heroicos, ritos ancestrales, leyendas populares y pensamiento mágico.

Concretamente, la investigación en los referentes de hembras decapitadas ha sido una constante en el discurso plástico de Susana Guerrero. La experiencia personal del cuerpo dañado, y la necesidad de recomponer y aliviar el dolor, ha guiado su búsqueda. Las ha encontrado en los mitos griegos, en la mitología azteca, en relatos fundacionales afrocubanos, en las leyendas populares mediterráneas y en la hagiografía cristiana. En todas estas narraciones encontramos historias de crueldad y sacrificio, pero también de reparación, resurrección y vida. Como quien poda un árbol o corta el cabello para vigorizarlo, Guerrero afronta el acto creativo como sacrificio, invocación y ofrenda. La búsqueda constante para dotar de bagaje poético y simbólico tanto a los materiales como a los procesos, hace de sus piezas una llamada al milagro de la resurrección. Así, construye hembras que sobreviven a su decapitación; decapitadas vivas que exhalan de sus bocas aliento vital en forma de llama y cuyas heridas son curadas con lenguas de mirra. Susana lo expresa con contundencia: «Es algo así como: me puedes cortar la cabeza, pero no me puedes matar. Sobrevivir a tu decapitación».



Fotograma de 'Guerrero. La cabeza entre las manos'. Vídeo cortometraje documental 18 minutos, 2022. Dirección y guion de Mario-Paul Martínez Fabre; dirección de fotografía de Vicente Javier Pérez; dirección de arte y protagonista, Susana Guerrero; música, Tsvetelina Lyubenova Avramova; productor y distribuidor, Miguel Herrero (Cinestesia).



Vista de la exposición individual 'Mother, Consumed' en 532 Gallery Thomas Jaeckel de New York, 2021.

Los ejercicios de hibridación y mestizaje – tanto de temas como de técnicas y materiales – que activa Susana Guerrero, son fruto de la experiencia acumulada en sus estancias en países tan significativos culturalmente como Grecia o México. Si Grecia le permitió entrar en contacto con el mundo mítico y telúrico, México supuso una vivencia descarnada de las tradiciones y creencias, de la energía visible e invisible que atraviesa las cosas. En cierto sentido, su trabajo construye un puente entre ciertas creencias ancestrales y un presente que ha olvidado la carga sagrada y espiritual que en periodos primitivos llegó a tener la existencia; de alguna forma desvela esos lazos rotos con la naturaleza y lo sagrado.

Si entendemos los mitos como los andamiajes que sostienen nuestro sistema interior de creencias, son en cierta forma como metáforas de los impulsos que nos mueven y nos guían y, por tanto, constituyen el armazón de cualquier cultura. En su inspirador libro *La*

mañana descalza, Irene Vallejo recoge la reflexión del historiador Mircea Eliade sobre los mitos entendidos como modelos de conducta humana que han conferido significado y valor a la existencia: «De ahí la importancia de volver a releer esos mitos para cuestionar sus modelos de conducta y 'dar un nuevo significado y valor' a la existencia de las mujeres».

Hembras decapitadas

Susana Guerrero, en un ejercicio de empatía, se apropia de ciertos personajes míticos femeninos, encarnaciones de todas aquellas mujeres que a lo largo de los siglos han sufrido el castigo y la violencia, para exorcizar el miedo, la indefensión y el sufrimiento. Como si ejecutara una personal rebelión contra la tragedia y la injusticia de la historia, crea nuevas figuraciones y escenarios que hacen justicia y dotan de dignidad a estos personajes, convirtiéndolos en símbolos identitarios y emancipadores, expresiones de la dignidad y la fuerza de las mujeres.



'Sikán, Coyolxauhqui y Medusa decapitadas'. Collagraph, 70 x 150 cm, 2012. Premio-Adquisición. Convocatoria de Artes Plásticas 2012, Diputación de Alicante.

Una de las últimas decapitadas que llega por azar a la vida de Susana es Santa Catalina de Alejandría. Como muchos de sus hallazgos, la historia está llena de preciosas casualidades –o causalidades, como ella prefiere llamarlas–. Al ser invitada en 2021 a La Iberomericana de Toro (Zamora), una muestra de arte contemporáneo iberoamericano creado por mujeres artistas plásticas y visuales, se le adjudicó el altar de la Iglesia de San Sebastián

de los Caballeros, donde se encuentran los frescos de Santa Catalina de Alejandría firmados por la que se piensa que pudo ser una de las primeras pintoras y promotoras del gótico español, Teresa Díez (frescos originalmente pintados para la Iglesia de Santa Clara de Toro en 1316). Esta pintora medieval plasma pasajes de la vida y el martirio de Santa Catalina.

Según cuenta Cristina de Pizán en su libro *La Ciudad de las Damas* (1405), Catalina era hija del rey de Alejandría, del que quedó huérfana a los 18 años. Reconocida por su sabiduría



'Casco Elegua'. Latón y espinas de agave, 31 x 32 x 25 cm, 2017.



'El vigor de los cabellos de Medusa'. Cerámica esmaltada, cuerno y terciopelo, 47 x 90 x 100 cm, 2007. Premio 2021 Convocatoria para adquisición de obras de arte del Ayuntamiento de Alicante.

y devoción cristiana, fue martirizada por rechazar las proposiciones del emperador romano Maguncio, convertir a los 50 filósofos que el emperador mandó para que la convencieran de renunciar a su fe –de ahí que sea invocada por aquellos que no quieren perder la fe cuando ya todo está perdido– y sometida a todo tipo de torturas, entre ellas la rueda dentada, que milagrosamente, al contacto con su cuerpo, quedó destrozada. Ante el milagro y el rechazo de casarse con el emperador, éste la mando degollar, de cuyas heridas brotó leche y no sangre. Las obras expuestas y el cortometraje documental *Guerrero. La cabeza entre las manos*, estrenado en el marco de La Iberoamericana con el proceso creativo del proyecto, se convirtieron en un puente histórico y plástico que conectó a Guerrero, Díez y Catalina, una reivindicación del trabajo creativo y el legado de las mujeres.

Pero, por encima de todas estas historias de mujeres descabezadas, la que actualmente centra el interés de Susana por ser una poderosa historia de sacrificio, ofrenda y generosidad es la de *La Mare del peixos*, recuperada en forma de rondalla por Enric Valor de la tradición oral valenciana, y que encarna para la artista, un relato heroico que no deja de recordar la de antiguos personajes mitológicos, reminiscencia de una cultura clásica que pervive en la literatura popular valenciana. La historia tiene todos los tintes de una fábula vinculada a uno de los miedos más antiguos: la infertilidad.

En el relato, un pescador de Xàbia cuya mujer no podía quedarse embarazada pesca una serpiente de tres cabezas y dos colas que habla con voz humana y que pide ser decapitada para ofrecer sus cabezas a la mujer, la yegua y la perra del pescador. Al devorar las cabezas las tres quedan preñadas de gemelos. La Mare pide al pescador que lance su cuerpo al mar para poder regenerarse. Las palabras de Susana sobre este personaje singular explican su fascinación: «Es la primera decapitada que me encuentro que pide ser degollada. Es una decapitada que sobrevive a su decapitación, que renace tras su muerte cual Ave Fénix,

que pide ser cercenada, ofrendando su propia carne para crear nueva vida. Una diosa de la fecundidad que no necesita macho y que regenera y sana su cuerpo».

La recolecta, arqueología doméstica

Lo que sin duda convierte a Susana en una artista excepcional es su experimentación con multitud de procesos (modelar, dibujar, grabar, coser, ensamblar, soldar o tejer) y materiales diversos (barro, espinas, palmera, penca de agave, objetos familiares de gran poder evocador, hilo, goma de calzado, alambre, cables...). La hibridación de disciplinas, la vivencia –a veces dolorosa– de los procesos, las asociaciones inesperadas de materias primas naturales y elementos artificiales, así como el uso de los materiales por su carga simbólica y poética, articulan un conjunto de obras definidas por su fuerza y sinceridad.

En sus ejercicios de invocación de las fuerzas, Susana incorpora a sus piezas ciertos elementos que sirven a animales o plantas para defenderse y fortalecerse: uñas, garras, dientes, cuernos, púas o espinas. Se trata de armarse, de hacer acopio de las fuerzas necesarias para combatir el dolor y la fragilidad. De ahí que otros elementos metafóricos de sus series sean la espada, la fuente de leche, el rayo, la copa, la mirra, la garra o la cabeza de jaguar, la dentadura de caimán, el aliento o la cabeza cortada.

Otra de las materias primas más utilizadas por Susana es el barro —que luego convierte en delicadas y radiantes cerámicas—, cuya manipulación desborda lo puramente sensorial para propiciar una fusión casi emocional que le permite «ir hacia atrás y hacia dentro». Es su particular forma de enraizar con esa tradición milenaria de las mujeres que creaban recipientes para garantizar el almacenamiento y la supervivencia de los suyos.

Sus procesos creativos parten de una profunda inmersión en los contextos que estudia: indagación en la pervivencia de los mitos en la geografía griega, investigación en las ofrendas de dolor de los penitentes de la Semana Santa



'Santa Catalina de Alejandría decapitada'. Instalación en el Altar de la Iglesia-Museo San Sebastián de los Caballeros para la Iberoamericana de Toro, Zamora, 2021.



Cartel para el cortometraje documental 'Guerrero. La cabeza entre las manos', 2022.

de Guerrero en México (vivencia del fervor popular, recolección de espinas en los lugares donde los oferentes las recogen, bordado de las espinas a su ropa de cama —la más cercana a su piel—), estudio de los exvotos utilizados en las liturgias, participación en rituales chamánicos, etc. Su trabajo se define por una búsqueda constante para dotar de bagaje metafórico tanto al material como a los procesos utilizados, concebidos como invocación, penitencia, expiación, purificación, plegaria, pero, sobre todo, ofrenda. El arte se convierte así en agente transformador que purifica el cuerpo y el espíritu, que cura las heridas.

Es por eso que, en la obra de Susana, encontramos remembranzas de ese impulso mágico y sagrado que nos lleva a confiar en el poder sanador del arte. No en vano, magia, religión y medicina han estado conectadas durante mucho tiempo en el inconsciente colectivo. Desde la antigüedad clásica se tiene constan-

cia de actos mágico-terapéuticos o propiciatorios basados en la identificación o la simpatía entre los objetos, lo que se ha dado en llamar magia blanca. De ahí que críticos como José Luis Peris asocie el trabajo de Guerrero con «procesos vinculados a la sabiduría de la hechicera o a la magia ancestral de la sacerdotisa»; también a procesos «que hunden sus raíces en el imaginario religioso y en las tradiciones y rituales religiosos y chamánicos de la milenaria cultura azteca».

Susana establece una conexión directa entre arte, magia y curación a través de lo que el terapeuta Alejandro Jodorowsky define como «psicomagia»: un trabajo creativo entre lo racional, lo mágico y lo inconsciente que lleva a entender el arte como un ejercicio sanador. Su filosofía de trabajo consiste en crear realidad a través del pensamiento: al imitar algo que quieres cambiar, lo construyes. Es por eso que un acto de lo más simple puede adquirir una dimensión milagrosa si se realiza con fe. Susana utiliza ciertos mecanismos simbólicos en sus piezas cuando usa miel (calma), mirra (sana), leche (alimenta), uñas, dientes, garras, espinas (defiende) y percebes (resiste) o cuando recompone lo roto, decapitado o desmembrado para devolverlo a la vida (resucita).

Anatomía, lo superficial y lo profundo

Otra de las fuentes de inspiración de Guerrero son los antiguos tratados de anatomía. Muchas de sus piezas más recientes parecen manifestar una fiera necesidad de reparación de la profunda fractura entre el estudio objetivo del cuerpo orgánico y la escucha subjetiva del cuerpo sensible. Sus órganos fragmentados son contenedores de sangre y tejido, pero, a la vez, de ese aliento vital que es fruto de la fusión entre lo tangible-corporal y lo intangible-espiritual. En palabras de la artista: «es como quedarse sin piel, irte hacia dentro y transformar la vulnerabilidad en fortaleza». Una introspección que denota la voluntad de reparar el cuerpo dañado desde dentro, de activar los mecanismos para facilitar la curación. Muchas de esas obras abordan el tema del alumbramiento como uno de los actos



'La Mare dels Peixos'. Xilografía sobre piel y cerámica esmaltada, 200 x 200 x 10 cm, 2017. Producida por el Centro Cultural Español en Miami (CCEMiami) para la exposición individual 'Anatomy of a myth'.



'La garra'. Cerámica esmaltada con oro y espinas de agave, 20 x 53 x 27 cm, 2011. Colección Museo de Arte Contemporáneo de Elche.

más salvajes y extremos de fortalecimiento, la reconstrucción del cuerpo desgarrado o la dislocación vital que supone la maternidad. En estas piezas emplea corsés de latón, agujas de tejer y cables eléctricos para enraizar con esa tradicional labor femenina –un amigo griego lo llamaba ‘*penelopeterapia*’–, aquí convertida en proceso ritual purificador y catártico, al imponerse a la dureza del material y a la dificultad del proceso.

Autopsia

Con una absoluta coherencia entre vida, pensamiento y obra, Susana Guerrero crea un corpus estético guiado por un anhelo: crear objetos cargados de energía que doten a sus propietarios de poder, fuerza y coraje. En sus propias palabras: «hacer tuyo el poder a través de la fe». Para ello, lleva a cabo una ritualización de lo cotidiano y de lo doméstico a través de estrategias metafóricas como los ritos de ofrenda (sangre, leche) para obtener valor, resistencia y fuerza; rituales de unificación para sanar las heridas y recomponer los fragmentos (mirra); rituales de sacrificio y muerte para propiciar el renacimiento y la renovación. Como si, visibilizando ese poder que traspasa

las cosas, nos facilitara las herramientas para tomar conciencia de la capacidad que tenemos de aliviarnos de todo aquello que nos daña. Como actos de reparación y objetos de poder y protección, sus obras aspiran al fortalecimiento físico, anímico y espiritual, a vencer el miedo a nuestra inevitable fragilidad.

Ahondar en la genealogía de la herida, trabajar con la carga simbólica y poética de los materiales, invocar las fuerzas perdidas, crear objetos de poder a modo de fetiches o talismanes para proteger o dotar a las piezas de energía sanadora, son algunas de las propuestas que Susana nos entrega como ofrenda para resistir y resurgir.

CV

Susana Guerrero es doctora en Bellas Artes y profesora investigadora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Miguel Hernández y miembro del Centro de Investigación en Artes CÍA de la UMH. Desde 2016 está representada por la 532 Galería Thomas Jaeckel de Nueva York. Ha obtenido becas de arte en Grecia (1997, 2023), México (1998, 2000, 2002), Alemania (2005) e Italia (2009, 2022). Ha



'Amarre; corazón'. Cerámica esmaltada con oro, 2021.



'Armatura para Medusa; coraza'. Latón y penca de agave, 2002.

realizado numerosas exposiciones en galerías y museos de ámbito nacional e internacional, entre las que destacan: 532 Thomas Jaeckel Gallery, Nueva York, Estados Unidos; Museo Provincial de Yunnan, China; Museo de Antioquia, Medellín, Colombia; Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba; Museo Arte Moderno Santo Domingo, República Dominicana; Museo de Arte Contemporáneo de Guatemala; Centro Cultural España, Miami; Instituto Cervantes Tánger, Marruecos; Haus der Kunst y Kunstlerhaus, Múnich, Alemania; Galería Charpa, Valencia y Galería Deposito 14, Madrid, España; Galería Punto y Línea, Oaxaca, México; Galería Casa del Lago, México D.F.; Instituto México en España, Madrid; Kazni Nowej, Cracovia, Polonia; IVAM, Valencia y MACUF, A Coruña, España; Villa Serena, Bolonia y Galería Planetario, Trieste, Italia; Museo Ciudad Juárez, México; Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, Centro Botín, Santander; Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, España; Galería Universidad de Manzanillo, México; Calcografía Nacional, Madrid; Universidad Nacional Autónoma de México; Centro Internacional de India, Nueva Delhi, India.

Sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas nacionales e internacionales. Ha realizado colaboraciones en espectáculos de flamenco contemporáneo como *Sierpe* (2019), *Áspid* (2020) y *La Reina del metal* (2022), este último con Premio Max 2023 Mejor Espectáculo de Danza, los tres con la bailaora y coreógrafa Vanesa Aibar. Ha construido, junto a la coreógrafa Asun Noales, la instalación artística y performática *Rito* (2016). Su cortometraje documental *Guerrero. La cabeza entre las manos* (2021), del cineasta Mario-Paul Martínez, ha recibido varios premios, cuenta con un amplio recorrido de presentaciones y proyecciones-exposiciones en museos y así como en otros espacios vinculados a la exhibición artística y ha sido seleccionado en festivales de España, Letonia y Bulgaria.

Más información en su web:
susanaguerrero.com
 O en Instagram:
[@susana_guerrero_sempere](https://www.instagram.com/susana_guerrero_sempere)



'Autopsia del mito'. Latón, terminales y cables eléctricos tejidos y cerámica esmaltada, 225 x 200 x 30 cm, 2016.

BIBLIOGRAFÍA

CARRO, Susana (2018). *Cuando éramos diosas. Estética de la resistencia de género*, Trea.

JODOROWSKY, Alejandro (2016). *Psicomagia*. Debolsillo, Siruela.

PERIS, José Luis (2009). "Para llamar a las fuerzas", en *Para llamar a las fuerzas*. Catálogo de exposición, Palau de la Música, Valencia.

PIZÁN, Cristina de (2020). *La Ciudad de las Damas*, Siruela.

VALLEJO, Irene, y RAMÓN, Inés (2018). *La mañana descalza*, Olifante.

LA CIUTAT



*'Palmera'. Xilografía y espinas de palmera de Elche cosidas,
100 x 68 cm, 2007. / Susana Guerrero.*

LA CIUTAT



Vista de la Calahorra desde la plaza del Congreso Eucarístico. / Todas las fotografías son de Jerónimo Campello Jover, excepto donde se indique lo contrario.

La Calahorra, la gran desconocida. Un Patrimonio por descubrir

Pedro Félix Jover Ibarra*

Jerónimo Campello Jover*

Licenciado en Historia

Fotógrafo

La gran desconocida. Cuando decimos que la Calahorra es una gran desconocida para muchos ilicitanos, hacemos propia esta afirmación, en primer lugar, para nosotros. Es cierto, asumimos ese desconocimiento que teníamos de ella. Si bien, para todos, siempre nos pareció como envuelta en un halo de misterio y también, por ser propiedad privada, algo oculta. La cuestión estribaba en conocer su historia, sus personajes, sus misterios, sus curiosidades, etc., y de esta forma apreciarla como es. Para nosotros es una de las joyas del patrimonio histórico ilicitano.

Con el objetivo de darla a conocer, en todas sus facetas, nació la ilusión de escribir nuestro libro *La Calahorra. Una Torre de Leyenda* (IAC Juan Gil-Albert, 2023). Este objetivo viene marcado por la idea de proteger nuestro patrimonio. Para ello siempre hemos tenido presente el siguiente axioma: “Si se conoce, se aprecia. Si se aprecia, se protege”. Por eso, hay que darla a conocer para protegerla y crear un vínculo imperecedero entre la sociedad y este patrimonio. Debemos, entre todos, difundir la idea de que el Patrimonio tiene un valor social, cultural y turístico incalculable. Así lograremos que todos los ilicitanos se sientan orgullosos del patrimonio de su ciudad y además, si logramos explotarlo de una forma sostenible, se puede convertir en otro motor económico.

El Patrimonio

Llegados aquí es interesante recordar la definición de Patrimonio que hace la UNESCO: “Es el legado que recibimos del pasado, que se mantiene en el presente y que se transmite a las futuras generaciones. El patrimonio cultural y natural son fuentes irremplazables de vida e inspiración”. Por tanto, el patrimonio histórico es nuestra señal de identidad como pueblo, es nuestra esencia, es el sentimiento de ser parte de una cultura, de un territorio. De ahí la necesidad de conocer su historia, de transmitirla y, sobre todo, de cuidarlo y dejarlo para las futuras generaciones. No nos cansaremos de decir que debemos poner en valor nuestro patrimonio y estar orgullosos del enorme y variado patrimonio natural, cultural e histórico que tenemos, no en vano somos una ciudad con tres Patrimonios de la Humanidad.

Empezar a conocerla

Centrándonos en la Calahorra, para conocerla, vamos a adentrarnos, en primer lugar, en su historia, el porqué está donde está, en su nombre, sus diversos usos, sus transformaciones, su descripción y sus distintos propietarios. Después conoceremos algunos de sus misterios, sus leyendas, sus curiosidades, es decir, aquello que le da ese toque de magia para convertirla en una torre de leyenda.

* Divulgadores del Patrimonio Histórico Ilicitano.

Su origen se remonta a finales del siglo XII con la llegada de los almohades. Estos, al igual que en otras muchas ciudades, fortifican el perímetro defensivo de la muralla de la Medina-Ils (Elche). En este caso levantan enormes torres en la muralla, construyen una barbacana y un foso de protección. Además, tenían un nuevo sistema defensivo para proteger las puertas de entrada a la ciudad. Se trata de la puerta en recodo, que consiste en una torre albarrana (fuera de la muralla)

el cementerio y los baños (donde hoy está el convento de la Merced o de las Clarisas). Al salir de los baños, se dirigían a la Puerta Lucentina y allí mismo admiraban los 25 metros de la imponente Torre de la Calahorra, que la custodiaba. Al entrar en la ciudad, tenían el zoco o mercado (hoy Plaza del Congreso Eucarístico) y al lado la gran Mezquita-Aljama (lugar que hoy ocupa la Basílica de Santa María). Es decir, la Calahorra dominaba el centro neurálgico de la Medina-Ils (Elche).



Nuestra recreación idealizada de la entrada principal a la Medina Ils, con la torre de la Calahorra, la muralla, la Puerta Lucentina y el minarete de la Mezquita. / Acuarela del pintor ilicitano García Poveda.

que, formando un ángulo recto con la puerta, protege su entrada. En este contexto nace la Calahorra, una torre albarrana que protegía la entrada principal de la ciudad, que, en aquellos momentos, era la Puerta Lucentina, llamada así por ser la del camino de Alicante.

Su ubicación era fundamental y tenía su razón de ser. Antes de la entrada, como era habitual en las ciudades árabes, se situaban

Ya conocemos su origen almohade de hace más de 800 años, su situación estratégica en la ciudad y su primer uso como torre de protección de la entrada y vigía de la ciudad amurallada.

El nombre de Calahorra procede del nombre árabe *qala'at al-hurraya*, que se difundió como *qalahurra*, que significaba torre libre, aislada. En el año 1265 en el *Llibre dels Fets* de Jaime I ya se menciona con el nombre de Calaforra,

que según algunos autores viene de *calat*, castillo, y *horra*, libre. Hemos de decir que los ilicitanos siempre la hemos llamado *Casaforra*.

De la Calahorra musulmana pasamos a la Calahorra cristiana, primero castellana mediante pactos y después conquistada, de forma diplomática, por Jaime I para Castilla. Posteriormente, mediante otros pactos, pasó a la Corona de Aragón.

En este período destacar el asedio que en 1332 sufrió la ciudad por parte del general musulmán Ridwan, que causó grandes destrozos en la muralla pero tuvo una gran resistencia de la Calahorra, que aguantó y superó el ataque.

Una fecha clave es la de 1442, fundamental para entender la posterior transformación de la Calahorra. En esa fecha se construye el Almudín o granero junto a la torre, formando con el tiempo un único edificio. Tenía, pues, la misión de torre vigía, el lugar de reunión de muchos Consejos de la villa y el uso de ser el granero de la villa.

Los propietarios

En 1469 se le dona la Villa y la Calahorra a Isabel, futura reina de Castilla, y ésta se la cede a su maestresala, Gutierre de Cárdenas como agradecimiento por sus servicios. Esto provoca una gran oposición en Elche, que incluso se preparó para un enfrentamiento militar. Al final toma posesión en 1481 y en la Calahorra tienen lugar los actos de vasallaje a su nuevo señor. Sin embargo, la oposición de la Villa a ser dominada por un señor feudal duró más de 300 años.

Con la llegada de los Cárdenas se produce un hecho importante: la Calahorra pasa de tener una función militar a una civil. El nuevo señor de Elche establece el poder militar en el Alcàsser de la Senyoria (hoy Palacio de Altamira), donde sobre un pequeño edificio fortificado inicia grandes reformas que concluyen con un gran palacio. Por su parte, destina la Calahorra a ser, como ya era, el granero de la

ciudad y además el lugar donde se alojaría el alcalde mayor de la Villa y, sobre todo, el contador o administrador del señor. Para ello, la vacía de arena y piedras y construye diversos aposentos y salas.



Gutierre de Cárdenas. / Imagen-grabado del 'Semanario Pintoresco Español' (23/9/1855).

Los propietarios de la Calahorra serán la familia Cárdenas, señores y marqueses de Elche. En 1669 tomó posesión del Señorío de Elche la IX duquesa de Maqueda, X marquesa de Elche y duquesa de Aveiro, María Guadalupe de Lancaster y Cárdenas, que al casarse con Manuel Ponce de León, el Señorío de Elche y, por ende, la Calahorra, pasan a la casa del duque de Arcos. Es en 1780 cuando muere sin descendencia el último de esta rama familiar, adjudicándose la Villa de Elche, la Calahorra y el Alcàsser de la Senyoria, después de reñidos pleitos, a Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán, grande de España, marqués de Astorga y conde de Altamira, entre los muchos títulos que poseía. A partir

de aquí y gracias a sus reformas en el edificio del Alcàsser, éste pasaría a ser conocido como Palacio de Altamira.

Otro hecho clave para la fisonomía de la Calahorra fue el gran terremoto de 1829, el cual causó muchos destrozos en la ciudad, y en la Calahorra provocó que ésta pasase de sus 25 metros originales a los actuales 15 metros.

Por otro lado, por diversos problemas y circunstancias, en 1870 se ejecuta la venta de la Calahorra por parte del Conde de Altamira a favor del diplomático Francisco Estrada. Este hace donación de la misma a su hija Josefa Estrada (conocida como doña Pepeta) como dote para su boda con el noble ilicitano Rafael Brufal de Melgarejo, marqués de Lendínez



Rafael Brufal Melgarejo. / Cátedra Pedro Ibarra.

Este es el momento en el que la decaída y deteriorada torre de la Calahorra resurge como un ave fénix para alcanzar de nuevo el esplendor perdido. El marqués de Lendínez

transforma aquella torre semiabandonada en su casa-palacio en Elche y además su mujer compra las casas lindantes, que después conocemos como caseta y alcazaba. Se da otro cambio de uso: ahora la Calahorra se convierte en una vivienda particular.

Rafael Brufal era una persona muy activa y conocida en la ciudad. Así, promovió en Elche el teatro, la creación del Casino, favoreció la llegada del ferrocarril, la creación de un servicio de bomberos, realizó excavaciones en el Portus Ilicitanus y en la Alcudia. Fue presidente del Casino y de cofradía, caballero porta-estandarte de la Festa, puso la primera piedra de la ermita del Tamarit, participó también en la vida política y, sobre todo, fue masón, fundando la logia masónica Ilicitana 124 (1877) y posteriormente la logia Ilicitana 378 (1888), siendo su venerable maestro y la Calahorra la sede de estas logias.

En nuestro caso, lo que nos interesa sobremedida es que reformó y rehabilitó la Calahorra, dándole ese aire morisco que hoy admiramos. Abrió esos grandes ventanales enmarcados en arcos de herradura, con sus celosías móviles de estilo nazarí, terminó la torre con esa crestería morisca y con el asta que culmina con la media luna. Se dice que ese símbolo marca la altura que tenía la Calahorra antes del terremoto de 1829.

El marqués la convierte en un centro de reunión de la alta sociedad ilicitana e incluso provincial para multitud de eventos. Tanto por la descripción de la prensa de la época como de viajeros extranjeros y del propio testamento del marqués, conocemos la inmensa riqueza que había en su interior. Se sabe que la Calahorra, una vez reformada y rehabilitada como vivienda, pasa de valer 1.950 pesetas a 20.250 pesetas, aunque ciertamente lo que había en su interior valía mucho más.

Cuando en 1892 fallece, la Calahorra pasa a su hijo Rafael Brufal López, nuevo marqués de Lendínez. En 1908, este la vende por 25.000 pesetas al empresario y banquero José Reven-ga, el cual se la concede como regalo de bodas



José Revenga y Asunción Ibarra, cuadro del pintor Mariano Antón. / Colección Museo de Puçol.

a su futura esposa Asunción Ibarra. Este matrimonio realiza la segunda y no menos importante transformación, destacando la decoración interior de las diversas salas. Otro hito importante es que la Calahorra pasa de estar en manos de la nobleza a manos de una rica burguesía local. A partir de aquí empieza a estar oculta a los ojos de los ilicitanos ya que no tendrá la vida social anterior.

En 1936, con la muerte de Asunción Ibarra, la Calahorra la hereda su sobrino Emigdio Tormo Santamaría. Durante la guerra civil, de 1936 a 1939, es incautada por el gobierno republicano, encargándole a Alejandro Ramos su custodia. Una vez terminada la guerra, se convierte en la vivienda de la familia Tormo. Con el fallecimiento de Emigdio Tormo Santamaría en 1962, la reciben en herencia sus cuatro hijos. Estos la siguen utilizando como vivienda familiar y también



Emigdio Tormo Santamaría y familia. / Colección Museo de Puçol.

fue el despacho profesional de uno de ellos, el procurador Emigdio Tormo Ródenas.

Por diversas circunstancias, en 2001 se vende a la Generalitat Valenciana, que la convierte en 2002 en la sede de la Subdelegación del Gobierno autonómico, siendo el despacho del político ilicitano Manuel Ortuño, quien la redecora acorde al estilo decimonónico del edificio. En 2005, con su dimisión, deja de utilizarse y hubo que esperar hasta el año 2012, cuando con la firma de la cesión de la Calahorra por parte de la Generalitat a favor del Ayuntamiento de Elche, ésta se habilita para su uso cultural. Se realizaron algunas reformas y acondicionamientos para abrir, por fin, a los ilicitanos, el 18 de mayo de 2012 la Calahorra como museo y pinacoteca municipal. Lo importante es que ya no sólo podemos admirar su majestuosidad exterior sino que podemos deleitarnos con su magnífico interior.

El conjunto de la Calahorra

Una vez hemos conocido un poco su historia, sus usos y sus propietarios, pasemos a una sucinta descripción de algunos de sus elementos y de sus salas más representativas. El conjunto de la Calahorra está formado por la Torre, la Casa Señorial, la Caseta y la llamada Alcazaba, pero nos vamos a centrar en los dos primeros espacios.



La Calahorra, acuarela del pintor ilicitano García Poveda, a partir de nuestra fotografía.

Lo primero que nos llama la atención es la majestuosidad del edificio, con sus grandes y gruesos muros, pero, sobre todo, ese semblante morisco del que carecemos en Elche, pese a los 500 años de la Medina-Ils y a los otros 400 años de presencia morisca hasta

su expulsión en 1609. Esa fisonomía morisca, que ya hemos comentado que le dio el marqués de Lendínez a finales del siglo XIX es lo primero que nos atrae. En las otras fachadas observamos ventanas y balcones propios del siglo XIX y principios del siglo XX.



Fachada norte y entrada a la Calahorra.

Por la calle Uberna entramos a la Calahorra por su puerta del siglo XVI, coronada por el escudo de los Cárdenas. En el interior, debido a las múltiples reformas, nos encontramos una miscelánea de salas y espacios, yendo desde el semisótano, que nos traslada a los graneros medievales, a la sala masónica, a la de estilo nazarí e incluso a las salas de aire burgués de principios del siglo XX.

Nada más entrar en el vestíbulo apreciamos la decoración de elementos propios de la tradición hispano musulmana. A la izquierda, subiendo unos peldaños, entramos en la gran

sala Masónica, en donde nos llama poderosamente la atención la pintura mural, en paredes y columnas, con motivos egipcios. Se trata de escenas relacionadas con la vida y la muerte de los ritos egipcios, en donde se representan dioses, faraones, sacerdotes y el pueblo llano. La primera pregunta que nos viene a la mente es ¿qué hacen unas representaciones egipcias en una casa palaciega de Elche en el siglo XIX?

La respuesta viene dada por dos factores: el principal es que el marqués de Lendínez no sólo era masón sino que además, como hemos dicho, fundó dos logias en Elche, teniendo su



Un aspecto del vestíbulo de acceso al edificio.



La sala Masónica y su decoración con motivos egipcios.

sede en la Calahorra, concretamente en esta sala. Estas logias se regían por el rito egipcio de Menfis-Mizraim. La segunda razón es que el marqués quería celebrar un gran carnaval con toda la alta sociedad ilicitana y quería deslumbrarlos con algo espectacular y muy de moda en esos años, como era lo egipcio. Para ello, encargó a Pedro Ibarra su diseño y ejecución ya que era un buen dibujante y pintor, además de conocedor de la cultura egipcia.

Lo excepcional, teniendo en cuenta que la masonería fue perseguida, es que estas pinturas hayan llegado hasta nuestros días. Podemos considerar que se trata de la única sala masónica con representaciones egipcias que se conserva originalmente en España. Por este tema de la persecución e incluso prohibición, al fondo, a la izquierda, podemos observar, debajo de un ventanal, una trampilla camuflada, para poder huir en caso necesario. Por ella se bajaba al semisótano y de ahí por un túnel se podría salir del edificio.

Otra curiosidad es que los rostros de las esfinges son los del marqués de Lendínez y de su tercera esposa Isabel López. Esta sala ha tenido diversos usos: despacho del marqués, lugar de reunión de las *tenidas* (sesiones) masónicas, salón de baile, despacho y consulta del doctor José María López Campello, museo familiar, sala de arte y, hoy día, lugar de conferencias, exposiciones y otros eventos socio-culturales.

Desde el vestíbulo, bajamos unas escaleras para llegar al semisótano. Este espacio era el antiguo almudín, es decir, el granero de la villa. Se puede observar la argolla para el peso de los cereales y los orificios por donde caía el grano.

A continuación del vestíbulo, a la derecha, tenemos el paso a una gran escalera que mandó construir el marqués de Lendínez para acceder a la primera planta. En el primer descansillo, nos encontramos con el llamado Despacho Pedro Ibarra que actualmente recoge



Semisótano del edificio, que albergó el almacén de grano.

una pequeña muestra artística suya. Ya en la primera planta, si nos dirigimos a la derecha, entramos en la antesala, zona de espera para las visitas que tenían los propietarios.



La escalera de acceso a las plantas superiores.

Desde allí accedemos a una de las salas más bellas y románticas de la Calahorra, la sala Neonazarí. Este nombre es por su estilo, muy parecido a las salas de la Alhambra del período nazarí. Tenemos todas las paredes con mosaico de estilo granadino, un gran ventanal con su celosía movable, las paredes con paisajes enmarcados en arcos de herradura y un bonito artesonado en el techo.

Lo más llamativo son los paisajes, con escenas de Elche y de su palmeral, representando distintos huertos ilicitanos, monumentos e incluso la recogida de dátiles, con los típicos palmereros subiendo a por el fruto. Esta decoración la encargó el matrimonio Reven-ga-Ibarra al prestigioso muralista alcoyano



Despacho Pedro Ibarra, con algunas obras suyas.



La antesala, zona de espera para las visitas a los antiguos propietarios.

Agustín Espí. Además de esta decoración y de figuras geométricas, en las paredes tenemos grafía árabe pero curiosamente no significan nada, es decir, no se trata de palabras árabes.

Entre los usos de esta sala tenemos el de ser el comedor familiar, de ahí que una de las puertas dé a la Caseta, que es donde estaba la cocina y la despensa. Esa puerta tiene una decoración de marquetería y su cuerpo superior se inclina formando una bandeja para ir colocando la comida, conforme saliera de la cocina. Otro uso posterior de esta sala fue la de ser una sala anexa al archivo, primero del procurador Emigdio Tormo y después de la Generalitat Valenciana.



Sala Neonazarí, una de las dependencias más bellas del inmueble.

En el otro lado hay otra puerta que nos conduce a la sala de las Cortinas, que era el dormitorio principal. Este nombre es por la decoración de cortinas pintadas en las paredes. También tiene caligrafía árabe, pero, igual que antes, sin ningún significado. En el lugar donde estaba el cabezal de la cama, hay una pintura en la pared de un arco de herra-



Sala de las Cortinas, dormitorio principal de la vivienda.

dura, dentro del cual observamos la imagen de la ermita de la Virgen de Gracia de Caudete. La razón de ello es que el propietario, José Revenga, era natural de dicha población.

Si volvemos de nuevo a la antesala, accedemos por otra puerta a la sala de la Chimenea, desde donde se puede acceder a la terraza del edificio de la Alcazaba.

A continuación entramos a una preciosa estancia, la sala Dorada, por el color de sus paredes, profusamente decoradas. Aquí destacamos el oratorio del matrimonio Revenga-Ibarra, que luce los escudos de ambos apellidos y algunos símbolos cristianos. Está presidido por un pequeño mueble sobre el cual había un cuadro de la imagen de la Virgen de la Asunción. Hoy hay una fotografía de Picó, de principios del siglo XX, cedida por el Museo de Puçol. Ante este oratorio se celebraron diversos actos religiosos de carácter familiar, como



Sala de la Chimenea, que da acceso a la terraza.

bautizos, bodas e incluso velatorios. En él, había diversas reliquias de santos que el padre de Asunción Ibarra, Aureliano, se trajo cuando estuvo de responsable de las Fundaciones Pías en Roma.

Después pasamos a la sala Verde que presenta dos grandes ventanales con sus balcones, que dan a las calles Uberna y Trinquete. En esta sala destacan, entre otros cuadros de la exposición, las tres obras del gran pintor va-



Sala Dorada, otra dependencia profusamente decorada.



Sala Verde, donde se exponen los cuadros de Joaquín Sorolla.



La capilla, decorada con un trampantojo del interior de una iglesia.

lenciano Joaquín Sorolla, que forman parte de la Colección Durá adquirida hace unos años por el Ayuntamiento de Elche. Creemos que, independientemente de su valor crematístico, es un lujo tener estos cuadros que pertenecen a diferentes épocas de su pintura. Recordar que el 2023 ha sido declarado el Año de Joaquín Sorolla, por el centenario de su muerte.

Saliendo de esta sala tenemos la pequeña y curiosa Capilla. En este espacio, Asunción Ibarra colocó esa capilla para su rezo diario. La decoración refleja el interior de una iglesia, pintada con la técnica del trampantojo, dándole esa perspectiva y profundidad fantástica. Había un mueble para las reliquias y otros objetos religiosos, el cual hoy lo podemos ver en el Museo de Puçol, donado por la familia Tormo.

En la primera planta accedemos, por último, a la llamada sala Roja por el color de sus paredes, decoradas por el Ayuntamiento de Elche. Destacamos el enorme cuadro *Oh Deu Adonai* del pintor ilicitano José Cañizares, cedido por la familia Brotons Cascales. Una curiosidad de la sala es la pequeña mirilla que hay en la pared izquierda, que servía para observar quien subía las escaleras.



La sala Roja, presidida por un gran cuadro de Cañizares.

Entre la antesala y la sala Neonazarí nos encontramos con una escalera estrecha por la que ascendemos a la segunda planta. En ella tenemos las llamadas salas Falsas y las bu-

hardillas, que eran estancias para el servicio doméstico y lugar de almacén y trastero de la casa. Hoy día no están abiertas al público.

Delante de las puertas de estas salas, tenemos la escalera de caracol que nos lleva a la terraza de la Calahorra. Desde aquí tenemos una magnífica vista del centro histórico ilicitano. Ello nos hace imaginar la excelente panorámica de la Medina-Ils y de la Vila Murada por dos motivos: los diez metros que le faltan a la Torre y la baja altura de los edificios de aquella época. Cabe recordar que era una torre defensiva de la Puerta Lucentina y vigía para la ciudad.

algunas curiosidades y misterios, que le dan ese toque de magia y de leyenda.

-Fenómenos y fantasmas

Este tipo de casas con una gran antigüedad y con muchas historias vividas, siempre cuentan con multitud de misterios e incluso algún que otro espectro. En esta línea, Pedro Amorós, conductor del programa *La Aventura del Misterio*, dedicado a fenómenos paranormales, acudió a la Calahorra para comprobar si se daban estos fenómenos. Nos cuenta que colocó grabadoras en los sótanos para captar posibles psicofonías. El resultado es que se



Vista de la terraza, con la crestería morisca y el asta con la media luna.

Curiosidades y misterios

Una vez que hemos conocido la historia y realizado un paseo por las distintas salas de la Calahorra, conociendo sus características y algunos pequeños detalles, queríamos relatar

escuchaban como ruidos de lucha, de armas y caballos, e incluso la voz de un niño que parece decir: "No me iré más, estoy muerto". También, su compañero José Requena, nos relata que le comentaron que una persona que trabajaba en la Calahorra: "... al levantar la

vista ve a alguien... pero sorprendentemente esa persona no tiene cabeza". Así que algunos ven la Calahorra como una casa encantada con sus sucesos paranormales.

-Leyenda del pirata Ben Trigel

Otra historia muy bonita, que se sitúa en la Calahorra, es la del pirata Ben Trigel. No se trata de una leyenda sino de un cuento del militar y escritor ilicitano Antonio Maciá Serrano, que forma parte de su obra *Las Novelas de la Calahorra*, escrita en 1946. Nos narra la historia de este pirata que tras un ataque a la ciudad, se vio cegado por una luz en silueta femenina. Fue capturado y encerrado en los sótanos de la Calahorra. Allí, todas las noches a través del ventanal de su mazmorra veía una luz con la imagen de la misma mujer.

Pasó varios años encerrado y en uno de ellos, dio la orden de liberar a un monje que tenía cautivo en África. Este fue el que intervino para conmutar la pena de muerte de Ben Trigel por la de cadena perpetua, y lograr que fuera convertido y bautizado en la Basílica. Allí fueron todos a ver el bautizo y cuando el pirata miró al altar vio la imagen de la Virgen de la Asunción y exclamó: "Es ella, es ella, la que veo todas las noches". Bautizado y con esa declaración de fe en la Virgen, murió en brazos del monje.

-Túneles

Pero si preguntamos ¿qué es lo más misterioso que conoces de la Calahorra?, la mayoría nos diría que los túneles. Todos hemos oído comentarios de varios túneles. Uno por debajo de la calle Trinquete hacia la Glorietta, que llegaba hasta Santa Pola y a través de él se podía ir a caballo; otro que va hacia el Palacio de Altamira; otro nos lleva a la Basílica, e incluso algunos dicen que esconde la imagen de la Virgen que se salvó del incendio del templo en 1936; y otro que atraviesa la ciudad, llegando hasta la zona conocida como *el terrequero*, en la rambla del río. Son muchas y variadas las historias y leyendas sobre los túneles. Lo cierto es que sí existen algunos

túneles, pero están tapiados y se especula su dirección, aunque se desconoce exactamente hacia dónde llevan.



Uno de los túneles tapiados de la Calahorra.

Así, una vez que cruzamos el vestíbulo y antes de subir la escalera, tenemos a la derecha, detrás de un panel de información, una pequeña puerta que nos lleva a un pasadizo. En él tenemos, a la derecha, lo que Pedro Ibarra llamó la "Cova de la Calahorra", que describió y que, a instancias del marqués de Lendínez, se tapió y que podría llevarnos al Palacio de Altamira. En este pasadizo, pero a la izquierda, tenemos otro túnel, del que Emigdio Tormo Ródenas, nos contó la anécdota que de pequeño jugaba en él y que conducía hacia la zona llamada del *terrequero*. Ahora también está tapiado.

Otro túnel está en el semisótano, donde actualmente hay una pila decorativa. Este parece que se dirigía hacia la calle Trinquete, también tapiado. Nos cuentan que cuando construyeron un edificio en esa calle vieron ese túnel tapiado. En base a que por toda la calle Trinquete hay un túnel de refugio, utilizado durante la Guerra Civil, pensamos que el antiguo túnel de la Calahorra se pudo aprovechar para ello.

Estas historias, leyendas y teorías sobre esos túneles dan ese halo de misterio a la Calahorra.



Otro túnel tapiado, con una pila decorativa.

Eventos

Como hemos dicho anteriormente, la Calahorra se convirtió en un centro de reunión de la alta sociedad ilicitana y provincial, que era invitada a diversos eventos por el marqués de Lendínez. Así, en la prensa local se narran, con todo lujo de detalles, eventos como la gran fiesta de Carnaval celebrada allí el 9 de febrero de 1883. En esa prensa nos citan los nombres de las personas que acudieron y de qué iban disfrazadas. Pero lo importante es la descripción de los muchos elementos decorativos que daban prestigio y solera a la casa del marqués.

Bienes de la Calahorra

Lo realmente fascinante es el inventario de bienes que realizó Pedro Ibarra, junto a otras personas, para la división de herencia y testamento por el fallecimiento del marqués. Es increíble la gran riqueza que había por toda la casa. Además de todo el ajuar doméstico de una familia de su clase, podemos destacar la presencia de multitud de armas (sables, arcabuces, flechas, dagas, espadas, hachas, lanzas, etc.), armaduras, vajillas y cerámicas de lujo, colecciones de monedas antiguas, esculturas y vasijas antiguas, espejos y relojes de lujo, muebles de maderas nobles, una extensa biblioteca y unas 300 obras pictóricas entre grabados, litografías, acuarelas y óleos.

Hay algunas obras de valor elevado por ser de pintores de renombre, pero entre todas ellas destacan dos pinturas de Murillo, concretamente un *San José y el Niño Jesús* y el *Salvador del mundo*, valoradas en el inventario en 10.000 y 30.000 pesetas, respectivamente. Es decir, que los dos cuadros valían el doble que el conjunto de la Calahorra, Caseta y Alcazaba, que era de tan sólo 20.250 pesetas.

Todo ello nos debe dar idea de la enorme riqueza que decoraba toda la Calahorra, que era admirada por todos los que a ella acudían.

Ilustres visitantes

Hablando de visitas, fueron muchos los visitantes ilustres, como el marqués de Loring (por la llegada del tren en 1883 a Elche) o la de Pi i Margall, pero entre todas nos gustaría destacar la presencia del gran tenor Julián Gayarre, por la anécdota que se cuenta de su visita. En 1886, Gayarre estaba en Alicante y se acercó con sus amigos a Elche, visitando el Casino, del cual era presidente el marqués de Lendínez, y posteriormente invitado por él, a la Calahorra.

Todos sabían que a Gayarre no le gustaba que le pidiesen cantar fuera de un teatro, por eso Rafael Brufal le dijo a su hija pequeña que se lo pidiera como un deseo especial. Ante la

petición de la niña, dicen que Gayarre no se pudo negar y cantó en la Calahorra las arias Spirto gentil y Celeste. Fue muy aplaudido por todos los presentes y ese evento se comentó por toda la ciudad.

Valoración y mantenimiento

Además de Rafael Brufal, José Revenga y su esposa Asunción Ibarra, y también la familia Tormo, otra persona que intervino en que se valorase y se mantuviera la Calahorra fue Pedro Ibarra. Sabemos que gracias a él tenemos un gran archivo municipal, sus libros de historia local, sus fotografías, sus colecciones de todo tipo, sus escritos defendiendo el patrimonio natural e histórico de Elche, etc. Pues además de ello, intervino en lograr que la Calahorra fuese lo que es hoy.

Así, desde el principio, a petición de Rafael Brufal intervino en las primeras reformas y rehabilitación de la Calahorra, así como en el estudio de la Cova de la Calahorra y del pozo, etc. Como ya hemos comentado fue el autor de las pinturas egipcias de la sala Masónica, también fue masón con el nombre de Apeles. A la muerte del marqués fue el encargado de redactar y valorar el inventario de todos los bienes de la Calahorra.

Por la amistad que le unió al Marqués y a su familia, pensamos que intervino en favorecer la venta de la Calahorra al empresario José Revenga, el cual iba a casarse con su sobrina Asunción Ibarra. De esta forma, lograba que se mantuviera en manos de personas que la iban a valorar y cuidar. Por tanto, consideramos a Pedro Ibarra como un personaje importante para que la Calahorra llegase a nuestros días, tal y como la conocemos.

Interrelaciones con la Festa d'Elx

La Calahorra también tiene sus pequeños nexos de unión con las fiestas de agosto en honor a la Virgen de la Asunción y con el Misteri d'Elx. Así, en la prensa de 1880 se relata que con motivo de estas fiestas se celebraron muchos eventos, pero el baile y banquete más

suntuoso y famoso fue el que el marqués de Lendínez celebró en su palacio de la Calahorra.

Igualmente el marqués fue nombrado caballero porta-estandarte de la Festa en 1879 y caballero electo o comisario de la Festa en 1880, aunque dimitió.



Palma blanca del Misteri d'Elx de 1935, que se exhibe en el Museo de la Festa.

Otra relación con estas fiestas es la palma blanca que se conservaba en la Calahorra, de 3,75 m. de altura y con adornos de bronce y seda, y que portaba San Juan en la celebración del Misteri d'Elx del año 1935. Esta palma se la dieron a Asunción Ibarra por ser benefactora de la Festa, ya que su aportación económica

permitió la celebración del último Misterio de Elche antes de la Guerra Civil. Posteriormente sus herederos la donaron al Museo de la Festa, donde actualmente está expuesta.

También hemos de resaltar que tanto Asunción Ibarra como su sobrino y heredero, Emigdio Tormo Santamaría, eran muy devotos de la Virgen. En 1912 se la nombró camarera de la Virgen. En 1931, Asunción donó 1.451 pesetas a las Clarisas para la confección de los flecos del manto de la Virgen de la Asunción.

Por otro lado, el oratorio de la sala Dorada de la Calahorra lo presidía una imagen de la Virgen de la Asunción. Se trataba de un cuadro pintado por el mismo Emigdio Tormo Santamaría, según nos relató su hijo.



Cuadro de la Virgen de la Asunción del Museo de la Festa.

Otro detalle es que en uno de los frontales de la escalera había un gran y precioso cuadro de la Virgen, de autor anónimo del siglo XVIII, que también fue donado por la familia Tormo al Museo de la Festa. Además algunos recuerdan que para algunas celebraciones, en espe-

cial los actos del Misteri, los propietarios de la Calahorra facilitaban las sillas a la Basílica para estas representaciones.

Conclusión y reflexión

Con este artículo y, sobre todo, con nuestro libro, *La Calahorra. Una Torre de Leyenda*, hemos intentado narrar no sólo el aspecto histórico y artístico de la torre de la Calahorra sino las vivencias, las curiosidades, las anécdotas, las leyendas, es decir, lo que nosotros llamamos “el alma” de la Calahorra. Y así aproximarnos a lo que se ha vivido dentro de estos grandes muros, descubrir la belleza de su interior e imaginar qué se ha visto desde lo alto de la torre.

Con todo ello, nuestra reflexión final es que poner en valor el patrimonio no es solo enseñarlo sino generar en la gente actitudes de aprecio hacia el patrimonio que visita. La cuestión es que lo primero es darla a conocer para poder sensibilizarnos en respetarla y quererla, y de esta forma pasar al siguiente estado, el de cuidarla y poner en valor, para terminar disfrutándola y transmitiéndola a las futuras generaciones.

Nuestro objetivo final es poner en valor esta maravilla de nuestro pueblo. Se trata de la construcción en pie más antigua de la ciudad, casi 900 años la contemplan. Ahí sigue y desde aquí esperamos haber aportado nuestro granito de arena para que sea más conocida por todo el mundo y, en especial, por los ilicitanos, motivando que la visiten y admiren, tanto su majestuosidad exterior como su riqueza interior.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

BRUFAL FERNÁNDEZ, Fernando. “Carnaval en la Calahorra”. *Información*, 9/2/2013.

BRUFAL FERNÁNDEZ, Fernando. *Biografía de Rafael Brufal Megarejo, Marqués de Lendínez*. Cátedra Pedro Ibarra, Memoria Digital de Elche (www.elche.me), Universidad Miguel Hernández de Elche.

CÉSPEDES LÓPEZ, María Francisca y MORA GARCÍA, Raúl Tomás. *La Calahorra. Construcción singular*. Colegio Oficial Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Alicante, febrero 2008.

IBARRA Y RUIZ, Pedro. *Historia de Elche*. Maxtor, 1895.

JAÉN I URBÁN, Gaspar. *Guía de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Elche*. Tomo 1. Colegio Oficial de Arquitectos, Generalitat Valenciana y Ayuntamiento de Elche, 1989.

JOVER IBARRA, Pedro Félix y CAMPELLO JOVER, Jerónimo. *La Calahorra. Una Torre de Leyenda*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2023.

MACÍÁ SERRANO, Antonio. *Las novelas de la Calahorra*. El Ramasset, 1946.

ORS MONTENEGRO, Miguel. “La masonería ilicitana en el siglo XIX”. II Symposium de Metodología Aplicada a la Historia de la Masonería Española. Universidad de Salamanca, 1985. Forma parte del libro *La masonería en la España del siglo XIX*. Junta de Castilla y León, 1987.

RAMOS FERNÁNDEZ, Rafael. *Historia de Elche*. Información, 1989.

RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *Historia de Elche*. Picher, 1971.

RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *Palacio de la Señoría*. La Calahorra. Ayuntamiento de Elche, 1980.

SANTOS LUCENA, Pedro. *El Marquesado de Lendínez*. Edición familiar, 2018

<https://elchesemueve.com>. Portal Temático de la ciudad de Elche.

www.elche.me

www.elchesingular.es. Página divulgación cultural de la ciudad de Elche.

www.ocana.es/noticias/aniversario-de-la-muerte-de-don-gutierre-de-cardenas

www.pedroamoros.com

www.visitelche.es. Portal Oficial de Turismo de Elche.



Vista de la Calahorra desde la plaza de Santa Isabel.

LA CIUTAT



Alfonso XIII, de uniforme, y a su derecha el alcalde de Elche, Tomás Alonso Blasco, en la inauguración de Riegos de Levante. / Fuente: Anuario de 1923 de la Banca Marsans, Barcelona. Cátedra Pedro Ibarra.

El día que Alfonso XIII inauguró la Compañía de Riegos de Levante

Martín Sevilla Jiménez

Economista

“A los labradores del término de Elche.

Labradores:

La tierra de vuestros campos está sedienta; el cielo en esta región no es, por desgracia pródigo en lluvias; la redención de la agricultura está en el riego suspirado por vosotros por espacio de tantos años. Cien proyectos se han formado a este objeto; tentativas particulares, han pretendido solucionar el problema, y todos han conseguido éxito muy reducido, dada la extensión de nuestro término.

La sociedad “Riegos de Levante” concibió un proyecto, encargó su estudio y desarrollo, a directores expertos, y sin perdonar gasto ni sacrificio construyó un amplio cauce, un espacioso canal que, tomando sus aguas del río Segura, las conducirá y distribuirá por vuestros campos, convirtiéndolos en hermosas huertas productoras de abundantes cosechas, que se traducirán en riqueza y prosperidad para sus propietarios.

El día 31 del corriente enero se inaugurará dicho canal, honrándonos con su visita para asistir a este acto, nuestro rey don Alfonso XIII que quiere compartir con nosotros, la inmensa alegría que produce la fundada esperanza de prosperidad y mejoramiento que esta solemnidad significa.

Vosotros labradores, que apreciáis mejor que nadie, la importancia de esta mejora debéis

acudir todos a la Plaza de la Constitución a las 11:00 h de la mañana de dicho día, para hacer acto de presencia y rendir homenaje de gratitud a nuestro Monarca qué tan vivo interés siente por el progreso de nuestra agricultura.

Así lo espera de vuestra reconocida hidalguía vuestro alcalde.

Tomás Alonso.

Elche 27 de enero de 1923”.

(Bando del alcalde de Elche. Archivo Histórico Municipal de Elche, AHME).

Escribir sobre un acontecimiento que tuvo lugar hace cien años presenta no pocas dificultades. Podemos describir los hechos refrendados en los documentos de la época y con ello no estaríamos mintiendo acerca de lo que decimos. Pero de la misma forma que cuando describimos un edificio no es lo mismo contarlos a partir de sus partes que mediante su funcionalidad, en el caso de las estructuras sociales, cuán diferentes pueden ser dos sociedades aun cuando tengan los mismos signos externos.

Los cien años transcurridos desde el comienzo de la puesta en funcionamiento de las bombas elevadoras del agua del río Segura han sido testigos de innumerables acontecimientos relacionados con ese hecho. Muchos

han sido los cambios que se han desarrollado alrededor de esta iniciativa, pero no podemos dejar de enfatizar que los objetivos siguen siendo los mismos: poner agua suficiente y a precios bajos para regar en toda la zona de Elche y términos cercanos.

Pero la confianza que se tenía en aquellos momentos de las posibilidades de los “sobrantes” del río Segura y sus azarbes no tiene nada que ver con la preocupación actual sobre la continuidad del Trasvase Tajo-Segura. Y el pujante papel de la iniciativa privada en aquellos años, representado no solamente por la Compañía de Riegos de Levante S.A., Nuevos Riegos el Progreso S.A., Riegos El Porvenir S.A., e incluso el Canal de la Huerta de Alicante S.A., es bastante diferente, salvo en este último caso, del actual panorama en el que la presencia del sector público es predominante (Ministerio de Transición Ecológica, Confederaciones Hidrográficas de Júcar y Segura, Acuamed, Generalitat Valenciana, Gobierno de Murcia, etc.).

La Compañía de Riegos de Levante S.A. nació antes que la Confederación Hidrográfica del Segura (que añadía “Sindical” a su nombre), que no iniciaría sus funciones hasta 1926, con lo que participó en la creación de los nuevos órganos reguladores de la cuenca y en los enfrentamientos que tuvieron lugar en aquellos primeros años de cambios regulatorios.

También han cambiado las organizaciones agrarias. Mientras que a principios del siglo XX éstas habían estado limitadas a los regadíos y “huertas” históricas, los nuevos regadíos tardaron años en tener organismos de representación de los regantes y usuarios (la zona regada por la Compañía de Riegos de Levante S.A. no tuvo censo de sus regantes hasta 1942 y su Comunidad se constituiría en 1949; el censo de regantes de Nuevos Riegos El Progreso no se tuvo hasta fechas cercanas al cumplimiento de su centenario).

Los cambios han afectado también a la empresa que inició el proyecto de elevación de las aguas del río Segura y dio sus primeros

pasos. Lo que conocemos hoy como Riegos de Levante, y al cual le corresponden los derechos concesionales sobre el agua, es la denominada Comunidad de Regantes de Riegos de Levante (Izquierda del Segura), que fue la que adquirió en 1975 a Hidroeléctrica Española todos los derechos y propiedades asociadas con las elevaciones y las redes de distribución de agua por un monto de 75 millones de pesetas. Las acciones de la Compañía de Riegos de Levante S.A. fueron adquiridas (permutadas por acciones de Hidroeléctrica Española) en 1952 a los accionistas de ese momento (principalmente bancos españoles que habían convertido sus obligaciones en acciones) y lo que quedaba de los accionistas iniciales de la empresa.

Pero Hidroeléctrica Española (también conocida como Hidrola) nunca estuvo interesada en el negocio del agua. Lo que le interesaba era la parte de la generación y distribución de electricidad, por lo que realizó el camino inverso a lo que habían emprendido los propietarios anteriores: segregar la parte eléctrica de la CRL e integrarla en la propia Hidrola dentro del proceso de formación del oligopolio eléctrico español de los años cincuenta. Lo que se vendió en 1975 era ciertamente el hueso del jamón (Sevilla, 2018).

Elche hace cien años

La mañana del 31 de enero de 1923, un día que fue descrito como primaveral, todos los que iban a participar en las inauguraciones de la Compañía de Riegos de Levante S.A., estaban nerviosos.

El rey Alfonso XIII, su comitiva y entorno, que viajaban en tren (que había salido la noche anterior de Madrid), a pesar de que habían trabajado para que el viaje fuera un éxito y que habían precisado cuidadosamente todos los actos y protocolos a realizar (*Abc* de 8-1-1923), confiaban en las garantías dadas por la empresa sobre el éxito de su presencia, pero como en todo acto público, una cosa eran los deseos y otra lo que pudiera ocurrir en el trayecto y en los desarrollos de los actos.

El Gobierno de la monarquía había visto esta iniciativa como un éxito casi seguro y dos ministros (Gasset, de Fomento, y el duque de Almodóvar del Valle, de Gobernación) acompañaban al monarca para poder refrendarlo. En Madrid se debió de considerar la visita como una exaltación al rey, por lo que la comitiva real fue impresionante entre periodistas, diputados, senadores y cargos del Gobierno (la prensa, *Abc*, *Tiempo*, *El Liberal*, etc. los referencian a casi todos)¹.

La Compañía de Riegos de Levante había puesto todo su empeño en que el viaje fuera una demostración de su poder e influencia, por lo que habían preparado todos los actos con esmero, sin escatimar gastos para todos los asistentes e invitados, desplazando a Elche a la plana mayor de la empresa y a los inversores y financiadores, tanto franceses como catalanes, hasta el punto de incluir en la comitiva a hasta tres miembros de la familia Dreyfus: Louis, Edgar y Charles (y las esposas de estos), así como a todo su consejo de administración y al artífice intelectual del proyecto, José María Serra, y los representantes de la banca francesa, León Girodías y conde de Ricci y su esposa. Los representantes de los obligacionistas catalanes estaban representados por los señores Marsans. Luis era el presidente de la Banca Marsans a la que, según *Abc* (2-2-1923), se le debía “profundo reconocimiento por haber asegurado en los momentos de perturbación a que dieron lugar las perturbaciones financieras del Banco de Barcelona la colocación de las obligaciones de la Compañía de Riegos de Levante, evitando con la gallardía de su actitud los grandes perjuicios que la misma hubiera sufrido indudablemente”.

La Compañía se había preocupado de que el acto fuera exclusivo, por lo que tuvieron muy en cuenta que las otras empresas que operaban en la zona no le disputaran el protagonismo. Ni Nuevos Riegos El Progreso ni El Porvenir de La Marina iban a estar presentes en los actos. Los representantes de la primera compañía se habían excusado ante el delega-

do de la División del Segura para “no restar protagonismo a la Compañía de Riegos de Levante” (carta de NREP, Archivo Municipal de Elche). En los años anteriores, Serra se había empleado a fondo para llegar a acuerdos con NREP para que la cuestión de las tomas de agua en el río Segura no supusieran ningún obstáculo a las elevaciones que anteriormente habían originado algunos litigios jurídicos sobre las concesiones.

Los delegados del Gobierno en Alicante y Murcia también se habían empleado a fondo para evitar ningún tipo de protesta y así se habían reunido con los regantes de Guardamar para neutralizar sus quejas en contra de las instalaciones de la Compañía en la desembocadura del río Segura.

El acto tenía un gran contenido político y los representantes monárquicos, encabezados por el diputado Francos Rodríguez, querían poner en evidencia el apoyo real al éxito del proyecto, movilizándolo todos sus apoyos locales que por otro lado eran destacados por la prensa monárquica, como el *Abc*. La prensa de Elche había puesto en evidencia estos hechos, aunque con poca insistencia.

La presencia del obispo Irastorza en los actos aseguraba la importancia que la Iglesia tenía en aquella época, ya que toda obra debía de contar con su bendición, complemento de las rogativas que se hacían para reclamar las lluvias. Irastorza acababa de tomar posesión del Obispado de Orihuela-Alicante y, posiblemente impresionado por la magnitud del proyecto, iba a tomar buena nota para impulsar en los años siguientes la expansión de la Compañía para los terrenos de Orihuela y otros municipios de la Vega Baja.

En el municipio de Elche también había una gran actividad e inquietud. Si bien el término municipal ilicitano era el principal beneficiario de las infraestructuras de riego procedentes de las elevaciones, su participación en el diseño de las obras había sido nula. El Ayun-

¹ Las visitas reales de Alfonso XIII a las ciudades tenían diseñado un protocolo general que trataba de cumplirse adaptándolo al carácter del acto y al lugar concreto del mismo (Moreno, 2023).

tamiento había reconocido la importancia local del proyecto y había nombrado a Louis Dreyfus hijo adoptivo de Elche en 1919, pero eso no significó ningún beneficio concreto. El archivero municipal, Pedro Ibarra, gran conocedor de la vida pública, aconsejó al alcalde, Tomás Alonso, que aprovechara el momento para solicitar al Rey que diera a Elche el tratamiento de “Excelentísimo”, redactando para la ocasión un alegato con esa petición, razonando todos los méritos que Elche tenía a través de su historia e importancia.

No obstante, la presencia de las fuerzas vivas de Elche en los actos no fue muy destacada. Ni siquiera hay mención a la Acequia Mayor del Pantano, que a través de sus redes de acequias sería vital para el éxito de la Compañía en su proceso de distribución de agua sobre las parcelas.

El diario *El Debate* de 3-2-1923 lo exponía así:

Capítulo de quejas. Elche, la ciudad hidalga y generosa, no fue correspondida. Tan pronto supo que venía el Rey, se engalanó de palma y flores, sus bellas hijas soltaron blancas palomas y sus jóvenes laboriosos ofrecieron al regio visitante los productos más típicos de su floreciente industria. La prensa engañó a la opinión pública haciéndole creer que el Monarca iba a otra parte, cuando aquí se bendijo el agua, se regó la tierra y se celebró el banquete.

Pero en el banquete, donde pudieron figurar nutrido número de campesinos, no estaba siquiera el Presidente de la Comunidad de Labradores. Ni el digno Capitán de la Guardia Civil, que guardaba el orden, ni el celoso párroco de San Juan, que preparó los ornamentos para la bendición.

Por las grandes titulares de la prensa y por la índole de los invitados, cualquiera hubiera creído que el banquete regio se daba en el muelle de Alicante y que el Canal regaba sus huertas.

Y al final, en los discursos nadie se acordó de mentar a Elche. Se habló del sistema de riegos de moros y cristianos, de la gran obra de “Riegos de Levante”; pero nadie se acordó de que la

idea inicial de la subida de las aguas pertenecía a unos humildes campesinos de Elche, que formaron la Sociedad El Progreso.

¿No le parece a la poderosa Compañía, que después de nombrar a M. Dreyfus, a priori, hijo adoptivo de Elche, era esta ciudad merecedora de una más justa y más alta consideración?

Conviene señalar a este respecto que el protocolo real sí que haría una distinción especial a Elche ya que, en su recorrido, el único Ayuntamiento que visitó fue el de Elche, donde se le dio un recibimiento y agasajo notable con regalos de unas alpargatas bordadas en oro con el escudo de Elche para la Reina y unas botas de caza con suela de cáñamo para él.

Tomolas el Rey en sus manos y después de elogiar el trabajo preguntó:

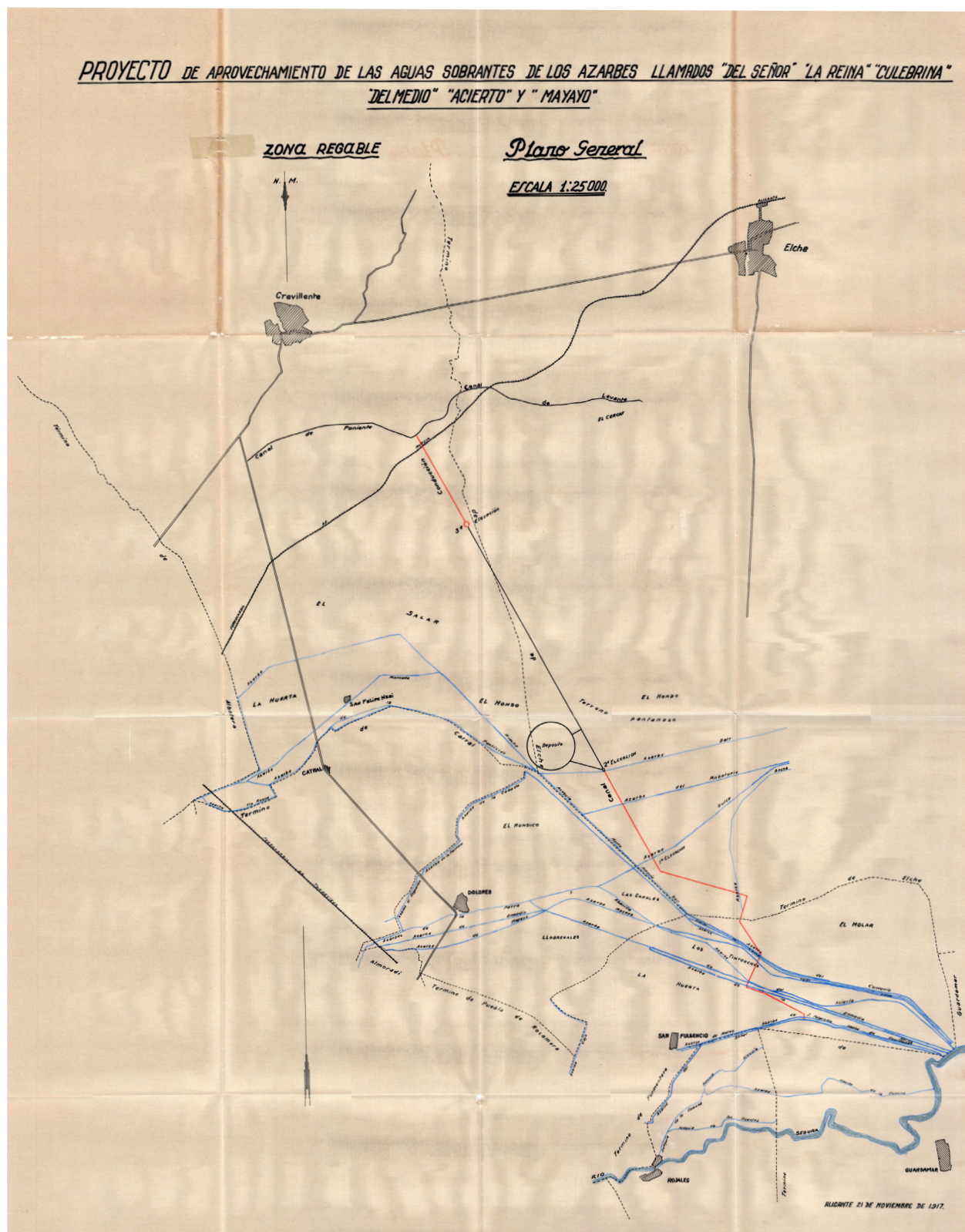
–¿Están hechas a mano o a máquina? A lo que contestó uno de los industriales [Antonio Torregrosa, según *La Defensa*]:

A mano Señor. Aquí apenas usamos las máquinas, porque a mano sale el trabajo más acabado.

Además de un espléndido ramo de flores que él pidió que se le enviara a palacio (*Abc* y *El Sol*).

Elche había demostrado unos años antes que era una plaza brava. La huelga de alpargateros de 1903 movilizó a buena parte de los trabajadores industriales, reclamando mejores salarios y mejores condiciones de trabajo (Moreno et alia, 2005). Sin embargo, en 1923 no pareció que pudiera ser ninguna amenaza para el viaje real.

Pero el acto de 31 de enero era otra cosa. La presencia del Rey venía a coronar una iniciativa que se consideraba tremendamente beneficiosa para todos los propietarios agrícolas del término. Y ciertamente, así era. Si bien ya el agua del Vinalopó se había privatizado al desvincularse de la tierra y separar la propiedad de ambas, era indudable que los terrenos con posibilidad de ser regados tenían un valor muy superior a los del secano, por



Plano inicial del proyecto de 1917, con solo los canales de la Compañía de Riegos de Levante. / Fuente: Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME).

lo que la llegada de nuevas aportaciones de agua posibilitaría, no solo regar, sino también incrementar el valor de los mismos.

El recorrido real

La visita había sido minuciosamente programada por la Compañía para que el Rey fuera impactado favorablemente y se aprovecharan todas las horas de su estancia. La primera etapa fue ver el inicio de las elevaciones en Guardamar con la visita a la presa inicial del canal en la zona del Molino junto a la desembocadura. Esta visita provocó un cambio del itinerario no previsto y, posiblemente la desesperación de los responsables del protocolo. Durante los años anteriores se estaba llevando a cabo junto a la costa que une a Elche

con Guardamar, la repoblación de las dunas con una extensa pinada a cargo del ingeniero Mira y, según las crónicas, el Rey manifestó su interés por conocer su ejecución. Acompañado del propio Mira la comitiva paseó entre el arbolado ensalzando las plantaciones “en un recorrido a pie de dos kilómetros”.

De ahí marcharon a la explanada de la presa donde el Rey había de levantar las compuertas y dar paso de las aguas al canal: “El agua se precipitó en el canal y desde aquel momento comenzó a circular por aquellas arterias de cemento la sangre vivificadora que ha de transformar toda la región en huerta magnífica y ha de llevar la vida y la riqueza a los honrados y laboriosos labradores de toda la zona”.



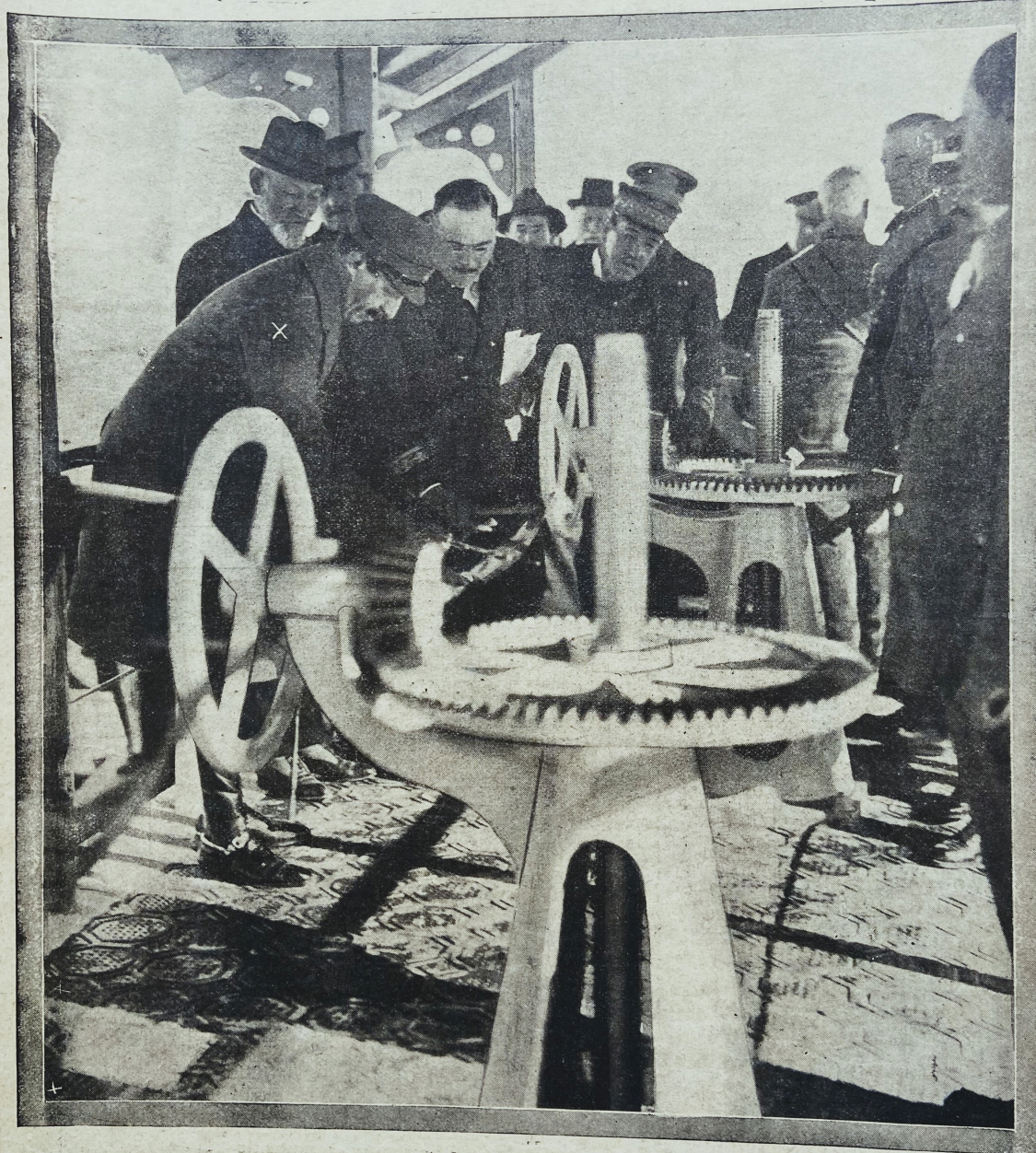
Presas del río Segura y molino antes del puente de Guardamar (1901). / Fuente: 'Repoblación de las dunas de Guardamar del Segura' (1924), álbum de fotos de Francisco Mira, p. 100. (memoriadeguardamar.es).

MADRID DIA 2 DE
FEBRERO DE 1923
NUMERO SUELTO
10 CENTS. 

ABC

DIARIO ILUSTRADO. AÑO DECIMO-
NOVENO. N.º 6.265
10 CENTS. 

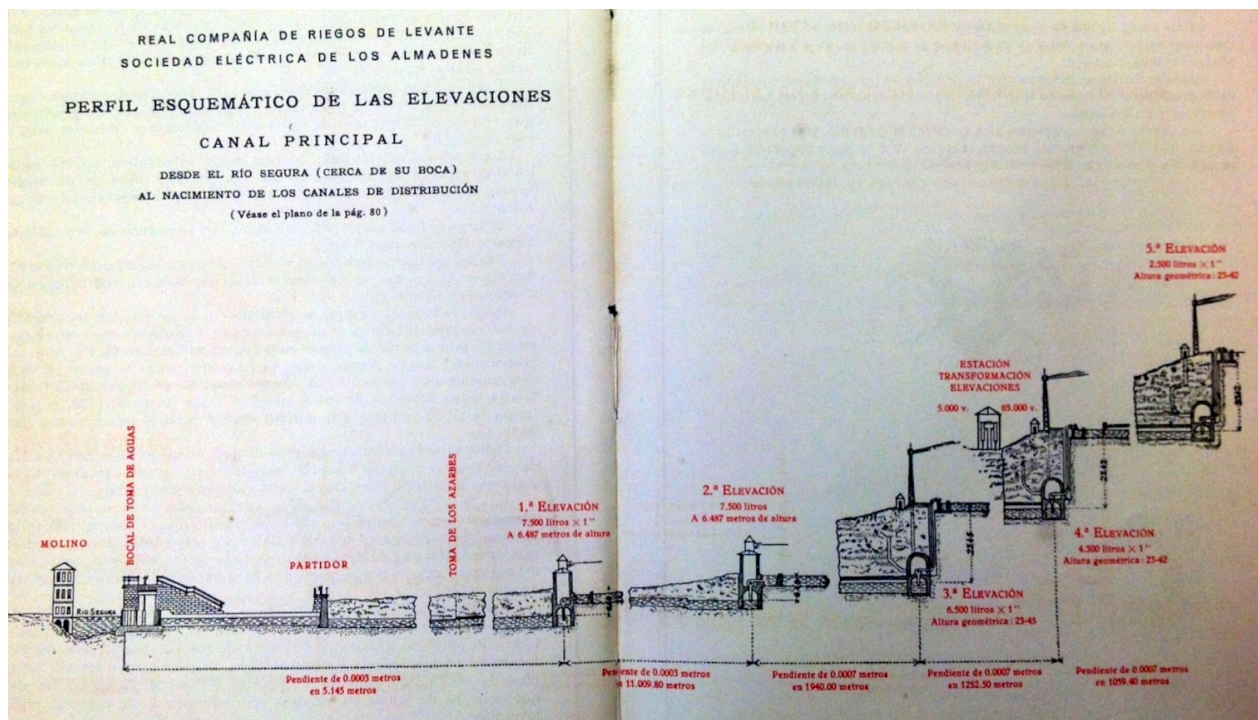
MADRID: UN MES, 3 PESETAS. PROVINCIAS: TRES MESES, 9. EXTRANJERO. SEIS MESES, 38 PESETAS
REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: SERRANO, 55. MADRID. APARTADO NUM. 43



ALICANTE. SOLEMNE INAUGURACION

SU MAJESTAD EL REY (X) INAUGURA LAS OBRAS DE LOS RIEGOS DE LEVANTE CORTANDO LAS CINTAS DE LA PRESA DE GUARDAMAR PARA DAR ENTRADA A LAS AGUAS DEL CANAL. (FOTO DUQUE)

La inauguración de las elevaciones de agua de la Compañía de Riegos de Levante S.A. por el rey Alfonso XIII en la portada de 'Abc' del 1-2-1923./ Fuente: AHME.

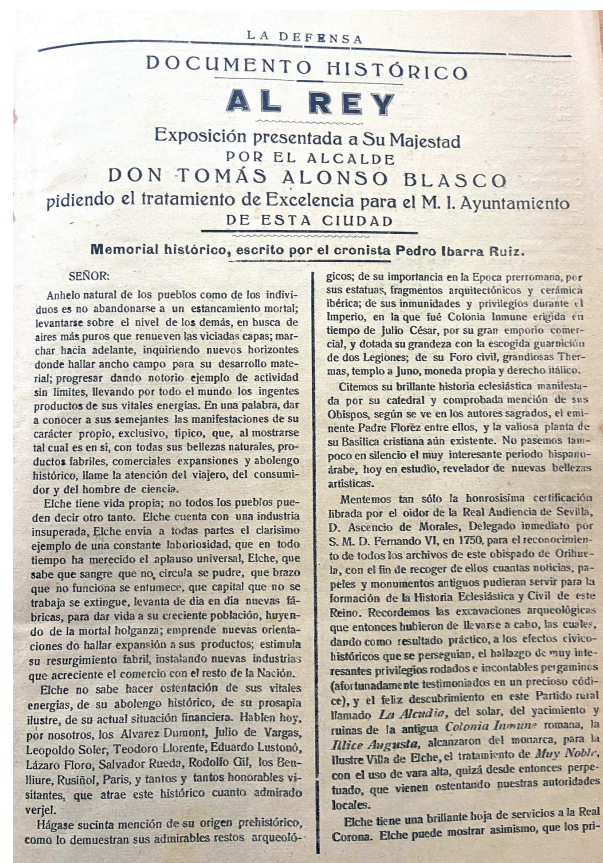


Perfil esquemático de las elevaciones iniciales del canal de la Compañía de Riegos de Levante S.A. / Fuente: AHME y Cátedra Pedro Ibarra.

A continuación, visitaron la “primera elevación” donde “Las potentes máquinas funcionaban vertiendo sobre el canal y ya a más de 6 metros de altura sobre el nivel de la desembocadura del Segura, cataratas de agua por aquellos inmensos tubos de más diámetro que el de las chimeneas de los grandes vapores.” Las explicaciones del funcionamiento se las daría M. Girodías y el Rey, “se entera minuciosamente de todo”.

De ahí, a las 12 se marcharon al Ayuntamiento de Elche y, en el trayecto, “El Rey es objeto de inmensas ovaciones por el pueblo que le aplaude frenético. No recordamos espectáculo tan grandioso ni tan conmovedor.”

La entrada a la plaza Mayor a las 12.30 se hace bajo un impresionante arco con flores y el Rey, con el alcalde saluda desde el balcón para posteriormente recibir a varias comisiones con regalos y también se le entregan dos escritos, redactados por Pedro Ibarra (según *La Defensa*, 1-2-1923) sobre los palmerales y su protección, y la solicitud de que al Ayun-



Reproducción del escrito de Pedro Ibarra en 'La Defensa'. / Fuente: AHME.



La Corredera de Elche el 31-1-1923. Al fondo, el arco con flores para la recepción real. / Fuente: AHME y Cátedra Pedro Ibarra.



La entrada a la Plaça i Baix y a la Corredera desde el Puente de Canalejas. / Fuente: AHME.

tamiento de Elche se le nombre “Excelentísimo”. El Rey, ya ducho en estas artes, cogió el escrito y exclamó: “¡Ah! Esto es asunto del Ministerio de Gobernación’. Y entregó el mensaje al Duque de Almodóvar”.

No obstante, el Rey no debió olvidarse de las peticiones y pocos días después firmaba el decreto que daba el nombramiento de “Excelentísimo” al Ayuntamiento y encargaba un informe sobre el palmeral al ingeniero Nicasio Mira, que vería la luz en 1924 (Ibarra, P., 1926).

Del Ayuntamiento, la comitiva se desplazó al huerto del Contador, situado junto al puente de Riegos de Levante que acababa de ser construido por la Compañía. “El Rey, con unas tijeras de oro, cortó una cinta de los colores nacionales que sujetaba la compuerta e inmediatamente las aguas fertilizantes inundaron por primera vez uno de los ban-

cales hasta ahora de secano y que esperaba ya el nuevo riego, sembrado de alfalfa”. La Compañía, aunque ya había negociado con la Acequia Mayor del Pantano la utilización de sus acequias para la distribución del agua de riego, debió elegir este huerto por estar contiguo a uno de sus canales transversales principales que, además, tenía la ventaja de estar cerca de la ciudad en aquella época (ahora está dentro de la ciudad, debajo del puente de la Generalitat).

En ese lugar, “mientras el Rey se enteraba minuciosamente de la manera cómo funcionaban los repartidores, avanzó el clero parroquial con el Sr. Obispo vestido de pontifical hacia el lugar en que dicho repartidor estaba emplazado y al ver don Alfonso que se disponía el Prelado a la bendición, avanzó algunos pasos y le dijo: ‘No es aquí, ilustrísimo señor donde hay que bendecir, sino en el puente’”. El Rey parecía muy enterado del simbolismo de los actos mientras que el obispo parecía impaciente por cumplir su función.

Posiblemente, la indicación del Rey estaría relacionada con el cambio que se quería hacer entre las aguas del río Vinalopó y el río Segura. Y esto se haría en el cruce del río con el canal. Serra lo habría tenido en cuenta.



Huerto del Contador, donde se abrieron las compuertas por Alfonso XIII el 31 de enero de 1923 y se firmaron las actas de la inauguración. Vista desde el Puente de la Generalitat. / Foto del autor (16-11-2022).

En el sifón sobre el Vinalopó se firmaba el acta de la inauguración de las obras que, esta vez sí, serían bendecidas por el obispo Irastorza, poniéndose una lápida de mármol en la que con letras de oro se dice: “Estas obras fueron inauguradas por S. M. el Rey Alfonso XIII el día 31 de enero de 1923”.

De este lugar se marcharían al banquete en la sala de subastas de la Compañía, situado junto a la calle Reina Victoria y Maestro Serrano, hoy desaparecido.



Local del banquete, ahora ocupado por bloques de viviendas junto a Reina Victoria y Maestro Serrano en Elche. / Foto del autor (10-11-2022).

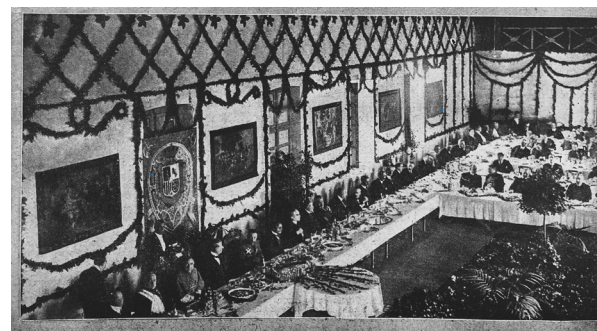
Los invitados al banquete

La relación de invitados al acontecimiento fue impresionante. Por parte de la prensa estaban los representantes de *Ingeniería y Construcción*, *La Época*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Universo*, *Heraldo de Madrid*, *La Libertad*, *El Debate*, *Abc*, *El Sol*, *Prensa Gráfica* y la prensa local. Por parte del Gobierno estaban: el duque de Almodóvar del Valle (ministro de Gobernación), Rafael Gasset (ministro de Fomento), Tirso Rodríguez (director general de Agricultura), Ariza (inspector General de los Reales palacios), Leopoldo García Durán (director general de Prisiones), Diego Gómez (jefe de división de FF.CC.).

² Las referencias a los invitados y asistentes ni son exhaustivas ni coincidentes en todas las referencias de prensa, por lo que hemos optado de incluir a todos los mencionados en los distintos medios. Además, los nombres y apellidos precisos tampoco coinciden en su totalidad, por lo que hemos corregido los que, a nuestro parecer, son las correctas.

En representación de los inversores y bonistas estaban: Federico Carlos Bas (consejero de la CRLSA), Trinitario Ruiz Valarino (presidente en funciones de la CRLSA), Louis Dreyfus y señora, Edgar Dreyfus, Charles Dreyfus y señora, León Girodías, Carlos Bauer, Juan (Luis) Marsans, (presidente de la Banca Marsans), conde y condesa de Ricci y Juan de la Cierva (presidente de Los Almadenes). Los generales Villalba, Aznar y Barrera; los diputados Francos Rodríguez, Vicente Ruiz Valarino, Jesús Urrios, Salvador y Antonio Canals, José María Milá y Camps (abuelo de los periodistas Mercedes y Lorenzo Milá), Alfonso de Rojas. Y el senador marqués de Valero de Palma.

Estaban también: el marqués de Cortina, Loigorri, Luca de Tena (director de Abc), conde de Albox, Guillermo Gil Reboleño, el barón de Benidoleig, José María de Azara, el marqués de Viana, Diego Gómez, Isidoro La Cierva, el ingeniero francés Cambres y el obispo Irastorza. Hubo asimismo una buena representación de la provincia de Murcia (*El Liberal*), llegando el total de invitados a unos 200².



ELCHE. EN LA CASA DE LA COMPAÑÍA DE RIEGOS. ASPECTO DEL SALÓN DONDE, BAJO LA PRESIDENCIA DE S. M. EL REY (X), SE VERIFICÓ EL BANQUETE ORGANIZADO PARA SOLEMNIZAR LA INAUGURACIÓN. (FOTOZ ZEDURI)

Aspecto del salón del banquete en las instalaciones de la Compañía de Riegos de Levante S.A. donde se realizaban las subastas de agua. / Fuente: AHME.

El banquete ofrecido por la Compañía al Rey y a sus invitados fue impresionante, Sin llegar a la cifra de 70 platos que diría algún medio, la referencia del menú era la siguiente:

El banquete fue admirablemente servido por el Hotel Samper de Alicante y La Confianza (Bernad) de Elche, con arreglo al siguiente menú:

Entremeses

Arroz tesoro escondido

Salmón salsa verde

Solomillo bragation

Coliflor a la crema

Pollo y jamón a la géle

Ensalada Nicoise

Bizcocho helado

Tortada del país

Pastelería parisién

Repostería variada

Frutas

Vinos

Champagne

Café-Licores. Habanos.

El gusto selecto y la precisión matemática con que fue servido el almuerzo merecieron unánimes elogios". (*La Verdad* 1-2-1923).



Publicidad del Gran Hotel Samper en El Luchador de Alicante el 31-1-1923./ Fuente: AHME.

La Compañía quería dar muestras de su poderío y buscó lo mejor de Alicante y Elche en aquellos momentos. Tengamos en cuenta que el acto se realizaba en Elche por lo que la intendencia de la preparación tuvo que ser impresionante, ya que en la ciudad no existía en aquellos momentos un servicio para dar de comer a más de 200 personas con estas exigencias.

Publicidad de La Confianza de Elche. Fue muy significativa la mayoría de mujeres que había dentro de una comisión astronómica británica instalada en esta fonda para presenciar el eclipse de sol de 1900, un símbolo del empoderamiento femenino que recuerda a las famosas sufragistas. / Fuente: Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó (IECBV), 'El eclipse de sol en Elche 1900', citado en 'Información' el 01-06-17 y CPI (anuncio).

En un principio, se había dicho que el banquete se haría en el huerto del Cura (*Abc* 8-1-1923), pero bien por razones de seguridad, bien por razones de espacio, se optó por la sede de la empresa.

En esos momentos, Elche ganaba a Orihuela con el simbólico “Arroz tesoro escondido” también conocido como arroz con costra.

Los discursos

Después del banquete fue el turno de los discursos y estos corrieron a cargo en primer lugar de Trinitario Ruiz Vallarino en representación de la Compañía, que explicó los esfuerzos de la misma para culminar las obras de una forma ejemplar.

Por su parte, Juan de la Cierva, en representación de Los Almadenes, pone el énfasis en los esfuerzos para transformar las terribles inundaciones del Segura en obras de regulación y en la construcción de los pantanos, que permitirán ampliar los regadíos en estas zonas. No pierde la ocasión para pedir la construcción de nuevos pantanos, por lo que el Rey a posteriori comenta que “Cierva le ha traído aquí para sacar dos nuevos pantanos (el del Taivilla y de la Fuensanta) para Murcia”.

M. Louis Dreyfus (no se menciona cuál de ellos, posiblemente Louis Louis-Dreyfus, también denominado *dobles Louis*)

habla, luego en francés pronunciando un correctísimo discurso. Son sus primeras frases para saludar al rey para lamentar que sea él el designado para hablar en aquellos momentos. Hace un cumplidísimo elogio del señor Serra que ha demostrado una vez más lo que pueden el trabajo y la probidad unidas a un talento preclaro y a un estudio perseverante. Con nuestros capitales, dice, hemos hecho las obras, pero no hay que dar crédito al prejuicio de que los franceses queremos que los negocios sean solamente franceses. La empresa de los Riegos de Levante, aunque en gran parte se haya constituido con dinero francés será española. Nosotros habremos dado el dinero, pero voso-

tros sois los verdaderos obreros, los verdaderos trabajadores. Los labradores de esta región son los que han realizado el milagro.

Dice que se siente emocionado ante las demostraciones del entusiasmo que los españoles sentimos por el Rey a quien tanto se quiere en Francia. Todo corazón francés ama al Rey de España. Cuando en Francia se han de emprender negocios con los ingleses, siempre se recuerda que han sido nuestros enemigos hasta la gran guerra; pero con España no olvidamos que siempre fuimos amigos y que debemos tratar a la nación española de igual a igual. (*El Tiempo*)

El ministro de Fomento, Gasset, en nombre del Rey cierra los discursos reiterando la alegría del gobierno por el desarrollo del proyecto de Riegos de Levante. “Sin aportación del Estado se han realizado estas obras tan beneficiosas que todos debemos reconocimiento a sus autores; desde el último labrador, hasta el Rey”.

Conviene resaltar dos hechos relevantes sobre los discursos. En primer lugar, el Rey no intervino, haciéndolo en su nombre el ministro de Fomento, Gasset. Posiblemente el Rey no quedó muy complacido por los resultados de este cambio y en la siguiente visita a inaugurar las ampliaciones de la Compañía de Riegos de Levante en Orihuela, en 1925, fue él el que intervino.

En segundo lugar, en los discursos no intervino ningún representante ni de Elche, ni de Alicante ni ninguna persona representativa de los futuros beneficiarios. Tres lo fueron en representación de la CRL, Almadenes y los inversores, y otra por parte del Gobierno español. Al parecer, los organizadores del acto no quisieron compartir con nadie los méritos del acontecimiento, como se comentaba en el periódico *El Debate* del 3-2-1923.

Terminados los discursos, el Rey “visitó la 3ª elevación y restantes hasta la subterránea enclavada cerca de Crevillente. En esta informó detenidamente al rey el ingeniero señor Cambres de los detalles de la maquinaria, bajando el soberano a la sala de máquinas,

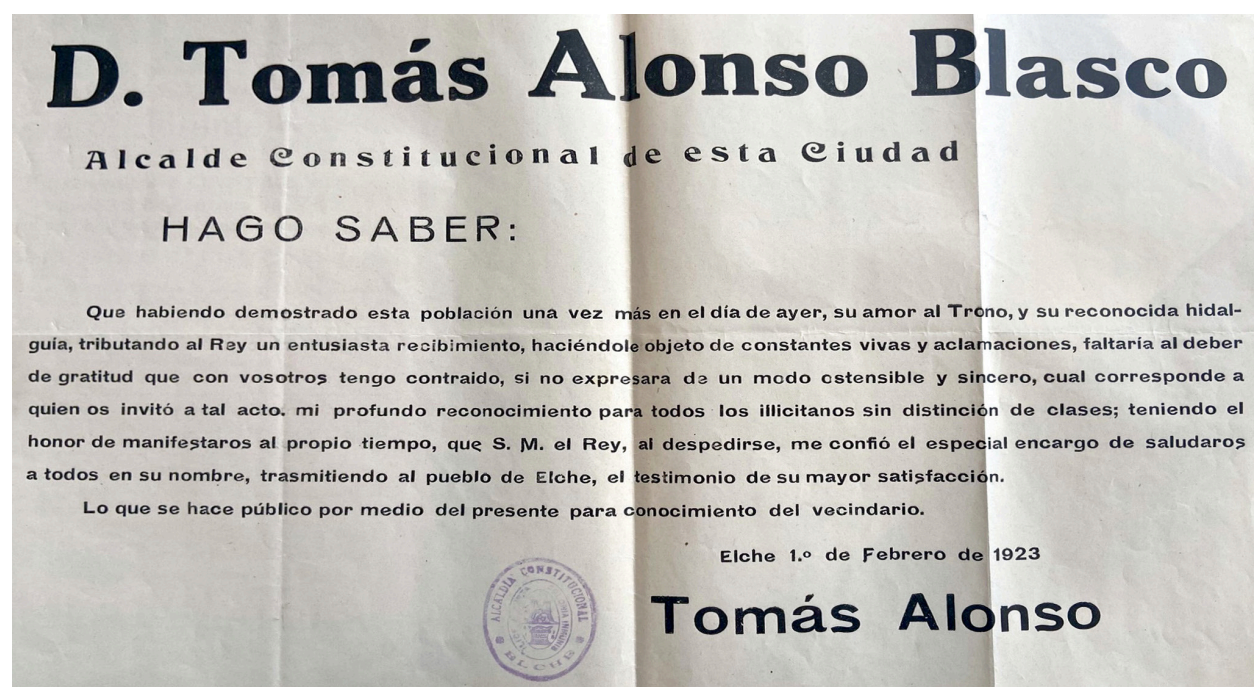
instalada a más de 25 m de profundidad. El rey recorrió a pie un trozo del canal de riegos, interesándose por los detalles de la obra, que elogió incesantemente. Después visitó la casa de la Sociedad Eléctrica, donde existen instalaciones que transforman 6.000 voltios en 12.000 caballos de fuerza. Esta maquinaria permite elevar el agua hasta 80 m de altura y en 3 sitios distintos”. (*El Debate* 1-2-1923).

A partir de ahí volvió a Alicante para tomar el tren a Madrid. Había sido una jornada intensa pero no cabe duda de que la precisión de la organización, la magnitud de las obras y, especialmente, el recibimiento que se le hizo en todos los lugares le debió de satisfacer mucho (un “baño de multitudes”), por lo que no es de extrañar que en un breve tiempo nombrara al Ayuntamiento de Elche “Excelentísimo” y a la Compañía de Riegos de Levante S.A., “Real Compañía de Riegos de Levante S.A.”, título que esta utilizó hasta la entrada de la República en 1931.

Cierto o de su cosecha, el 1 de febrero, el alcalde de Elche, Tomás Alonso, publicaba un nuevo Bando:



Edificio de Los Almadenes en la estación del ferrocarril de Crevillente. Pese al deterioro, todavía se distingue el año, 1922, el nombre “Sociedad Eléctrica de Los Almadenes” y la función, “Estación Transformadora nº 2”. / Foto del autor (19-12-2022).



Bando del alcalde de Elche Tomás Alonso Blasco del 1 de febrero de 1923. / Fuente: AHME.

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS DOCUMENTALES

ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE ELCHE.
Riegos de Levante. Inauguración.
Información de la prensa, 1923.

Diarios del 1 al 4 de febrero de 1923:

Abc

El Debate

La Defensa

El Liberal

Nueva Illice

Nuevo Mundo

El Sol

La Verdad

El Tiempo

IBARRA, P. *Pro Palmeras*. 1926.

MORENO LUZÓN, Javier. *El rey patriota*.
Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2023.

MORENO SÁEZ, F.; RODRÍGUEZ MACIÁ, M. y
SEVILLA JIMÉNEZ, M. *Huelga de alpargateros*
1903. Instituto Municipal de Cultura. Elx,
2005.

SEVILLA, M. *Riegos de Levante*. Universitat
d'Alacant, 2018.

Recursos en línea:

Información. “Retazos de una historia
astronómica” (“El eclipse de sol en Elche
1900”), 2017. <https://www.informacion.es/elche/2017/06/01/retazos-historia-astronomica-5924409.html>

LA CIUTAT



‘Arbitrio para la memoria’. El archivo Ruiz de Lope

Martina Martínez López, María José Riquelme Sellés y Carmina Verdú Cano

Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME)

El título *Arbitrio para la memoria* hace referencia a unos cuadernillos así denominados por José María Ruiz de Lope y Pérez, oficial de la secretaría del Ayuntamiento entre 1859 y 1881, en los que registraba los asuntos que tenía que preparar en cada uno de los cabildos. Estos cuadernos recogen el funcionamiento interno de una administración local en esta época desde una perspectiva muy personal, junto con otras anotaciones entre las que se encuentra la receta de tinta negra y numerosos borradores.

José María Ruiz de Lope y Pérez (1831-1900) es el personaje principal de este conjunto de documentos de su propia familia y de diferentes procedencias que entraron en el Archivo Histórico Municipal de Elche¹ por una donación sin condiciones por voluntad expresa de la familia². Un acto de generosidad por su parte que no ha defraudado en absoluto, más bien, al contrario, nos ha sorprendido por la calidad y cantidad de documentación con información inédita y la sensibilidad de que debía hacer gala José María Ruiz de Lope a tenor de la manera en cómo tomaba las notas y las documentaba con dibujos y la forma tan creativa de trabajar sus colecciones.

A pesar de que la documentación entró en el AHME procedente del domicilio familiar, anteriormente había estado depositada en un desván. Esta documentación había comenzado a ser trabajada por María Dolores Piñero añadiéndole relaciones y algunas transcripciones de documentos, así como un estudio genealógico de la familia que nos ha sido de gran utilidad.

En el momento actual, la colección está siendo objeto del proceso técnico correspondiente y también se ha comenzado a restaurar algunos pergaminos y el plano de una hacienda. En esta presentación lo que queremos dar a conocer es la amplitud de su colección con materiales inéditos y de gran singularidad, incluso referentes a la Festa.

La familia Ruiz de Lope

Se ha podido reconstruir la genealogía de la familia gracias a unos cuadernillos recopilados por José María Ruiz de Lope y Pérez, que llevan por título: *Varios nombramientos de empleados de mi familia Ruiz de Lope. 1859, Nombramientos de José María Ruiz y Oliver mi difunto señor padre y Nombramientos de José María Ruiz y Pérez*. No obstante, nos hemos apoyado en los libros de actas municipales para completar algunas lagunas y confusiones. Aunque

¹ Archivo Histórico Municipal de Elche, en adelante AHME.

² La donación se produjo a instancia de María Dolores Piñero, esposa de José María Ruiz Vicente, descendiente directo de la familia Ruiz de Lope. Se trasladó al AHME en junio de 2021. A toda la familia nuestro agradecimiento por esta donación, que permite que toda esta colección esté disponible para la investigación y la información.

la familia Ruiz de Lope se remonta al s. XV, contamos con más datos a partir del s. XVIII cuando los hermanos Gerónimo e Ignacio Ruiz de Lope y Ruiz de Lope ocuparon diversos cargos en el cabildo municipal.

• **Gerónimo Ruiz de Lope y Ruiz de Lope (1704-1773)**

Gerónimo Ruiz de Lope empezó a trabajar en el ayuntamiento en 1735 como subsíndico, padre de huérfanos y fiel del peso de carnes, siendo nombrado dos años después escribano en propiedad, cargo que ocuparía hasta su fallecimiento, y que compaginó con su oficio de notario. Gerónimo Ruiz se casó con Fructuosa Botella, pasando a ser conocido como Gerónimo Ruiz de Botella. Sólo tuvo una hija, por lo que su rama acabó aquí.

• **Ignacio Ruiz de Lope y Ruiz de Lope (1718-178?)**

Su hermano Ignacio Ruiz de Lope se inició en la carrera administrativa en 1740 como escribiente, pasando a ocupar también los cargos de fiel del peso de las carnicerías en 1742 y subsíndico y padre de huérfanos en 1747. Fue el encargado de realizar el inventario del archivo junto a Francisco Antón y Ricardo Sánchez en 1753, lo que le valió que fuera nombrado, dos años después, archivero del Archivo Mayor del Ayuntamiento. Se casó con Francisca Bru Sánchez, con la que tuvo 8 hijos, entre los que destacamos dos: Ignacio Ruiz de Lope y Bru (1763-1826) y Gerónimo Ruiz de Lope y Bru (1768-18??).

• **Ignacio Ruiz de Lope y Bru (1763-1726)**

Ignacio Ruiz de Lope y Bru sustituyó a su padre en diciembre de 1787³ en los cargos de subsíndico, archivero, fiel de carnes y contralibro del repuesto de granos, y a principios del s. XIX ocupó también los cargos de síndi-

co y regidor. Aunque se casó, porque aparece como viudo de Llópiz, no tuvo hijos.

• **Gerónimo Ruiz de Lope y Bru (1768-18??)**

Gerónimo Ruiz de Lope y Bru fue nombrado en 1794 sustituto de su hermano Ignacio durante su ausencia o enfermedad en los empleos que este ocupaba, alegando entre sus cualidades, la “lectura de los papeles antiguos y manejo del archivo”, y archivero en 1799. Contrajo matrimonio con Ángela María Orosia Oliver Cano, con la que tuvo seis hijos: José María, Gerónimo, Ignacio, Manuel, Manuela y Francisco Javier Ruiz de Lope y Oliver. Gerónimo trabajó como archivero y subsíndico hasta 1813, cuando dimitió por enfermedad⁴. No sabemos exactamente su fecha de fallecimiento, pero debió ser antes de 1826. Pero para poder explicar la formación de la colección nos vamos a centrar en sus hijos mayores: José María (1801-1857) y Gerónimo (¿-1858).

• **Gerónimo Ruiz de Lope y Oliver (¿-1858)**

Gerónimo Ruiz de Lope y Oliver se casó con Dolores Sequeira y Tárrega. Ocupó los cargos de regidor y síndico del ayuntamiento, y se suicidó en 1858 tras una enfermedad mental. Aficionado a las artes y a las letras, escribió dos tomos con recopilación de 2.000 noticias sobre la fundación de la villa hasta su fallecimiento. Dice su sobrino de él: “(...) el referido Gerónimo Ruiz, con la mayor constancia, escribió dos tomos comprensivos de un sin número de noticias curiosas de esta villa, cuyo trabajo venía confeccionando diariamente por espacio de cerca de cuarenta años...”⁵

• **José María Ruiz de Lope y Oliver (1801-1857) o Ruiz de Lope de Pérez**

José María Ruiz de Lope y Oliver inició la saga de los Ruiz de Lope que continúa hasta nues-

3 Ignacio Ruiz de Lope de Bru renunciaba a los puestos que ocupaba por sus achaques y tener más de 70 años. AHME, Documentación municipal, *Libro de actas municipales*. Acta del 19 de diciembre de 1787. Signatura: a117.

4 Gerónimo Ruiz de Lope dimitió de los empleos de subsíndico y archivero de este ayuntamiento por no poderlos atender debidamente al tener otros encargos y negocios propios. En su lugar se nombró como archivero a José Antonio Oliver. AHME, Documentación municipal, *Libro de actas municipales*. Acta del 12 de marzo de 1813. Signatura: a138.

5 AHME, Colección de Pedro Ibarra, 1905, *Papeles Curiosos*, 5. “Noticias de Elche, por José María Ruiz y Pérez, 1872”. signatura: b74

tros días y que ha pasado la documentación de padres a hijos. Casado con Teresa Pérez Gambín, aparece en los documentos como José María Ruiz de Lope de Pérez⁶. Conocemos los cargos que ocupó porque su hijo José María recopiló sus títulos y nombramientos en diversas carpetillas. En 1833 ocupó el cargo de archivero que había ejercido su padre, además del puesto de secretario de policía y teniente y subteniente de la Milicia Nacional. Como podemos observar, estuvo ligado al ayuntamiento como lo habían estado sus antecesores y luego lo estará su hijo. Su caligrafía está presente en muchos documentos municipales. Falleció el 7 de marzo de 1857, a consecuencia de una enajenación mental. Su hijo dice de él: “Fue muy curioso anticuario y el más aficionado a las antigüedades de este pueblo, pues conservó miles de noticias escritas por él mismo y que hacen honra a nuestra patria”. Como ya hemos comentado anteriormente, toda la familia demostraba interés por la historia local y los sucesos de todo tipo siendo cronistas, más o menos involuntarios, de la época que vivían.

• José María Ruiz de Lope y Pérez (1831-1900)

Unos días después de fallecer su padre, José María Ruiz de Lope y Pérez⁷ solicitó la plaza de archivero que había quedado vacante. Alegaba no sólo que este cargo había estado en manos de su familia durante más de 100 años, sino también la situación lamentable y desprotegida en la que había quedado su familia en la que había cuatro menores. Sin embargo, el ayuntamiento no atendió su petición y nombró como archivero a su tío Gerónimo Ruiz. No obstante, este pudo delegar en persona de su confianza para regentar dicho archivo y nombró a su sobrino José María, que ocupó también los cargos de administrador de expósitos y oficial de la secretaria. Tras el fallecimiento de su tío Gerónimo en 1858 ocupó el cargo de archivero en propiedad,



Fotografía de José María Ruiz de Lope y Pérez. / AHME.

aunque por poco tiempo, ya que en abril del año siguiente el alcalde Ginés Ganga lo cesó de los cargos que ocupaba. El mismo José María cuenta lo ocurrido en un cuadernillo titulado: *Sobre mi separación de los destinos de archivero y otros*. Al parecer, Ganga lo había visto en compañía de Aureliano Ibarra y Emigdio Santamaría, con quien estaba enfrentado políticamente⁸, pero el motivo que alegó ante el ayuntamiento fue que faltaba al cumplimiento de sus deberes. Por ese motivo escribió José María lo ocurrido, para salvaguardar su honor y buen nombre.

⁶ En ocasiones se ha confundido con su hijo José María Ruiz de Lope y Pérez.

⁷ La primera biografía en: CASTAÑO, Joan, *Illicitanos en la historia*, ed. Radio Elche, 1987, p.131-135.

⁸ Sobre el enfrentamiento entre Aureliano Ibarra y Ginés Ganga vs. CASTAÑO i GARCIA, J. (2002), *Els germans Aurelià i Pere Ibarra. Cent anys en la vida cultural d'Elx (1834-1934)*, p.64-66.



'Casa del Ayuntamiento de la Ciudad de Elche: copia del natural por José María Ruiz y Pérez, en 22 de septiembre 1875' / AHME.

Tras unos meses trabajando en la oficina de la Administración de la Hacienda Pública en Alicante, en noviembre de 1859 regresó a Elche para ocuparse de los trabajos de estadística del ayuntamiento, siendo nombrado al año siguiente oficial de la secretaria de nuevo. A partir de ese momento ejerció diversos cargos en el consistorio: secretario particular de los alcaldes Cayetano Belda (1862 y 1865) y Francisco de Paula Altolaguirre (1863), archivero en 1863 por renuncia de Manuel Llofriu y secretario interino por la ausencia de sus titulares en diversas ocasiones (1863, 1868, 1869, 1875). Otros cargos que ocupó fueron los de oficial del registro de la propiedad (1875-1877) y notario eclesiástico supernumerario (1876).

El 24 de marzo de 1881 la corporación municipal, presidida por el alcalde José Rodríguez,

acordó separarlo del cargo de oficial 1º de secretaria, por unas irregularidades en los libros de contabilidad municipal⁹. A partir de entonces, desconocemos la trayectoria profesional de José María Ruiz, aunque sabemos que se encargaba de realizar escritos para particulares. Además, fue secretario del Casino de Elche (Castaño, 1987, 133), y también vocal de la junta directiva del Teatro Llorente, cargo del que fue cesado en 1898. De todas sus actividades ha dejado testimonio en alguna expresión artística, ya que son numerosas las obras de teatro y las poesías que se conservan de él. Falleció el 14 de enero de 1900 víctima de un derrame cerebral.

Lo que podemos aportar de su vida personal es que José María Ruiz de Lope y Pérez se casó el 18 de septiembre de 1864 con Remedios Fe-

⁹ AMHE, Documentación municipal, *Libro de actas municipales*, Acta del 24 de marzo de 1881, signatura: a175.

rrando, natural de Monóvar, con la que tuvo cinco hijos: Diodoro, Victorina, María Remedios, Indalecio y José María. Diodoro falleció con 4 años, del resto sabemos de sus estudios por la correspondencia y anotaciones de su padre. Remedios estudió en el convento de Salesas de Orihuela y fue maestra en Elche¹⁰. También Victorina se preparó para maestra, pero no sabemos si llegó a ejercer. Se casó en Orihuela con José María Rebollo, profesor de dibujo en el colegio diocesano de Santo Domingo y no tuvo hijos. Indalecio marchó a Valencia a trabajar en una farmacia y José María fue telegrafista del ferrocarril. Según Joan Castaño (1987, 134) este último fue el único que siguió los pasos de su padre en sus aficiones históricas, pero no pudo continuarlas porque falleció con sólo 37 años.

La forma de trabajar de José María Ruiz de Lope y Pérez

Una característica propia de los archivos familiares y personales es la variedad y diversidad de documentos que los componen. Según Olga Gallego (1993, 18): “la variedad de las actividades desarrolladas por una familia o individuo da lugar a la producción de documentos muy heterogéneos y diversos, tanto dentro de cada familia, como entre los de unas y otras familias y uno y otro individuo. No tienen uniformidad alguna ni en cuanto a los tipos documentales (correspondencia, cuentas, recortes de periódicos, folletos, etc.) ni en cuanto al contenido (temas diversos y lugares diferentes que pueden abarcar largos o cortos periodos cronológicos)”. Estas características se pueden aplicar al archivo de los Ruiz de Lope.

José María Ruiz de Lope y Pérez es el más conocido de esta saga familiar puesto que continuó la colección iniciada por sus antecesores y la enriqueció con notas propias y

elaboración de cuadernillos de muy diferente temática, dando forma a esta colección a la que suma sus numerosos intereses.

Ya era conocido por la elaboración de noticias puesto que Pedro Ibarra las recoge en una de sus colecciones de documentos. En la denominada *Papeles Curiosos*, en el volumen quinto¹¹, recoge buena parte de las mismas, en concreto las que van desde 1804 hasta 1873, a pesar de que la recopilación de los manuscritos está datada en 1872.

Las noticias eran previamente guardadas en cuadernillos por asuntos, alguno conservados a través de la colección Ibarra en el Archivo Municipal, como sucede con el denominado *Memorial sobre palmeras buenas*¹², en el que enumera la calidad de los dátiles de determinadas palmeras de los huertos, o el de la visita de Amadeo de Saboya a nuestra ciudad. En los cuadernillos agrupaba notas, e incluso dibujos propios para documentar la noticia, de los que después surgirán los noticiarios. Si las noticias recogen aspectos de la vida de la localidad que, de otra manera, hubieran quedado ocultos, su labor como dibujante nos ha dejado imágenes inéditas¹³ como el edificio del Ayuntamiento, haciendas del campo o el mercado.

A diferencia de Pedro Ibarra, que también recopila acontecimientos de nuestra ciudad, José María Ruiz de Lope no lo hace desde una perspectiva de investigación histórica, sino que son textos que recogen acontecimientos de todo tipo y noticias referentes a la población, e incluso personales. Aún así, no cabe duda de que sus noticiarios tienen interés histórico, formando parte de la literatura memorialística de Elche (Castaño, 2020, p 17-35). En las colecciones iba agrupando notas de diversas procedencias, algunas son copias por él y otras son recortes de documentos antiguos o recogidas de folletos, impresos,

10 En el AHME se conservan en el fondo de la documentación municipal procedente de las escuelas, relaciones de alumnos y otros documentos relacionados con la actividad como maestra de Remedios.

11 AHME, Colección de Pedro Ibarra, 1905, *Papeles Curiosos*, 5. “Noticias de Elche, por José María Ruiz y Pérez, 1872”. signatura: b 74.

12 AHME, Colección de Pedro Ibarra, 1867, *Memorial sobre palmeras buenas en Elche*, sign.: H 108. Nº 26

13 Los dibujos inéditos no son solo de Elche, sino también de localidades próximas (véase el caso del castillo de Elda <https://www.informacion.es/elda/2022/08/29/difunden-imagen-inedita-castillo-elda-74296191.html>).

materiales efímeros... A veces estas carpetillas van enlegajadas con tapas de cartón duro, generalmente de tamaño cuartilla, atadas con cinta de algodón.

Este patrón de trabajo está generalizado en todos sus variados intereses y teniendo en cuenta sus inquietudes y aptitudes artísticas recogió, además, numerosos grabados y modelos para el aprendizaje del dibujo y bocetos propios.

Agrupaciones documentales en el archivo Ruiz de Lope

El archivo Ruiz de Lope presenta una gran diversidad documental, lo que dificulta su clasificación y agrupación en series según su productor y la función que las ha originado, ya que este tipo de archivos no siempre presentan límites bien definidos “entre lo estrictamente personal y familiar y las actividades de la familia” (Piñol, 2007, p. 41). En esta primera aproximación a su legado hemos distinguido tres apartados: documentación de tipo familiar y personal, colecciones y biblioteca.

1. Documentación de tipo familiar y personal

Incluye la documentación relacionada con la familia y con las actividades personales de los miembros de la misma. La documentación familiar, principalmente de tipo patrimonial y genealógica, está agrupada en dos legajos. El primero de ellos recoge las escrituras relativas a las herencias y reparto de los bienes de los consortes Gerónimo Ruiz de Lope y Ángela María Oliver, y de Ignacio Ruiz de Lope y Bru; y de las propiedades pertenecientes a los Cano, abuelo de la citada Ángela Oliver Cano. El otro legajo corresponde a varios cuadernillos del s. XVIII con anotaciones genealógicas de la familia desde el s. XV.

La documentación personal, procede en su mayor parte de José María Ruiz de Lope y Pérez que la agrupa en los hatillos titulados precisamente *Intereses de mi familia o Intereses*

Ruiz de Lope, y podemos clasificar en: asuntos familiares y genealógicos, administración de su casa, cuadernos de viaje y de trabajo.

José María Ruiz de Lope escribió en unos cuadernillos datos sobre sí mismo y su familia a modo de diario, además de registrar nacimientos, defunciones u otros acontecimientos de otros familiares próximos. Algunos de estos cuadernillos son: *Apuntaciones de los nacidos, muertos y casados de mi familia 1859*, *Varios apuntes referentes a mi familia Ruiz de Lope año 1859*¹⁴. Pero también hay anotaciones de acontecimientos más concretos, principalmente defunciones, como: *Fallecimiento de mi padre José María Ruiz y Oliver. Año 1857*, o *Entierro de mi hermana Emilia Ruiz y Pérez. Año 1873*, en los que no sólo recoge los hechos sino también otros documentos: personas que fueron al entierro, gastos (ropa de duelo, personas que llevaron el féretro...) e incluso algunos dibujos, como el de su madre difunta. Pero también registra otros hechos más felices, como *Mi casamiento. Antecedentes. Año 1864* donde recoge la correspondencia con su prometida, después esposa, Remedios Ferrando. No hay que olvidar tampoco los cuadernillos con anotaciones sobre los empleos que ejercieron los Ruiz de Lope desde el s. XVII, y que han permitido reconstruir la biografía familiar en el apartado anterior. Destaca un cuadernillo donde registró y recopiló todos los títulos y nombramientos de su padre José María Ruiz de Lope y Oliver, los únicos que conservamos de toda la familia.

En otros cuadernillos José María Ruiz de Lope llevaba control de la economía familiar, anotando los diferentes gastos –ama de leche, sirvienta, lavandera, peluquero– individualizados en sus carpetillas; así como los alquileres de los diferentes domicilios donde vivió (en la plaza las Barcas, en la calle San Gerónimo, en la calle Troneta, en la calle Mayor, San Isidro, San Miguel, Plaza de la Merced...). La economía de José María Ruiz de Lope no debió ser muy boyante, y en ocasiones le costaba pagar el alquiler, de ahí los fre-

¹⁴ Una de las primeras anotaciones dice: “en 23 de agosto de 1857 domingo a las 8 de la mañana principié la obra titulada ‘La Corona de Ylice’ comprensivo de muchas noticias antiguas y modernas”.



Selección de libros y periódicos pertenecientes a la biblioteca del Archivo Ruiz de Lope. / AHME.

cuentas cambios de domicilio. Quizás por ello llevó también un registro con las cantidades que recibía del ayuntamiento como empleado del mismo y siete cuadernillos con los gastos diarios que van desde 1857 hasta 1898.

El afán de José María Ruiz de Lope por registrar y anotar todo lo que vivió le llevó a escri-

bir unos cuadernos de viajes en los que cuenta sus periplos por otros lugares y ciudades. Donde más viajó fue a Orihuela, ya que allí estudiaron sus hijos José María y Remedios, y vivía su cuñado y su suegra; a Elda, Monóvar o Chinorlet y otras localidades de valle del Vinalopó, y donde residían cuñados; y a Alicante, y otros pueblos como Rojales, Torrevieja

y Santa Pola. Además de la descripción de los sitios que visita, o de las fiestas a las que asiste, como las procesiones de Semana Santa de Crevillente y Orihuela, José María ilustraba sus viajes con dibujos, bien en tamaño cuartilla que quedan integrados en los cuadernillos (por ejemplo, en el *Viaje al ex convento de Nuestra Señora de Orito 1877*, incluye ocho dibujos de la cueva y ermita de San Pascual); o bien fueron realizados en láminas de mayor tamaño, y por ello han quedado desvinculadas de sus cuadernos de viajes, formando una colección aparte. Estas láminas presentan gran interés histórico.

Aunque es habitual que en los archivos personales nos encontremos con documentación de función¹⁵, en este caso es poco significativa. Unos pocos cuadernillos donde anota en forma de borrador los escritos que realizó para particulares, y que suponemos, redactaría de forma oficial para presentarlo en la Administración.

Del resto de la familia apenas nos ha llegado documentación de tipo personal. Alguna de su hija Remedios, relacionada con su trabajo como maestra, o de su nieto José María Ruiz de Lope García, como su libro de familia y numerosas fotografías. Hay que destacar por su volumen, abundante documentación personal de José María Rebollo Paredes (finales s. XIX-primera mitad s. XX), casado con Victorina Ruiz de Lope Ferrando, que fue pintor, decorador y maestro de pintura en el Colegio de Santo Domingo de Orihuela. De él se han conservado varios legajos con correspondencia, escrituras notariales y cuadernos de su trabajo como maestro, y numerosas láminas de dibujo.

2. Colecciones

Como ya hemos comentado, José María Ruiz de Lope y Pérez va recogiendo en carpetillas los extractos y notas de sus asuntos de interés. No todo el fondo que conservamos

estaba ordenado, sino que algunas carpetillas no responden al orden que sería original y están mezclados entre documentos de otros familiares y épocas. Pero definiéndolo tal y como aparecen titulados por el propio José María Ruiz de Lope podemos hacer la siguiente clasificación:

• Documentación histórica

Está formada por documentos sacados en algún momento del Archivo Municipal casi todos ellos pertenecientes a informes presentados para los numerosos conflictos con el señorío y para defender y alegar ante la justicia los derechos de esta villa. En alguno de ellos, de hecho, aparece alguien de la familia en la redacción de informes o en la recopilación de noticias para defender los derechos de la villa, por ello casi todos tratan del derecho de Aduanas y de los Saladares. Y, aunque la mayor parte de los documentos son del siglo XVIII, también hay documentos de fecha anterior, como un documento de 1486 sobre la guardia del cap de l'Aljub o unas hojas sueltas correspondientes al primer libro de actas en el que se recoge la primera noticia sobre la pobla de Sant Jordi¹⁶.

Entre esta documentación encontramos el *Inventario de los privilegios y demás papeles del Archivo Mayor de 1753*¹⁷ en cuya elaboración tomó parte el subsíndico Ignacio Ruiz de Lope. Este inventario no está encuadernado y le faltan páginas, pero tiene notas marginales del proceso de elaboración por lo que sería un borrador.

La documentación histórica se completa con una colección de 30 pergaminos. El más antiguo es del siglo XIV, aunque su estado de conservación impide su lectura, y el más reciente es un título de doctor en Teología a favor de Matías Cano y García por la universidad de Gandía de 1761. La mayoría de ellos están datados en el siglo XVI y son ventas de censales.

¹⁵ La documentación de función procede del ejercicio de las diferentes actividades desarrolladas por un individuo, tanto públicas como privadas (Gallego, 1993, p. 60)

¹⁶ <https://www.facebook.com/AHMEIx>, *La pobla de Sant Jordi*, 23, abril, 2023. Recuperado el 13 de junio de 2023.

¹⁷ El inventario completo encuadernado en pergamino se encuentra en: AHME, Documentación municipal, 1753, *Inventario de los privilegios y demás papeles del Archivo Mayor*, sign.: b 340.

El apellido Ruiz o Roiz podemos encontrarlo en estas escrituras, pero también personajes bien conocidos como Cristóbal Sanz.

• Noticias de Elche

Bajo este título genérico se conservan dos legajos ordenados cronológicamente. El primero comprende las fechas de 1881 a 1892 y el segundo de 1893 a 1900. Probablemente se trate de la recopilación previa de documentación necesaria para escribir sus noticiarios. Hay algunas anotaciones de borradores que en los dos primeros años pasó a cuadernillos. Después, se conservan

algunas notas sueltas en borradores, pero la mayor parte de documentación de estos legajos está formada por folletos y carteles sueltos. Entre esta documentación hay algún dibujo del propio Ruiz de Lope muy interesante como el del mercado nuevo o de la construcción del ferrocarril, que constituyen las primeras imágenes de algunos elementos de la ciudad.

Los panfletos y carteles son de todo tipo: políticos, espectáculos, religiosos, educativos y otros anuncios que nos proporcionan muchísima información completando la colección de Pedro Ibarra denominada *Tesoro Histórico*.



Portada y panfletos recogidos en los legajos titulados 'Noticias de Elche'. / AHME.

También recoge algunas noticias de periódicos que eran de su interés, como el fallecimiento en 1897 del pintor José González Paraes y la venta de sus cuadros.

• Temas variados

Recogen las siguientes agrupaciones temáticas: aguas, fuentes, tempestades, capillas, parroquia de Santa María, parroquias y conventos, ex convento de la Merced, ex convento de San José, ex convento de Santa Clara, parroquia de San Juan Bautista, riegos, hospital-beneficencia y cárceles, ríos, ermita de San Sebastián, ermitas varias. Estas carpetillas pueden presentar subdivisiones. Es el caso de la de aguas en donde podemos encontrar: aguas de Villena o el azud de los comunes.

Aunque la fecha que pone en las carpetillas en todos los casos es 1857 en su interior hay documentos de fecha anterior.

• Noticias del exterior

Responde a las mismas características que las *Noticias de Elche*, pero referidas a los pueblos que él visita o de los que recoge documentación. Lleva algunas anotaciones realizadas por él, como las del desmonte de las murallas de Alicante. La mayor parte de ejemplares van desde 1862 a 1884 y corresponden a las siguientes poblaciones: Crevillente, Aspe, Alicante, Santa Pola, Elda, Murcia, Orihuela, Jumilla, Villajoyosa, Pedreguer, Novelda, Belalcázar, Albacete, Torrevieja, Cox, Pinoso, Monóvar, Madrid, Valencia, Alcoy, Villena y Orán. La mayoría son de fiestas y podemos afirmar que se trata de documentos singulares.

• Documentos sueltos

Probablemente los documentos que forman esta agrupación pertenecerían anteriormente a diferentes colecciones. Siempre siguiendo sus asuntos de interés y esa vertiente creativa que le caracterizaba, encontramos en esta sección miscelánea numerosas com-

posiciones poéticas manuscritas o impresas en diferentes colores. También anuncios, pequeños impresos entre los que se encuentra *La Tempestad* de la imprenta de Matías Santamaría, de 1853, o el *Indicador de la ciudad de Elche con todas sus calles y plazas*, de 1897. Entre estos documentos sueltos hay algunos de fecha posterior que provendrían de otros familiares. En una de estas agrupaciones de documentos sin categoría es donde se encuentran los cuadernillos titulados *Arbitrio para la memoria*.

Hay otra agrupación miscelánea que se denominó *Asuntos varios recopilados por José María Ruiz de Lope* que recoge muchas alocuciones y textos que escribió o también versos recopilados por él. También numerosos textos relacionados con el teatro: obras escritas e interpretadas por él o por su padre. Bajo esta denominación, aunque los documentos sean de diferente característica tienen en común la creación literaria.

En este apartado, algunos documentos sí han conservado el título de la agrupación original, aunque hayan sufrido la mezcla de documentos de otro tipo. Es el caso del titulado *La Risa*, formado por varias carpetillas con diferentes documentos de contenido satírico o irónico, o también el legajo denominado *Poesías de Leguey y otras*.

• Secretos para artes y recetas

Se da la circunstancia que en 1859 José María y su hermano Constantino alquilaron un bajo en la Plaza Mayor para establecer una tienda de quincalla, perfumería, droguería y otros artículos, quizá por eso la abundancia de recetas.

Bajo este epígrafe hay documentos anteriores y posteriores a José María Ruiz de Lope que recogen recetas de todo tipo, manuscritas e impresas, desde recetas para curar enfermedades que generaron epidemias como el cólera, la fiebre amarilla u otras enfermedades menos agresivas, como jarabes pectorales, pasando por elaboraciones domésticas

de dulces, licores, pastas, gaseosas... u otras recetas de tintas, barnices o pulimentos.

• Cerillas

La colección de cajas de cerillas está formada por dos agrupaciones distintas. Una es un libro antiguo en pergamino cuyas hojas estarían en blanco y se aprovechan para pegar las cajas de cerillas y alguna ilustración más. El libro no tiene título, ni las cajas llevan numeración, aunque sí están agrupadas por sus series de edición.

La siguiente agrupación lleva el título *Álbum* por José María Ruiz Pérez, 1872. Es un solo álbum en dos legajos donde se recogen hojas sueltas en las que pega las cajas de cerillas ordenadas por series y otras composiciones propias formando collages. En el legajo inicial hay una hoja con el escudo de Elche pintado por él y otra hoja a modo de portada con una fotografía suya y una composición con la dedicatoria del álbum y de este trabajo a sus hijos: José María e Indalecio. Los álbumes se han conservado completos con la documentación y eso los hace modelo y ejemplo de su forma de trabajar. Así, hay un cuadernillo con la numeración de las cerillas y los collages con su título, otro cuadernillo con la relación de las fábricas de fósforos tanto en España como en el extranjero, otro con las anotaciones de correspondencia enviada y recibida para el intercambio y petición de ejemplares, y borradores de los bocetos de los collages, y, por último, la relación de las personas que han visto esta colección.

• Etiquetas

Están pegadas en portadas de revistas alemanas. Por este motivo y porque hay una etiqueta con una fecha posterior no podemos asegurar que sea de José María o de su pariente José María Rebollo. La mayor parte de etiquetas son de la industria textil: hilados, algodón, tartán, guipur... pero también de productos de higiene y propaganda de los cuentos de Calleja.

• Dibujos

Ya hemos comentado anteriormente cómo José María Ruiz de Lope dibujaba muchos de los lugares que visitó o edificaciones de Elche y alrededores, para dejar constancia de los mismos. Algunos de estos dibujos de tamaño cuartilla se han mantenido dentro de los cuadernillos temáticos, pero los más grandes están separados por motivos de conservación. Un ejemplo es el dibujo de la fachada del ayuntamiento que acompaña este artículo.

Además de todas estas colecciones que hemos mencionado, la colección Ruiz de Lope cuenta con abundantes láminas para la práctica y aprendizaje del dibujo, grabados, mapas, fotografías y materiales efímeros, que aumentan la riqueza e interés del mismo.

3. Biblioteca

El mundo de las bibliotecas particulares en Elche es un completo desconocido, habría que acudir a los protocolos notariales para conocer los libros que poseerían los miembros más destacados de la sociedad ilicitana en siglos anteriores (XVIII, XIX). Más conocidas son las bibliotecas de los conventos de La Merced y de San José, cuyos fondos han pasado en su mayoría a la Biblioteca Central Pedro Ibarra de Elche. Por este motivo, la biblioteca de los Ruiz de Lope presenta gran interés, por su exclusividad y la riqueza de sus fondos.

• Fondo bibliográfico

Las bibliotecas personales son el reflejo impreso del deseo de conocimiento y trayectoria intelectual de un individuo. Atendiendo a esta definición, nos encontramos con el fondo bibliográfico de la colección Ruiz de Lope, que nos aproxima al entorno cultural de toda una saga familiar. El fondo está compuesto por 300 volúmenes aproximadamente y abarca una amplia cronología que comprende desde 1594 a 1957.

El grueso de la colección pertenece a José María Ruiz de Lope y Pérez (1831-1900) y a su

padre José María Ruiz de Lope y Oliver (1801-1857), como recogen las múltiples relaciones de libros que nos han llegado entre su documentación personal: *Libros comprados por mí, José M^a Ruiz de Lope y Pérez desde el año 1857, Catálogo de los libros de mi difunto padre y míos, formado en 19 de marzo de 1861; José M^a Ruiz y Pérez...* Este fondo familiar se fue acrecentando por los predecesores y allegados.

Abundan las notas de propiedad manuscritas en las portadas de los libros, la mayoría corresponden a José María Ruiz de Lope y Pérez, pero también encontramos nombres de sus hijos y nietos, como Indalecio Ruiz de Lope Ferrando, Victoria Ruiz de Lope Ferrando y José María Ruiz de Lope García.

Además, hallamos ejemplares de distintas procedencias, como los que corresponden a los fondos de los conventos ilicitanos desaparecidos tras la desamortización. Este es el caso de varios fragmentos de misales cosidos en un legajo, con misas dedicadas a santos, difuntos y mártires, y otras dedicadas a los Frailes Menores (franciscanos), datado hacia 1760, que podrían pertenecer a los fondos del convento de San José. O bien, los cuatro tomos del diccionario *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra el Illmo. y nobilísimo Ayuntamiento Imperial y Coronada Villa de Madrid*, publicados entre 1789 y 1791, que llevan el sello de propiedad de Arques, perteneciente a Agustín Arques Jover (1734-1808), fraile e historiador, que fue archivero de la Orden de la Merced. En el interior de uno de los tomos, localizamos documentación suelta: notas manuscritas del padre Arques sobre el libro y una misiva del fraile a su hermano datada en 1801.

A modo esquemático, partiendo de la clasificación por materias realizada por José María Ruiz de Lope, nos podemos encontrar en su biblioteca con ejemplares dedicados a:

- Historia universal: como los seis tomos de la obra Rolin *abreviado o compendio de la historia*

antigua (1745) de Charles Rolin, o los dedicados a la historia de España, como las *Crónicas de los reyes de Castilla*, escritas por Pedro López de Ayala, y publicadas entre 1779-1780, y la *Historia general de España y de sus Indias* (1864) de Víctor Gebhardt... Destaca, también, *Decada primera de la Historia de la insigne, y coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, del licenciado Gaspar Escolano, publicada en 1610.

- Instrucción pública: en este apartado encontramos manuales de gramática, de teoría de la lectura, matemáticas, pesos y medidas, filosofía, tratados de idiomas, paleografía y temarios de la Escuela Normal de Maestras de Alicante donde estudió su hija Victoria. Destaca *Trilingüe de tres artes de las tres lenguas castellana, latina, i griega, todas en romanze de Gonzalo Correas*, publicado en 1627 y *Paleografía española: que contiene todos los modos conocidos que ha habido de escribir en España de Esteban Terreros y Pando*, filólogo y lexicógrafo jesuita español, publicado en 1757.

- Religión y moral: incluye devocionarios, misales, catecismos, historia sagrada, y exequias fúnebres como la *Relación de las exequias en menoría del rey Carlos III de orden de D. Carlos IV en Roma siendo ministro plenipotenciario a la Santa Sede Josef Nicolas de Azara*, publicado en Roma en 1789.

- Ciencias, artes y oficios: con obras relacionadas con la tipografía, pintura, ciencia marítima...

- Poesías y novelas: como *Simi la hebrea: relato histórico*, de Conrado Muiños Sáenz, publicado en 1891, y propiedad de Victorina Ruiz, en cuyo interior cosido encontramos un grabado de Nuestra Señora de la Asunción.

- Legislación: además de las constituciones de 1812, 1837, 1869 y 1872, contiene normativa municipal, ordenanzas, códigos penales, un prontuario de la contribución industrial y comercio, manuales de quintas..., que debieron utilizar diferentes miembros de la familia mientras ejercieron sus oficios en la administración municipal.

Este fondo bibliográfico se complementa con múltiples almanaques, opúsculos, panfletos, recortes, estampas y anuncios publicitarios que han aparecido intercalados entre las hojas de los libros.

• Publicaciones periódicas

Al igual que el fondo bibliográfico, comprende una amplia cronología (1787 a 1957) y una temática variada.

A finales del siglo XVII, en Europa emergió una tendencia de literatura periodística que se manifestó en la edición de gacetas y boletines. De esta etapa nos han llegado varios tomos de la *Gazeta de Madrid* (1781-1783) y del *Espíritu de los mejores diarios literarios en Europa dedicado a los literatos y curiosos de España* (1787-1790). Este último contribuyó a la divulgación del pensamiento ilustrado y desarrolló una gran labor de difusión de científica, a través de sus artículos de historia, botánica, química, medicina, derecho... Nos ha llegado encuadernado en once tomos. Desapareció en 1791 con la promulgación del real decreto de Carlos IV, que prohibió todos los periódicos, exceptuando los boletines oficiales.

Posterior a 1791, encontramos el periódico *Correo de Valencia*, del que se conserva dos tomos, que van desde el primer día de su publicación el 2 junio de 1797 hasta junio de 1798. En ellos encontramos múltiples artículos con referencias a Elche.

Por último, de la revista *La Ilustración española y americana*, exponente del periodismo gráfico del siglo XIX, han llegado números sueltos que abarcan de diciembre de 1898 a enero de 1905. Destaca por sus estampados, grabados y tipografía.

La hemeroteca se completa con números sueltos de periódicos en francés como *Le XX siècle: quotidien belge* (1917-1918), ejemplares dedicados a la moda femenina *Periódico de señoras y señoritas* de 30 de octubre de 1885, algún número de la revista *Festa d'Elig...*

La Festa en el archivo Ruiz de Lope

José María Ruiz de Lope estuvo muy vinculado a la Festa. Sus hijos, José María e Indalecio ejercieron entre 1878 y 1882 diferentes papeles del Misteri, ya fuera como ángel del cielo o 2º tripe en la Coronación. Las *Noticias de Elche* de José María Ruiz de Lope han sido utilizadas en innumerables publicaciones de carácter general, pero también en aquellas publicaciones referidas a la Festa o la Venida de la Virgen (Castaño, 2022).

El interés de la familia Ruiz de Lope por la Festa ha quedado reflejado en los documentos recogidos entre los que se encuentran elementos singulares y únicos diseminados en las diferentes agrupaciones que, por su importancia, hemos querido mencionar en un apartado propio, como son los siguientes:

En la biblioteca relacionada con el número 103 encontramos la Consueta de Carlos Tárrega Caro, de 1751, que permaneció inédita hasta 1992. Este manuscrito fue dado a conocer por Joan Castaño mediante una edición facsímil del mismo y un estudio preliminar (Castaño, 1992). Según este autor, se trata de una copia literal, adaptada en ocasiones, de la Consueta de 1625 realizada por Gaspar Soler Chacón. El manuscrito lleva además otros capítulos relativos a la familia Tárrega.

Dado el número de espectadores forasteros que venían a la Festa, a partir del siglo XVIII se ofrecían en la iglesia de Santa María unos folletos con una traducción castellana del texto de la representación. La primera de estas guías está firmada con el seudónimo de "El devoto", pero Castaño (2006, 3) lo atribuye con bastante certeza a Claudio Felipe Perpinyà i Perpinyà. En el año 2006, y dado que no se conocían ejemplares en Elche, el Patronat del Misterid'Elx hizo una edición del folleto impreso en Valencia en los talleres de Juan Gonçález en 1741. La *Traducción de la misteriosa fiesta que la villa de Elche celebra a su patrona María Santíssima en el simulacro angelical de su Asunción a los cielos* procedente de la familia Ruiz de Lope



Documentos relativos a la Festa d'Elx en el Archivo Ruiz de Lope. / AHME.

está impresa en Valencia en la imprenta de Benito Monfort, en 1814.

Dentro de esta guía hemos encontrado oropel metálico, distintos a los que se utilizan ahora. Son redondos y, a pesar de que han perdido el color, conservan su impronta metálica. Francesc Massip (1991, 224-224) señala la evidencia de esta lluvia de oropel desde los primeros libros de cuentas conservados de la Festa donde aparece recogido el gasto. Este mismo autor recoge una entrada de las *Noticias de Elche* de José María Ruiz de Lope en la que cuenta cómo en 1871 se tiró desde el cielo

por primera vez una lluvia de oropel haciendo más espectacular el momento de la Coronación, ya que hasta entonces solo los ángeles de Araceli y Coronación tiraban el oropel.

Atribuido también a Claudio Felipe Perpiñán (Castaño 2006, p 5) hay un romance contando lo que le sucedió a Antonio Jover, natural de Ibi, que estuvo viendo el Misteri desde la cornisa interior del templo y al acabar la representación cayó al perder el equilibrio atropellando a otros dos espectadores. A pesar de los pronósticos, los heridos se recuperaron pronto de los daños, atribuyéndolo a una ac-

ción milagrosa de la Virgen. Este romance fue publicado en Murcia, en la imprenta de Jaime Mesnier, en 1727, y una copia del mismo se conserva en la colección Ruiz de Lope.

Dentro de la agrupación denominada *Documentación histórica* hay un documento con el título *Bula de Su Santidad Urbano VIII sobre la fiesta de Nuestra Señora de la Asunción*. De este texto conocido como la “bula”, aunque es más correcto denominarlo rescripto papal, se conocían dos ejemplares: el que ha llegado a nosotros a través de la colección Ibarra en el AHME y el del Archivo Diocesano de Orihuela. De ambos se hizo un estudio, transcripción y traducción (Pérez, coord. 2008) y ahora podemos sumar este otro ejemplar que habrá que analizar para estudiar las diferencias entre los textos.

Otros documentos a destacar son el dibujo de la orla de la mangrana, el dibujo del trono de la Venida de la Virgen con los angelitos y diferentes carteles de las fiestas y programas de mano.

El archivo Ruiz de Lope es un ejemplo de “cómo la escritura tiene un papel fundamental en la conservación de la memoria y de la seguridad que otorga lo escrito” (Piñol, 2007, p. 40), pero, a su vez, entre los papeles de tipo familiar y estrictamente doméstico encontramos testimonios patrimoniales que son de importancia capital para la historia de la ciudad de Elche, aunque su interés excede lo local.

Por lo general en este tipo de archivos suelen coexistir documentos comunes a una determinada generación (documentos de carácter personal) y los específicos de cada persona, producidos o recibidos en función de sus actividades tanto profesionales como de otro tipo (Escobedo, 2006, p. 62). Los avatares de su conservación no los hacen fácilmente perdurables. Iniciativas como la de la familia, que ha conservado la documentación durante generaciones y lo han donado finalmente para el bien común, son encomiables y merecen el reconocimiento y la investigación de todo su archivo.

BIBLIOGRAFÍA

CASTAÑO I GARCÍA, Joan. *Ilicitanos en la historia*. Radio Elche, 1987

CASTAÑO I GARCÍA, Joan. *Els germans Aurelià i Pere Ibarra. Cent anys en la vida cultural d'Elx (1834-1934)*. Universitat d'Alacant, 2002.

CASTAÑO I GARCÍA, Joan, (ed. lit.). *Traducción de la misteriosa Fiesta que la villa de Elche celebra a su patrona María Santísima en el simulacro angelical de su Assumpción gloriosa a los cielos*. Patronat del Misteri d'Elx, 2006.

CASTAÑO I GARCÍA, Joan, (ed. lit.). *Colección de noticias antiguas y modernas pertenecientes a la villa de Elche (1845)*. Grupo Antón Comunicación, Ayuntamiento, 2020.

CASTAÑO I GARCÍA, Joan. “Les festes del cinqué centenari de la Vinguda de la Mare de Déu (1870) segons el manuscrit de Ruiz de Lope”. *Sóc per a Elig*, nº 33, 2022. Sociedad Venida de la Virgen, pp. 137-156.

ESCOBEDO, Joana. “Los caminos de la memoria. Archivos personales”, en *Seminario de Archivos personales* (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004). Biblioteca Nacional, 2006, pp. 55-79.

GALLEGO, Olga. *Manual de Archivos Familiares*. ANABAD, 1993.

GUTIÉRREZ CARDONA, C., NAVARRO MALLERERA, R. *Catálogo de impresos del siglo XVII de la Biblioteca Pública “Pedro Ibarra” d'Elx*. Ajuntament d'Elx, 1998.

MASSIP I BONET, Francesc. *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Ajuntament, 1991.

PÉREZ JUAN, José Antonio, coord. *El rescripto del Papa Urbano VIII sobre la Festa o Misteri d'Elx*. Tirant Lo Blanch, 2008.

PIÑOL ALABART, Daniel. “Salud, dinero y amor sobre el papel: Usos domésticos de la

escritura en Reus (siglos XVIII-XIX)”, en CASTILLO GÓMEZ, Antonio, dir. *El legado de Mnemosyne: Las escrituras del yo a través del tiempo*. Trea, 2007, pp. 39-54.

TÀRREGA I CARO, Carlos, CASTAÑO I GARCÍA, Joan (ed. Lit.). *Consueta de la festa de la Verge i Mare de Deu, María Santíssima de la Assumpció*. S.n., 1992.

LA CIUTAT

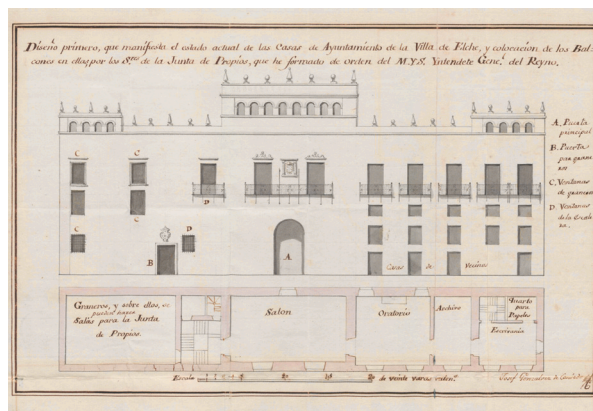


La restauración del oratorio del salón de plenos del ayuntamiento de Elche

Gemma Mira Gutiérrez

*Licenciada en Bellas Artes, especialidad en Restauración y
Conservación de Bienes Culturales.
Restauradora Municipal del Ayuntamiento de Elche*

El edificio histórico del siglo XV que alberga el ayuntamiento de Elche en la Plaça de Baix es una de las pocas edificaciones civiles donde todavía se conserva un lugar destinado al culto religioso. Se trata de un pequeño oratorio dedicado a la Virgen de la Asunción ubicado actualmente en el salón de plenos, en la primera planta de la edificación junto a la torre del Consell, construida entre 1441 y 1444, que se conserva oculto tras unas grandes puertas de madera mimetizadas en la pared, quedando integrado en el interior de una particular hornacina. El conjunto, realizado en el año 1747, consta de un lienzo central dedicado a la patrona de Elche, enmarcado con un pequeño retablo dorado en pan de oro y permanece abierto en ciertas ocasiones para celebraciones especiales y actos religiosos, habiendo sufrido varios cambios de ubicación, como así se deduce de los estudios realizados sobre historia constructiva y evolución del edificio del ayuntamiento por Rafael Navarro Mallebrera¹ y por Gaspar Jaén i Urbán². Estos han aportado referencias sobre las diversas ubicaciones que ha llegado a tener el oratorio. Una de éstas la encontramos en los planos del arquitecto José González de Coniedo en 1790, en los que se puede observar la ubicación del oratorio en una estancia dedicada únicamente al culto.



Proyecto de reforma del Ayuntamiento de Elche de José González de Coniedo, 1790. / Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME), sig. Pg/6-1.



Casa Consistorial fotografiada por Jean Laurent en 1870. / Copia de Ezequiel Espinosa. Colección Javier Cuasante.

¹ NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, "Historia de la construcción del Ayuntamiento de Elche". *Item, Revista de Ciencias Humanas*, nº3. 1978. Facultad de Filosofía y Letras de Alicante. p. 7-23.

² JAÉN I URBÁN, Gaspar, *Formació d'una ciutat moderna de grandària mitjana: Elx, 1740-1962*. Universidad de Alicante. 2017. p.321-324.



Plaza del Generalísimo, 1960. / Colección Javier Cuasante.

No se dispone de una referencia exacta sobre la fecha de colocación del oratorio en su ubicación actual, aunque a partir los datos aportados por Joan Castaño García³, se podría pensar en el año 1884, cuando el ayuntamiento, ante la necesidad de adaptarse a las necesidades del momento, acordó remodelar íntegramente el salón de plenos, acondicionándolo tal y como lo conocemos actualmente.

Antecedentes históricos y descripción del oratorio

Se trata de un conjunto artístico del siglo XVIII, de carácter claramente barroco, con las ornamentaciones y estilismos propios de la zona y la época, que consta actualmente de un lienzo dedicado a la patrona de Elche, Nuestra Señora de la Asunción, y de un pequeño retablo dorado en pan de oro fino que enmarca y delimita el lienzo.

Según Joan Castaño García⁴, “La presència d'un oratori a l'Ajuntament d'Elx ja es documenta al segle XVI i es justifica pel fet que el dia de la presa de possessió dels membres del Consell i, posteriorment, dels Ajuntaments, se celebrava una missa solemne, així com en altres ocasions al llarg de l'any. El patriarca d'Alexandria i nunci apostòlic, Camil Cavanus, en nom del papa Clement VIII, va

remetre l'11 de maig de 1597 al justícia i jurats elxans Gaspar Malla, Melcior Perpinyà, Joan Soler i Lluís Santpere un privilegi per a poder celebrar missa a la capella existent al saló de la vila on es tractaven els negocis propis del Consell, tant el dia de la presa de possessió dels càrrecs municipals com el dia de Pasqua de Resurrecció i altres solemnitats...”.



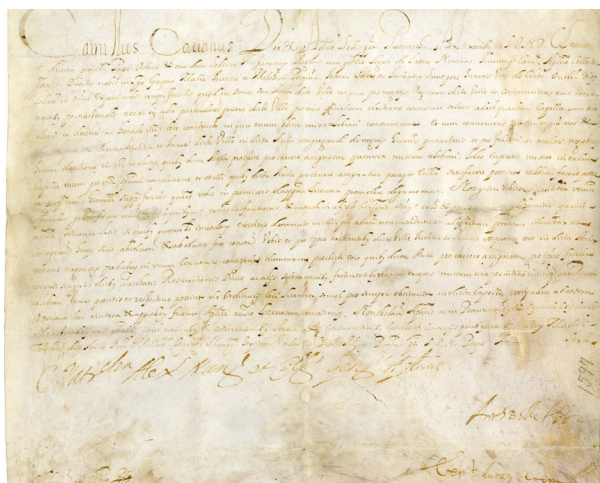
El retablo antes de la intervención. / Gemma Mira (G. M.)

La mencionada licencia y privilegio pontificio para que en la capilla de la Casa Consistorial de Elche pudiera celebrarse misa consta en un documento redactado en latín expedido en Madrid, en 1597 el undécimo día de las kalendas de mayo (21 de abril) por Camilo Caetano (*Camillus Caetanus*), Patriarca de Alejandría y nuncio apostólico en los Reinos de España, con potestad de legado “a Látere” de S.S. el Papa Clemente VIII⁵.

3 CASTAÑO GARCÍA, Joan, “El decorat del poder municipal: la sala de sessions de l'ajuntament d'Elx”. Revista *La Rella* nº 33, 2020. Elche. p. 243-273.

4 CASTAÑO GARCÍA, Joan, “El decorat del poder municipal: la sala de sessions de l'ajuntament d'Elx”. Revista *La Rella* nº 33, 2020. Elche. p. 243-273.

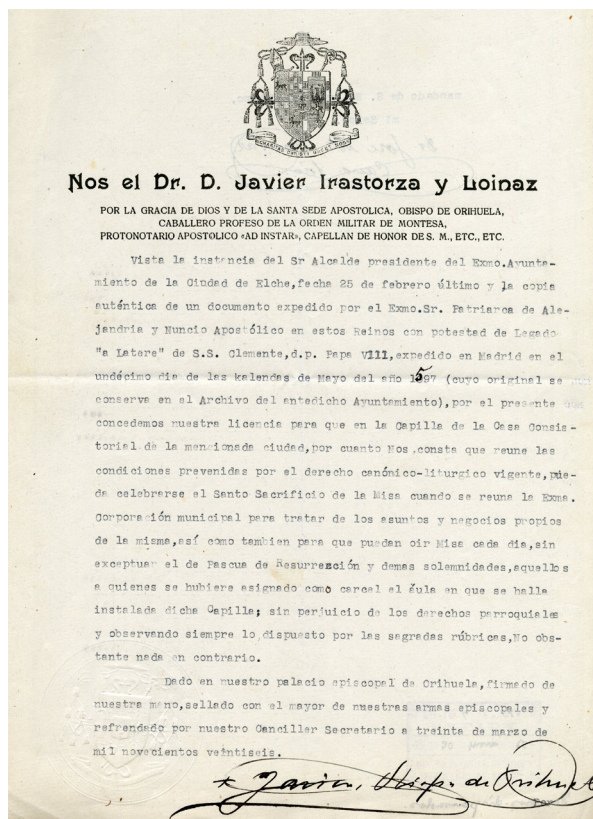
5 AHME, *Licencia para celebrar misa en las casas capitulares, 1597*, sig. PO/55.



Pergamino con la licencia para celebrar misa en las casas capitulares, 1597. / AHME, signatura PO/55.

Más de trescientos años después, en concreto en el año 1926 y con motivo de una petición realizada por el alcalde presidente del ayuntamiento de Elche fechada el 25 de febrero, a la que se adjuntaba copia auténtica del mencionado documento de 1597, el obispo de Orihuela, Javier Irastorza y Loinaz, suscribió un documento fechado el 30 de marzo de 1926, en el que –una vez constatado que la capilla de la Casa Consistorial de la ciudad de Elche reunía las condiciones exigidas por el derecho canónico-litúrgico entonces vigente– concedía licencia para que en dicha capilla “... pueda celebrarse el Santo Sacrificio de la misa cuando se reúna la Excm. Corporación municipal para tratar de los asuntos y negocios propios de la misma, así como también para que puedan oír Misa cada día, sin exceptuar el de Pascua de Resurrección y demás solemnidades, aquellos a quienes se hubiera asignado comocárcel el aula en que se halla instalada dicha Capilla...”⁶.

En la edición del periódico tradicionalista ilicitano *La Defensa* del día 15 de agosto de 1926 (edición número 769 del año XVI), Pedro Ibarra Ruiz, archivero municipal, publicó bajo el título “Oratorio del Ayuntamiento”, la contestación confirmatoria de la licencia que el obispo de Orihuela suscribió el 9 de abril de



Licencia del obispo de Orihuela para celebrar misa en la capilla de la Casa Consistorial de Elche, 1926. / AHME, signatura 89/21.

1926 dirigida al alcalde presidente del ayuntamiento de Elche, Sebastián Maciá Martínez, a la que adjuntaba la autorización mencionada “para que ese Excmo. Ayuntamiento pueda seguir disfrutando de la licencia y privilegio pontificio de hacer celebrar misa en la Capilla de la Casa Consistorial, siéndome muy grato el contribuir de esta manera a la restauración de las tradiciones cristianas de esta amada Ciudad...”⁷.

Según Joan Castaño García, que menciona algunas visitas pastorales al oratorio en los años 1747, 1817 y 1833 “...Aquest oratori depenia eclesiàsticament de Santa Maria i, quan el bisbe diocesà o el seu delegat feien visita pastoral a la parròquia, en la qual es revisaven tots els altars, ler ermites i els oratoris també s’inspeccionava aquest altar municipi-

6 AHME, Año 1926. Oratorio en el Ayuntamiento. El ltmo. Sr. Obispo de esta Diócesis oriolana, vistos los antecedentes obrantes en este Archivo Municipal, restablece el permiso para que pueda celebrarse en él el Santo Sacrificio de la Misa, sig. 89/21.

7 IBARRA RUIZ, Pedro, “Oratorio del Ayuntamiento”, *La Defensa*, año XVI, núm. 769, 15 de agosto de 1926.

pal...". Afirmar que "...Ignorem la disposició de l'oratori en els primers temps de la seua existència. La primera descripció prové de la visita pastoral efectuada pel bisbe d'Oriola Juan Elías Gómez de Terán al gener de 1747. El prelat va disposar que es tornara a l'ermita de Sant Jeroni el retaule d'aquest que s'estava utilitzant en l'altar municipal i es se'n fera un de propi amb fustes tallades de les obres de Santa Maria, dedicat a la Mare de Déu de l'Assumpció..."⁸.

San Jerónimo, que sirve para el Oratorio de estas Casas Capitulares, propio de la ermita de dicho santo sita en la calle de su nombre, se vuelva a dicha ermita, y esto mismo expresó a los señores que componen el presente Ayuntamiento, el día que volvió la visita a la ilustre Villa, Acuerda el presente Cabildo que respecto de hallarse en el almacén de la madera de la obra de Santa María mucha talla de desecho de la que puede formarse un retablo decente, que se dé orden para



Confirmación del obispo de Orihuela para seguir disfrutando de la licencia y privilegio pontificio de celebrar misa en la capilla de la Casa Consistorial. Pedro Ibarra en el periódico ilicitano 'La Defensa', año XVI, núm. 769, 15 de agosto de 1926. / Biblioteques Municipals d'Elx.

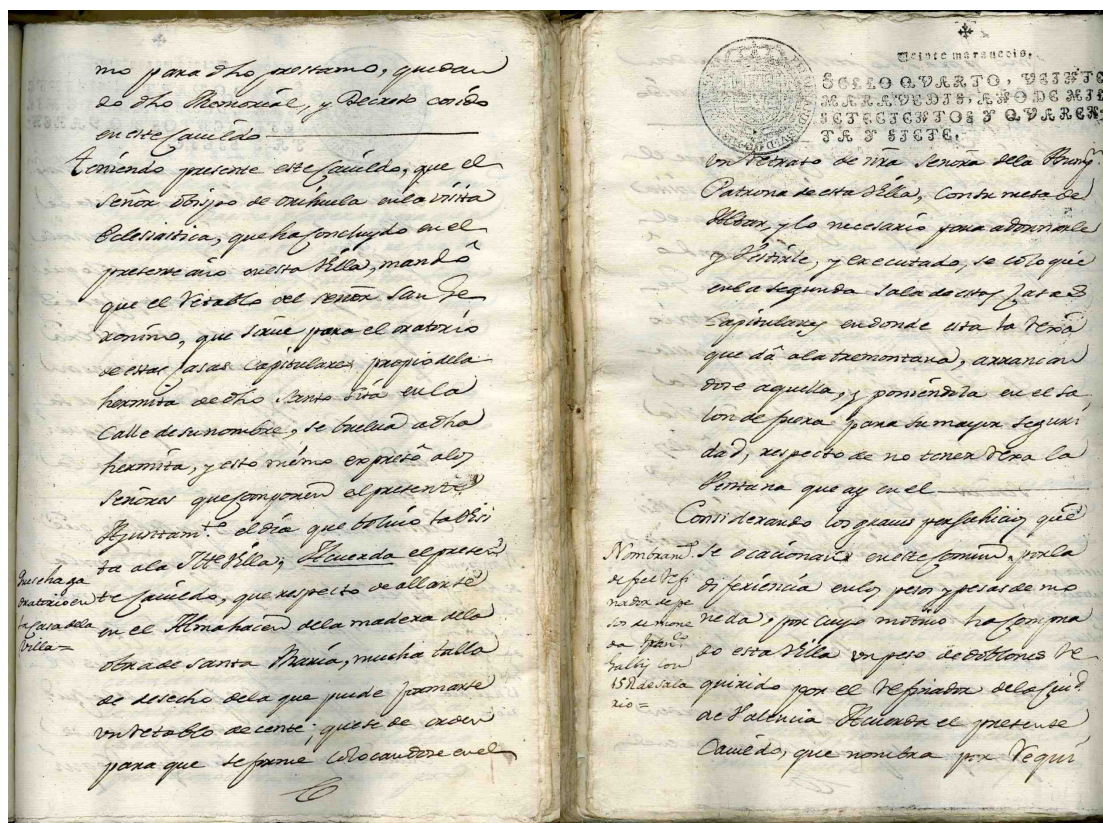
En este sentido, en el libro de actas del ayuntamiento del día 6 de abril de 1747 se hace constar que se haga oratorio en la casa de la Villa "...Teniendo presente este Cabildo que el Señor Obispo de Orihuela en la visita eclesiástica que ha concluido en el presente año en esta villa mandó que el retablo del Señor

que se forme colocándose en él un retrato de Nuestra Señora de la Asunción, patrona de esta Villa, con su mesa de altar, y lo necesario para adornarle y vestirle y, ejecutado, se coloque en la segunda Sala de estas Casas Capitulares, en donde está la reja que da a la tramontana, arrancándose de aquélla, y po-

8 CASTAÑO GARCÍA, Joan, "El decorat del poder municipal: la sala de sessions de l'ajuntament d'Elx". Revista *La Rella* n° 33, 2020. Elche. p. 243-273.

niéndola en el salón de fuera para su mayor seguridad, respecto de no tener reja la ventana que hay en él...”.

Camarín de Ntra. Señora de la Asunción, que es el que hoy existe en dicha sala entre las dos ventanas de la tramontana, habiendo cos-



Detalles del Libro de Actas del día 6 de abril de 1747. / AHME.

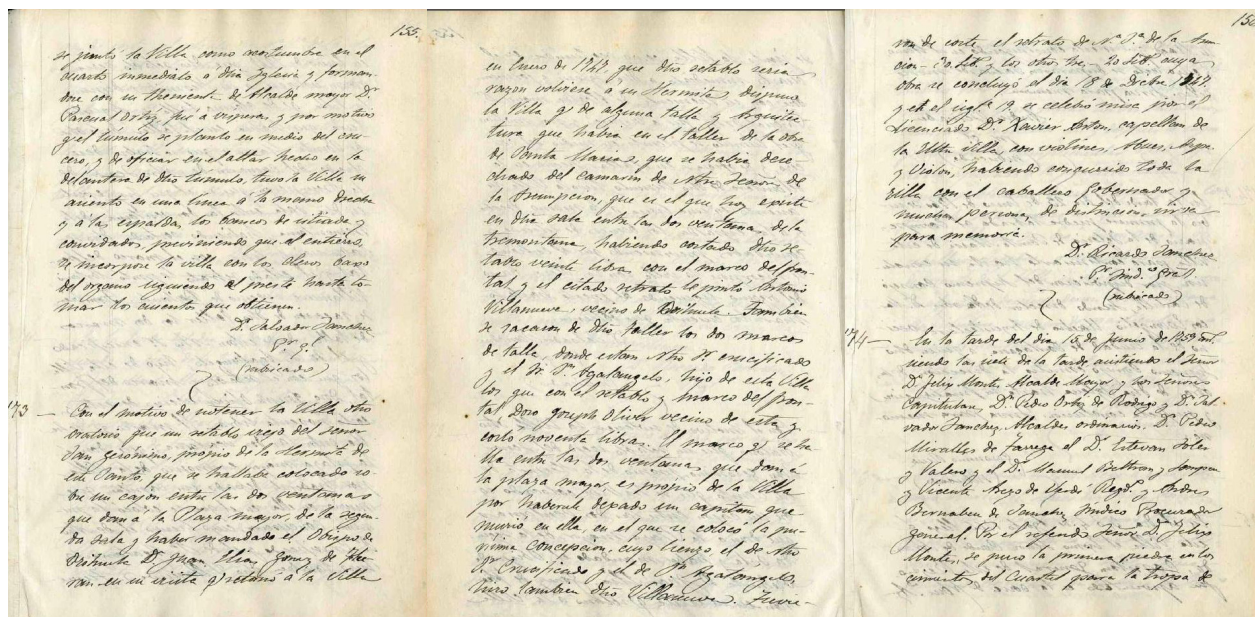
El oratorio fue mandado construir en enero de 1747, concluyendo la obra el 18 de diciembre del mismo año, como así consta en la documentación que se conserva en el archivo histórico municipal de Elche (AHME).

En el Libro Racional de la ilustre villa de Elche (AHME. Sig. B/237) se menciona que “... Con motivo de no tener la Villa otro Oratorio que un retablo viejo del señor San Gerónimo, propio de la Hermita de este Santo que se hallaba colocado sobre un cajón entre las dos ventanas que dan a la Plaza mayor de la segunda sala y haber mandado el Obispo de Orihuela D. Juan Elías Gómez de Terán en su visita que retornó a la Villa en enero de 1747 que dicho retablo sería razón volviese a su Hermita, dispuso la Villa que de alguna talla y arquitectura que habrá en el taller de la obra de Santa María, que se habrá desechado del

tado dicho retablo veinte libras con el marco del frontal y el citado retrato le pintó Antonio Villanueva, vecino de Orihuela. También se sacaron de dicho taller los dos marcos de talla, donde están Ntro. Señor Crucificado y el Señor San Agatángelo, hijo de esta Villa, los que con el retablo y marco del frontal, doró Joseph Oliver vecino de ésta y costó noventa libras. El marco que se halla entre las dos ventanas que dan a la plaza mayor es propio de la Villa por habérsela dejado un capitán que murió en ella, en el que se colocó la purísima Concepción, cuyo lienzo, el de Ntro. Señor Crucificado y el de San Agatángelo hizo también Antonio Villanueva. Tuvieron de coste el retrato de N^a. S^a. de la Asunción 30 Libras y los otros tres 20 Libras, cuya obra se concluyó el día 18 de diciembre 1747 y en el siguiente 19 se celebró misa por el licenciado Don Xavier Antón, capellán de la Ilustre Villa,

con violines, abues, arpa y violón, habiendo concurrido toda la Villa con el caballero Gobernador y muchas personas de distinción, sirva para memoria. Don Ricardo Sánchez Pr. Sindº. Gral. (Rubricado)”.

de medidas 182 cm. x 122 cm. dedicado a la Virgen de la Asunción. Sobre el lienzo, en el friso dorado aparecen incisos en la superficie dorada unos delicados motivos vegetales. En la parte superior lateral del cuadro, a ambos



Detalles del Libro Racional de la ilustre villa de Elche. / AHME. Sig. B/237.

En este documento aparecen los datos de los encargados de realizar el lienzo de N^a. S^a de la Asunción y su coste (Antonio Villanueva, 30 libras) y los trabajos de dorado del retablo y marco del frontal y su coste (Joseph Oliver vecino de Elche, 90 libras), así como la fecha de finalización de los trabajos (18 de diciembre de 1747) y de la celebración de misa inaugural el 19 de diciembre de 1747. Se trata del primer conjunto documentado que conocemos de Villanueva (Lorca, 1714-Valencia, 1785): el retablo de Nuestra Señora de la Asunción y el conjunto de lienzos que llevó a cabo para el Oratorio del ayuntamiento de Elche ⁹.

El conjunto está realizado en madera de conífera y presenta una altura de 400 cm. por 223 cm. de ancho. Formado por una mesa de altar, con facultad para celebrar liturgia, y un pequeño retablo de un sólo cuerpo con ático o remate, en el centro del cual se aloja un lienzo

lados, sobresale el volumen de dos querubines tallados y policromados con las alas ejecutadas con la técnica del estofado y en la zona superior al friso de líneas rectas y geométricas, una gran ménsula vegetal situada en el centro. En el centro del ático aparece una talla mucho más ornamentada representando al Espíritu Santo mediante la figura de una paloma blanca en un fondo de nubes plateadas y rayos de luz dorados. En las esquinas culmina con dos pequeñas tallas vegetales a modo de pináculos. En la parte inferior del retablo y de forma incisa a modo de punteado sobre el dorado aparece su fecha de fabricación (Año 1747).

Afirma Lorenzo Hernández Guardiola que “...El lienzo de Nuestra Señora de la Asunción (183 por 122) debió de ser una reproducción de la imagen que hizo su milagrosa aparición, envuelta en una caja donde se leía la inscripción “SÓC PER A ELIG” en 1370 sobre las aguas

⁹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. Tomo II. Antonio Villanueva (1714-1785)*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1990, p. 47-51.

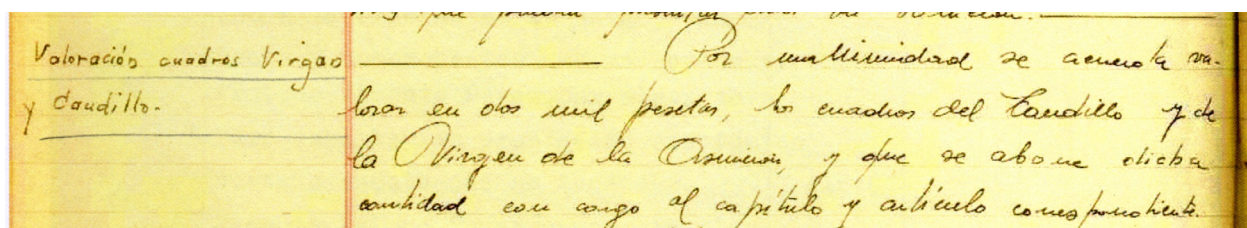
del mar. Sería una imagen de vestir y la representación de Villanueva –teniendo además en cuenta que se trataba de una obra fundamentalmente de devoción– se ajustaría al estado real de la imagen en 1747 y años posteriores... La Virgen (coronada de estrellas según la visión apocalíptica), de mirada frontal y actitud orante, se encuentra cubierta con túnica y manto fino bordado de flores, rocallas y vegetales, pintado como un auténtico bodegón de naturaleza muerta tan común en este tipo de representaciones en Villanueva, rico en matices y de colorido ya típico del setecientos, quizá lo más significativo en cuanto al estilo de este lienzo y que es un ejemplo de la riqueza en detalles en la ejecución de la obra del pintor con anterioridad a su ingreso en la orden franciscana. A los pies de la Virgen, y a su alrededor, se muestran cabezas de ángeles niños (típicos de Villanueva y que repetirá hasta la saciedad) y en lo alto, en distintos planos de mayor a menor luminosidad, la corte angélica –según la disposición concéntrica descrita por el Pseudo-Aeropagita y Dante–, de la que sobresalen los ángeles músicos, alusión a la música celestial. Estos tipos de ángeles, así como algunas de sus inestables actitudes, derivan directamente de modelos jordanescos, empleados en Valencia por Palomino y sus seguidores y que ya conocería sobradamente Villanueva...”¹⁰.

Según Joan Castaño García “...La Virgen aparece sobre unas nubes y apoyada directamente en cuatro querubines. Varias nubes

y ángeles se reparten alrededor de la figura mariana y en la parte superior de la misma dos Ángeles mayores tañen una vihuela y un violín. Un tercero, más difuminado, toca una chirimía. La imagen está vestida con túnica dorada con mangas, puños abotonados con una larga hilera de botones y acabados con encajes. Sobre los hombros, el manto de color azul y bordado con grandes flores de color rojo. Del cuello cuelga el rosario. También presenta la toca de lienzo blanco que le oculta el pelo y que se abrocha sobre el pecho. La corona es imperial de ocho tramos y rematada en bola y cruz. También presenta aureola con rayos, unos más largos acabados en estrellas y, alternativamente, otros más cortos...”¹¹.

Antonio Villanueva, autor del lienzo de N^a. S^a de la Asunción en 1747 para el oratorio del cabildo, fue también el encargado de realizar, años más tarde, varios lienzos de pintura para la decoración interior del camarín de la Virgen de la Asunción en el templo de Santa María de Elche, como así consta en la documentación acreditativa de los pagos que, en el año 1887, se le hicieron¹².

En el año 1939 y tras finalizar la Guerra Civil, el cuadro de la Virgen de la Asunción realizado por Villanueva para el oratorio debió quedar muy deteriorado, por lo que se acordó por unanimidad del Pleno del Ayuntamiento de Elche, en sesión celebrada el día 22 de septiembre de 1939, la realización de una copia de dicha



Detalle del acuerdo del pleno del día 22 de septiembre de 1939 (Libro de actas de 1939): “...Valoración cuadros Virgen y Caudillo: Por unanimidad se acuerda valorar en dos mil pesetas, los cuadros del Caudillo y de la Virgen de la Asunción, y que se abone dicha cantidad con cargo al capítulo y artículo correspondiente...” / AHME Sign. a244.

10 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. Tomo II. Antonio Villanueva (1714-1785)*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1990, p. 47-51.

11 CASTAÑO GARCÍA, Joan, *La imagen de la Virgen de la Asunción Patrona de Elche*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante-Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1991, p.188-189 y BJGB (Biblioteca de Juan Gómez Brufalt de Elche). Ms. de Llorente, t. I, pp. 1.70-2.

12 CASTAÑO GARCÍA, Joan, *La imagen de la Virgen de la Asunción Patrona de Elche*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante-Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1991, p.138, y Archivo de la Basílica de Santa María de Elche (ABSME). Libro Racional de la Cofradía de N^a. S^a..., 1749, s/f

obra. El día 14 de octubre de ese mismo año, en el libro de cuentas de caudales del cuarto trimestre de 1939, aparece reflejado el pago a Francisco Rodríguez Sánchez por pintar al óleo el cuadro de la Virgen de la Asunción, para el salón de sesiones del ayuntamiento¹³.

24	Trimestre del presente año.	420'00
	Francisco Rodríguez Sánchez, por pintar el	
	óleo los retratos del Generalísimo y	
	el de la Virgen de la Asunción, para	
	Suma y sigue.	2550'23 49.802'92

Número del documento	FECHA	Artículo	CONCEPTO
	Mes	Día	
			Suma anterior.
			el salón de sesiones, según cuenta que
			acompañe.

Detalles del libro de cuentas de caudales del 4º trimestre de 1939. / AHME (E-1786/6).

La copia realizada por Francisco Rodríguez Sánchez Clement (Elche, 9 de abril de 1893 – Santa Pola, 9 de abril de 1893) fue colocada en el retablo del oratorio del salón de sesiones del ayuntamiento y la obra original de Villanueva, muy deteriorada, fue almacenada en distintas dependencias municipales hasta que, en la década de los 70, se llevó a restaurar a Madrid, encargándose de la intervención el pintor Enrique Barcelona (1932-2009). Tras dicha intervención, la obra original de Villanueva volvió a colgarse en las paredes de estancias municipales, mientras que la reproducción de Rodríguez Sánchez Clement siguió formando parte del oratorio del salón de plenos del ayuntamiento.

Hace unos años, tras observar las alteraciones que sufría el lienzo de Villanueva ubicado en una de las dependencias municipales, se consideró necesaria su restauración para paliar y frenar el avance de los deterioros observados. La obra fue trasladada al taller de restauración del ayuntamiento sito en el MAHE, se examinó su estado de conservación y se decidió su restauración para recuperar la policromía original en parte cubierta por los repintes realizados en la anterior intervención.

Los trabajos de restauración del lienzo se desarrollaron a lo largo de un año y, una vez finalizada la intervención, se consideró que había llegado el momento de restituirlo a su ubicación original, el oratorio del salón de plenos. Fue entonces cuando visto el estado de conservación del retablo que debía albergar la obra, se decidió que éste no reunía las condiciones adecuadas y que debía restaurarse para que el conjunto pudiera lucir con todo su esplendor original, por lo que antes de la colocación del lienzo restaurado se acometió la intervención en el retablo. Con la restauración del retablo se recuperaría la composición primitiva, la luminosidad del oro, la estética original del retablo y, al mismo tiempo, se frenaría su deterioro y se recuperaría en la medida de lo posible el conjunto, prolongando su conservación.



Copia realizada por Francisco Rodríguez Sánchez Clement. / G.M.

¹³ MIRA GUTIÉRREZ, Gemma, "La restauración del lienzo 'Virgen de la Asunción' de fray Antonio Villanueva», *Sóc per a Elig*, 30 [2018], p. 99-108.

La intervención, tanto en retablo como en el lienzo, estuvo basada en los criterios fundamentales de la restauración instaurados por Cesare Brandi en 1972, atendiendo a los siguientes aspectos:

- La conservación de la obra y el respeto al original.
- La mínima intervención.
- La inalterabilidad de todos sus componentes.
- La reversibilidad de los materiales empleados.
- El criterio diferenciador de la acción restauradora.
- La utilización de materiales cuyos caracteres físico-químicos sean los más análogos posibles al original.
- Y la restitución de la unidad potencial de la obra dentro de las limitaciones dictadas por la misma.

La restauración del lienzo de Villanueva

La recuperación de este lienzo se llevó a cabo entre 2017 y 2018, y supuso un arduo trabajo debido a su estado de conservación, al tiempo que constituyó un privilegio por tratarse de una obra emblemática para la historia de nuestra ciudad.

Se trata de una obra de grandes dimensiones (182 cm x 122 cm) realizada sobre lienzo de lino con técnica al óleo representando a la Virgen de la Asunción. Examinando la obra se pudo advertir que presentaba un reentelado realizado a gacha conservado en buenas condiciones, ya que el adhesivo tradicional utilizado en el proceso funciona favorablemente en obras de esta antigüedad por la afinidad de los materiales. El lienzo estaba claveteado a un robusto bastidor de reciente fabricación. La tela sobrante del entelado se hallaba adherida

al bastidor con el mismo adhesivo usado en el proceso. El bastidor se encontraba totalmente infectado de insectos xilófagos, que, además de afectar a la madera, comenzaban a engullir el soporte textil, perforando el lienzo en contacto con el bastidor. Por tanto, se requería un tratamiento urgente. Sin embargo, uno de los problemas más complejos que sufría la obra se situaba en la película pictórica. Los numerosos repintes, que cubrían la policromía original y las zonas visiblemente desniveladas por los diferentes estucos aplicados en la anterior intervención, impedían observar con claridad la obra de Villanueva.



Detalle de los repintes en el rostro la Virgen. / G.M.

Los estucados habían empezado a levantarse como consecuencia de la pérdida de cohesión entre los materiales y la falta de adherencia al soporte estaba provocando profundas craqueladuras, que habían comenzado a desprenderse, dejando visible el soporte textil y sobre la superficie pictórica original, además



Detalle de repintes, desniveles de los estucados y levantamiento de los distintos estratos debido a una pérdida de adherencia de entre ellos. / G.M.

de los repintes y estucos, aparecía una gruesa capa de suciedad.

Previamente a la restauración, se realizó un exhaustivo estudio de los deterioros y de los factores que habían provocado dichos daños para frenar el avance de los mismos y devolver a la obra ese esplendor original que Antonio Villanueva plasmaba en su pintura. Para ello se estudió la escasa documentación existente sobre la antigua intervención y se realizó un estudio fotográfico del estado inicial de conservación con el fin de tener una memoria completa del proceso de intervención desde el principio. De la antigua actuación únicamente se disponía de una fotografía del proceso de estucado, que aportó importantes datos para acometer la restauración y con ello facilitar la retirada de estucos añadidos que ocultaban la pintura original.

Finalizados todos los estudios preliminares se procedió de manera urgente a desclavar la obra del bastidor, que –aunque reunía las características técnicas adecuadas para la obra– aparecía totalmente infectado de xilófagos, presentando por ello un fuerte deterioro. Por ello se decidió sustituirlo por uno nuevo, con idénticas medidas, travesaño central y de carácter móvil para facilitar los movimientos naturales del soporte textil. Se realizó en madera de haya en lugar de pino, ya que la madera de haya resulta mucho más resistente a los

ataques de insectos xilófagos por su dureza y se le aplicó una protección final anticarcoma para evitar futuras infecciones.



Única documentación fotográfica de la intervención de los años 70. / Fuente: Rafael Ramos Fernández.

Una vez colocada la obra en el nuevo bastidor, se procedió a la consolidación de la película pictórica ya que sufría graves levantamientos y craqueladuras, así como algunas pequeñas pérdidas en los distintos estratos.

Las pinturas están constituidas por una gran variedad de materiales que se estructuran en capas o estratos. Cada material tiene su composición química y unas propiedades físicas determinadas y, por tanto, su propia manera de degradarse. Con el tiempo y el envejecimiento, los estratos pueden empezar a disgregarse o pueden llegar a separarse entre ellos, como ha ocurrido en la obra. El proceso de consolidación y de adhesión de los distintos estratos son actuaciones de conservación

curativa. Mediante estos procesos se consigue que los estratos se mantengan cohesionados y adheridos entre sí, y por tanto se asegura la estabilidad de la obra. Es imprescindible basar estos tratamientos en el análisis de los estratos, en un conocimiento científico de la naturaleza de los materiales, de su estructura y su alteración. Un consolidante debe actuar penetrando en la estructura debilitada del estrato hasta conseguir su cohesión, ocupando los espacios dejados entre las partículas del pigmento o de las cargas inertes por la degradación del aglutinante. En función de la naturaleza del material original de su estado de conservación, se elegirá el adhesivo más adecuado. En este caso se utilizó una resina acrílica diluida en un disolvente muy volátil que aceleraba el secado del adhesivo. Lo ideal es elegir un método de fácil aplicación y que sea lo más inocuo posible tanto para el restaurador como para el medio ambiente.

Tras el asentamiento y consolidación de la película pictórica se continuó con el proceso de limpieza de la suciedad superficial y la eliminación de los repintes realizados en una intervención anterior.

El proceso de limpieza resultó laborioso, centímetro a centímetro, para descubrir el original sin necesidad de eliminar las reintegraciones realizadas donde no existía ningún resto de policromía primitiva.

La obra aparecía repintada aproximadamente en un 40% de su totalidad. Algunos de los repintes se habían aplicado directamente sobre la pintura original y otros sobre las zonas estucadas. Los repintes se habían realizado con pintura al óleo y algunos de ellos ocultaban zonas muy significativas de la obra como, por ejemplo, los rostros de los angelitos situados a los pies de la Virgen.

Se realizó un estudio previo del proceso de limpieza y eliminación de los repintes de la superficie pictórica que fuesen necesarios. Esta actuación modificaría positivamente la obra, ya que recuperaría, en la medida de lo posible, el color y el dibujo original.

En la película pictórica se distinguían dos superficies: zonas pintadas donde debajo sólo existía el nuevo estuco aplicado en la anterior intervención y zonas repintadas donde debajo se ocultaba la pintura original.

Primeramente, se procedió a una limpieza por medios mecánicos y químicos para eliminar la suciedad de polvo seco y graso depositada sobre la superficie de la película pictórica, así como los restos de cera y deyecciones de insectos. A continuación se eliminó, mediante una limpieza química, la capa de barniz original, que presentaba un alto grado de oxidación y que cubría la superficie pictórica de la obra oscureciendo los colores. Se realizaron pruebas de limpieza con distintas soluciones de jabones y disolventes específicos para este tratamiento a distintas proporciones en pequeñas catas de zonas de diferente color, con la finalidad de encontrar el sistema más inocuo e idóneo para obtener un resultado satisfactorio. El proceso se realizó paulatinamente utilizando el sistema y los productos más adecuados según la composición de la materia que se deseaba eliminar, en este caso además de la capa de suciedad ambiental depositada y los repintes, aparecían estucos de diferentes grosores y texturas sobre la pintura original que se eliminaron de forma mecánica a punta de bisturí.

Se observó que la reintegración cromática y los repintes realizados en la intervención de la década de los años 70 presentaban una tonalidad mucho más verdosa y amarillenta que las zonas originales. Este aspecto fue consecuencia de que los repintes se realizaron sin haber limpiado previamente la película pictórica original, es decir, la tonalidad de la obra era más oscura, como si sobre ella llevara una veladura de color tostado, provocada por el envejecimiento natural de la obra y la oxidación de la capa de barniz original. Por tanto, al repintar y reintegrar se tomó de referencia la tonalidad que presentaba en ese momento. Hablamos de “repinte” cuando se encuentra sobre la pintura original, sobrepasando los límites de las lagunas. En cambio, se considera “reintegración cromática” la restitución del

color y de la imagen que se ajusta al límite de las lagunas. En este caso, la obra presentaba ambas actuaciones.

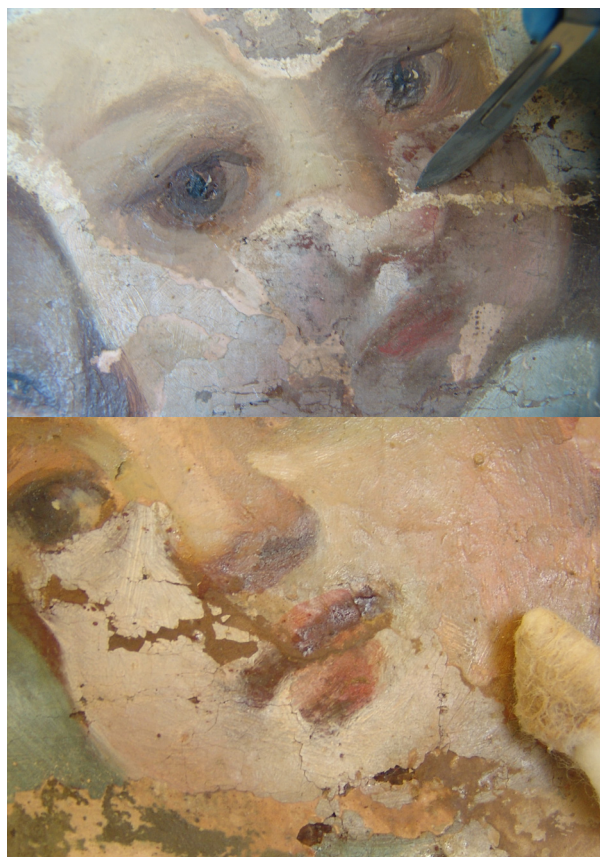
Lo cierto es que, basándonos en un criterio razonado, fundamentado en la documentación histórica y en los resultados de los estudios técnicos, la reintegración estaba realizada adecuadamente, sin ocultar policromía, respetando las tonalidades, el dibujo, y se encontraba en buen estado de conservación, pudiendo mantenerse y no siendo necesario su eliminación en el tratamiento de limpieza. Es por ello que, valorando su eliminación, se consideró razonable respetar algunas reintegraciones de la antigua intervención ya que suponían un beneficio para la obra y para la comprensión de la misma.

A continuación, se procedió minuciosamente a la eliminación química de los repintes con ayuda de bisturí. El trabajo fue laborioso y complejo debido a que los repintes aparecían algunos directamente sobre la superficie pictórica y otros sobre diferentes estucos con distintas texturas, grosor e incluso color.



Eliminación de repintes. / G.M.

La restauración de la obra se dilató en el tiempo estimado debido a las dificultades que iban surgiendo durante el proceso de limpieza. Finalmente, una vez recuperada toda la pintura primitiva oculta, se estucaron



Eliminación del repinte, donde se observa cómo aflora el dibujo y el color original de la obra. / G.M.



Eliminación de estucos y repintes que ocultaban la boca original y la nariz. / G.M.

las nuevas lagunas que afloraron y se reintegraron cromáticamente con la técnica del *reggattino*. No obstante, se decidió conservar la pintura de la intervención anterior, al no presentar ningún resquicio de original debajo

de ella. La conservación de esta reintegración no implicaba ninguna falsificación en la obra porque estaba realizada adecuadamente y presentaba un buen estado de conservación, por lo que no era necesario eliminarla en el proceso de limpieza.

Finalmente, y para terminar el proceso de restauración del lienzo, se protegió la superficie pictórica con un barniz de resinas sintéticas. Esta protección tiene una función muy importante en la conservación de la obra porque además de volver a saturar los colores tras la limpieza, actúa de barrera de protección de la capa pictórica subyacente, aislándola de los agentes externos nocivos. El barniz, al ser una película transparente, no protege totalmente a la pintura de la degradación fotoquímica. Sin embargo, las obras no barnizadas son más



La obra de Villanueva finalizada la restauración. / G.M.

vulnerables a los daños mecánicos y a los efectos de la contaminación atmosférica. Por ello, es importante un seguimiento del estado de conservación del barniz y llevar un mantenimiento del mismo para que cumpla su función.

La intervención en el retablo

Después de observar el estado de conservación en el que se encontraba el retablo para volver a colocar el lienzo restaurado de Villanueva, se consideró necesaria la restauración del conjunto, ya que éste no presentaba las condiciones adecuadas. Recuperación que se realizó entre mayo y noviembre de 2021.

El retablo, aunque oculto la mayor parte del tiempo tras unas grandes puertas, hecho que le había protegido de mayores avatares, presentaba ciertas alteraciones y deterioros que necesitaban intervención. Si bien su estado de conservación no era realmente grave, ya que no existían daños estructurales que comprometieran la perdurabilidad del retablo, sí presentaba numerosos daños estéticos producidos por las antiguas intervenciones sufridas, algunas de las cuales podrían remontarse al momento en el que se ubicó el retablo. En cuanto a los daños que debieron producirse en ese momento, se evidencia el recorte de las tallas de ornamentación vegetal de los laterales del retablo que se realizó toscamente. Este debió mutilarse con el fin de encajarlo en el vano aprovechando el espacio y eliminando incluso algunas tallas del remate. Lamentablemente, estas carencias no podían recuperarse.

Años más tarde, el dorado del retablo sufrió una intervención en la que se repintó íntegramente el oro con un esmalte de color dorado, con la intención de darle más lustre al conjunto. El esmalte dorado al disolvente fue aplicado directamente sobre la superficie dorada y sobre los faltantes y lagunas de las tallas, obviando el estucado previo. Además, para mejorar el aspecto de la aplicación e imitar la técnica del pan de oro, presentaba unos matices de color almagra que simulaban, en la dis-

tancia, el bol rojo que suele aplicarse de base en esta técnica. El esmalte dorado presentaba un alto nivel de envejecimiento provocado por la oxidación química de sus componentes, mostrando un aspecto mate color ocre oscuro que indicaba por sus características, que debió aplicarse entorno a los años 70.



Estado de conservación de las tallas muy deterioradas, repintadas con esmalte dorado y pintura color almagra. / G.M.

Otros daños que pudieron observarse fueron los producidos por el paso del tiempo: la acumulación de suciedad superficial del polvo depositado en superficie, la oxidación del barniz natural que protegía la policromía de los angelitos y, en definitiva, el propio envejecimiento natural de los materiales.



Estado de conservación del angelito derecho: oxidación del barniz, faltantes de la capa de preparación y de la policromía, desgaste de la superficie pictórica y craqueladuras en tienda de los distintos estratos. / G.M.

El conjunto presentaba daños de tipo mecánico, como grietas en el soporte leñoso, faltantes de algunas pequeñas tallas, faltantes en los estratos del oro y de la policromía y desgastes de la superficie del oro.

Tras realizar una inspección organoléptica del oratorio *in situ* y determinar los aspectos técnicos y conservativos mediante la realización de un diagnóstico, un análisis de la actuación y una propuesta de intervención, nos encontramos ante un importante problema técnico: la colocación del lienzo que conservaba aloja-



Estado de conservación: grietas en el soporte leñoso, repintes dorados sobre el oro, faltantes, y una gruesa capa de suciedad. / G.M.

do el oratorio desde 1939, debió de introducirse por la parte trasera del retablo, es decir, en ese momento debía existir un acceso directo por la pared a la que actualmente asienta, bien fuera una puerta o una ventana, cuyas dimensiones fueran similares a la obra. Esta afirmación, es prácticamente indudable ya que el lienzo de la Virgen permanece fijado con clavos a la madera del oratorio por la parte trasera, siendo únicamente posible si se hubiera introducido por la parte posterior. Lamentablemente en la actualidad, ese vano no existía. No obstante, en la pared trasera al retablo, que linda con un pasillo, se pudieron observar unas grietas lineales que recorrían de arriba abajo la pared con unas medidas idénticas a las dimensiones del cuadro, lo que corroboraba la existencia de un vano o una puerta que daría acceso directo a la parte trasera del oratorio, por la que se introdujo la obra, fijándola y clavándola al retablo. Tras estudiar los distintos planos de las actuaciones y remodelaciones arquitect-

tónicas que ha sufrido el edificio del ayuntamiento de Elche, se extrajo la conclusión de que, efectivamente, en ese lugar hubo un vano, que después de las remodelaciones del edificio había quedado tapiado.

Teniendo en cuenta todos los datos recopilados sobre la situación y las características del oratorio, así como analizada una propuesta de actuación del conjunto artístico, técnicamente lo más factible para extraer el lienzo del retablo era volver a abrir el antiguo vano de la pared por el mismo lugar que indicaban las grietas existentes. Las medidas del vano correspondían exactamente con las de la puerta contigua, de equivalente formato.

La intervención en el oratorio estuvo dividida en dos fases de actuación: por una parte, la restauración del retablo y por otra la apertura y cierre del antiguo vano en el muro donde se alojaba el oratorio.

La actuación de apertura del vano fue un trabajo en equipo junto con el departamento de arquitectura del ayuntamiento de Elche, desde donde se realizó el proyecto de ejecución del mismo. Antes de comenzar, se realizaron las catas pertinentes en el lugar donde se ubicaba el vano para descubrir el estado de la pared donde descansa el retablo. Esta pared se levantó en la reestructuración del edificio en el año 2006. La pared estaba levantada con restos de morteros y piedra de relleno y finalmente acabado de pladur. Su apertura no entrañaba excesiva complejidad, pero hubo que recolocar el cableado eléctrico de la zona para seguir dando servicio. El vano abierto en la pared trasera del retablo permitió la extracción perfecta de la obra, pero también facilitó la limpieza mecánica del reverso del oratorio y la aplicación en la madera de un tratamiento desinfectante preventivo de insectos xilófagos.

Esta apertura resultaba imprescindible para volver introducir el lienzo restaurado por el reverso. Por tanto, se realizó un cajón de madera extraíble del tamaño del vano que facilitase la apertura dándole la posibilidad de tener acceso al mismo en los momentos que

resultara necesario. El cajón perfectamente integrado quedaba visto en forma de estantes, por lo que se le podía incluso dar utilidad en un futuro.

ción de xilófagos, ya que se habían podido observar antiguos orificios de estos insectos, que aparentemente no estaban en activo. Finalizada la limpieza del reverso del reta-



Proceso de apertura del vano. / G.M.

En cuanto a la fase de intervención en el retablo, primeramente se procedió a la extracción del lienzo central, obra de Francisco Rodríguez Sánchez Clement, que se realizó por el vano abierto en la parte posterior del retablo. El lienzo se extrajo antes de comenzar con la limpieza del reverso del retablo para evitar que la obra sufriera cualquier daño durante este proceso. Una vez finalizada la restauración de retablo se volvió a colocar de nuevo el lienzo de la patrona, pero esta vez, fue la obra original del pintor Antonio Villanueva realizada ex profeso para este oratorio en 1747.

Antes de comenzar la intervención del anverso del retablo, se realizó un tratamiento de limpieza mecánica de la suciedad acumulada en el reverso. La apertura del vano facilitó la limpieza de la parte posterior del retablo. La zona presentaba gran acumulación de suciedad y restos de las obras de albañilería del momento en el que tapió. Además de realizar una limpieza mecánica de la zona mediante aspirador y brochas se aplicó como medida preventiva, un tratamiento de desinsecta-

blo, se colocó el cajón o mueble a medida, que encajaría en el vano por la estancia lindante. Dicho cajón fue realizado por los carpinteros de la brigada municipal en madera de haya y acabado en color cerezo, quedando perfectamente integrado a ras de la superficie mural.

En cuanto a la intervención del retablo por el anverso, se colocó durante cinco meses un andamio que pudiera facilitar el acceso y el trabajo de restauración. Este andamio provocó ciertas incomodidades a las celebraciones que en este salón se realizaban, aunque se ocupó el mínimo espacio y se cubrió para que el andamio pasara lo más desapercibido posible. La actuación se llevó a cabo comenzando por la zona superior, terminando los tratamientos de esa zona antes de llegar a la parte inferior.

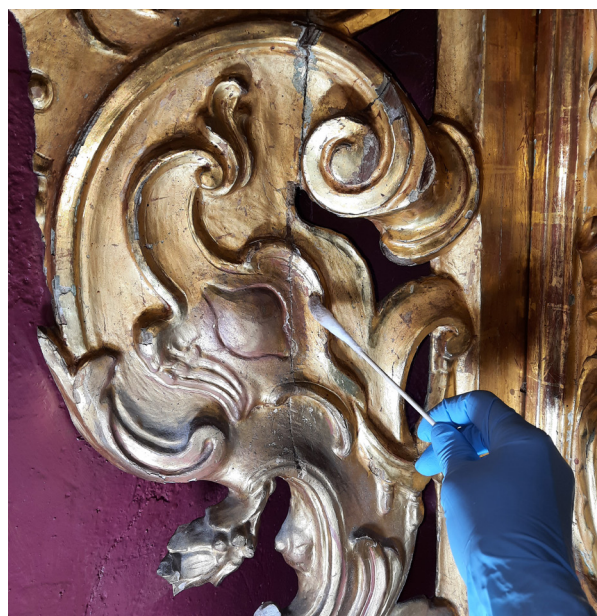
El proceso de restauración comenzó con una consolidación de los distintos estratos que habían perdido la adherencia de los materiales y en los que existía un grave peligro de desprendimiento. Este tratamiento se llevó a cabo mediante la inyección de resinas acríli-

cas y presión, de forma puntual donde existía descohesión. Este deterioro se observaba a modo de levantamientos y pequeños abolsamientos de los estratos pictóricos y dorados en los que al mínimo roce se desprendían.



Consolidación de estratos mediante inyección. / G.M.

Una vez asentada la superficie del conjunto, se procedió a la limpieza de la suciedad superficial, la eliminación del barniz oxidado y a retirar los repintes dorados aplicados sobre el oro. En primer lugar, se realizó una limpieza mecánica mediante brochas de cerda suave y aspirador para retirar todo el polvo seco acumulado durante años y, una vez eliminada esta capa, se realizó la limpieza química de la superficie. Para ello, se hicieron distintas catas de limpieza tanto en el dorado como en la policromía con diferentes mezclas de disolventes y jabones hasta conseguir unos resultados óptimos. Los sistemas de limpieza más eficaces e inocuos para estas superficies siempre han sido las composiciones de disolventes aplicados puntualmente en hisopos o en forma de gel. La ventaja de aplicar estas mezclas gelificadas es que permiten reducir la penetración y en consecuencia la humectación del soporte, a la vez que se controla con mayor eficacia el nivel de disolución. Se escogieron disolventes altamente volátiles para favorecer la evaporación y disminuir los tiempos de exposición.



Eliminación del repinte dorado. / G.M.



Proceso de eliminación del barniz oxidado. / G.M.

Finalizada la limpieza, se estucaron las lagunas con falta de estuco y se rellenaron las grietas. Los bordes de las lagunas de estuco se consolidaron puntualmente a pincel con una resina acrílica de tipo Paraloid. El proceso se realizó con un estuco sintético preparado (Modoestuco), evitando así el aporte de humedad que tendría un estuco natural que

resultaría nocivo para el oro. Para el relleno de grietas en el soporte leñoso se aplicó una resina Araldit de dos componentes.

La aplicación del estuco en las lagunas se realizó con espátula, quedando limitado al espacio perimetral de la misma y siempre un milímetro por debajo del nivel de la superficie original, para que con la reintegración cromática alcanzase el nivel original de la superficie. Cabe destacar que hubo zonas en las que, sobre el estuco mordiente y mediante un buril, se continuó el dibujo inciso adyacente a la pérdida.

El proceso de reintegración cromática abordó tanto el tratamiento en la policromía, como en la del dorado, es decir, la reintegración de los dorados se realizó de forma cromática y no volviendo a dorar con pan de oro. Para ello, se utilizaron pigmentos al barniz y se reintegraron mediante la técnica de selección cromática a *reggattino*, simulando los tonos dorados con una cuatricromía. Este método es totalmente discernible del original y cumple con las normas fundamentales de la restauración, como son la reversibilidad, durabilidad y legibilidad en la obra, evitando caer en la mimetización y la falsificación.

Finalmente, y para concluir, se aplicó una capa de protección a toda la superficie del retablo con el objetivo de evitar la incidencia directa de las condiciones medioambientales y las lumínicas de los rayos infrarrojos y ultravioletas de la luz visible y artificial. La protección se realizó mediante resinas acrílicas de alta durabilidad, resistencia y fácil reversibilidad, concretamente se utilizó el Paraloid B-72.



El oratorio, una vez finalizada la restauración. / G.M.

Cabe mencionar que en el centro de la mesa de altar aparecía una piedra muy deteriorada introducida en la madera y que debió sustituir a una piedra de consagración. Analizando las características físicas de la misma, dicha piedra no podía ser la original. Este tipo de piedras solían estar consagradas por un obispo y se insertaban en los altares cristianos para la celebración de la eucaristía.

También en la mesa de altar de madera, oculto entre los dibujos geométricos del frontal, apareció a modo de trampantojo, un cajón profundo que contenía en su interior indumentaria eclesiástica. Entre otros textiles y objetos muy deteriorados por el ataque de insectos, se encontraba una casulla, una estola y un cíngulo.

Una vez concluida la restauración del retablo del oratorio, se introdujo el lienzo original de Villanueva de la virgen de la Asunción por la parte trasera del mismo, extrayendo el mueble, tal y como se ha explicado anteriormente.

Por último, se decidió colocar una iluminación de tipo led alrededor del retablo, que permitiera disfrutar de la belleza del conjunto. Este tipo de iluminación habría de reunir las condiciones lumínicas para una óptima conservación de la policromía y el dorado, es decir, niveles por debajo de 200Lux.

La restauración y conservación de una obra de arte constituye siempre un paso más hacia la recuperación de nuestro rico patrimonio artístico. Es fundamental salvaguardar nuestras señas de identidad para que las generaciones venideras puedan seguir disfrutando de nuestra esencia e idiosincrasia.

BIBLIOGRAFÍA

CASTAÑO GARCÍA, Joan. *La imagen de la Virgen de la Asunción Patrona de Elche*. Caja de Ahorros Provincial de Alicante y Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1991

CASTAÑO GARCÍA, Joan. "El decorat del poder municipal: sala de sesión de l'Ajuntament

d'Elx". Revista *La Rella*, nº 33. 2020.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante. Tomo II. Antonio Villanueva (1714-1785)*. Instituto de Cultura Juan Gil- Albert. Diputación de Alicante, 1990.

IBARRA Y RUIZ, Pedro. *Historia de Elche*, Tip. V. Botella, Alacant, 1895.

MIRA GUTIÉRREZ, Gemma. "La restauración del lienzo Virgen de la Asunción de Fray Antonio Villanueva". Revista *Sóc per a Elig*, 2018, nº 30. Sociedad Venida de la Virgen.

NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. "Historia de la construcción del Ayuntamiento de Elche". *Item, Revista de Ciencias Humanas*, 3. Centro de Estudios Universitarios. 1978.

PASTOR IBÁÑEZ, María Vicenta. "Tradición y modernidad", Revista *Festa d'Elx*, 2004. Ayuntamiento de Elche.

PASTOR IBÁÑEZ, María Vicenta. *Catálogo exposición Antología de F. Rodríguez S. Clement*. Fundación cultural CAM y Ajuntament d'Elx, 1993.

PROYECTO COREMANS. *Criterios de intervención en pintura de caballete*. Ministerio de Cultura y Deporte, 2018.

RAMOS FERNÁNDEZ, Rafael; RAMOS FOLQUÉS, Alejandro; MUÑOZ FERNÁNDEZ, Justo. *Historia de Elche*. Ed. Diario Información, 1989.

LA CIUTAT



*Aveiro, Lezcano, Eulogio y Romero, en el Santiago Bernabeu, el 19 de enero de 1964:
Real Madrid, 1 - Elche, o. / Zarkhijo. CPL.*

De Ypacaraí al Vinalopó: los ‘iliciguayos’ del Elche C.F.

Juan Carlos Romero

Periodista

¿Qué tienen en común Juan Ángel Romero Isasi, Juan Carlos Lezcano López, Cayetano Re Ramírez, Eulogio Ramiro Martínez, José Raúl Aveiro Lamas, Juan Gualberto Casco Bogarín, Ricardo González Portela o Fausto Laguardia Recalde? ¿Qué es lo que hace que cada vez que se pronuncian sus nombres más de un aficionado y aficionada del Elche Club de Fútbol esboce una sonrisa de oreja a oreja? Llegaron a tierras ilicitanas unos en la década de los 50, otros en la de los 60, y varios de ellos acabaron echando raíces en una ciudad que terminó siendo la suya, a la que amaron profundamente y de la que presumieron con orgullo allí donde estuvieron.

Cambiaron el lago Ypacaraí en Paraguay, uno de los paisajes más hermosos de los muchos con los que cuenta el país guaraní, con sus aproximadamente 90 kilómetros cuadrados de superficie y unas dimensiones de 24 kilómetros de norte a sur y de 5 a 6 kilómetros de este a oeste, por el río Vinalopó con sus más de 90 kilómetros de recorrido desde Bocairent y la sierra de Mariola, que atraviesa Elche hasta el azarbe de Dalt y desde ahí hasta Santa Pola para llegar al mar.

Pero es que además de lo que podríamos considerar un *parecido razonable*, había también otras similitudes que los hacía estar como en casa. Como el hecho de que la Virgen de la Asunción sea la Patrona de Elche y la de Paraguay, o que la Virgen de Caacupé o Virgen

de los Milagros, que es muy venerada por la población, sea una variante de la advocación mariana de la Inmaculada Concepción.

O que la procesión de La Dolorosa en Tañà-randy esté acompañada por candiles de apeñú (cítrico similar a la naranja), mientras que en Elche tenemos a la Mare de Déu de les Bombes con los fieles acompañando a la imagen de la Virgen de los Dolores tanto el Miércoles Santo como el Viernes Santo iluminando su paso con cirios por las calles de la ciudad. Había más de una semejanza que ayudaba, en cierto modo, a que se allanara el camino de su integración.

De su faceta futbolística, de tantas y tantas tardes de emoción y gloria que dieron al Elche Club de Fútbol, a la parroquia ilicitana y a Elche, por supuesto, durante su periplo con la camisola de la franja verde, se han escrito multitud de páginas en la prensa local, autonómica, nacional e incluso internacional, y hablado y debatido en un sinfín de intensas tertulias radiofónicas y televisivas. Igualmente, sus cualidades, habilidades y todas las anécdotas que protagonizaron han quedado reflejadas en los varios libros que se han publicado en torno a la historia de la entidad, que empezó jugando en el campo de Don Jeremías en 1923, que hizo de Altabix su santo y seña y que hoy en día disputa sus partidos en el estadio Manuel Martínez Valero. El último de ellos, el que conmemora los cien años del club franjiverde, de Santiago Gambín, *Memo-*

rias de un Centenario, Elche C.F. 1922-2022. Y es que a nadie se le debe ni puede olvidar porque no sería justo, que ellos también pusieron su granito de arena en lo que fue el proceso que supuso la gran transformación de la ciudad que todos conocemos hoy en día, con sus más de 235.000 habitantes.

En la retina de buena parte de la afición, sobre todo de los que siguen al Elche desde hace muchos años por campos de tierra o de césped, están bien guardados instantes como el gol que Romero le hizo al Real Murcia, empujando la pelota al fondo de las mallas con la cabeza, agachado, después de haber dejado *sentados* a varios jugadores, incluido el guardameta, provocando el delirio en Altabix. Un momento que ha quedado plasmado en una fotografía en blanco y negro en la que vemos al *iliciguayo* presto para entrar en la antolo-

gía del fútbol. Su brazo izquierdo tapa parte de una pelota que va a llegar al fondo de las mallas en apenas unos instantes.

Al fondo, el juez de línea parece iniciar la carrerilla hacia el centro del terreno de juego, conocedor del desenlace que va tener esa acción y se intuye a la afición de pie, atónita ante lo que está a punto de presenciar pero preparando sus gargantas ansiosas por cantar ese '¡goooooooooool!' que hizo temblar el viejo Altabix. Los únicos que permanecen *sentados* en sus asientos a pie de campo son los miembros de la Guardia Civil que se encargaban de mantener el orden y la seguridad en el estadio, y que como es lógico, tenían que mantener la compostura, ya que no podían sumarse al delirio que a continuación se formó en las gradas según las crónicas del momento.



Romero marca de cabeza en la línea de meta el 3-1 al Real Murcia en Altabix el 10 de noviembre de 1963. / Fuente: Cátedra Pedo Ibarra (CPI).

O el día en el que Romero de nuevo, ante el Valencia en el último partido de liga, en lugar de tirar él mismo a gol cuando podía haberlo hecho, le cedió el balón a Vavá para que el delantero franjiverde lograra marcar y fuera el primer futbolista del Elche en convertirse en máximo goleador de Primera División. Por supuesto, también hay foto para la historia, en este caso con Vavá literalmente estrujado por los aficionados ilicitanos que querían abrazarle y felicitarle por lo que acababa de conseguir. La mano de un aficionado le tiene cogido por el cuello mientras que las manos de otro seguidor están a punto de cogerle la cabeza. A Vavá, que aguanta como puede, no se le puede ver la cara, pero sí la de uno de los colaboradores del club —de los que se ponían en las puertas para controlar el acceso al campo o que tenían como misión que en el interior nadie estuviera donde no debía estar—, que va a su lado, y un miembro de la Benemérita. La sonrisa de ambos es el reflejo de lo que se vivió aquella tarde. Romero siempre mencionaría este momento asegurando, con el humor socarrón que le caracterizaba, que “siempre podré decir que tengo la gran satisfacción de haber hecho pichichi a un cabrero”.

O los goles conseguidos por Eulogio Martínez para que el equipo ilicitano lograra su victoria más abultada de su historia en Primera División con nada menos que un 8-1 ante el Sevilla, o las tres dianas que Lezcano le marcó al Sabadell en un partido que se ganó por 3-2. O la picardía de la que siempre hizo gala Cayetano Re ante la portería contraria, resolviendo muchas de las situaciones complicadas que al equipo se le presentaban a lo largo de los 90 minutos de los compromisos ligeros. Marcial Pina, otra de las leyendas del fútbol ilicitano, llegó a decir de Re que todo lo pequeño que era de estatura lo tenía de grande como jugador y como persona. Y en el terreno de juego, aún más.

Los traspasos que en su momento el Elche pagó por hacerse con los servicios de estos jugadores rondaron una media de los dos millones de pesetas de la época, pero que al cambio actual son unos 12.000 euros. Enton-



Vavá, estrujado por los aficionados tras proclamarse pichichi de Primera División. / Fuente: CPI.

ces era un verdadero dineral para un club que estaba tratando de consolidarse en Primera División. Hoy en día, esas cifras están muy, pero que muy alejadas de las que los grandes clubes, sobre todo europeos, mueven en el mercado y pagan por futbolistas que todavía tienen mucho que demostrar. De hecho, incluso hay algunos de esos jugadores que en más de una ocasión se quedan por el camino pasando con más pena que gloria.

La gran pregunta que más de una vez se ha puesto sobre la mesa en las tertulias entre la afición ilicitana es ¿cuánto podría costar ahora fichar a un jugador con una calidad como la que tenían Romero, Lezcano, Re, Eulogio Martínez, Casco o Laguardia? Muy pocos dudan de que las cantidades con las que se

negociaría para cada uno de ellos estarían a la altura de las que se han movido en torno a los Messi, Neymar, Mbappé y compañía.

Destino desconocido

Poco sabían del Elche al que un día llegaron muy jóvenes. Solo que era una ciudad que, como referencia, estaba cerca de Alicante o de Benidorm, y eso como mucho. Lezcano, tal y como ha recordado en más de una oportunidad con su típico sentido del humor socarrón, venía en autocar desde Madrid pero perdió el coche en Albacete. Y pudo llegar finalmente a su destino gracias a que un vecino de Novelda le trajo en su vehículo particular. Toda una odisea entonces, habida cuenta de las carreteras que había. A Romero le dijeron que venía a España para firmar por el Barcelona, y cuando llamó desde el aeropuerto de Barajas a su mujer, que se encontraba en Uruguay, para contarle que el equipo que le quería fichar era otro, le preguntó que dónde estaba Elche. Y le dijo que por Alicante.

Y es que no tenían referencias de una ciudad que aunque en ese momento lo desconocían, se fue transformando de la mano de sus goles y triunfos en los terrenos de juego de toda España, poniendo Elche en el mapa futbolístico y llamando la atención a nivel nacional. Alguno de ellos aterrizó con la familia, otros encontraron precisamente aquí el amor de su vida, se casaron y se establecieron, e incluso tuvo lugar una boda por poderes —la de Lezcano—, porque cada uno de los contrayentes se encontraba en lugares diferentes. Él se encontraba en Elche y su futura mujer en Chile, y no podían estar presentes juntos en el momento del enlace. Por eso hubo que tramitar el correspondiente poder notarial con el fin de que una persona prestara su consentimiento para contraer matrimonio en nombre de la novia. Unos cuantos días después de celebrada la ceremonia en los juzgados, Rosi, su esposa, llegaba a tierras ilicitanas y el Chino, como cariñosamente se le ha conocido entre sus compañeros de equipo, sus amigos y entre la afición al gran Juan Carlos Lezcano, siguió contribuyendo a escribir páginas gloriosas de la gran historia del Elche.



Paraguayos en Altabix en 1963: Lezcano, Eulogio Martínez, Aranda (Deportivo Illicitano), Aveiro y Romero. / Fuente: CPI.

Supieron integrarse a la perfección en la sociedad ayudados por la hospitalidad de la que siempre han hecho gala los ilicitanos. Quizá en sus planes iniciales no entraba establecerse definitivamente sino cambiar de aires en unos pocos años, tras finalizar sus respectivos contratos, pero la mayoría acabó quedándose en esta tierra cuyas gentes les abrieron los brazos de par en par desde que llegaron. Romero, que falleció en junio de 2009, está enterrado en el Cementerio Nuevo de la ciudad y tanto su mujer —que es Camarera de la Virgen de la Asunción y como tal es una de las responsables del cuidado de la imagen



Boda de Casco en Murcia rodeado de amigos y con la asistencia de Romero. / Colección del autor.



Boda de Cayetano Re en el Restaurante del Parque Municipal con José Esquitino junto a la novia. / Fuente: Colección particular del autor.

de la Patrona de Elche en la Basílica de Santa María, además de prepararla para las representaciones del Misteri d'Elx, como sus hijos —uno de ellos es miembro de la Capella de la Festa—, y sus nietos y nietas, han fijado aquí su residencia. Cayetano Re, que falleció en 2013, se casó con una ilicitana y sus hijos son de la tierra. También está enterrado en nuestra ciudad. Lezcano vive en Elche junto a su mujer, y sus hijos y sus nietos son ilicitanos.

Ricardo González vivió muchos años en Elche una vez retirado como futbolista, mientras que Raúl Aveiro fijó su residencia en Alicante jugando y entrenando en equipos de la provincia. Aunque no perdía la oportunidad de venir visitar a los buenos amigos que tenía aquí cada vez que se presentaba la ocasión. Y Juan Gualberto Casco tras su paso por el Elche estuvo en las filas del Real Murcia donde se casó y reside en la actualidad. Pero nunca ha olvidado su etapa con el equipo ilicitano con quien disputó la final de Copa en el Santiago

Bernabeu en junio de 1969 ante el Athletic de Bilbao, junto a Lezcano y González, Por su parte, Eulogio Martínez se trasladó a Barcelona donde jugó, fijó su residencia y falleció, y Laguardia marchó a Murcia y posteriormente a las Islas Baleares.

Compañerismo y gastronomía

Durante su etapa como jugadores del Elche Club de Fútbol era habitual que cada cierto tiempo se organizara una comida o cena de confraternidad en la que se reunía la colonia *iliciguaya*. Sobre todo cuando al club franjiverde llegó como entrenador Heriberto Herrera, el técnico con el que los ilicitanos alcanzaron la quinta plaza en el campeonato de liga 1963-1964, llegando incluso a ser líderes de Primera División. Fue el año de la legendaria delantera del CLERO que formaron Cardona, Lezcano, Eulogio Martínez, Romero y Oviedo. La primera letra de cada uno de estos cinco fantásticos futbolistas. Palabras mayores.



La delantera del CLERO: Cardona, Lezcano, Eulogio Martínez, Romero y Oviedo. Estadio Metropolitano del Atlético de Madrid (1963). / Foto: Zarkhijo. Fuente: CPI.

En esas reuniones que se llevaban a cabo simplemente para celebrar la amistad y el compañerismo que reinaba en la plantilla, uno de los platos fundamentales que había que poner sobre la mesa para su degustación era la sopa paraguaya, pastel de choclo, chipa guazú en la gastronomía guaraní, o de maíz entre nosotros. Elaborada a base de huevos, leche, aceite, cebolla bien picada, granos de maíz, por supuesto harina de maíz, y es fundamental el queso que se vaya a añadir porque va a marcar el éxito o el fracaso de una experiencia realmente espectacular tras su paso por el horno. Que no sea ni demasiado fuerte, ni demasiado suave.

De ello se solía encargar la madre de Romero, Simeona Isasi—que abriría un piso de huéspedes en la calle Benito Pérez Galdós por el que pasaron varios futbolistas que vistieron la camiseta del Elche o del Deportivo Illicitano—, y que también solía aportar las empanadillas de carne que tanto gustaban a todos.

Para su elaboración contaba siempre con la ayuda de su nuera Isolina, a la que amigos y conocidos llaman cariñosamente Chacha, que ha sido su alumna aventajada, que tomó el relevo y que puso su toque de distinción con la cebolla bien picada y el perejil que apenas se nota cuando le das un bocado de degustación del producto final.

Simeona, que vino a la ciudad de las palmeras en principio con la idea de permanecer solo un tiempo junto a su hijo, su nuera y sus nietos y regresar a Paraguay, también acabó quedándose en Elche. Se convirtió en la mamá de todos, a la que recurrían cuando a alguno de ellos, además de aprovechar para practicar el guaraní, le apetecía degustar algún plato de la tierra porque tenía una mano única. Ya fuera a la hora de hacer chipa —especie de pan pequeño elaborado con almidón de tapioca, queso duro, leche, huevos, manteca y sal—, o vorí vorí, normalmente elaborado con pollo pero para el que



Simeona Isasi, madre de Romero, con Eulogio Martínez en el restaurante del Parque Municipal. / Colección del autor.

también se puede utilizar carne de ternera a la hora de elaborar un caldo algo espeso con pequeñas bolas de maíz y queso. O el poroto, que es como la alubia pinta española o el frijol mexicano y que se prepara de muchas formas. Y por supuesto las exquisitas empanadas de carne a las que se podía añadir o no pimienta roja, por supuesto bien picado. En ese caso, a gusto del consumidor.

Del asado se encargaba el propio Heriberto Herrera, que era todo un cocinillas. Soltero empedernido, tenía una muy buena mano entre fogones y sus espaguetis, en cualquier variedad, dignos de un cinco tenedores. Durante su estancia en el Elche fijó su residencia en una de las casas que se habían levantado en Ciudad Jardín para poder estar cerca del viejo Altavix y así tener más facilidad de acceso a la hora de dirigir los entrenamientos de la plantilla. Disponía de espacio suficiente para acoger y agasajar a sus compatriotas. Aunque no solo para ellos porque en más de

una oportunidad se sumaron a las convocatorias gastronómicas el *pelao* Ramos, que era uruguayo; Juancho Forneris, argentino, o los nacionales Manolo Pazos y Miguel Qui-rant que en más de una ocasión se animaban incluso a pronunciar alguna que otra frase en guaraní. Y eso que no era nada fácil. *Baé Paricó* (¿cómo estás?), *Mitaiporá* (chica linda), *Aguyje* (gracias) o *Akaguasú* (cabezón). Esta última siempre tenía como destinatario a Romero.

Los *iliciguayos*, por su parte, se atrevían, claro que sí, a pronunciar algunas frases en valenciano. Muy sencillas al principio, por supuesto, pero que evidenciaban su deseo de aprender la lengua de la tierra en la que residían. Solía escucharse un *vinga, va* (venga, va), *què diu l'home?* (¿qué dice el hombre?), un *m'agrada molt* (me gusta mucho) o *això què és?* (¿eso qué es?). Con el paso de los años se fueron soltando con alguna que otra frase más larga, en la medida de lo posible, cuando dialogaban con los amigos y vecinos, siempre en buena compañía.

Heriberto era de esos anfitriones que cuidaba todos los detalles, hasta el más mínimo, para que sus invitados estuvieran a gusto. Disfrutaba solo con ver que la gente se lo pasaba bien. Y cuando se trataba de cuestiones gastronómicas, le gustaba que la carne estuviera el tiempo adecuado al fuego de las brasas con su acompañamiento en su justa medida. Tan



Navarro, Romero, Laguardia y Re descorchando botellas de sidra celebrando el cumpleaños de Laguardia. / Colección del autor.

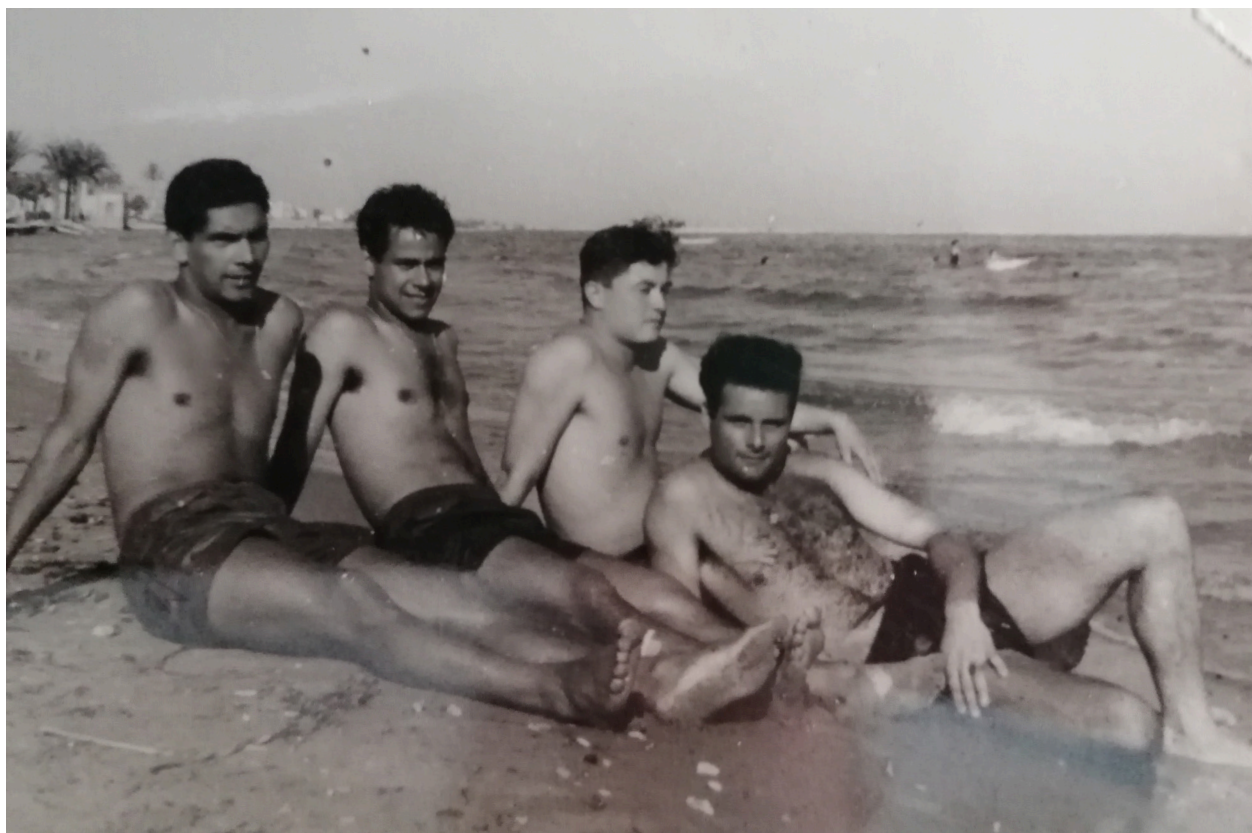
tierna que prácticamente se deshacía en la boca. Con un jugo que soltaba la carne que mojado con pan era manjar de dioses. Estuvo muy a gusto entre palmeras. Hasta el punto de que todos los veranos, estuviera donde estuviera entrenando, siempre había un hueco para volver a Elche con el fin de pasar unos días junto a sus compatriotas.

Y el *cuartel general* en estas ocasiones era el antiguo hotel de Arenales del Sol, en primera línea del litoral de la pedanía ilicitana, cuando el recinto se encontraba en todo su esplendor con su piscina con trampolín, el mini golf o la bolera, que hacían las delicias de los huéspedes. Y por supuesto de toda la chavalería que formábamos los hijos e hijas de los *iliciguayos*.

Un grupo de música con una vocalista femenina que trabajaba en una tienda que entonces se encontraba en la calle San Pedro, se encargaba de amenizar las noches con el ruido de las olas de fondo y la sensación

de que el tiempo se había parado durante esas jornadas de estío. Mientras los mayores hablaban y hablaban del Elche, de la actualidad del fútbol o recordaban tiempos pasados, los jóvenes sacábamos partido a todo lo que entonces ofrecía el hotel para hacer pasar un rato de ocio muy agradable.

La piscina era escenario de carreras individuales y por relevos, juegos varios y los más osados se atrevían a saltar desde el trampolín. Y eso que la altura imponía. En el mini golf se intentaba emular a Severiano Ballesteros en pequeña escala, y en la bolera costaba lo suyo poder jugar porque las bolas de que se disponía pesaban un quintal. Derribar aunque fuera solo un bolo ya era motivo de celebración. Eran unas jornadas muy especiales. Por eso, cuando en octubre de 2021 comenzó el derribo de las instalaciones después de años de abandono y deterioro, los recuerdos de esos momentos inolvidables de la niñez se fueron acumulando uno detrás



Laguardia, Re, Romero y Navarro disfrutando de un día de asueto en la playa. / Colección del autor.

de otro. Hoy en día se han recuperado 6.000 metros cuadrados de playa posibilitando la regeneración del litoral ilicitano y abriendo al público un nuevo tramo del paseo marítimo.

La misma movilización se producía cada vez que algún compatriota pasaba por Elche o por poblaciones cercanas como Alicante o Santa Pola. Si venía en verano, Arenales del Sol, La Marina o la playa del Pinet eran los lugares elegidos para pasar el día con todas las familias reunidas, con paella de marisco o arroz a banda en el menú. Si era primavera, alguno de los restaurantes del Camp d'Elx con arroz con conejo y caracoles, y si la visita se producía en otoño o invierno entonces se elegía alguno de los domicilios propios donde se preparaba el asado o un arroz con costra para que los invitados lo probaran. Y como era de esperar, siempre tenía un gran éxito con petición de receta incluida.

Años después la comunidad paraguaya en Elche ha venido organizando comidas de confraternidad, generalmente con motivo de la festividad de la Virgen de Caacupé, el 8 de diciembre. Antes se suele celebrar una misa en la Basílica de Santa María para cuyos preparativos se ha venido contando con la colaboración de Isolina, la viuda de Juan Ángel Romero, y de la parroquia.

Por supuesto, también los productos de la tierra en la que se encontraban les han conquistado. En las reuniones que se organizaron tanto cuando eran futbolistas en activo como cuando ya estaban retirados, fuera el sitio que fuera el elegido, esa buena paella de arroz con conejo y caracoles presidía la mesa con aperitivo previo con hueva o mojama entre las preferencias, O por supuesto el arroz con costra ya sea invierno o primavera, con una buena ensalada de capellanes. Y si el postre era tarta de elche el menú estaba completo.

Otro de los puntos de reunión habituales lo constituyó la Tasca Pazos, que el mítico guardameta del Elche abrió a finales de la década de los 60 justo delante de la puerta de acceso a los vestuarios de Altabix. Cada vez que esa

puerta se abría después de una sesión de trabajo del primer equipo franjiverde se notaba de golpe, como si recibieras una bofetada, el olor a linimento que los recuperadores del equipo aplicaban a los futbolistas para masajear alguna zona dañada como consecuencia de los golpes recibidos en el entrenamiento o en un partido de competición. Se encontraba en la esquina de las calles Fray Pedro Balaquer y Jaime Pomares Javaloyes.

Raro era el día en el que no te encontrabas en el lugar con alguno de los *iliciguayos*. Cuando eran futbolistas para reponer fuerzas después de las sesiones preparatorias para un partido. Cuando ya estaban retirados porque era lugar de tertulia en el que se hacía repaso a la actualidad franjiverde mientras el gran Manolo Pazos, que por su porte y elegancia era conocido por sus compañeros como el Conde, servía una caña de cerveza con estilo, ataviado con un imponente sombrero tipo fedora que unas veces era blanco y otras gris. Contaba con una muy buena cocina donde los calamares, particularmente, eran algo sublime.

De una calidad exquisita, como los que preparaba la entrañable Carmela, del Bar Antonio que se encontraba en la calle Santa Bárbara. Los días que había partido no cabía un alma en la Tasca, donde además al término de la jornada podías hacerte con un *dinámico* de resultados, un folleto que incluía los marcadores que se habían registrado ese día tanto en Primera como en Segunda División. Había que estar rápido y ágil porque se los quitaban de las manos.

Eso sí, aunque se consideraban muy afortunados por vivir en una ciudad como Elche, que ya era su casa, en la música que sonaba cuando había reunión de convivencia, predominaba el arpa paraguaya con su sonido muy particular. Dicen los expertos que aunque es el resultado de la adaptación local de los instrumentos llevados a Paraguay por medio de los misioneros jesuitas durante los siglos XVII y XVIII, constituye un aspecto que refleja el orgullo de los paraguayos y paraguayas con su país, la memoria histórica colectiva



El Elche mítico de la temporada 1962/63: Pazos, Chanco, Iborra, Quirant, Ramos, Forneris, Cardona, Lezcano, Eulogio, Romero y Oviedo. Entrenados por Heriberto Herrera. / Fuente: CPI.

y la realidad bilingüe de una tierra en la que se habla castellano pero en la que también se cuida el guaraní. Melodías, armonías y ritmos evocan nociones de identidad y de sentimientos de afecto por las tradiciones.

Añoranza musical

Pájaro campana, Galopera, Pájaro chogüi, Paraguaya linda y en el número uno de las preferencias de los asistentes, *Recuerdos de Ypacaraí*, tema mítico con letra de Zulema de Mirkin, música de Demetrio Ortiz y la voz de Javier Solís en la versión más conocida. Sobre todo la parte en la que dice: “Dónde estás ahora, cuñataí/ que tu suave canto no llega a mí./ Dónde estás ahora, mi ser te añora/ con frenesí”. Era el momento en que, mientras los había que tarareaban la letra de la canción, otros silbaban o aprovechaban para bailar con sus respectivas parejas en un momento realmente mágico. Para los más curiosos, *cuñataí*

viene a significar señorita o damisela. En alguna oportunidad las veladas fueron amenizadas en directo por algunos grupos paraguayos cuyos componentes habían venido a la Madre Patria en busca de un futuro mejor.



Romero y Lezcano bailan con sus respectivas esposas durante una gala en el Parque Deportivo. / Colección del autor.

Pero también estaba el momento Ray Conniff con su orquesta y coros. El músico, director de orquesta, arreglista vocal e instrumental y trombonista estadounidense estaba de moda con temas como *Brasil*, *Begin the Beguine*, *Stranger in Paradise* o *The Continental*. En la portada del disco una sonriente mujer con vestido rojo era escoltada por un gendarme francés, un carabinieri italiano y un guardia civil español que portaban sus maletas, de color rojo, claro. Todos sonriendo, reflejo de un tiempo de gran felicidad para todos.

Como alguno había estudiado en su juventud con los Salesianos en Asunción, la capital de Paraguay, mantuvieron una relación muy especial con los responsables del Colegio Salesianos San Rafael, en Porta de la Morera, donde llevaron a sus hijos a estudiar. Y como es lógico, cada vez que el centro tenía alguna ne-

cesidad, allí estaban ellos para echar una mano si hacía falta. En los días de celebración de la festividad de María Auxiliadora, de San Juan Bosco y de Santo Domingo Savio, acudían para participar en las actividades deportivas que se organizaban por tal motivo, y compartían la jornada con toda la comunidad educativa.

Muchos recordamos los partidos de fútbol que se disputaban entonces en el denominado *campo grande* del colegio, que era de tierra, en el que bajo los palos de las porterías metálicas se ponía nada menos que Manolo Pazos, mientras que en la alineación inicial veíamos a Romero, a Lezcano, a Re..., junto a otros veteranos jugadores del equipo franjiverde. Con los alumnos llenando los alrededores —no había gradas—, con los ojos como platos, alucinando por ver a esas leyendas del Elche, ilustres veteranos jugando un encuentro



Equipo formado para un partido organizado por el Colegio Salesianos San Rafael en el que figuran Pazos, Molina, Lezcano, Cardona, Quirant, Romero, Paco Guerrero y Bravo. El tercero por la izquierda es el salesiano José Villalonga. / Colección del autor.

amistoso hasta cierto punto y sobre todo de exhibición ante un combinado de profesores, y algún sacerdote que se animaba como el padre José Villalonga Rovira, aficionado al fútbol. Además de ser una persona muy querida por la comunidad educativa, en 1970 llegó a ser el autor del primer gol en la temporada de Segunda División en Perú con el Salesianos Sacachispas.

Por eso, no es de extrañar que cada vez que se nombra a los Romero, Lezcano, Re y compañía, aquellos futbolistas que un día decidieron cambiar Ypacaraí por el Vinalopó, todavía años después de aquellas tardes de gloria en el viejo Altabix, más de uno y más de una esbozan una sonrisa y piensen que con ellos sobre el terreno de juego, al Elche le irían mucho mejor las cosas. Como muestra, el hecho de



Fiesta celebrada en el Casino en la que Romero y su esposa están rodeados de buenos amigos. / Colección del autor.

Si el Casino, que en aquella época era el centro neurálgico de la sociedad ilicitana, organizaba algún baile, ya fuera por motivos benéficos, por carnaval, Fin de Año o Reyes, allí estaba más de uno con su pareja y amigos, departiendo con los asistentes, ¡cómo no!, sobre la situación del Elche, sobre si ese año el equipo iba a pasar apuros para mantenerse en Primera División, si los rivales apretaban o sobre quién podría ganar el campeonato de liga. Otras veces el evento se celebraba en el restaurante del Parque Municipal, o en el del Parque Deportivo. Y como un ilicitano más allí estaban, disfrutando de su condición de *iliciguayos*, junto a los que siempre han considerado su gente.

que el recinto deportivo más importante de Elche, en Altabix, sea la Ciudad Deportiva Juan Ángel Romero Isasi, como acordó por unanimidad la Corporación ilicitana en agosto de 2011, con un cartel con la imagen del futbolista en cada uno de los accesos a las instalaciones. En 2017 el Elche Club de Fútbol decidió que la puerta 24 del estadio Manuel Martínez Valero lleve el nombre de Juan Carlos Lezcano en reconocimiento a su figura. No es cualquier puerta porque es precisamente la habitual de entrada de los futbolistas y técnicos del primer equipo al interior del coliseo franjiverde.

O la exposición antológica que el Elche y la Cátedra Pedro Ibarra de la Universidad Mi-

guel Hernández organizaron con motivo del Centenario de la entidad ilicitana, *100 años de sentimiento franjiverde* dejó constancia en los paneles que se colocaron para que todo el mundo los pudiera contemplar, del cariño, el respeto y el recuerdo de toda una ciudad hacia los *iliciguayos* con una sucesión de paneles preparados con fotos de todas las épocas y escaparates temáticos de comercios de la Corredora en los que, por ejemplo, se pudo contemplar la maleta con la que Romero llegó a Elche en junio de 1960 medio engañado por el intermediario armenio Arturo Boghossian.



Maleta y otros recuerdos relacionados con Romero en el escaparate de la Farmacia Pomares en febrero de 2023, durante la exposición del centenario del Elche. / Gaspar Macià.

El equipo que disputó la final de la entonces Copa del Generalísimo ante el Athletic de Bilbao en el que estuvieron Lezcano, Casco y González el 15 de junio de 1969 en el Santiago Bernabeu. O imágenes que recuerdan el Elche de Cayetano Re de finales de los 50 y principios de los 60 que empezaba una gran aventura en Primera División. También de Eulogio Martínez junto a sus paisanos —tanto con la camiseta del Elche como después con la del Barcelona—, o en compañía de los miembros del CLERO, y que hicieron a quien tuvo la oportunidad de visitarla, rememorar mil y una anécdotas vividas, mil y un momentos pasados en el viejo Altavix que se transformó en un auténtico fortín en el que muchos de los grandes hincaron la rodilla.

Y de paso recordar la transformación experimentada por una ciudad que en la década de los 60 en el siglo pasado tuvo en su equipo de fútbol uno de los máximos exponentes de ese cambio, y de que Elche sonara no solo por la Dama, el Misteri y las palmeras. Entonces contaba con algo más de 73.000 habitantes. Hoy en día ha superado los 235.000 ciudadanos. A ritmo de twist, rock and roll, habaneras, canciones populares como *Aromas ilicitanos*, y muchos, muchos goles, tardes de gloria antológicas y triunfos para el recuerdo.



Miguel Quirant emparedado por dos jugadores de la Real y detrás el uruguayo Dagoberto Moll, en el partido Elche-Real Sociedad (3-2) en el campo de Altavix el 31 de enero de 1960. / Fuente: Miguel Quirant Alemañ-CPI.

LA CIUTAT



Antonio Martínez Maciá junto a Sixto en la inauguración de una exposición del pintor en la década de los 60. / Fuente: Cátedra Pedro Ibarra.

El despertar de la cultura en la segunda mitad del siglo XX: La Peña Madridista de Elche

Estefanía Soler Selma

Historiadora del Arte

El término asociación en sentido estricto abarca a las agrupaciones de personas constituidas voluntariamente para realizar una actividad colectiva estable, con organización formal democrática, sin ánimo de lucro e independientes del Estado, los partidos políticos y las empresas. En la mayoría de los barrios era una asociación de vecinos la que daba cohesión al movimiento ciudadano que, a su vez, realizaban grupos y colectivos culturales, artísticos... que mantenían una relación fluida con otras asociaciones. Estas daban identidad al barrio, ya que en aquella época y tras la guerra civil, se convirtieron en barrios sin historia, al haber sido creados en las periferias de las grandes ciudades a partir de la emigración del campo a la ciudad. Las asociaciones creaban historia del barrio, al organizar actos culturales, sociales, deportivos, fiestas que poco a poco, iban tejiendo redes educativas y de solidaridad interna, contribuyendo decididamente a la construcción de esa nueva identidad de barrio-comunidad o de nueva ciudad.

La Peña Madridista de Elche es una asociación que nace gracias a la incansable labor de un ilicitano que desde muy joven, deseoso de canalizar sus anhelos artísticos y culturales para ensalzar su tierra natal, comenzó a trabajar y promover pequeñas actividades culturales por los barrios de Elche.

Antonio Martínez Maciá (1909-1996), también conocido como Tónico Pin —mote que heredó de su padre— fue un niño que, desde muy joven, tras la salida del colegio de Luis Chorro, se pasaba por la barbería paterna para ayudarle con los clientes. De más mayor acudía al colegio de Pomares, ubicado en la actual calle Hospital. Tras el fallecimiento de su madre, su padre guardó el matrimonio durante tres años, hasta que contrajo de nuevo nupcias con Emilia Botella. En 1929, el padre de Antonio decidió marcharse de la barbería para ejercer de gerente en la fábrica de mosaicos de su reciente esposa, dejando a Antonio como encargado del negocio a la edad de 15 años.

En 1931 conoció a Josefina Martínez Llorens y ese mismo año se convirtió en delegado provincial de los Maestros Barberos, consiguiendo que los lunes se cerraran las barberías para descanso del personal. Años más tarde, concretamente en 1937, El Grillet¹ casó a Antonio y Josefina, primero por lo civil y cuando finalizó la guerra, por lo religioso. Unos años más tarde tuvieron dos hijos, José y Francisca.

Tras el fallecimiento de su padre en 1941, Antonio veía que se quedaba solo y que, en la barbería, pasaba los días enteros trabajando sin descanso, por ello en 1943 y tras muchos años de trabajo y de ahorrar dinero, decidió

¹ Nombre o mote que se le otorgaba en aquella época al secretario judicial del Juzgado Municipal.



*Retrato de Antonio Martínez Maciá por Antonio Torres Bru.
/ Fuente: Museo Escolar de Puçol.*

cesar su oficio y montar una fábrica de alpargatas de suela de esparto. Cuando ya se disponía de goma, comenzó a fabricar zapatillas de fantasía, vulcanizados y por último zapatos. Como buen empresario, dejó la barbería en buena situación y funcionamiento, con sus oficiales diarios y un aprendiz, ya que tenía muy buena clientela. Tras varios años siendo empresario del calzado, en 1974 comenzó a trabajar como agente de seguros en la Mutua Unión Patronal hasta su jubilación.

El despertar cultural de Antonio Martínez Maciá

Aunque tenía una vida completa, deseaba algo más y no el simple hecho de ser un empresario de calzado exitoso. Quería emprender un camino arduo, pero a la vez gratificante tanto para él como para la cultura en Elche. Desde pequeño había tenido la ilusión futbolística centrada en el Elche C.F., su tierra, pero en 1924 vino el Real Madrid para jugar dos partidos, en días consecutivos, a beneficio del club ilicitano y del jugador Paco González que tenía

el Elche C.F. y por el que se interesó y fichó el club madridista. Su padre, como aficionado al fútbol, le llevó a verlos siendo a raíz de ahí cuando se le despertó su preferencia por el Real Madrid, comenzando a hablar constantemente de él. Todos sus amigos, sin ser ellos del Madrid, le hicieron de este equipo. A partir de este momento, sin darse cuenta, Martínez Maciá comenzó a gestar los cimientos de la Peña Madridista de Elche.

En aquellos momentos era muy joven, su interés por el fútbol comenzó con la edad de 12 años cuando empezó a jugar de portero con Los Marchena. El hecho de ir domingo tras domingo a jugar al fútbol hizo que, pasados unos años, comenzara a organizar campeonatos de este mismo deporte. A su vez, a Pino se le olvidaba su interés por la cultura, le gustaba ir a conferencias, teatro, incluso escribía sus propios cuentos.

Antonio Martínez deseaba promover la cultura ilicitana y tras pensar detenidamente como realizar una asociación cultural (impensable tras la guerra), decidió fundar una entidad deportivo-cultural donde desarrollar tanto actividades culturales como deportivas.

Fundación de la Peña Madridista de Elche

Cuando de mayor trabajaba en la barbería de su padre siempre llevaba una dura lucha, sobre todo con los clientes que se inclinaban por el Atlético de Bilbao, y aquello traería mucha cola. Cuando jugaba el Madrid los fines de semana y perdía, los lunes cuando Antonio iba a trabajar a la barbería aparecía llena de esquelas mortuorias. “Ha fallecido de tres pepinazos...”, habiendo siempre un tira y afloja con la clientela.

Según nos cuenta Miguel Ors en la entrevista que realizó a Antonio Martínez Maciá en 1989, al montar su fábrica de alpargatas adquirió el número de teléfono 138. Si perdía el Madrid por 3 a 1, le llamaban y le decían “¿Oiga es el 3 a 1 ahí?” Así que, tras perder la paciencia, le dijo al ex portero del Real Madrid y delegado del Elche, José María Marín, que

cuando fuera a Madrid le trajera unos estatutos de allí. En 1954 se los consiguió, y es en ese mismo instante es cuando se comenzó a fraguar la Peña Madridista Illicitana.

El 4 de octubre de 1955, en el puente de Canalejas se reunieron Pin y Marín para hablar sobre la posibilidad de fundar una asociación llamada Peña Madridista en Elche, y así sucedió. El 5 de octubre del mismo año, en la barra del bar del Rincón de Chinchilla se inició la suscripción de los primeros socios con una cuota de 5 pesetas por socio y se formó la primera directiva compuesta por: presidente, Antonio Martínez Maciá; vicepresidente, Daniel Coves Sepulcre; tesorero, Pascual Pomares Sánchez; secretario, José Díez Iborra, y los vocales José María Marín Agulló, Francisco Martínez Amoraga, Luis Mendicuti Cervera, Francisco Pomares Más y José Marín Aznar.

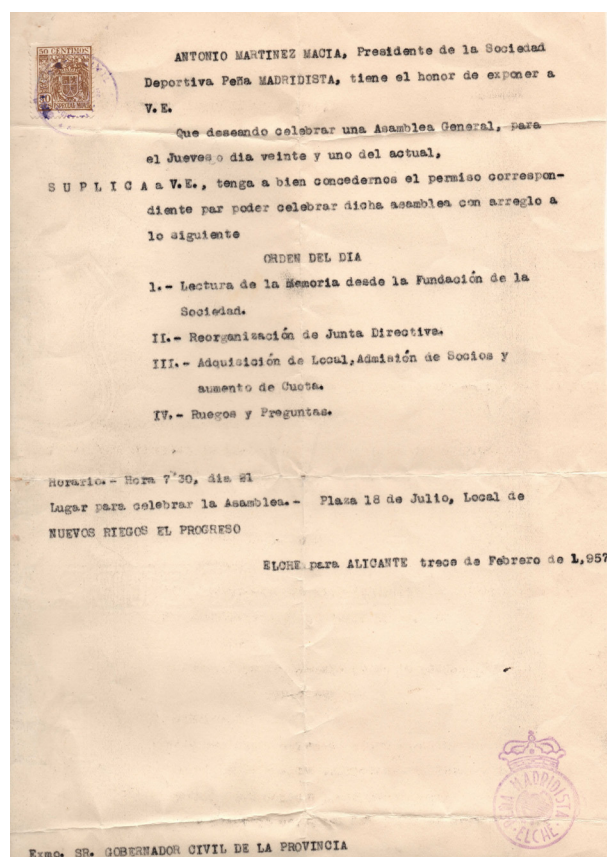
A partir de aquel instante la Peña Madridista comenzó a funcionar. A falta de un local para poderse reunir, los socios se agrupaban en la barra del Bar Chinchilla y como las discusiones aumentaban, pues unos eran entusiastas del Real Madrid y otros no, el dueño del bar les cedió una habitación para que pudieran estar apartados, convirtiéndose en el primer local social. El 5 de noviembre de 1955 se inauguraba oficialmente el local social de la Peña Madridista, con una mesa, unas cuantas sillas, unos banderines de fútbol en las paredes y en un sitio preferente el escudo del Real Madrid. Las paredes estaban repletas de fotografías del equipo madrileño, siendo una de ellas con autógrafos de todos los jugadores del equipo, otra del estadio Santiago Bernabeu y una fotografía del Elche C.F. del año 1922-23. Sobre una peana, el busto de la Dama de Elche.

La asociación deportiva ya estaba en marcha y al frente de la misma se encontraba un hombre dinámico, el cual no podía permitirse parar en la carrera emprendida; su cabeza no dejaba de pensar lo que se podía llegar a realizar para que la asociación fuera creciendo poco a poco. No obstante, Antonio Martínez Maciá deseaba desarrollar el interés de la cultura en su ciudad natal. Su constante interés

cultural, promovido en parte tras la decisión de promocionar la fiesta de San Pascual en el barrio de Carrús, consiguiendo levantar una ermita a base de ir realizando rifas en el propio barrio hasta alcanzar su objetivo. Su afán por canalizar su interés por la cultura y su amor por Elche provocaron la realización de una asociación no solo deportiva, sino también cultural enfocada en el desarrollo, tanto de actividades culturales como deportivas.

Cambio a una nueva sede

El 20 de febrero de 1957 Antonio Martínez Maciá convocó a la junta directiva para tratar el tema del local donde estaban actualmente ubicados, ya que era insuficiente para reunir a todos los socios. Su idea era alquilar el local del Café Gran Teatro, conocido antiguamente como el Pasapoga. A la directiva le pareció una idea muy atrevida por la escasez



Solicitud de celebración de una asamblea por la junta directiva de la Peña Madridista. / Colección de la autora.



Integrantes de la Peña Madridista, presidida por Antonio Martínez Maciá, en la sede del Pasapoga a principios de los años 60. / Fuente: Cátedra Pedro Ibarra de la UMH de Elche (CPI).

de socios que tenía la asociación, aunque el número fue en aumento llegando a tener hasta 150. Sin embargo, todos los días se registraban bajas, quedándose prácticamente con los 16 socios iniciales. No obstante, al ver el entusiasmo del presidente, se nombró una comisión denominada “Pro-local”, para que realizaran las gestiones pertinentes para el alquiler del mismo.

Al mes siguiente, la comisión se reunió para dar cuenta de la entrevista que habían tenido con Luis Martínez, el cual tenía arrendado el local, comentándoles que por su parte no pondría ningún inconveniente, pero que se tenían que entrevistar con el propietario. El 16 de marzo de 1957, el presidente realizó una visita a Antonio Brotons Oliver para exponerle la idea de alquilar el local del Pasapoga a la Peña Madridista. El dueño le extrañó tal petición y le preguntó cuántos socios tenía y a cuánto ascendían los ingresos de la Sociedad. Con decisión y firmeza le comunicó que contaba con unos ingresos mensuales de 80 pesetas. Era fácil comprender la cara de extrañeza que puso en aquellos momentos Antonio Brotons al conocer aquellos datos y, como queriendo finalizar la entrevista, le ofertó un alquiler de

5.000 pesetas mensuales. En aquel momento, Antonio se acordó de las palabras que le dijo el cura Ginés Román: “Tú no te desanimes y tira por la calle de en medio siempre”, y sin apenas inmutarse le dio la conformidad. De común acuerdo con la directiva se firmó el contrato por un importe de 700.000 pesetas por un plazo de 5 años, incluyendo el mobiliario. En el contrato se hizo constar que dicho alquiler tenía que ser hasta conseguir 450 socios, una vez pasada dicha cifra, el alquiler aumentaría 3.000 pesetas más.

Esa misma mañana, apareció en la prensa la noticia que la Peña Madridista había firmado un contrato de arrendamiento del Café Gran Teatro. Tras dos meses de reparación y limpieza del local, el 19 de mayo de 1957 fue oficialmente inaugurado.

En muy poco tiempo la Peña Madridista comenzó a realizar una gran cantidad de actividades tanto deportivas como culturales. En pocos meses se había hecho tan popular que tuvieron que tomar medidas para la admisión de socios, pero el presidente acordándose de lo que le dijo Ginés Román (“No te preocupes y adelante”), intentaba no poner muchos

problemas y en menos de cinco meses tras la inauguración, la Peña Madridista contaba con 700 socios. Martínez Maciá sabía que su éxito se debía a que la asociación no sólo se enfocaba en actividades deportivas, sino de una gran variedad de iniciativas culturales y sociales para todo tipo de públicos, como conferencias, concursos, actos, bailes, conciertos, entro otros.

El 7 de enero de 1958, tanto en la prensa de Alicante como en la de Murcia aparecía el siguiente titular:

“LA PEÑA MADRIDISTA adquiere un nuevo local. Se confirma que LA PEÑA MADRIDISTA ha adquirido por 2.500.000 pesetas el edificio del Hotel Confianza, sito en la calle Sagasta”

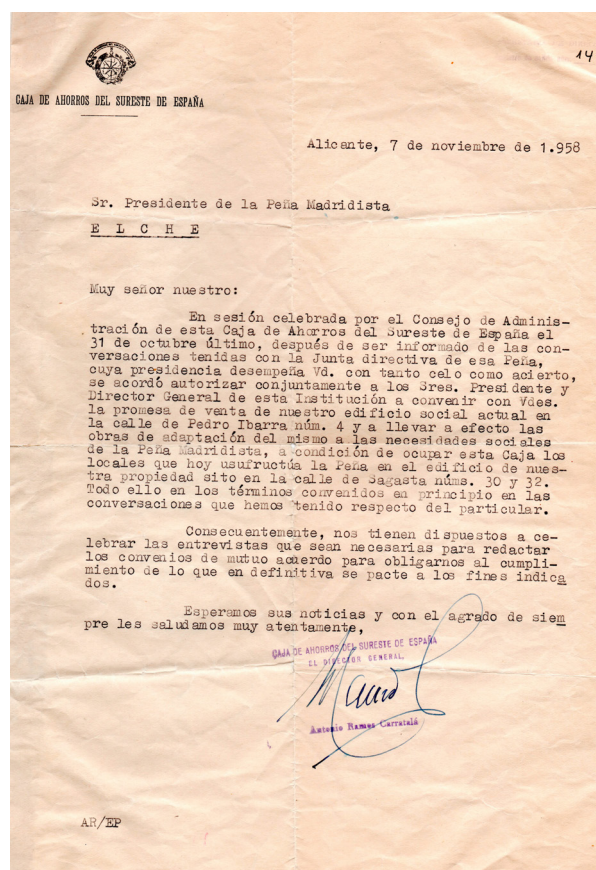
En el mismo artículo se confirmaba que el Casino había adquirido todo el edificio donde está situado y que había desahuciado a la Peña Madridista, siendo el motivo por el cual estaban buscando nuevo local. Nada de esto era cierto, excepto que el Casino tenía el propósito de adquirir todo el edificio proponiéndoselo a la Caja de Ahorros del Sureste de España, la cual accedió a la venta del inmueble, pero al final se volvieron atrás. Este cambio repentino impactó positivamente tanto en el presidente como en la directiva y desde aquel momento comenzaron a pensar en la posibilidad de adquirir un local.

Aun así, los rumores cesaron, pero quedaría un pequeño rescoldo que fue calentando poco a poco a los responsables de la asociación, pensando en algo que con el tiempo se tendría que convertir tanto en la admiración de Elche y como de los alrededores.

El 27 de septiembre se celebró una asamblea extraordinaria para tratar sobre la aprobación de la compra y contratación del nuevo edificio para la entidad. Entre los asuntos importantes a tratar figuraba las obligaciones de los socios para la adquisición de los títulos de propiedad del nuevo edificio. Esta asamblea fue una fecha histórica para la Peña Madridista, y por unanimidad se aprobó la adquisición

del edificio de la Caja de Ahorros del Sureste de España situado en la calle Pedro Ibarra. Antonio Martínez Maciá dio cuenta a la junta general de las gestiones que se habían realizado con los dirigentes de la Caja de Ahorros Antonio Ramos, Francisco Bernabeu y Juan Calero. Todos ellos dieron toda clase de facilidades para que se pudieran llevar a buen fin la adquisición del edificio y que en su día se pudiera trasladar allí la Peña.

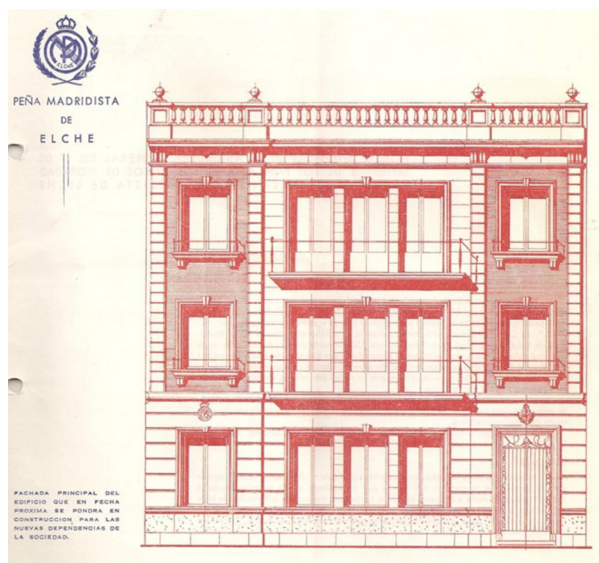
El presidente dijo que, si todos los miembros se comprometían a convertirse en socios propietarios a razón de 1.500 pesetas, cada uno tendría que pagar 100 pesetas trimestrales, ya se podía dar por seguro la adquisición del edificio. A su vez, manifestó que la Caja de Ahorros se comprometía a entregar todo el edificio cuando hubiese cobrado la cantidad de tres millones de pesetas. Tras las últimas palabras del presidente, se tomó el acuerdo de



Carta de la Caja de Ahorros del Sureste de España al presidente de la Peña Madridista de Elche. / Colección de la autora.

empezar las gestiones para que todos los socios se pasaran por secretaría para firmar las letras correspondientes que les daría derecho a ser socio propietario. Se realizaron 15 letras a cada socio, por la cantidad de 100 pesetas, a pagar en cinco años, es decir, una letra cada tres meses y así se puso en condiciones la actual sede de la Peña Madridista Ilicitana, que una vez que se cumplimentara la deuda pasaría a ser propiedad de los socios.

Una vez adquirido el edificio comenzaron las obras del nuevo edificio como sede de la entidad. El presidente concertaba entrevistas con la prensa local para aportar información del nuevo edificio y callar bocas sobre los millones que estaba costando la construcción. Las obras fueron realizadas por el arquitecto ilicitano Francisco López Martínez y el maestro contratista Isidro Abad. La inauguración de la sede con un sótano, planta baja, dos pisos superiores y terraza tuvo lugar el 19 de diciembre de 1965, asistiendo al acto Santiago Bernabeu, José María Pemán y el entonces alcalde Luis Chorro y Juan, entre otras personalidades.



Portada del folleto con el dibujo del alzado del proyecto de edificio para la Peña Madridista Ilicitana. / Colección de la autora.

La difusión de la fotografía

Tener en los años 50 y 60 un erudito local tan apasionado por su ciudad como era Antonio Martínez Maciá supondría para los ilicitanos un verdadero cambio social y cultural. Durante esa década, Elche vivió una época de transición cultural, donde la vieja cultura nacida al final de la Guerra Civil, significó un cambio generacional con la aparición de nuevos jóvenes deseosos de una verdadera revolución social y cultural. En aquellos años existieron varias asociaciones privadas que desempeñaron una labor de apoyo cultural importante. Por un lado, se encontraba el Casino de Elche presidido por Alberto Asencio, que abría sus salones a exposiciones, y por otro, la asociación Peña Madridista de Elche fundada por Martínez Maciá².

El interés del presidente por promocionar la cultura hizo que se inclinara hacia actividades poco presentes en la cultura ilicitana como la fotografía y el cine. Martínez Maciá no sólo deseaba que los ilicitanos conocieran su ciudad, sino también que artistas poco conocidos o amateurs en sus disciplinas tuvieran una oportunidad para dar a conocer tanto sus trabajos como a ellos mismos. Su incansable actividad llegó a promover, por un lado, un arte muy poco conocido como la fotografía y por otro, el cine algo más arraigado en Elche gracias a los cine-forum, a través de la proyección de películas, pero poco utilizado en la proyección de películas en la categoría de cine amateur.

Igual que sucedió en muchos ámbitos de la cultura en general, en los años 40 el desarrollo de la fotografía no fue muy propicio. Tras la guerra, la sociedad poco a poco iba recuperándose y hasta 1946 no se pudieron rescatar algunas de las asociaciones desaparecidas como el Foto-Club Valencia. No obstante, Elche fue una excepción. Se constituyó la Peña Fotográfica de Elche, compuesta por el presidente Gabriel Ruiz-Chorro Magro, Jaime Antón Soriano, Antonio Seguí Ripoll, Julián Fernández Parreño y José Garrigós Espino.

² Ambas promovían el arte y la cultura, mientras el Casino se centraba en satisfacer las necesidades de la aristocracia local y otras entidades cívico-culturales, la Peña Madridista promovida por Antonio se centraba en las demandas de una nueva burguesía media que se extendía por la ciudad, centrándose en la nueva juventud.

Todos ellos eran amantes de la fotografía y deseaban que en la ciudad se hicieran más actividades referentes a este arte poco conocido. En ese mismo año, la Peña Fotográfica y en colaboración con el Ayuntamiento de Elche, organizó el I Concurso Nacional de Fotografía.

No sería hasta finales de 1956 cuando la Comisión de Fiestas del Ayuntamiento convocó el I Certamen Fotográfico para que, según palabras del propio alcalde, sirviese de “punto de partida de la revalorización de esas manifestaciones artísticas en la ciudad”. En aquellos momentos, Antonio Martínez Maciá ya había fundado la asociación para fomentar el arte y la cultura. El Ayuntamiento se puso en contacto con él y tras una reunión acordaron que el certamen se realizara en los salones de la sede, convirtiéndose poco a poco, en un referente cultural y artístico para cualquier persona que quisiera exponer su arte.

A raíz de aquel certamen, los mismos amantes de la fotografía que en 1945 constituyeron la Peña Fotográfica de Elche, deseados de volver a poner en marcha actividades referentes a la fotografía, se reunieron en octubre y noviembre de 1957 en el Café Florida, sito en la Glorieta, y tras varios encuentros decidieron constituir de nuevo la agrupación. Al no tener sede y viendo la escasez de locales que se cedieran gratuitamente para actividades culturales, concretaron una reunión con Antonio Martínez Maciá y, tras varias horas, acordaron que la Peña los acogiera, quedando constituida la denominada Agrupación Fotográfica de la Peña Madridista de Elche”³.

Dentro de la agrupación fotográfica se realizaban dos tipos de actividades. Por un lado, las exposiciones individuales y colectivas, y por otro, los certámenes y concursos de fotografía. Aunque la mayoría de actividades estaban centradas en concursos, cabría des-

taar las exposiciones de los premios Negtor⁴, uno de los galardones nacionales más importantes de la fotografía en esos años.

Una vez que la agrupación comenzó a tener movimiento, su primera actividad fue una exposición de fotografías de temas ilícitos, que alcanzó muy buena aceptación. A raíz del certamen promovido por el Ayuntamiento, los aficionados a la fotografía comenzaron a resurgir incrementando su interés. Martínez Maciá se dio cuenta de que una buena forma de dar a conocer a la asociación y, por consiguiente, a la Agrupación Fotográfica de la misma eran los concursos de fotografía, siendo uno de los puntos más importantes para cualquier colectivo de estas características. Para poder abarcar económicamente tales certámenes, el presidente necesitaba el apoyo de empresas interesadas en colaborar con la cultura a través de aportaciones monetarias. El presidente se encargaba personalmente de buscar apoyo económico no sólo de entidades públicas o cajas de ahorros, sino también a través de los diferentes centros de fotografía locales.



Entrega de premios de la Agrupación Fotográfica de la Peña Madridista de Elche, en los años 60. / Fuente: CPI.

3 La nueva agrupación inició su actividad con 41 socio fundadores. La primera junta directiva nombrada en marzo de 1959, estaba constituida por el presidente Gabriel Ruiz Chorro Magro, como secretario Alberto Sevilla Fernández y como otros cargos, Rafael Antón Antón, Julián Fernández Parreño y Antonio Vicente Boix. Años más tarde Antón se convertiría en el nuevo presidente, alargando su cargo durante muchos años.

4 El Negtor, es el nombre con el que se bautizó a un papel fotográfico de primerísima calidad, fabricado por Negra Industrial. Se convirtió en el más importante y veterano premio comercial y a su vez, en el descubridor de una gran cantidad de talentos, quedasen o no entre los tres primeros. Gracias a su colaboración con numerosos certámenes de fotografía en toda España, se han realizado en los años sesenta y setenta grandes descubrimientos de fotógrafos, que a posteriori han obtenido una exitosa carrera.

Es de destacar la importante labor económica que ofreció en los comienzos de la asociación el Ayuntamiento. Aun siendo una entidad privada, el gran interés de su presidente por difundir el arte, proporcionaba a la ciudad una publicidad muy valiosa para el consistorio, dándose a conocer tanto en España como en el extranjero. En cuanto a los centros de fotografía locales destacaban Kodak, S. A., Fuji Film, Parreño Artículos Fotográficos y establecimientos Loter⁵, entre otros. Todos ellos colaboraban con la asociación a través del patrocinio de los trofeos para los certámenes. A cada premio que concedían se le ponía el nombre del colaborador que, sin ánimo de lucro, donaba un trofeo. Este interés aportaba beneficio a ambos, a la Agrupación Fotográfica obteniendo un mínimo coste en la realización de los certámenes, y al colaborador dándose a conocer.

Dentro del fomento del campo de los concursos de fotografía había dos categorías, uno destinado exclusivamente para los fotógrafos locales, que se realizaban anualmente y el tema era obligatorio, y los concursos destinados a fotógrafos nacionales, de tema libre. La mayoría de las actividades que se realizaban en la Agrupación Fotográfica de la Peña Madridista eran para aficionados de la fotografía nacional, a excepción de algunos certámenes, como el denominado Trofeo Loter. El concurso comenzó su andadura en 1970 y solo podían participar residentes locales, se realizaba anualmente y su cometido era promocionar tanto la fotografía como a los fotógrafos ilicitanos.

En 1971, se convocó el I Salón local de Fotografía Artículos Parreño, también realizado para fotógrafos de Elche, pero obtuvo poca aceptación y por consiguiente no se volvió a realizar ninguno más. Por último, en 1974 se celebró el I Salón Local de Fotografía "El Misterio de Elche" para conmemorar el XXV aniversario de la creación del Patronato Nacional de la Festa. Participaron un total de

146 obras divididas en dos secciones, blanco y negro y color. Fue una convocatoria con una gran aceptación por parte del público ilicitano.

En cuanto a los concursos de índole nacional, el más importante que se realizó en la Agrupación Fotográfica de la Peña Madridista fue el Salón Nacional de Fotografía. Su primera convocatoria tuvo lugar en 1958,



Recortes de prensa del VII Salón Nacional de Fotografía en la Peña Madridista de Elche. / Colección de la autora.

⁵ Loter era una marca de material fotográfico que participaba en el concurso ofreciendo un trofeo para el primer ganador. En ocasiones la Agrupación Fotográfica daba un premio especial a la mejor colección de obras, regalando un lote de material fotográfico Loter, donado por la propia agrupación.

celebrándose hasta un total de quince. En un principio tuvo varios nombres, pero al final pasó a llamarse Salón Nacional de Fotografía “Trofeo Dama de Elche”.

La Agrupación Fotográfica de la Peña Madridista de Elche era un poco inusual. Los propios socios eran los primeros en presentarse a los certámenes y concursos de fotografía. Al no existir una revista cultural de fotografía donde poder mantenerse informado de todas las actividades culturales que se realizaban y de las últimas tendencias en la fotografía⁶, todo lo referente a la misma, se publicaba a través de la prensa local. Los periódicos *Información* y *La Verdad* se encargaban de publicar y difundir todas las bases de los certámenes, concursos y actividades que se organizaban en la asociación.

Paralelamente, la Peña Madridista se encargaba de realizar dípticos o trípticos, dependiendo de la actividad con el fin de repartirlo entre los socios y a cualquier persona interesada, como una forma de dar publicidad a la propia entidad. Cada folleto estaba compuesto por las bases de los concursos o certámenes, todas las categorías y los premios a otorgar en cada una de ellas. También mostraban el calendario con el plazo de admisión de obras, la inauguración, la exposición y clausura de las mismas y por último los patrocinadores, sin olvidar la edición de un catálogo con todos los participantes.

Actividad cinéfila

Con el cine sucedía exactamente lo mismo. Unos años más tarde, concretamente en 1968, el presidente de la denominada Asociación Fotográfica de la Peña Madridista en Elche, impulsó el I Certamen Nacional de Cine Amateur Gran Trofeo Dama de Elche. Aunque la Sociedad Fotográfica estaba prácticamente centrada en la realización de actividades foto-

gráficas, el presidente decidió al igual que se hacían en muchas otras asociaciones de fotografía, fomentar el cine no sólo con cineforum y ciclos de cine, sino también con certámenes de cine amateur, hasta un total de cinco. Las bases utilizadas eran las mismas que se usaban en otros concursos, con tres secciones: argumento, fantasía y documental.

El afán incansable de Antonio Martínez Maciá propició un fomento cultural imparable y envidiable para otras asociaciones. Sus incansables esfuerzos en promocionar y divulgar la cultura en Elche conllevaron a la realización de numerosos ciclos y certámenes de cine, con el fin de paliar la escasez de medios e información referentes a este arte.



*Díptico del II Certamen Nacional de Cine Amateur.
/ Colección de la autora.*

Dentro de los ciclos o festivales relacionados con el cine, se aprecian dos tipos de vertientes. Por un lado, las realizadas antes de la aparición de la CASE⁷ y otras después. La primera presencia del cine a modo de disciplina para el conocimiento sería en 1961 con la realización del Festival de Cine Publicitario. Martínez Maciá deseaba promover la formación cinematográfica y consiguió organizar un festival enfocado a la moderna publicidad

⁶ Nacieron diferentes revistas fotográficas como *Arte Fotográfico*, *Fotografía Popular*, *El Fotógrafo Profesional*, *Encuadre* o *Afal*. Todas estaban relacionadas con varias asociaciones fotográficas de toda España como la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, Asociación Fotográfica Almeriense, Asociación de Amigos de la Fotografía y del Cine Amateur de Murcia entre otras, realizando entre ellas intercambio de revistas y así tener conocimiento de todas las actividades que se realizaban.

⁷ Caja de Ahorros del Sureste de España.

en los medios de cine y la televisión. A partir de estos momentos, el cine comenzó a mostrarse no como una simple proyección de películas, sino como un arte que se tenía que dar a conocer.

En 1967 Martínez Maciá, tras el éxito del Festival de Cine Publicitario, contactó con la CASE solicitando ayuda monetaria para establecer un cineforum. El presidente de la misma aceptó aportando las películas, la publicidad y una máquina proyector de 25 mm. La primera

proyección fue *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952), disertada por Francisco Bernabeu Penalva, director de la CASE.

La Peña Madridista se convirtió en un salón donde la juventud ilicitana mostraba interés por el cine y por los invitados de excepción que venían a mostrar sus dotes como disertantes. Tras varias proyecciones y al ver que los jóvenes ilicitanos estaban muy interesados en formarse cinematográficamente hablando, en una sesión donde se proyectó *La isla de Arturo* (*L'Isola di Arturo*, Damiano Damiani, 1962), Carlos Mateo dirigió el coloquio y explicó, según Cámara (2015), que “en breve” se desarrollaría en Elche lo que un grupo de amigos, entre los que se encontraba Francisco Moreno Sáez y Roberto Montero, estaba realizando en Alicante, “una especie de cursillos para estudiar el cine en su aspecto formal y en su calado de fondo”.

Unos años después, concretamente en 1969, se realizó en los salones de la Peña Madridista la I Semana de Orientación Cinematográfica, siendo la primera en toda la provincia de Alicante. Antonio Martínez Maciá estaba muy orgulloso de ver que en su propia entidad se realizaban una gran cantidad de actividades culturales, muchas de ellas únicas en la provincia para ofrecerlas a la sociedad ilicitana y alicantina, convirtiéndose en parte de la historia de Elche.

Los artífices de la I Semana de Orientación Cinematográfica, expectantes al ver el gran interés con que el público había recibido esta iniciativa, llegando a pedir permiso 15 profesores para asistir a las conferencias y, por otro lado, apreciar el constante aforo completo en todas las sesiones del Bibliobús nº1⁸, decidieron realizar dicha semana en Elche, concretamente en el local que en aquellos momentos estaba de moda culturalmente, la Peña Madridista. En cualquier caso, apostaron por la ciudad de Elche debido al gran



Recortes de prensa de la primera sesión de cineforum en la Peña Madridista. / Colección de la autora.

8 El Bibliobús nº 1 nació de la obra social de la CASE dirigida por Carlos Mateo. Su finalidad era recorrer las localidades de la provincia de Alicante mostrando a través del Bibliobús el denominado Cineforum, películas de 16 mm. Muchas de estas películas estaban regidas por las autoridades municipales, y en otras ocasiones por gente joven que, al refugio de entidades como la CASE, trataban de encauzar sus inquietudes culturales, paralizadas por las libertades propias del franquismo.

interés y receptividad cinematográfica por parte del público ilicitano. Con un total de 63 asistentes, los entusiastas del cine mostraron énfasis sobre las técnicas cinematográficas con los fragmentos de *Mujeres soñadas*, el documental francés *El nacimiento del cine*, *La diligencia*, *Ciudadano Kane*, *La jauría humana* y cortometrajes de Max Linder.

apoyo que facilitó que las sesiones del nuevo club empezaran al mes siguiente de su formación. Antonio el presidente de la Peña, aunque no participaba de primera mano en la realización de las nuevas actividades, estaba muy orgulloso de ceder su sede para que se proyectaran y disertaran cualquier actividad referente al cine.



1ª Semana de Orientación Cinematográfica en la Peña Madridista. / Fuente: CPI.

Tras la aceptación por parte de la juventud vinculada a la organización de actividades cinematográficas, otorgándoles carácter de normalidad, se pensó en la creación de sus propios foros y coloquios. El 2 de marzo de 1973, Jaime Brotons, junto a varios entusiastas del cine, se reunieron en las instalaciones de Radio Elche con Carlos Mateo para constituir el Cineclub Luis Buñuel. Éste tomó como sede provisional la Peña Madridista, hasta que consiguiera instalarse en un salón cinematográfico. Antonio Martínez Maciá puso a disposición del Cineclub todo el equipo móvil que el Servicio de Promoción de la CASE le había donado unos años antes,

El nuevo Cineclub realizaba muchas actividades cinematográficas abarcando ciclos de diferentes temáticas desde *Cine del Este* hasta *Cine japonés*, sin olvidar ciclos dedicados íntegramente a cineastas tales como Orson Welles o Luis Buñuel. El éxito estaba asegurado; no obstante, el Cineclub utilizaba otros lugares especiales donde realizar sus proyecciones, equilibrando la balanza entre la sede de la Peña Madridista y otras salas varias⁹. Según Moreno (1997), en enero de 1977 el Cineclub Luis Buñuel se fusionó con otro cine club ilicitano, el denominado Septim Art, que había nacido en 1974. Una vez fusionado ambos clubes mejoraron las condicio-

⁹ El 12 de enero de 1967, el Ministerio autorizó la creación de las Salas Especiales impulsada por García Escudero, a partir de tres motivos: primero intentar abarcar el crecimiento turístico, que por razones idiomáticas les es difícil asistir a espectáculos cinematográficos en España; segundo resolver la explotación normal de películas de calidad y carácter minoritario y tercero proteger el nuevo cine español.

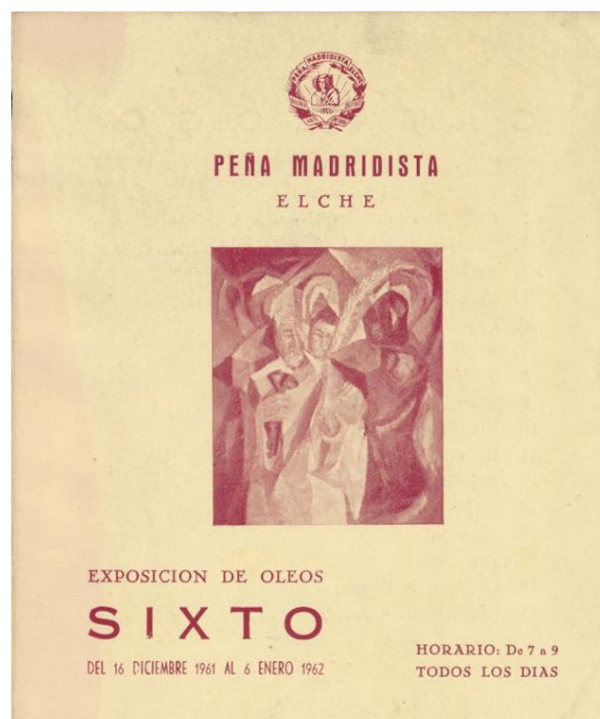
nes para una mayor promoción, además el propio Septim Art aportó su equipo de 16 mm al patrimonio conjunto, realizando proyecciones tanto en la propia sala de Septim Art como en la sala Ideal.

Una vez que la fusión de ambos cineclubes se arraigó, las actividades que se hacían en los salones de la Peña Madridista comenzaron a decaer, llegando a ser inexistentes. No obstante, Antonio Martínez Maciá no deseaba eliminar la proyección de films, con sus correspondientes charlas y en ocasiones conferencias. Por ello buscó nuevos patrocinadores para poder costear las actividades relacionadas con el cine. A partir de 1982 consiguió afianzar un acuerdo con el Departamento de la Universidad Popular de Elche para realizar un ciclo de conferencias de cine español. Al año siguiente consiguió un nuevo patrocinador, la Caja de Ahorros Provincial, realizando varias actividades relacionadas con el cine español, europeo y la mujer en el cine, alcanzando una gran aceptación por parte del público y de muchos aficionados del cine, sin olvidar a los jóvenes entusiastas.

El arte y el coleccionismo

Por último y no menos importante, Martínez Maciá se volcó con los artistas plásticos ilicitanos. Ante la escasez de salas donde albergar exposiciones, la Peña Madridista se convirtió en un referente cultural, comenzando a tener una gran afluencia de visitantes gracias a sus exposiciones. Los pintores locales empezaron a enterarse que los salones de la Peña Madridista estaban a disposición de cualquier artista o profesional que quisiera exponer.

A partir de aquel instante, los propios pintores comenzaron a entablar comunicación con el presidente con el fin de exponer en su sede. Fue tal la cantidad de exposiciones que se realizaban al año que la Peña llegó a convertirse en uno de los referentes culturales a nivel provincial en la segunda mitad del siglo XX, recibiendo visitas de especialistas y amantes del arte de diferentes puntos de la provincia de Alicante.



Díptico de la exposición de Sixto Marco en la Peña Madridista. / Colección de la autora.

Las exposiciones no sólo estaban representadas por artistas locales, su sede estaba a disposición de cualquier artista del ámbito nacional. Artistas como José Cañizares, Sixto Marco, Pola Lledó, Joan Castejón, Francisco Sánchez Sanjuán, entre otros, mostraron sus obras en los salones de la Peña Madridista.

A través de la realización de exposiciones tanto locales como nacionales, propició el



Publicidad de la Subasta de Arte y Antigüedades celebrada en los salones de la Peña Madridista. / Colección de la autora.

interés del coleccionista privado, como un buen aliado para los artistas e instituciones. La organización en varias ocasiones de subastas de arte, como la realizada en abril de 1987, promovida por el anticuario ilicitano Luis Durá, incrementó el interés por el arte con una perspectiva diferente, una forma de valorar la cultura, el arte y el patrimonio.

En definitiva, la Peña Madridista junto con su presidente, Antonio Martínez Maciá, sembró un legado cultural entre los años 60 y 90, lleno de amor por su tierra y raíces. Durante los 38 años que estuvo al frente de la asociación deportivo-cultural supo impulsar el arte, el cine, la fotografía y la música con gran dedicación y sacrificio, sin olvidar nunca su amor por su Dama y su tierra, su querida Elche.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO. I Semana de Orientación Cinematográfica. *Esta es su vida*. 1969. 5A, 37. 1969.

ANÓNIMO. Primer Certamen Nacional de Cine Amateur Gran Trofeo Dama de Elche. *Esta es su vida*. 1968. 4A, 1. 1968.

ANÓNIMO. “Esta noche subasta de antigüedades y arte en la Peña Madridista”. *Esta es su vida*, 1987. 22A, 91. 1987.

CÁMARA, J.F. *La pantalla infatigable. 40 años del Cineclub Luis Buñuel en Elche*. Elche, Cineclub Luis Buñuel y Radio Elche, 2015.

ESQUIVEL, F. “Repiques disparatados”. *Información*, 13-16. 13/12/1982.

IRLES, C. “Los cincuenta ilicitanos (escritores, radio, espectáculos y todo lo demás)”. *Canelobre* nº 14/15, 195-196, 1989.

MARCH, A. “Fundación de la Peña Madridista”. *Esta es su vida*. Años desde octubre 1955 a diciembre 1960.1-12, 1955.

MATEO, C. y MORENO, F. *La fotografía* [manuscrito], Alicante.

MARTÍNEZ, A. “Biografía de Antonio Martínez Maciá”. *Esta es su vida*. *Cartas de diciembre 1944- junio 1960*. 1960.

MILEGO, J. *Alicantinos ilustres: apuntes biográficos*. Alicante. 11-14. 1905.

MORENO, F. “Cine-clubs, cine fóruns y ciclos de orientación cinematográfica”. *Canelobre*, nº 35/36, 64-78. 1997.

ORS, M. *Entrevista a don Antonio Martínez Maciá*. Recuperado de <http://www.elche.me/biografia/martinez-macia-antonio-pin>. 13/2/1989.

PASTOR, T. *De la tradición a la modernidad. Los orígenes de la pintura moderna en Elche*. Universidad de Alicante. 2000.

QUILES CAMPOS, J. “Cineastas de Elche. Una aproximación a los autores locales durante la década de los 70 y 80”, en revista *Festa d'Elx*, 2022.

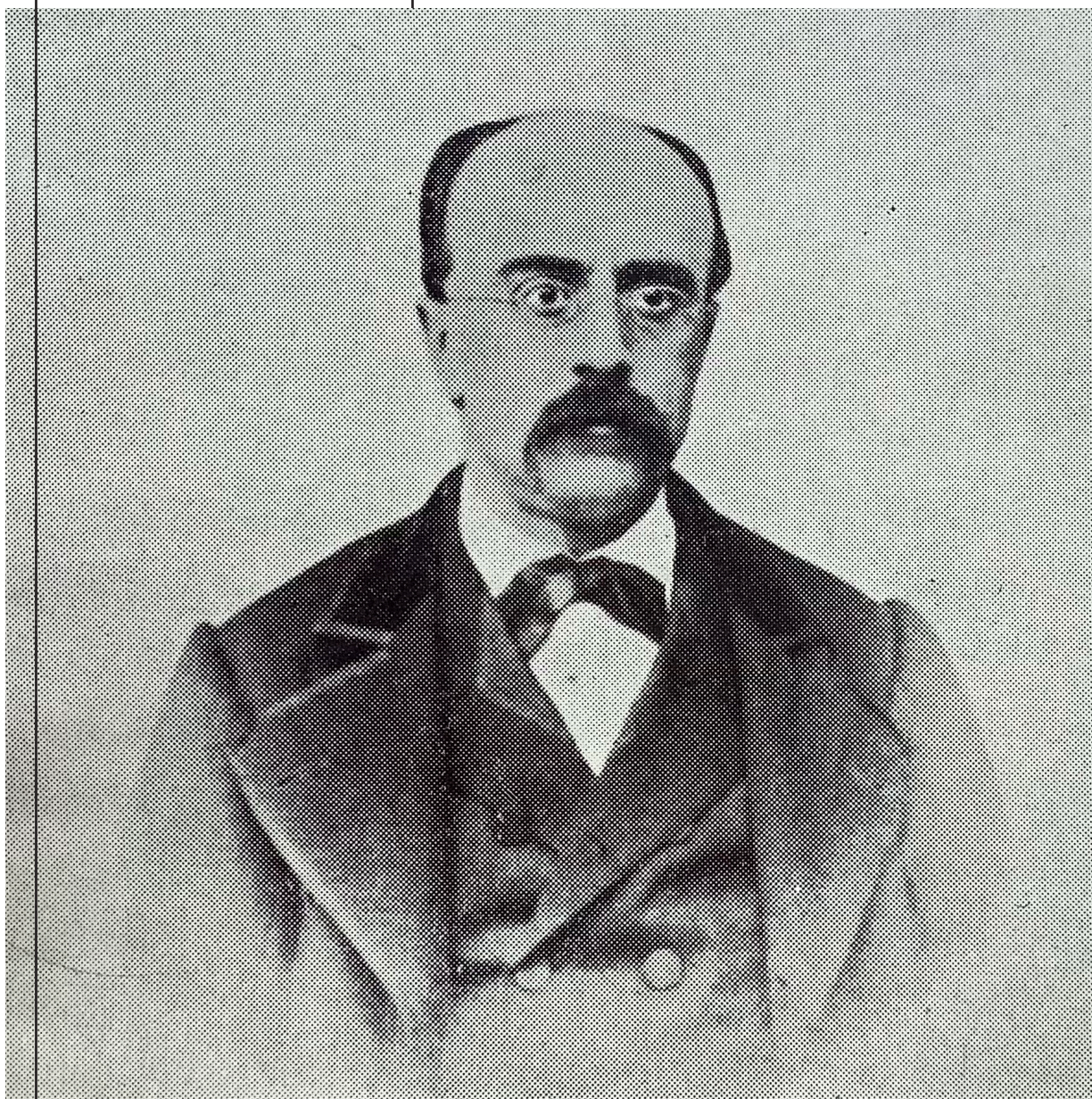
SANZ, R. “Tiempo de homenajes para Don Antonio Martínez Maciá 'Pin'”. *El Fardatxo*, 2. 12/12/1993.

SOLER SELMA, E. “Antonio Martínez Maciá y su labor sociocultural en Elche: La Peña Madridista”. En revista *El Setiet*, 25, 78-84, 2020/2022.

TAUSK, P. *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. (Edición en español). Barcelona, Editorial Gustavo Gili S. A. 269. 1977.

VÁZQUEZ, CASILLAS, J. F. “La fotografía en la Revista Encuadre: imagen, teoría y práctica”. En CERÓN, J. F. (ed.). *Encuadre. Estudios e Índices*, Universidad de Murcia. 67. 2003.

LA CIUTAT



Antonio Flores y la sociedad decimonónica. Entre el pasado y la modernidad

Vicente Miguel Díaz Boix

Profesor de Literatura del IES La Asunción y de la UNED-Elche

A menudo la Historia de la Literatura depara suerte desigual para todos los escritores que con el paso de los años van apareciendo y desapareciendo de la cada vez más rica y amplia república de las letras. Es difícil saber quién, de entre tantos, será capaz de vencer el paso del tiempo y quedar al resguardo del olvido al que son condenados la mayor parte de los autores que, con mayor o menor éxito coetáneo, marcan una época.

Éste es, sin duda, el caso del conocido escritor ilicitano Antonio Flores Algovia. Periodista y autor de numerosos libros, gozó del prestigio y aplauso generalizado de los lectores del segundo tercio del siglo XIX, pero una vez entrado el siglo XX desaparece de la memoria colectiva y su huella se va diluyendo con el paso de los años. Es obvio que los gustos y las modas de cada época suponen la mayor criba a la que se someten los escritores en cada momento. Así, cada texto es un producto cultural ligado al contexto sociocultural en el que se fragua y, frecuentemente, cualquier cambio en éste conlleva una cierta obsolescencia de su contenido o forma literaria.

No de otra manera se puede entender el amplio reconocimiento que Antonio Flores obtuvo en la segunda parte del siglo XIX y cómo, sin embargo, ha quedado postergado a unas pocas líneas que, casi de forma anecdótica, aparecen medio escondidas en la Historia de

la Literatura. Al igual que otros grandes escritores de todos los tiempos, tales como Barahona de Soto o Fernando de Herrera, prácticamente desconocidos hoy por cualquier lector de mediana formación, el autor ilicitano



Retrato de Antonio Flores por C. Algarra. / Fuente: Biblioteca Nacional de España.

es víctima también de la caprichosa selección natural, no por falta de calidad literaria, sino por la caducidad de gustos y tendencias.

El presente estudio trata de recuperar mínimamente, pues un estudio en profundidad de su obra ofrecería mayores frutos, la memoria literaria de uno de los escritores más afamados del siglo XIX y, me atrevería a afirmar, del escritor más importante, en cuanto a número de publicaciones y ediciones, así como de relevancia social y literaria, que ha tenido Elche en su historia. Quede pues, para una mejor ocasión, una ampliación del mismo que logre devolver al lugar que se merece al insigne escritor Antonio Flores.

Perfil biográfico

Durante muchos años han existido ciertas discrepancias en torno a la fecha de nacimiento de Antonio Flores. De este modo, debido a la pérdida de los archivos parroquiales de la Basílica de Santa María de Elche durante la Guerra Civil española, no disponemos de un documento oficial que dé fe de su natalicio de forma precisa. Sin embargo, es posible acudir a otras fuentes secundarias que testimonian que el escritor nació en Elche el día 16 de diciembre de 1818¹ y no en 1821² como otros investigadores han defendido. Así nos lo hacen saber estudiosos de la talla de Iris M. Zavala³, Vicente Ramos⁴ o Enrique Rubio⁵, cuya tesis doctoral versó sobre la figura del autor ilicitano. No obstante, quizás el dato más verosímil nos lo ofrece el historiador local Pedro Ibarra Ruiz, quien, según su propio testimonio, tuvo la oportunidad de consultar la partida de nacimiento hoy desaparecida⁶. Asimismo, también apoya esta tesis la presencia, casi inadvertida, de un me-

dallón conmemorativo que se halla sobre la puerta principal del Palacio de Altamira que la ciudad de Elche, en homenaje a su ilustre hijo y escritor, le dedica en el centenario de su nacimiento en el año 1918.



El niño Antonio Flores junto con su madre Magdalena Algovia. / Fuente: 'Antonio Flores. Una visión costumbrista del siglo XIX' de Rafael Benítez Claros (Santiago de Compostela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1955).

Lo cierto y seguro es que, dejando a un lado la fecha exacta de su nacimiento, Antonio Flores nació en Elche fruto del matrimonio formado por Antonio Flores, natural de Madrid, y de Josefa Algovia, procedente de Chinchón, que habían llegado hasta allí en torno al año 1814. Su padre venía para desempeñar la labor de contador de la Casa de Arcos y liquidar los bienes del conde de Altamira en la ciudad. Colaboró en este trabajo, que se prolongó durante cerca de dieciocho años, con el administrador general Juan González Briseño,

1 RICO GARCÍA, M. y MONTERO PÉREZ, A. (1888). *Ensayo biográfico de escritores de Alicante y sus provincias, Tomo I*. Alicante, Establecimiento Tipográfico de Antonio Reus, pág. 317.

OSORIO Y BERNARD, M. (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid, pp. 140-141.

2 BLANCO GARCÍA, F. (1902). *Historia de la literatura española en el siglo XIX*. Madrid, Sáenz de Jubera pág. 345.

CEJADOR y FRAUCA, J. (1916). *Historia de la lengua y la literatura castellana*. Madrid, Imprenta Radio, Tomo VII pág. 427.

HURTADO, J. y GONZÁLEZ PALENCIA, Á. (1940). *Historia de la literatura española*. Ed. Saeta, Madrid: Tomo II, pág. 941.

3 ZAVALA, I. M.: (1971). *Ideología y política en la novela Española del siglo XIX*. Madrid, Anaya, pág. 83.

4 RAMOS, V. (1966). *Literatura alicantina* (Ensayo crítico y bibliográfico). Barcelona, Alfaguara, pp. 57-60.

5 RUBIO CREMADES, E. (1977). *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, pp. 14-15.

6 IBARRA RUIZ, Pedro. *Nueva Illice*, 16 de diciembre de 1918.

hasta conseguir la liquidación total de todos los bienes que se hallaban fundamentalmente en el Palacio de Altamira.

Todo apunta, a tenor de los datos que poseemos, que la familia, tras finalizar el trabajo encomendado al padre, vuelve a Madrid en 1836. Debemos pensar ya en un joven Flores que habría realizado los estudios pertinentes en un pueblo de provincia con bastantes carencias, pero que seguramente se verían apoyados por el alto nivel social y económico de la familia. A su regreso a la capital se encuentra un panorama sociopolítico bastante inestable en el que progresistas y moderados pugnaban por el poder tras la derrota del absolutismo. En España, tras la muerte de Fernando VII, comienza a florecer el Romanticismo, aunque sus frutos, a diferencia de otros países europeos, serán más bien discretos.

El Madrid cultural y literario, en plena efervescencia romántica, se caracteriza por la extraordinaria proliferación de diarios, semanarios y revistas que dan cabida a las distintas manifestaciones literarias que surgen. Es en este caldo de cultivo donde Antonio Flores comienza a desarrollar su tarea de periodista y literato, al tiempo que cosecha sus primeros reconocimientos de manera temprana. Su fama se va acrecentando desde las páginas de las publicaciones periódicas y pronto inicia la aventura de escribir libros, que después trataremos, que cosechan un gran éxito y numerosas reediciones.

Flores contrajo matrimonio a finales de 1850 con Magdalena Regoyos. Fruto de aquella unión nació su único hijo Eugenio Antonio Flores Regoyos, quien también manifestó inclinaciones literarias, pero con menos éxito que su padre. Fueron años felices y de éxito. La vida del escritor da un vuelco a partir de 1857, fecha en la cual, debido a sus buenas relaciones políticas, es nombrado oficial de la Secretaría de la Intendencia de la Real Casa. En los meses sucesivos obtiene el favor de la reina Isabel II y progresa en el

escalafón administrativo. Así, ese mismo año es ascendido a oficial primero y en 1858 es nombrado cronista oficial de SS. MM. Finalmente, después de una carrera meteórica, en noviembre de 1860 se convierte en secretario de la Intendencia General y vocal de la Junta Consultiva⁷.



Retrato de Antonio Flores. / Fuente: 'Antonio Flores. Una visión costumbrista del siglo XIX' de Rafael Benítez Claros.

Empero, marcará también este mismo año de 1860 el comienzo del declive del prestigioso periodista y escritor ilicitano. De esta manera, en esas mismas fechas fallecen su madre, Josefa Algovia, y uno de sus hermanos. Y a mediados de 1862 se publica un decreto real mediante el cual se ordena el cese de Antonio Flores de todos sus cargos. El extraño y movidizo ambiente político de la época habían provocado que Flores fuera traicionado por el duque de Sixto y la reina prescindiera de sus servicios. A partir de este momento el

⁷ Se trata de único ilicitano que ha ostentado tales honores.

escritor enferma, posiblemente afectado por un proceso ansioso-depresivo, y su salud se va deteriorando con el paso de los meses. Su caída en desgracia se convierte en un hecho público conocido por todos.

De esta guisa, en 1865 la prensa madrileña ya se hace eco del mal estado de salud de Flores y de la penosa enfermedad que sufría⁸. Finalmente, un par de días antes de su muerte parece que la reina es informada de la traición e injusticia a la que había sometido a quien había sido su amigo personal y secretario. En un acto desesperado ordena a través de un decreto que le remuneren las cantidades económicas correspondientes desde que fue cesado y, como gesto de afecto, envía a los médicos personales de su Real Cámara a la casa del enfermo. Hasta su residencia en la calle San Quintín número 8 llegaron el marqués de San Gregorio y Vicente Amaro, el más prestigioso médico del momento. Poco pudieron hacer éstos ante el avance imparable de la enfermedad. Así, llegado el 16 de julio de 1866, a las once de la noche del día de la Virgen del Carmen, acompañado de su mujer e hijo, falleció Antonio Flores a la edad de 44 años⁹.



Panteón de Escritores Ilustres, en Madrid, donde está enterrado Antonio Flores. / Foto del autor.

Antonio Flores fue sepultado en la Patrialcal de San Luis, en el cementerio de San Martín, patio del Santísimo Cristo, galería derecha y nicho 120. Posteriormente, junto con otros escritores célebres de Madrid fue exhumado y llevado al Panteón de Escritores Ilustres de la Necrópolis del Este del Cementerio de Madrid a instancias de la Real Academia Española. Así quedó reflejado en la prensa de la época el traslado que se realizó con gran solemnidad el 20 de junio de 1922.

Como estaba anunciado, ayer a las 6,30 de la tarde se realizó el traslado de los restos de escritores ilustres a la Necrópolis del Este. El cortejo se organizó en la glorieta de Bilbao. Abría la marcha un escuadrón de la Guardia municipal en traje de gala. Venían después la Banda municipal y a continuación las dos carrozas fúnebres.

La presidencia del duelo estaba formada por D. Emilio M^a de Torres, en representación del Rey; el nuncio de su Santidad, el obispo de Madrid-Alcalá; D. Antonio Maura como presidente de la Real Academia Española; El alcalde de Madrid, conde del Valle de Suchill; el general Cavalcant, en representación del capitán general y el ministro de Gracia y Justicia Sr. Ordoñez por la representación del Gobierno. A continuación iban representantes de la Universidad con el Sr. Carracido a la cabeza; de todas las Academias, del Ateneo y del Centro de Hijos de Madrid. Detrás, la Diputación con los maceros y el Ayuntamiento¹⁰.

Obra

Tal y como dijimos anteriormente, Antonio Flores es uno de los más importantes escritores ilicitanos. Actualmente, en la ciudad destacan autores de la talla de Vicente Molina Foix, el recientemente fallecido Vicente Verdú, Jesús Zomeño, Antonio Moreno, etc. No obstante, ninguno de ellos ha llegado a disfrutar de la fama y notoriedad del prime-

8 Conocidas cabeceras de la prensa madrileña como *La España* o *La Época* dan cuenta en sus páginas de la penosa enfermedad de Antonio Flores.

9 IBARRA RUIZ, P. Op. Cit. En este artículo el cronista e historiador ilicitano da cuenta de las últimas horas del escritor.

10 *La Libertad*, 21 de junio de 1922.

ro, del reconocimiento de un gran número de lectores que se tradujo en un importante número de ediciones de sus libros.

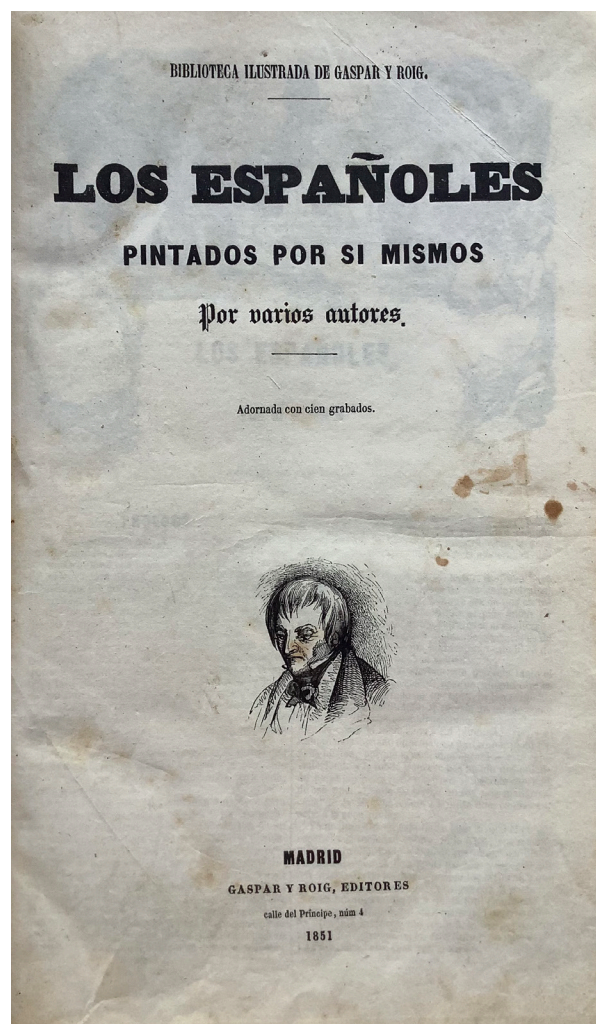
De este modo, la producción literaria de Flores se puede resumir de la siguiente forma:

A. Libros

- *Doce españoles de brocha gorda*¹¹.
- *Fe, esperanza y caridad*¹².
- *Historia del matrimonio*¹³.
- *Crónica del viaje de sus majestades a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860*¹⁴.
- *Tipos y costumbres españolas*¹⁵.
- *Ayer, Hoy y Mañana*¹⁶.

B. Colaboraciones en publicaciones periódicas¹⁷

- *El Laberinto*.
- *Museo de las Familias*.
- *Semanario Pintoresco Español*.
- *Los españoles pintados por sí mismos*¹⁸.



'Los españoles pintados por sí mismos' (Madrid, Gaspar y Roig Editores, 1851). / Colección particular del autor.

11 La primera edición de este libro aparece en Madrid en 1846 en la Imprenta de Julián Saavedra. Después aparecerán tres nuevas ediciones: en 1848, Imprenta de Francisco de Paula Mellado de Madrid; en 1852, Establecimiento tipográfico de Francisco de Paula Mellado de Madrid; 1895, en la Colección Diamante de Barcelona.

12 Los primeros cuadros de esta novela aparecen en forma de folletín entre los años 1849 y 1850 en *La Nación*. Posteriormente le seguirán varias ediciones: en 1850, Imprenta de L. García de Madrid; en 1852, en la Imprenta Martínez y Minuesa de La Habana; en 1857, Establecimiento de Mellado de Madrid; en 1871, imprenta de Vicenta García Torres en México; en 1880, por Francisco Álvarez y C^a. en Sevilla, dentro de las Obras Completas del autor.

13 Disfrutó esta obra de gran popularidad, tal y como demuestra el gran número de ediciones. Aparece en primer lugar, como era habitual, en forma de folletín en *La Semana* entre los años 1849 y 1851. En los años siguientes vendrán nuevas ediciones: en 1853, Imprenta de L. García de Madrid; en 1858, Imprenta de La línea de los Caminos de Hierro de Madrid; en 1876, Imprenta de Berengüillo de Madrid; en 1881, por Francisco Álvarez y C^a. Dentro de sus obras completas; sobre 1900, Editor Pascual Aguilar en Valencia.

14 Este libro, escrito por voluntad de la S. M. La Reina cuenta con dos ediciones: la primera en 1861 en la Imprenta de Rivadeneyra de Madrid; la segunda en 1862, también en Madrid en la Imprenta de La Correspondencia de España.

15 Se trata de una de las últimas publicaciones de Antonio Flores. Esta ve la luz en Sevilla de mano de los editores Francisco Álvarez y C^a. en 1877.

16 Es sin duda la obra más importante de Flores y la que mayor número de ediciones obtiene. Podemos señalar las siguientes: en 1853, Imprenta de J. M. Alonso de Madrid; en 1857, Imprenta de La Ilustración de Madrid; en 1863-64, Imprenta de Francisco Paula y Mellado de Madrid; en 1862, Francisco Álvarez y C^a. De Sevilla; en 1892-93, Montaner y Simón editores de Barcelona.

17 Las aportaciones de Antonio Flores en la prensa periódica del momento son numerosas. Podríamos afirmar que su presencia en ella es una constante desde 1843 hasta 1863, ya muy cerca de su fallecimiento. Destaca sobre todo el periodo comprendido entre 1843 y 1845 en el que dirigió *El Laberinto*. En este apartado tan solo señalamos el nombre de alguna de ellas, dado que fueron numerosas las publicaciones con las que colabora.

18 Mención especial recibe esta colección de retratos costumbristas en la que Antonio Flores participa con cinco fisiologías y que compila un total de 92 tipos y escenas en una de las obras más interesantes de la segunda parte del siglo XIX, obra cuyos textos literarios vienen acompañados de magníficos grabados realizados por los mejores artistas de la época. Ésta se publica en Madrid entre 1843-44, Gaspar y Roig editores. Posteriormente, dada su popularidad, será reeditada varias veces.



Página de 'El Laberinto, Periódico Universal' (16/06/1845). / Fuente: Biblioteca Nacional España.

C. Traducciones

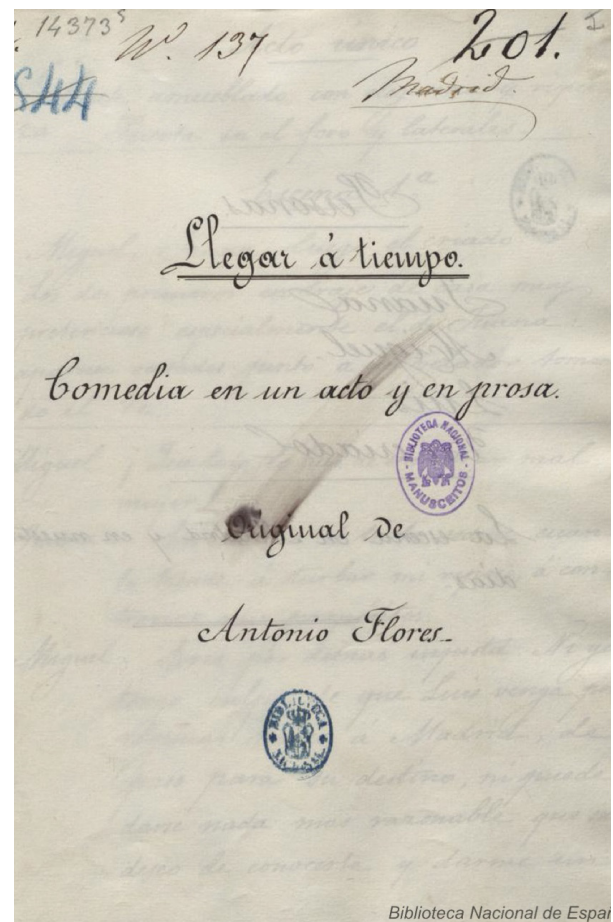
- Los misterios de París¹⁹.

D. Teatro

- El buen señor.
- Peripecias político-sociales y premio a la virtud.
- Llegar a tiempo.
- Un rapto y un castigo²⁰.

19 Flores traduce esta conocida obra de Eugène Sue en 1844. La obra del escritor francés, y su análisis de las costumbres sociales burguesas, tuvo gran repercusión en los escritores españoles de mitad del siglo XIX.

20 La Biblioteca Nacional conserva los manuscritos de cuatro comedias breves de Antonio Flores que, por el momento, pasan por ser una aportación anecdótica al igual que alguno de los poemas que publica a lo largo de su vida en prensa.



Portada del manuscrito de 'Llegar a tiempo'. / Fuente: Biblioteca Nacional de España.

Antonio Flores periodista

Cuando Antonio Flores llega a Madrid alrededor de 1836, tras haber finalizado el trabajo que su padre tenía encomendado en Elche, comienza a moverse con cierta soltura en el mundo periodístico de la capital, que a la postre supone la antesala del literario. Es probable que si hablamos de periodismo, nuestra concepción de éste nos lleve a pensar en un determinado medio de comunicación en el que podemos encontrar fundamentalmente información y opinión. Sin embargo, el periodismo decimonónico es sustancialmente diferente al moderno, predominando

sobre todo un enfoque literario prácticamente inexistente en la actualidad. Satisfacía, de este modo, la incipiente burguesía sus gustos culturales a la vez que plasmaba en estas publicaciones de carácter periódico sus inquietudes y preferencias.

De tal forma, el Madrid de mitad de siglo XIX destaca por la ebullición de ideologías políticas y el auge de las publicaciones periódicas, muchas de ellas de muy corta duración. Flores inicia su andadura literaria y periodística inmerso en este panorama. Pronto lo vemos aparecer, sobre el año 1841, como redactor de *El Nuevo Avisador* junto a un ilustre personaje de la época como Antonio Ferrer del Río. Muy probablemente, supo moverse en este inestable terreno y granjearse la amistad de importantes figuras del momento. Así, un paso decisivo que lo catapulta al reconocimiento de los lectores es su presencia en el semanario *El Laberinto*, del que fue director entre 1843 y 1845 y cuyo editor propietario era Ignacio Boix.

Son muchas la publicaciones en las que dejará huella. Sus artículos y aportaciones en cabeceras como *El Clamor Público*, *El Chocolate*, *El Universal*, *La Nación*, *La Época*, *El Católico*, *La Risa*, *La América*, *La Prensa*, *El Heraldo*, *La Semana*, etc.²¹, lo convierten en pocos años en un autor conocido y de gran prestigio. Esto le sirve para erigirse en colaborador de algunas de las colecciones de cuadros y escenas costumbristas más importantes de la época, como por ejemplo: *Los Españoles Pintados por sí Mismos*, *Álbum de la Zarzuela*, etc. Su nombre figura ya entre los grandes del momento, como E. Hartzenbusch, el duque de Rivas, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos o Estébanez Calderón.

En resumen, en 1843, año en el que Flores comienza la dirección del *Periódico Universal* *El Laberinto* coexisten en Madrid alrededor de ochenta y cinco publicaciones periódicas, algunas, tal y como hemos afirmado anteriormente, de poco éxito y breve duración en el tiempo. Con un buen número de ellas colaborará el es-

critor ilicitano, firmando cuadros costumbristas, críticas literarias e incluso algún que otro poema de relativa calidad. Sin embargo, *El Laberinto* se convirtió en un referente de textos de buena calidad y dio cabida a un tipo de producción literaria que deja entrever la efervescencia creativa de la época ligada, fundamentalmente, al costumbrismo romántico.



Página de 'El Laberinto, Periódico Universal' (01/11/1843). / Fuente: Hemeroteca Municipal de Madrid. / Fuente: Biblioteca Nacional España.

El escritor costumbrista

Sin duda, el mayor éxito literario lo cosecha Antonio Flores como escritor costumbrista, uno de los géneros narrativos más destacados del romanticismo español y, a la vez, menos reconocidos en la actualidad. Flores forma parte de una extensa lista de autores costumbristas en la que destacan nombres como Larra, Mesonero Romanos y Estébanez

21 Enrique Rubio Cremades, Op. Cit., realiza un amplio estudio de las diferentes publicaciones que Flores lleva a cabo en la prensa periódica de la época.

Calderón. Durante mucho tiempo, la crítica literaria lo ha catalogado como uno de los últimos costumbristas que desarrolla su labor a la sombra del gran escritor del momento que es Mesonero Romanos. Éste, conocido como “el Curioso Parlante” es indudablemente el autor que mejor describe y analiza los ambientes y costumbres del Madrid de mitad de siglo XIX²².

Sin embargo, Flores va más allá de la pura descripción de los tipos costumbristas y crea su propia personalidad literaria a partir del uso de la ironía y de la crítica humorística, tocando los mismos temas que otros costumbristas habían realizado de una forma más plana. En cierto modo, podríamos afirmar que éste aplica de forma inequívoca el tópico

de “Ridendo corrigo mores” y trata de corregir las malas costumbres de su época ridiculizándolas. Así, por sus textos desfilan un amplio abanico de tipos sociales que abarcan prácticamente todos los estamentos de aquella sociedad decimonónica, aunque son las clases más humildes las que reciben por su parte mayor atención.

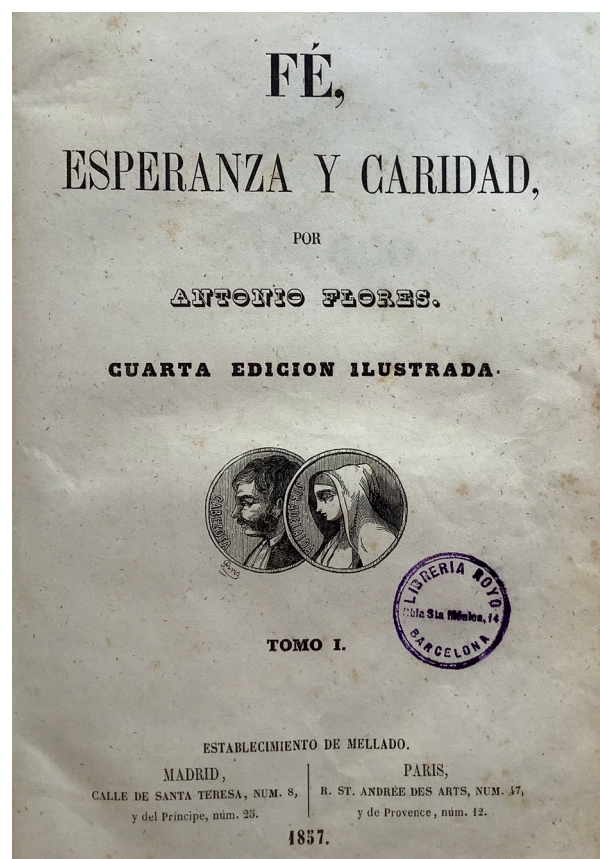
Flores busca, por tanto, identificar los vicios de la sociedad decimonónica situando a los tipos tradicionales madrileños frente a un espejo que ofrece una imagen más cercana, la mayor parte de las ocasiones, a la caricatura. Madrid, sobre todo sus calles más céntricas²³, se convierten en el espacio por el que la pluma irónica del escritor ilicitano transita sin ningún pudor.



'Doce españoles de brocha gorda' (Madrid, tercera edición, Tip. de D. F. de P. Mellado, 1852). / Colección particular del autor.

22 Ramón de Mesonero Romanos es el escritor de cuadros costumbristas más reconocido del momento. Su libro más conocido, *Escenas madrilenas*, está considerada como la obra cumbre del costumbrismo romántico español. Antonio Flores ha sido señalado como su discípulo más importante, aunque éste es capaz de superar el costumbrismo más ortodoxo y alcanzar nuevas metas literarias.

23 Prácticamente toda la producción costumbrista de Flores se sitúa en Madrid, excepto algunas ocasiones señaladas en las que sale de la capital para buscar los contrastes que se producen con las provincias.



'Fe, Esperanza y Caridad' (Madrid, cuarta edición, 1857). / Colección particular del autor.

La producción costumbrista del autor se recoge fundamentalmente en sus colaboraciones con la prensa del momento en primera instancia, en contribuciones a colecciones de tipos como *Los Españoles Pintados por sí Mismos* y en dos de sus libros más importantes: *Doce españoles de brocha gorda* y *Ayer, Hoy y Mañana*.

A pesar de que son varios los libros sobre los que podríamos realizar una breve exposición y análisis, sin duda alguna es *Ayer, Hoy y Mañana* el libro que sitúa a Flores en la galaxia de los buenos escritores por méritos propios. Sobre éste únicamente podremos llevar a cabo una mínima aproximación que sirve para observar de forma inequívoca la calidad de los textos literarios y el ingenio del autor.

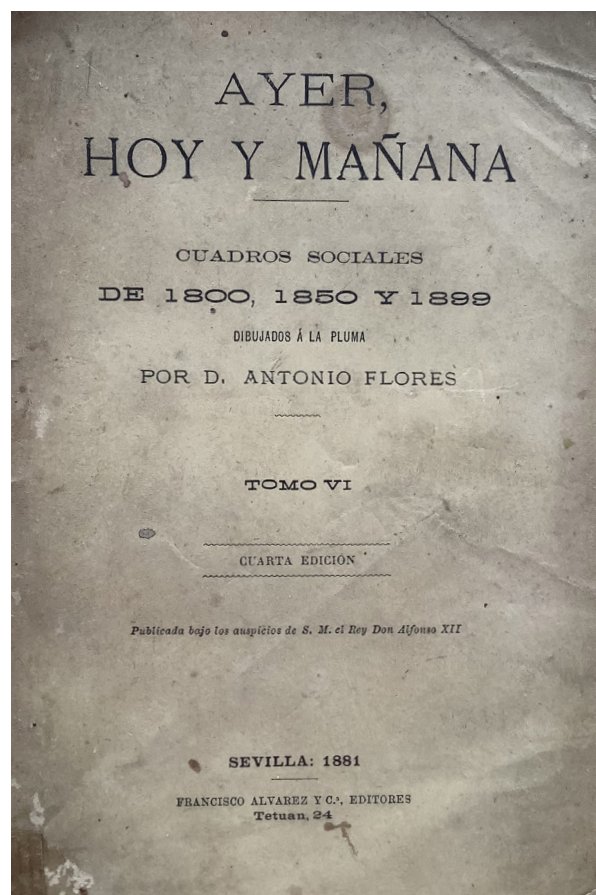
‘Ayer, Hoy y Mañana’

Sin duda, es éste el libro más conocido de Antonio Flores y el que ha merecido mayores elogios por parte de la crítica, así como número de ediciones. Se trata de una colección de cuadros costumbristas que se estructuran en tres partes que coinciden con lo que para el autor es el pasado, su propio presente y el futuro del siglo XIX.

Cada una de las tres partes recoge un amplio número de cuadros²⁴. Las dos primeras están dedicadas a escenas y costumbres que transcurren entre 1800 y 1850, por tanto el pasado (*Ayer*) y el presente (*Hoy*) del autor. En estas dos partes Flores realiza con bastante destreza y acierto un análisis profundo tanto de todos aquellos comportamientos y tipos que empiezan a desaparecer de la España moderna, como de los que conforman su propio presente de mitad de siglo y que definen la sociedad del momento.

‘Ayer’

El primer libro de Flores supone su pasado más inmediato, aquel con el que había vivido durante muchos años en una pequeña villa de provincia llamada Elche. Sin embargo, al



‘Ayer, Hoy y Mañana’ (Sevilla, cuarta edición, Francisco Álvarez y C.ª. Editores, 1881). / Colección particular del autor.

igual que había hecho Ramón de Mesonero Romanos, el escritor ilicitano sitúa prácticamente todos sus cuadros en Madrid, a pesar de que en ocasiones sus personajes salen de la corte y recorren alguna de las provincias españolas. Estas salidas esporádicas sirven al autor para contrastar las enormes diferencias que pueden encontrarse entre la vida de la capital y la de los pueblos de provincias, donde todo transcurre como si el Antiguo Régimen todavía tuviera pervivencia. Y es que para la sociedad de principios de siglo XIX viajar por placer era algo extraño e inexplicable. Ni las carreteras, ni las posadas de los caminos estaban preparadas para tales experiencias que, conforme avanza el siglo, se convierte en una de las costumbres burguesas más deseadas.

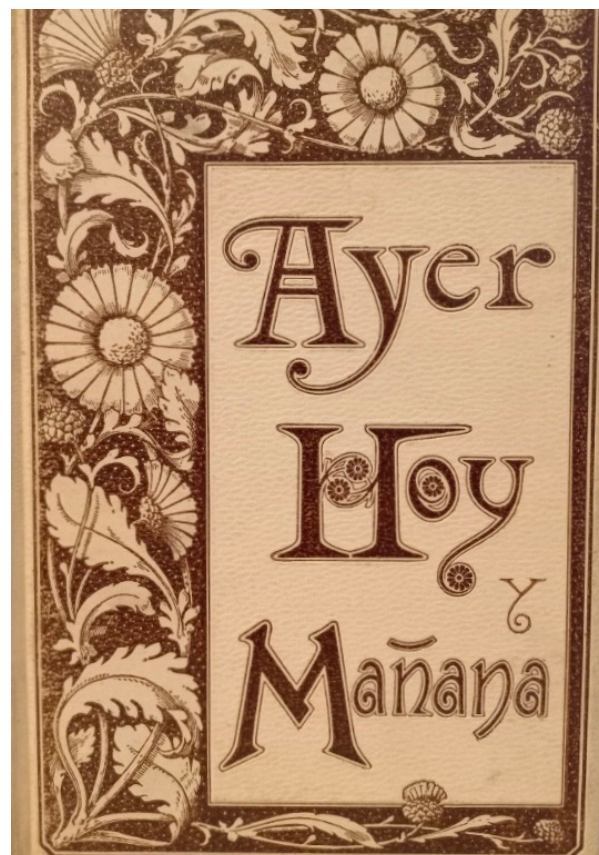
24 El libro titulado *Ayer* cuenta con 55 cuadros; el *Hoy* está compuesto por 53 cuadros y, finalmente, en el *Mañana* pueden encontrarse un total de 40. Todos ellos suman un total de 148 cuadros de costumbres que hacen de este conjunto de libros el de mayor interés.

“Un viaje entonces era un estado excepcional. El viajero se declaraba a sí mismo fuera de la ley general de sus semejantes” afirma Flores en el cuadro XXIII del *Ayer*. Salir de aquel espacio de modernidad llamado Madrid suponía enfrentarse a una España que comenzaba a desaparecer, pero que encontraba todavía resistencia a cambiar, y así seguramente fue hasta bien entrado el siglo XX, tal y como nos indica el siguiente texto extraído del cuadro XXV del primer libro:

¡Qué felices somos ahora, pero que viejos de ochenta y cinco y noventa años se criaban entonces en aquellos pueblos que veían al cartero una vez a la semana, al titiritero una vez al año, al polvorista por San Roque y la Virgen, y al diputado del distrito nunca, y a las letras de molde en el breviario del cura y en el ejemplar del Don Quijote que tenía el beneficiado!

Con toda seguridad, el primero de los tres libros que Flores dedica a la sociedad decimonónica, requeriría, al igual que el resto de su obra, un análisis en mayor profundidad que no podemos permitirnos en este pequeño artículo. Sin embargo, y a pesar del cambio de gusto literarios en el lector actual, resulta muy interesante transitar por la lectura del escritor ilicitano en los numerosos cuadros que va trazando de cada periodo histórico. Incluso en muchos momentos puede resultar ameno y curioso observar cómo alguno de los temas que trata guardan estrecha relación con muchos de los que actualmente suscitan polémica. De este modo, es tremendamente sugestivo leer algunos de los cuadros que, por ejemplo, dedica a la bandera española²⁵, a los toros²⁶, a los cuarteles²⁷ y los diversos que están inspirados en el estamento eclesiástico y su poder²⁸.

Sin duda, además del valioso tesoro antropológico que Flores nos regala con esta amplia colección de cuadros costumbristas, lo más



'Ayer, Hoy y Mañana' (Barcelona, Montaner y Simon, 1893). / Colección particular del autor.

significativo es cómo sitúa bajo la lupa de su mirada irónica y sarcástica todas y cada una de las costumbres que imperan en su siglo, tanto aquellas que va borrando el paso del tiempo, como las que comienzan a aflorar y consolidarse en la sociedad.

Empero, tras todo el amplio andamiaje costumbrista, los cuadros de Flores nos muestran que en realidad estamos ante un cambio global que, en apenas pocos años, nos conduce a la llegada de la modernidad. A diferencia de otros renombrados costumbristas, la pluma de Flores es capaz de detenerse ante esos espacios, nuevas costumbres y realidades que la incipiente modernidad ofrece y, sutil-

25 Dedicar un cuadro a la bandera española, aunque de forma muy alegórica, en el número XLIX del *Ayer*.

26 “Pan y toros” es el título del cuadro L del *Ayer* en el que refleja esta fiesta cultural española y sus imbricaciones sociales y populares.

27 El poder militar y la inestabilidad que este provoca en la nación puede observarse a través de los tres libros que componen esta obra. En la primera parte, el *Ayer*, es posible comprobarlo en cuadros como el número XLVI titulado “Los cuarteles de la sangre azul o la España de los cuarterones”.

28 Cuadros como los titulados “Un convento de frailes” (número XV), “A capitular van los frailes” (número XVIII), “Un monjío” (número XXXV) o “El Santo Oficio no es oficio santo” (número XLIV), son algunos de los que tratan en el *Ayer* la importante presencia de la religión en la sociedad del momento.

mente, contraponerla a un pasado del que ya queda poca huella. La introducción que inicia el libro *Ayer* aclara suficientemente que la fe había sido durante mucho tiempo la clave de bóveda sobre la que se articulaba la existencia del hombre del Antiguo Régimen, pero que la felicidad y la seguridad que ésta proporcionaban estaba dando paso a la incertidumbre y a la duda con la llegada de la ciencia. Así lo afirma con las siguientes palabras:

¡Dichosa edad y felices tiempos aquellos en que el hombre venía al mundo con la precisa obligación de creerlo todo, vivía sin dudar de nada y moría en la seguridad de que cuanto le había rodeado y cuanto le habían prometido era la pura verdad!

¡Dichosa edad, vuelvo a decir, y tiempos felicísimos aquellos en que se cerraban los ojos para ver, y nadie se cuidaba de saber otra cosa que lo que buenamente llegaba a su noticia, sin dar un paso adelante por atrapar un secreto, y aun dando algunos hacia atrás para evitar un desengaño!

La fe, que para ti, lector, y para mí y para todos nosotros es casi un artículo de lujo, era para aquellas gentes un artículo de primera necesidad, con el cual se destetaban los niños, se educaba a las mujeres, se graduaban los doctores y se jubilaban los ancianos²⁹.

'Hoy'

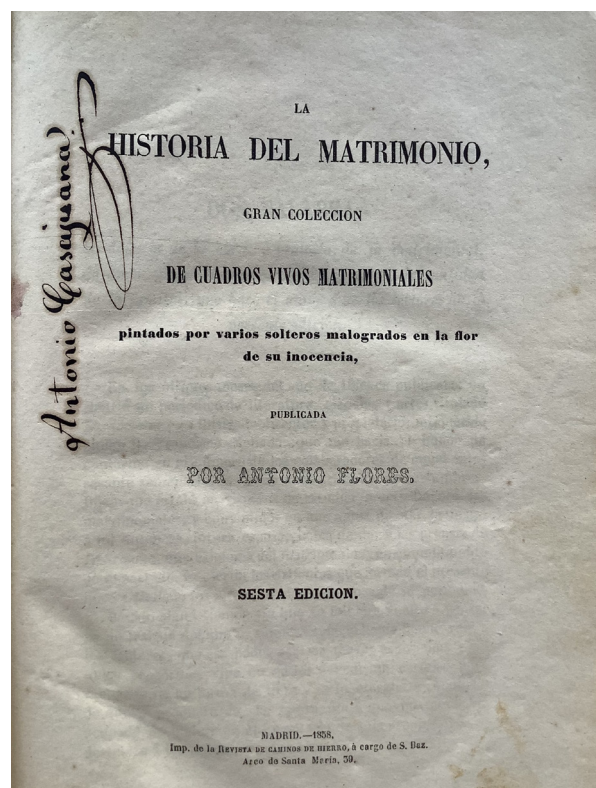
Si bien el libro dedicado a la España de 1800 nos ofrece un atractivo conjunto de escenas que destacan por el valor de aquellas costumbres que desaparecen, pero que son imprescindibles para entender el carácter español, el segundo de los libros, el *Hoy*, muestra al Antonio Flores más auténtico. Nos encontramos ante un escritor maduro que nos ofrece una prosa muy cuidada y trabajada, atenta al detalle y a la descripción de tipos, ambientes y lugares. Todo ello, como ya hemos afirmado, siempre desde una perspectiva irónica que sirve al autor para disec-

cionar con maestría los vicios y virtudes de su propia cotidianidad.

De este modo, Flores es capaz de observar, como nadie lo había hecho, que la llegada de ciertas realidades e inventos supone avanzar en un camino que ya no tiene vuelta atrás. Así lo reconoce en estas líneas:

El carbón de piedra nos hizo luz en el camino, y el resplandor del gas nos pareció horrible el esqueleto del AYER; y apretando el paso, gracias al descubrimiento del vapor, pudimos llegar al HOY, desde donde vemos brillar en lontananza la chispa eléctrica que anuncia en el MAÑANA³⁰.

De los tres libros éste es el más amplio. Parece que Antonio Flores acepta con gusto y muchas ganas el reto de plasmar con su prosa costumbrista el panorama social de mitad



'La Historia del Matrimonio' (Madrid, sexta edición, Imp. Revista de Caminos de Hierro, 1858). / Colección particular del autor.

29 Estas líneas corresponden a la "Introducción" que precede al libro primero titulado *Ayer*.

30 Este fragmento se halla en la "Introducción" que podemos encontrar en el libro *Hoy*. Resalto de forma intencionada en negrita los elementos que Flores escoge para identificar el pasado -carbón-, el presente -gas y vapor-, el futuro -la electricidad-.



Grabado perteneciente a libro '*Fe, Esperanza y Caridad*'. / Colección particular del autor.

de siglo XIX, aquel que sirve de marco a su propia existencia. Lo primero sobre lo que pone el foco es “la prisa” que rige a los hombres y mujeres que viven ese momento, un claro síntoma de que todo está cambiando. Y así es como van a sucederse un buen número de cuadros que abordan elementos novedosos y relevantes de aquella sociedad, tipos y costumbres que comienzan a asentarse y a definir una sociedad ya moderna. De esta manera, por éstos aparece la publicidad³¹, el daguerrotipo³², la industrialización³³, las fábricas³⁴, los viajes³⁵, el empleo³⁶, los rumores³⁷, las tiendas³⁸, la prensa³⁹, el espiritismo y magnetismo⁴⁰, el negocio de la muerte⁴¹, el suicidio⁴², etc. Resulta imposible detallar, como ya dijimos antes, en estas líneas todos los elementos de interés que aparecen en los artículos del escritor ilicitano. He citado alguno de ellos, pero otros muchos más como la educación, las modas, los obreros, las comidas, el ámbito privado, etc, quedan pendientes de un mayor estudio.

‘Mañana’

Para muchos estudiosos del costumbrismo romántico español, el tercer libro de esta obra titulado *Mañana* es el gran libro todavía por descubrir de Antonio Flores. Los cuadros que lo componen van más allá de la típica fórmula

31 Flores aborda la presencia cada vez más importante de la publicidad en el cuadro II y, con ello, la mercantilización del objeto.

32 Louis Daguerre perfecciona alrededor de 1838 lo que podemos considerar la primera técnica fotográfica: el daguerrotipo. Este invento supuso un cambio radical a la hora de acercarse a la realidad y de plasmar su propia esencia. Flores recurre a esta técnica en el cuadro III.

33 En el cuadro X encontramos una amplia y profunda reflexión sobre el inicio de la industrialización en España, la llegada del capitalismo y la necesidad de promover la educación entre las clases trabajadoras que poco a poco llegan a las ciudades. Se trata de uno de los cuadros más interesantes de Flores, que ofrece una visión certera de las desigualdades sociales que se iban produciendo y de cómo la sociedad española estaba dando los primeros pasos hacia la modernidad económica, política y social.

34 Aunque la referencia a las fábricas es una constante en este libro segundo, en el cuadro XII podemos ver con claridad cómo hace alusión a las sociedades mercantiles y las distintas fábricas que van ocupando el espacio urbano del Madrid de 1850.

35 La aparición de nuevas máquinas como el ferrocarril permiten, así lo podemos apreciar en el cuadro XIII, viajar con celeridad y estrechar unas distancias inimaginables para el hombre de principios de siglo.

36 El trabajo, ya en el inicio del capitalismo, se convierte en una necesidad. Así lo podemos observar en el cuadro XIX.

37 Interesante cómo aborda la “fabricación” de los rumores y su difusión en esta época. Recordemos que posiblemente la traición que sufrió Flores, y que mucho tuvo que ver en su prematura muerte, nace precisamente de un rumor.

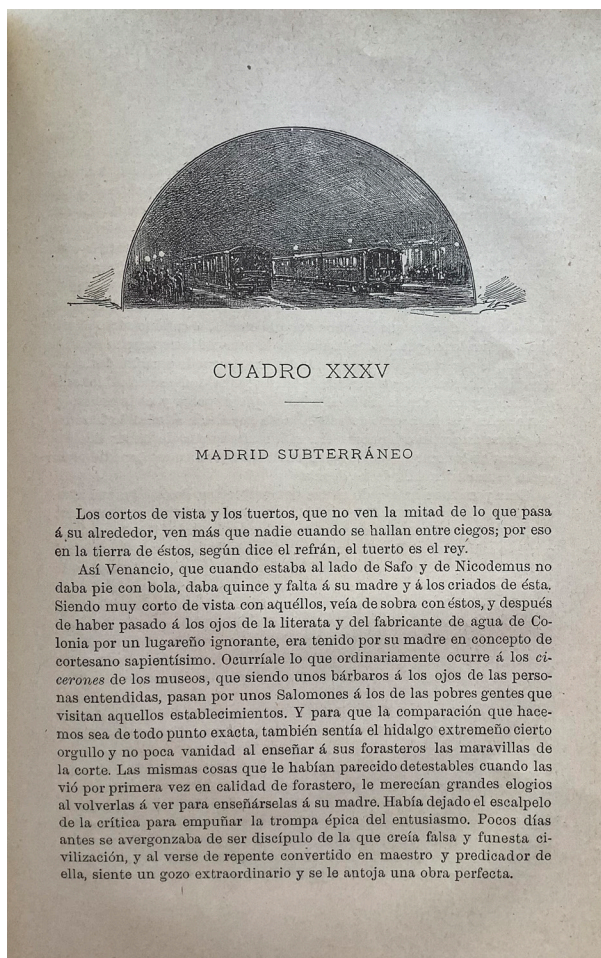
38 El consumo, las tiendas, la presencia de escaparates que exhiben la mercancía para provocar el deseo del comprador aparecen, junto con otros elementos, perfectamente retratados en el cuadro XXXII y el XL.

39 La prensa es calificada por Flores como “el cuarto poder del Estado” en el cuadro XLVII.

40 Flores hace notar irónicamente sus dudas sobre la aparición de estas pseudociencias y el gran número de seguidores que tienen en el cuadro XVIII.

41 Incluso la muerte se convierte en un próspero negocio. Es la industria de la muerte y la mercantilización de todo lo que tiene que ver con ella. Este aspecto podemos encontrarlo en el cuadro XII.

42 En el cuadro LIII, que cierra el libro *Hoy*, vemos esta referencia a uno de los grandes referentes románticos: el suicidio. Por todo lo que supone este acto, de desafío a la religión y al propio mundo, Flores deja claro que la sociedad del siglo XIX ha llegado de golpe a la modernidad y que la pérdida de la fe solo deja una puerta abierta: el suicidio de la sociedad misma como acto de rebeldía ante lo que está por llegar.



CUADRO XXXV

MADRID SUBTERRÁNEO

Los cortos de vista y los tuertos, que no ven la mitad de lo que pasa á su alrededor, ven más que nadie cuando se hallan entre ciegos; por eso en la tierra de éstos, según dice el refrán, el tuerto es el rey.

Así Venancio, que cuando estaba al lado de Safo y de Nicodemus no daba pie con bola, daba quince y falta á su madre y á los criados de ésta. Siendo muy corto de vista con aquéllos, veía de sobra con éstos, y después de haber pasado á los ojos de la literata y del fabricante de agua de Colonia por un lugareño ignorante, era tenido por su madre en concepto de cortesano sapientísimo. Ocurríale lo que ordinariamente ocurre á los *cicerones* de los museos, que siendo unos bárbaros á los ojos de las personas entendidas, pasan por unos Salomones á los de las pobres gentes que visitan aquellos establecimientos. Y para que la comparación que hacemos sea de todo punto exacta, también sentía el hidalgo extremeño cierto orgullo y no poca vanidad al enseñar á sus forasteros las maravillas de la corte. Las mismas cosas que le habían parecido detestables cuando las vió por primera vez en calidad de forastero, le merecían grandes elogios al volverlas á ver para enseñárselas á su madre. Había dejado el escalpelo de la crítica para empuñar la trompa épica del entusiasmo. Pocos días antes se avergonzaba de ser discípulo de la que creía falsa y funesta civilización, y al verse de repente convertido en maestro y predicador de ella, siente un gozo extraordinario y se le antoja una obra perfecta.

Página con grabado perteneciente a libro 'Ayer, Hoy y Mañana'. / Colección particular del autor.

costumbrista y proyectan hacia el futuro su propia imaginación a modo de arte adivinatoria. Salvando las distancias, el escritor ilicitano lleva a cabo un ejercicio de imaginación, fundamentado en la realidad científica y el progreso, que recuerda en mucho a ciertas novelas del gran Julio Verne. Y es que en ambos toda predicción sobre el inmediato futuro está sustentada sobre la base sólida de los avances científicos e industriales que fácilmente podían apreciarse en la sociedad, así como en las muchas aspiraciones que el hombre decimonónico iba tejiendo a la luz del optimismo científico.

43 Flores necesita de una introducción y dos prólogos para tratar de justificar la escritura de este libro y, sobre todo, de que el origen del mismo nada tiene que ver con el espiritismo o magnetismo, tan en boga en la época, o la presencia de ningún médium. En el fondo, todo ello revela que la inspiración de este libro inclasificable se debe a la observación del progreso científico y a las conjeturas predictivas que es capaz de realizar la mente del autor.

Por este motivo, el *Mañana* de Antonio Flores es un libro digno de ser tenido en cuenta como una de las obras más significativas de la literatura del siglo XIX español. Sin embargo, quizás porque por su propia naturaleza sea un libro que no encaje en ningún criterio genérico y que difícilmente puede ser encasillado en una corriente literaria concreta, éste ha sido condenado al olvido injustamente.

A diferencia de los dos libros anteriores, el *Ayer* y el *Hoy*, en éste siente la acuciante necesidad de justificar de manera clara, para evitar cualquier susceptibilidad, su escritura. Así nos lo hace saber en las siguientes palabras:

Hanse engañado los que hayan creído que para adivinar los destinos futuros de la humanidad española íbamos a tomarle al tiempo su mano descarnada, estudiando en ella, con unos cuantos signos gitanos, los jeroglíficos del porvenir; tampoco aciertan los que hayan pensado que estaríamos con la baraja entre los dedos, echando las cartas sobre un taburete, para buscar en sus diferentes combinaciones los secretos del destino; también se engañan los que se hayan figurado que para escribir este libro contábamos con algún zahorí, de los que antiguamente descubrían metales y tesoros debajo de la tierra y ahora podrían haber perfeccionado su ciencia adivinando misterios futuros; y por último, debemos decir que asimismo se equivocan los que hayan imaginado que teníamos pacto expreso y formal con el diablo para que nos dijera lo que él mismo ignora.⁴³

Así pues, en los cuarenta cuadros que componen el libro nos hallamos con meritorios hallazgos adivinatorios que hoy en día podemos constatar como realidades palpables. Flores es capaz de sobrepasar su propio registro literario, sin perder el humor que siempre lo acompaña, y crear un ambiente futurista muy sugerente. Seguramente, siendo el libro más fantástico del ilicitano, es el más serio, el que más atención recibe a los detalles que son descritos.



Medallón del homenaje dedicado en 1918 por la ciudad de Elche al escritor y que puede encontrarse sobre la puerta principal del Palacio de Altamira. / Colección particular del autor.

Algunos de los elementos que llaman la atención del lector, pero que a la postre se convertirán en realidad con el paso de los años, son: el árbol de la publicidad⁴⁴, los perfumes⁴⁵, el amor⁴⁶, el espiritismo⁴⁷, los viajes⁴⁸, la sociedad protectora de animales⁴⁹, los hospitales⁵⁰, el metro⁵¹, etc. De nuevo, son muchos los puntos de interés de este libro que no pueden ser recogidos en estas líneas que tratan, únicamente, de justificar la importancia de un escritor prácticamente olvidado.

Conclusiones

Antonio Flores, el escritor nacido en Elche en 1818, sigue siendo un gran desconocido tanto



'Doce españoles de brocha gorda' (Barcelona, López Editor). / Colección particular del autor.

en su ciudad⁵², como fuera de ella. Tras lo expuesto anteriormente, queda suficientemente claro que nos encontramos con el autor ilicitano más importante de los últimos siglos, tanto por número de ediciones de sus obras, como por la notoriedad social alcanzada.

44 En el cuadro III nos indica que la publicidad, como un árbol metafórico, entrará a todas nuestras casas de forma imparable. No le faltaba razón.

45 Bajo la fabricación de agua de colonia, Flores analiza en el cuadro VI, la necesidad que tendremos de ir elegantes y aseados en la sociedad del futuro, de tener buena presencia.

46 Aparece el gran tema del amor tratado con profusión en los cuadros VII, VIII y XIX.

47 El interés por las ciencias ocultas sigue manifestándose en esta visión del futuro. Así lo podemos observar en el cuadro XV.

48 Flores imagina un viaje de placer entre España y Dinamarca en dos horas y cuarenta minutos. Hoy sabemos que estaba totalmente acertado. Lo podemos leer en el cuadro XXIII.

49 También anticipa esta realidad en el cuadro XXII.

50 Aparece en el cuadro XXXIII como un gran avance para nuestra sociedad.

51 Dentro del cuadro XXXV, dedicado al "Madrid Subterráneo", hallamos la presencia de lo que hoy conocemos como metro y que es uno de los principales medios de transporte de las grandes ciudades.

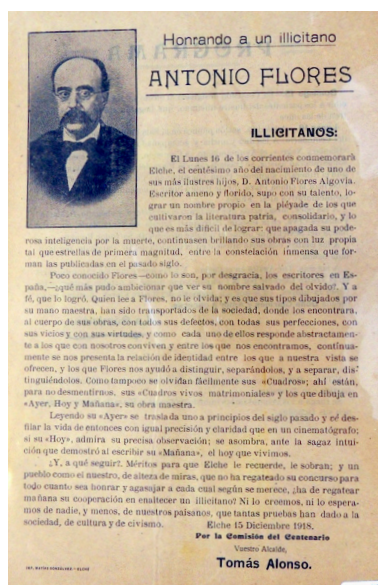
52 Poco se conoce en la ciudad de Elche sobre el escritor costumbrista. En su memoria queda una pequeña calle en el centro urbano, así como un medallón situado en la puerta principal del Palacio de Altamira que la ciudad le dedica en 1918 para celebrar el centenario del nacimiento de uno de sus hijos más ilustres.



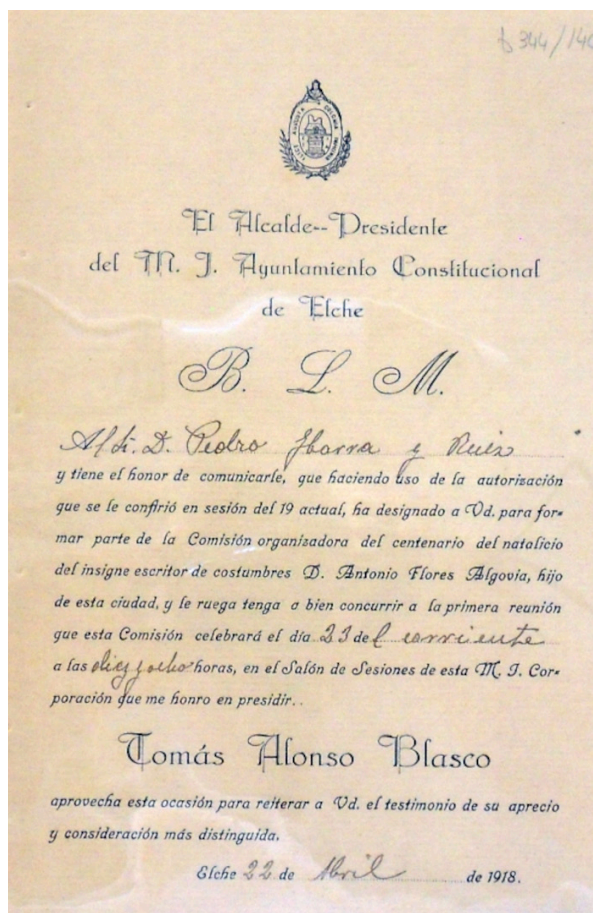
Una de las últimas fotografías de Antonio Flores antes de morir. / Fuente: 'Antonio Flores. Una visión costumbrista del siglo XIX' de Rafael Benítez Claros.

Para la Historia de la Literatura, en la actualidad el costumbrismo romántico ocupa un lugar secundario y poco frecuentado. Apenas los grandes nombres como Larra o Mesonero Romanos consiguen dar a conocer un género literario que no suele ser del gusto actual. No obstante, siendo rigurosos, deberíamos señalar que Antonio Flores rompe los esquemas del costumbrismo puro y pone los cimientos para la llegada de la gran narrativa realista española. Esto se debe a que Flores no se queda anclado en el cuadro costumbrista como un espacio autónomo y cerrado, sino que es capaz de hilvanar a través de distintos personajes varios cuadros como si de una novela se tratara⁵³.

Por otro lado, en su ciudad natal es un personaje prácticamente desconocido, del que apenas queda memoria. El gran pecado del escritor ilicitano, muy propio de nuestros días, es haber prestado muy poca atención a su ciudad⁵⁴. De esta forma, salvo un par de comentarios que realiza en sus libros, la ciu-



Bando del alcalde Tomás Alonso con motivo del homenaje a Antonio Flores en Elche en 1918. / Fuente: Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME).



Documento del homenaje a Antonio Flores en 1918. / Fuente: Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME).

⁵³ Este hecho puede observarse en varios de sus libros que titula como "novela de costumbres".

⁵⁴ Apenas un par de referencias aparecen en la producción literaria de Flores a Elche. En el Prólogo de *Doce españoles de brocha gorda* dice "Español sobre todo, bendita sea la estancia de mis padres en la villa de Elche el año de 1820". Poco más.

dad de las palmeras o del Misteri no es objeto de la escritura del costumbrista en lo que a su producción principal se refiere, a excepción de un artículo sobre la Festa que publicó en la revista *Museo de las Familias*⁵⁵.

Quizás sería conveniente explicar que Madrid es el epicentro de cualquier movimiento artístico e intelectual en este momento y que

habría sido absurdo escribir cuadros costumbristas sobre una pequeña villa todavía por aquel entonces. Teniendo en cuenta esto, resulta incomprensible que su ciudad, a excepción del reconocimiento dado en 1918 (seguramente impulsado por Pedro Ibarra⁵⁶), actualmente no reivindique la importante figura de uno de sus hijos más ilustres y el mejor escritor que ha tenido en su historia.



'Los Románticos' por Esquivel (1846). Antonio Flores aparece en quinto lugar, fila superior por la izquierda. / Fuente: Museo del Prado.

55 La revista *Festa d'Elx* en su número 56 del año 2012 llevó a cabo la publicación facsímil del texto mencionado.

56 El Ayuntamiento de Elche nombra en 1918 a Pedro Ibarra como el comisionado encargado de organizar los actos relativos al homenaje que realizará la ciudad a Antonio Flores por el centenario de su nacimiento.

LA FESTA



'Virgen ascendiendo'. Xilografía, espinas de palmera de Elche cosidas y pan de oro, 75 x 56 cm, 2007. / Susana Guerrero.

LA FESTA



Todas las fotografías son del autor.

La expresividad en el Misteri d'Elx

Francisco Alberola Miralles

Doctor por la Universidad de Murcia, docente, actor y director de escena. Ex director del Festival Medieval de Elche



Estas sonoras manos oscuras y lucientes,
las reviste una piel de invencible corteza,
y son inagotables y generosas fuentes
de vida y de riqueza.

***Las manos (de Viento del pueblo),
Miguel Hernández***



... nunca he olvidado
la sublime belleza de sus manos
entrevistas por la abertura
de las mangas.

***El elogio de la sombra,
Junichiro Tanizaki***

Espacio y escenografía

La Festa o Misteri d'Elx mantiene una espectacular coreografía de movimiento de personajes debido, en parte, al diseño de su espacio escénico tridimensional compartimentado en tres planos (largo, ancho, alto) que promueven un juego dinámico de desplazamientos y direcciones visuales y trayectorias espaciales.

La basílica de Santa María, como conjunto arquitectónico, es un continente estructural cuyo contenido volumétrico facilita de modo exuberante líneas escenográficas horizontales, verticales y líneas inclinadas (ascendentes y descendentes) por las que evolucionan los personajes, dando forma a diversos espacios nombrados como andador, cadafal y cielo que, juntos, componen un cuerpo sólido

extraordinario desde el que se construye la totalidad de la representación.

El espacio escenográfico en forma de lengua quebrada en ele atraviesa la nave central de la basílica hasta la plataforma llamada cadafal, para, desde allí, proyectarse en el vacío espacial aéreo hasta el cielo o tambor en la cúpula de la misma. Todo acontece en esa especie de L tumbada. Cada uno de los espacios que conforma tan singular figura alberga múltiples posibilidades expresivas, que, junto a otros aspectos escénicos como el movimiento de actores o el mundo sonoro, refuerzan y equilibran el acto religioso del Misteri, acercándolo hacia lo que podemos llamar y reconocer como una representación laica con sus especiales características argumentales, estructurales, emotivas, interpretativas, de puesta en escena, etcétera, aproximándolo, sin lugar a duda, hacia lo teatral¹.



El diseño del movimiento se visualiza fácilmente en las distintas agrupaciones de personajes que, en parejas, tríos o solos (desplazamientos o pausas, actitudes rítmicas, direcciones visuales y direcciones corporales) crean los actores con sus acciones. En tanto que los objetos y útiles empleados, como la sagrada palma, las llaves de San Pedro, los

evangelios, el palio, los cirios o velas, forman un cuerpo de utilería sugerente, que junto al vestuario (entendido como algo que caracteriza al personaje), constituyen una escenografía envolvente en la que colores, formas, pliegues, crean, junto al calzado, barbas y postizos, un mapa corporal que evidencian su identidad.



¹ "Lo sustantivo del teatro es justamente su condición efímera, su ausencia de fijación objetual. Su carácter específico consiste en que la obra de arte teatral se produce en el mismo espacio y tiempo que el de los espectadores que la contemplan". HORMIGÓN, J. A. *Trabajo dramático y puesta en escena*, p. 268.

Manos que hablan

El rostro y las manos, partes no cubiertas del cuerpo, crearán una caracterización específica y harán que cada personaje sea rotundamente explícito: todos recordamos al judío con las manos como garfios, las poses emotivas del Ternari, o la actitud hierática de brazos extendidos del conjunto de intérpretes apuntando al cielo, buscando el encuentro del oropel, que desciende lento, purificador. Los rostros, abrazados por peluca y barbas, propias o postizas, cubiertos por tocado, bonete o corona, plasman cada faz de cada personaje como único en su particularidad.

Rostros y manos proyectan figuras de antaño, figuras procedentes de un tiempo arcaico en el que el asombro afecta tanto al personaje, como al intérprete, como al público espectador. Las manos modelan el gesto² y son un territorio formal capaz de expresar y mostrar una información puntera, ilustre y absoluta. Las manos trabajan en connivencia rítmica con el rostro que, junto a la mirada y su orientación, puntean direcciones y trayectorias paralelas, disímiles y hasta contradictorias, a veces.

Recordamos las manos en el grupo de las Marías en el que, *orantes, manojos de manos obedientes*, agraciadas, casi divinas, avanzan desde el andador hasta ocupar el cadafal.

Recordamos los *gestos de brazos en aspa* del Ternari, en equilibrio constante a tres bandas, espacio y tiempo compartido en el trío de apóstoles que las hacen parlotear vehementemente, que cantan incapaces de distanciarse de la expresividad que desde la totalidad del cuerpo transmiten.

Recordamos la actitud de la judiada por medio de *manos que señalan, acusan, exigen, embisten*, pelean contra fervientes manos que *protegen, defienden, esquivan, detienen*. Y en el milagro mismo, recordamos las manos del judío —*gesto gafo*— que ha conseguido alcanzar la imagen de la Virgen, petrificado, paralizadas en lo alto de la nada —el vacío—, en un espacio de nadie, engarrotadas.

Recordamos la presencia admirable del pequeño angelito que, en la granada, se desliza solo desde la puerta del cielo para llevar la palma a María, como mensajero insólito —*gesto llano*— y decirle que sus deseos se cumplirán. Recordamos las manos musicales, únicas, tañendo en los aparatos aéreos de la recélica y la coronación, pulsando *gestos minúsculos*, invisibles en la distancia, aletas móviles en el conjunto enorme que desciende por el aire inmóvil, y del que se desprenderá desde el cielo hasta la tierra un oropel sagrado que como catarata purifica... El Misteri es manos, es aire, es canto, es imagen llameante y palpitante también.



² "Movimiento de una o diversas partes del cuerpo (...) en el teatro solamente por la voluntad de comunicar algo a los espectadores". MELEN-DRES, Jaume. *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*, p. 87.



Gestos comunes y particulares, individuales y grupales

El gesto de elevar brazos al cielo —*gesto palmar*—, de manos abiertas y extendidas es uno de los gestos que se llaman de oración, o *gesto orante*. Ese gesto, tan poderoso, afirmativo y con firmeza compuesto, es esperanza, alabanza, permanece en los apóstoles que lo ejecutan a coro en la muerte de María, en la ascensión de su alma al cielo y en la coronación, proyectadas las manos al cielo, que semejen palmas. Arriba, en lo alto, el esperado oropel que descende con ritmo lento de siglos de caída. Ese mismo gesto, pero *airado* o *espasmódico*, también está en los judíos, como *gesto de cólera* al comienzo del andador y, con posterioridad, una vez bautizados, unidos a los apóstoles, como *gesto bruñido* o *afable*.

Es un *gesto grupal* que veremos repetido también al finalizar la Festa, cuando desde debajo

del cadafal los feligreses piden oropel recién caído y alargando la mano lo reciben agradecidos, o desde la tribuna de autoridades con brazos que se alargan —*gesto solícito*—. Las manos juntas en oración no es sólo gesto propio del grupo de las Marías, o del Ángel Mayor, o de la imagen de la Virgen; también las veremos en los judíos convertidos y en los apóstoles en diversos momentos. El *gesto abierto de brazos extendidos y palmas abiertas*, de asombro o sorpresa, es propio de los apóstoles, especialmente en el Ternari; también lo veremos en la llegada tardía de santo Tomás, en el enfrentamiento y asalto de los judíos al cadafal y en los apóstoles defendiéndolo, formando un muro de contención.

Hay un *gesto único*, que pertenece a un personaje único, el mestre de capella que, lenguaje manual, indica qué hay que hacer con respecto a los cánticos, ordenando tiempos, intensidad, grupo... Y hay un *gesto común*, difuso, en

la procesión, asumido por apóstoles y judíos convertidos, manos caídas bajo vientre, dedos entrecruzados, mano sobre mano, en actitud reflexiva, humildad paseante cercanos en la fe. No es frecuente el contacto entre los distintos personajes salvo en acciones muy marcadas como el abrazo entre apóstoles o la salutación. En el encuentro y enfrentamiento apóstoles-judíos es, sin lugar a dudas, la escena en donde más contacto físico hay.

A veces es como si los personajes estuvieran solos en escena. Quizás tenga que ver con la

estilización del gesto, con el quietismo de algunos momentos, o con el hieratismo de algunas figuras que parecería que no respiran... Abunda el *gesto corto* en situaciones concretas —la judiada o la llegada de los apóstoles—. Mientras que el gesto expresivo previo al enfrentamiento se hace largo, amplio, extenso en tiempo, determinado por la situación de riesgo inminente, de peligro, por no saber qué puede ocurrir —*gesto luengo*—. El *gesto intensísimo* en tiempo se repetirá con la lluvia de oropel, en donde se mostrará *gesto eterno*, arropado por la actitud corporal y la mirada del colectivo.





El quietismo de lo aéreo

El quietismo en el vacío es un denominador común a todo el Misteri. Este envaramiento, el moverse lo menos posible en determinadas situaciones, dará lugar a una especie de *gesto congelado, entumecido, cristalizado*; gesto característico, de encorsamiento, que tiende a mantener a las figuras en la verticalidad. Está presente en todos los personajes: es un estar recto de continuo, salvo en los momentos en que movidos por la acción realizan reverencia, genuflexión, abrazo, etc. Esta particularidad se debe a mi entender a dos cuestiones: la primera, a que el Misteri es una pieza toda ella cantada; y entonar, mantener la respiración, seguir los ritmos, el tono, el volumen,



escuchar no solo lo que uno canta sino también lo que emite el otro, asumiendo tiempo y acción común, favorece y predispone a mantener una posición física en la que lo corporal pueda estar así, más y mejor dispuesto para la emisión, sea individual o coral. De este modo, la expresividad general ambiental se aproxima hacia el quietismo o contemplación, a no dejarse llevar corporalmente, a mantener el cuerpo excesivamente organizado como instrumento expresivo.

La segunda, y creo la más importante, es que el Misteri está impregnado todo él de aire. Quiero decir que todo en él tiende a lo celeste, a lo aéreo, al vacío y al espacio neumático que media entre el cadafal y la *porta del cel*: un es-

pacio hipnótico, muy poderoso, que no admite ningún otro tratamiento distinto al que es, sin concesiones, un lugar donde el riesgo al vacío siempre está presente. Creo firmemente que la sensación de peligro es determinante y creo que condiciona todo lo que ocurre en el Misteri. Desde los inicios, todo apunta al espacio aéreo, al cielo, que temprano será protagonista con la aparición del ángel con la palma, en el aparato aéreo llamado granada. Ese espíritu de lo volátil, de lo expuesto, de lo liviano, de estar en ese otro espacio, se consolida ya ahí, y se desparrama por todo el resto de la representación, impregnándola de modo absoluto.

Físicamente lo aéreo es un espacio en la nada, entre el cadafal y el cielo o tambor de la cúpula, de treinta metros de altura, en el que impera, siempre, la idea, tremenda, resbaladiza, de la caída, del precipitarse sin reme-

dio³. Esa verdad es tan verdad que impregna todo el Misteri de un halo místico, y a la vez poético, terrible y grandioso. Digamos que, si cantar las coplas del Misteri tiene un valor memorable, cantar en lo vacío de la nada, y en movimiento, a muchos metros del suelo, tiene un valor heroico, egregio, casi épico⁴. Este valor superlativo se esparce o se siembra —desde arriba—, y, como el oropel, baña todo el acto de la representación. Esa actitud inmóvil, constante en el espíritu del Misteri es lo que determina el ritmo general de la representación; es el tono del que se impregna nada más empezar. Es el ritmo litúrgico mediatizado por el atractivo de las conmovedoras escenas aéreas. Todo tiende a ese lugar desde el primer minuto, desde la entrada primera de las Marías hasta que, según leyenda, la Virgen, en cuerpo y alma asciende a los cielos, tras su coronación.



3 De hecho, existe un acontecimiento recogido como uno de los milagros sucedidos en 1727 durante la representación de la Festa en la que un feligrés se desplomó, despeñándose desde la cornisa hacia el suelo, arrastrando consigo en su caída a otras dos personas. Milagrosamente no sufrieron daños de consideración y a los pocos días estaban orando y dando gracias a la Virgen. Éste y otros hechos milagrosos están recogidos en *Aproximacions a la Festa d'Elx*, de Joan Castaño.

4 Según la RAE: Grandioso, fuera de lo común.



Estructura coreográfica y conflicto escénico

Los personajes que intervienen en la representación del Misteri están asociados a grupos que comparten ciertas características. Entiendo que forman cuatro agrupaciones o hermandades diferenciadas: las Marías, los apóstoles, los judíos y los personajes aéreos⁵. Cada colectivo guarda una cierta sintonía visual, estética, expresiva, rítmica, que, junto a conceptos como movimiento, desplazamiento, gestualidad o espacialidad, conforman lo que en la escena se conoce como unidad de estilo⁶, o aquello que hace que todo esté cohesionado, en coherencia dentro de la puesta en escena⁷.

Hay un diseño graduado de entradas al templo, similar en los apóstoles y en los judíos, que, dosificado, facilita la creación de cierta tensión dramática y enriquece el recorrido dramático de la representación. Si analizamos en detalle cómo se van integrando estos grupos en la acción veremos que hay un esquema similar para todos ellos, que la engrandece. La entrada graduada de los personajes —contrario al achatamiento o simplificación—, enriquece los matices, establece un orden de aparición y de número, crea versatilidad, cambios de ritmo, riqueza dramática...

Le confiere dimensión y densidad aquilatando escenas y personajes. Por ejemplo, si no se di-

ferenciara del grupo la pareja de judíos, sería complejo conocer que uno de los de la avanzada es el que será petrificado, haciendo de este modo mucho más explícita y galana la imagen que se quiere transmitir. La secuencia de entrada de los judíos en escena vale la pena diseccionarla, no solo por lo que acabamos de mencionar; hay otro motivo más importante, que de este modo cobra un valor superior. Nos referimos a que los judíos, con su aparición y su acción, al querer sustraer la imagen de la Virgen yacente, están injertando profundamente un elemento clave en toda representación: *el conflicto escénico*⁸, aquello sin lo cual lo que vemos no sería lo que es.

El conflicto⁹ es único en escena y es el que facilita que se creen los opuestos, resituando los actantes —interpretes— a uno u otro lado de la acción principal. Es claro que, si no aparecieran los judíos, los apóstoles enterrarían a María y finalmente se habría acabado el Misteri sin más, no habría nada que impidiera tal cometido. La representación habría seguido su curso a favor, todo habría estado bien. Mas, de esta forma, introduciendo un grupo de oposición, se crea la diversidad, el enfrentamiento, dialéctico o físico. Vencer no se puede si no hay adversario.

Por otro lado, la victoria es, será mayor cuanto mayor y más hábil sea el enemigo a combatir¹⁰. Por eso están los judíos y por eso tienen esa actitud agresiva tan particular¹¹.

5 Los elementos que perfilan a cada grupo están relacionados principalmente con el vestuario, colores, apliques, tocados, barbas y postizos y también con el espacio escénico por el que mayormente evolucionan. Así mismo, la expresividad corporal de cada uno de ellos añade matices que les caracteriza sutilmente. Para una mayor información sobre el tema se puede consultar el trabajo realizado en 2022, para la Cátedra Misteri d'Elx de la UMH de Elche, titulado *La expresividad de las manos en la representación actual del Misteri*, concretamente el cuadro titulado "Grupos expresivos", localizado en p.32.

6 "(...) unidad en la representación de las acciones. (...) *Diccionario del teatro*, Pavis, P., p. 527.

"Coherencia formal de un espectáculo, es decir, mantenimiento de un mismo nivel de estilización de la realidad y de un mismo sistema de codificación/descodificación de los signos." MELENDRES, Jaume, La dirección de los actores. *Diccionario Mínimo*, p. 141.

7 "Es el conjunto de movimientos, gestos y actitudes, la armonía entre fisonomías, voces y silencios; es la totalidad del espectáculo escénico, que surge de un pensamiento único que lo concibe, lo ordena y lo armoniza". PAVIS, Patrice. *Diccionario el Teatro*, p. 386.

8 El conflicto dramático es lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una misma situación. (...) El conflicto ha llegado a ser la característica específica del teatro. *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis, p.92.

9 "Es el motivo por el cual los adversarios se enfrentan, el empujón vivencial por el que los personajes no pueden dejar de hacer lo que hacen. (...) facilita el paso hacia lo espectacular". ALBEROLA MIRALLES, F., *Esgimir con la palabra, dialogar con la espada*, p. 77.

10 Como personaje colectivo, al grupo de judíos se le suele asignar un papel conflictivo (simultáneo al periodo anterior a 1492, fecha de su expulsión). Así, en la obra de teatro *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, vemos también que serán los judíos, como personaje grupal, los que pondrán el contraste y generarán el conflicto escénico ("En la comedia los personajes judíos suelen retratarse negativamente", David Gitlitz, p.188 de *Diccionario de la comedia el Siglo de Oro*.)

11 Con respecto a la actitud de los judíos del librito titulado *La Festa ó Misteri d'Elx*, editado por el Patronato del Misteri d'Elx, entresaco los siguientes verbos activos, indicadores de las acciones posibles que estos pudieran hacer para dar credibilidad escénica a ese momento: extrañarse,

En el texto de 1943, de Orts Román¹² se anota que son dos judíos los que ven “lo que pasa en escena”; que junto a otros dos “señalarán los cuatro a la escena haciendo aspavientos y comentarios de intolerancia”. Añade que san Pedro y san Juan saliendo del cadafal “forcejearán con los judíos impidiéndoles el paso”, para agregar que forcejean los apóstoles de modo airado y que “san Pedro echa mano del sable que llevará bajo la capa y el rabino también sacará el suyo”.

Mientras, dos judíos han conseguido llegar hasta la imagen de la Virgen yacente, momento en el cual “se han quedado con las manos como pegadas y gafas”. Este relato difiere de lo que actualmente se hace, siendo este de 1943, mucho más feroz y encarnizado¹³ que la acción actual. Entonces se llegaba a esgrimir con armas blancas. De ambas maneras, los apóstoles venciendo a los judíos muestran un grado superior de autoridad —divina— y un grado de fuerza, humana, que de otra manera habría sido complicado mostrar. La escena de los judíos se nos presenta así extensa y dinámica¹⁴, al igual que la escena de la entrada de santo Tomás; ambas son un cambio de registro y confirman un cambio de ritmo. La de los judíos su función será acelerar el ritmo general, mientras que la de santo Tomás, todo lo contrario, será ralentizarlo, pues desembocará en la apoteosis del *Gloria Patri*, oropel, volteo de campanas, fiesta final en que prevalece la quietud e inmovilidad de todos los participantes, con los brazos extendidos hacia el cielo.

La escena de los judíos se inicia con el *In exitu Israel d'Egipto*, e igualmente termina con este canto en la procesión alrededor del cadafal; de uno a otro se desarrolla esta enérgica y larga escena, que tiene un pa-

réntesis en la petrificación del judío cruel y una recompensa con el bautismo palmario (sistema binario de sub-escenas que se compensan) finiquitando la misma con un ensalzamiento final rubricado en la procesión bajo palio. En cuanto a la *apostolada* —el otro plato que equilibra la balanza— si ponemos atención descubriremos un cierto esquema o estructura de entrada similar al comentado; en él, cada apóstol, sea individualmente o sea en grupo, la asumen, siguiendo un patrón común.

Este patrón es el siguiente: primero es la llegada al principio del andador, con sorpresa y admiración por encontrarse allí, cuando estaban en otro lugar, lejos: extrañeza, comentario gestual, avanzar unos pasos, abrir el gesto, mirar, buscar, encontrar a alguien reconocido o reconocible, cambio de ritmo, acercarse, saludar, abrazar, arrodillarse, etc. El esquema se repite para la entrada de san Juan, san Pedro, los seis apóstoles y el Ternari; también para la última aparición, la de santo Tomás, que enfatiza mucho más expresivamente todos estos momentos, añadiendo a su personal cartografía gestual giros o medios giros, cambios de dirección en la mirada, apertura y cierre abundante de brazos, etc.

Su registro expresivo es superior al resto porque su entorno espacial es superior: viene de muy lejos (por tanto, señala detrás de él), jugando corporalmente el adelante-atrás; también el ángulo en que descubre la ascensión de la Virgen y la Trinidad es más elevado que el que han tenido los demás apóstoles, la distancia es mayor... Finalizará su recorrido de la misma manera que lo han hecho todos sus compañeros de apostolado, en el cadafal, con las pertinentes saluciones, etcétera.

asombrarse, llamar, correr, alterar, ofuscar, asaltar, robar, destruir, amenazar...

12 ORTS ROMÁN, Juan. *Guión de la Festa o Misterio de Elche*, pp. 30-31.

13 Es frecuente que las acciones violentas sean narradas. En el *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández, San Pedro narra a Dionisio la actitud de los judíos -en cuadrillas- que agredieron a Jesús: “Con linternas y candiles, / con armas, lanzas, lanzones, / mil ribaldos y aguaciles/ (...) / con tumulto y con estruendo. / (...) Con los dedos le querían / sus santos ojos sacar; / de codo le sacudían; / otros el pie le ponían / por le hacer estropezar/. Vv. 151-153, 156, 211-215.

14 El Auto XXXII del *Códice de Autos Viejos* llamado *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, tiene cierta semejanza con la estructura general del Misteri: escena de los judíos que intentan robar la imagen de la virgen, la petrificación, el milagro, la conversión, etc. Y, por supuesto esa escena larga está igualmente encajada entre el canto *In exitu Israel*, cantado al principio y cantado como colofón, en la procesión. Por estos y otros elementos percibimos que podrían estar próximas en su construcción.



Disposición estrófica y verso

El Misteri, tal como se representa actualmente, según el folleto que desde el Patronato se divulga¹⁵, contiene 64 estrofas, de cuatro versos, la mayoría de ellas redondillas, con la particularidad de que no es un texto uniforme ni en el número de sílabas de sus versos, ni en las estrofas que lo forman. En ese aspecto es un texto fluctuante, compuesto en su mayoría con versos de arte menor, que contiene algunas irregularidades. Entre ellas, anecdóticamente podemos destacar que la copla número 25 “De les parts d'ací estranyes” se lee dos veces (p.35) repitiéndose, y que la que sería la copla 65, última de la totalidad “no se canta en la actualidad” (p.47). Como curiosidad apuntar que en este mismo texto (al igual que en el texto del año 1625) la copla número 2, que cantan las Marías (“Verge i Mare de Déu”) no es estrofa de cuatro versos, sino que es una tercerilla con rima –aa.

Normalmente, los versos son octosílabos en su mayoría, que forman cuartetos (aabb) o redondillas (abba, o abab); que hay una copla, la número 29, con rima distinta (abbb); que la estrofa 34 (“Car puix en Vós reposà”) su rima es a-bb, en donde vemos que el segundo verso es libre; mientras que en la estrofa 38 (“E anem tots”) este primer verso es pentasílabo, mientras que los demás siguen siendo octosílabos (p.40); la estrofa 40 (p.40) que canta san Pedro contiene versos que van desde las diez a las trece sílabas, y la estrofa siguiente, la 41, que canta san Juan, contiene entre diez y once sílabas, que se aproximarían a la estrofa llamada cuarteto.

Tras quedar el judío con las manos engarfiadas, el resto de judíos cantan las estrofas 47, 48 y 49 (p. 42-43) compuestas con versos hexasílabos que riman abab, salvo la 49, que

tiene libres los versos primero y tercero (–a–a), y que se acercaría a lo que se denomina como redondillo menor¹⁶. En el cómputo de sílabas, la copla 53 tiene algunas anomalías. El lamento de la Virgen (coplas 4,5 y 6) son octosílabos que riman aabb; las coplas que cantan en el Ternari (24, 25 y 26, con rima abab) muestran asombro, perplejidad, extrañeza; en la parte final, apóstoles y judíos cantan las estrofas 56, 57 y 58, canto de veneración y alabanza con una rima abab, así como las tres siguientes coplas, la 59, 60 y 61. Cantadas por el coro angélico del Araceli, exaltación de la Virgen y su coronación, se presentan con dos rimas distintas: la primera y tercera en aabb, y la segunda en abba.

Los versos iniciales de la primera aparición aérea, la granada, son cuatro coplas que riman abab, salutación a María y confirmación de que sus súplicas han sido oídas por su hijo, que le envía la palma... ¿Qué tienen de común estas escenas? Salvo esta última todas son escenas de recorrido en que se cantan tres coplas seguidas, aunque cada una sea interpretada por personajes distintos; que las rimas son a veces iguales, pero no siempre, con predominio exclusivo de la rima asonante¹⁷.



15 La Festa ó Misteri d'Elx, Patronato Nacional del Misterio de Elche, Gráficas Díaz, S.L. Alicante, 1989.

16 DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. Diccionario de métrica española, p. 298.

17 La versificación habría que contemplarla en función de parámetros específicos: qué personaje dice qué estrofa, qué pretende, en qué lugar del espacio sucede, si es individuo o personaje coral, si contiene una gestualidad que pudiera caracterizar ese fragmento, etcétera, relacionando varios asuntos en función de los distintos contenidos que conforman el texto literario expresivo del Misteri, divulgado a través del librito-guía (mencionado en nota al pie nº 12). Para una mayor información sobre el tema se puede consultar el trabajo realizado en 2022, para la Cátedra Misteri d'Elx de la UMH de Elche, titulado *La expresividad de las manos en la representación actual del Misteri*, concretamente el cuadro titulado “Verso. Estrofa. Rima”, localizado en pp.39-42.





El 'Códice de Autos Viejos' y el Misteri

El Misteri lo contemplamos desde dos ámbitos: el de la palabra y el de la imagen. Si leemos el texto que actualmente se representa tendremos una idea muy clara de que en el mismo libreto encontramos dos tipos de texto: la prosa, gráfica para las acotaciones, notas, sugerencias, indicaciones en la puesta



en escena, indicaciones sobre el comportamiento de los intérpretes, así como elementos escénicos que tienen que ver con el espacio, la escenografía, el vestuario, el modo de cantar, etc.; y el verso, texto literario que cantan los actores e interpretan los personajes.

Este, el texto versal, suma apenas doscientos sesenta versos; es una obra de las llamadas

cortas, sobre papel, de un acto, texto similar a otros contenidos en el *Códice de Autos Viejos*¹⁸. Como tal, se podría representar exenta de toda música, centrada exclusivamente en la dinámica que marca o sugiere el texto dramático, quedaría así de una duración mucho menor a la que en la actualidad tiene. Sería un ejercicio dramático interesante a realizar; ahí se podría comprobar, limpiamente, sin adornos, a dónde y cómo nos llevan las palabras despojadas de acotaciones y desprovistas del envoltorio exquisito del aparato musical. Sería una propuesta que se decantaría, sin duda, mucho más hacia lo escénico teatral¹⁹.

El Misteri (lo hemos dicho al principio) es una representación arcaica, rígida, inamovible. Su gestualidad, en general, contiene algo de primitiva, austera o rigurosa, algo de imper-

turbable, salvo en algunos momentos. Sus personajes tienden a lo hierático, por un lado, y por otro a lo sublime, a lo excelso, a lo eterno. Se diría que, a veces, se comportan como si fueran una imagen tallada, imagen que, milagrosamente, por momentos, se desplaza, respira, abre los brazos, se admira, entona, abraza a otra figura o hace una genuflexión; se diría que, a veces, son cuerpos sin alma, o, por el contrario, que son almas que se deslizan o cantan a las que les falta algo de corporeidad. Estas *imágenes vivientes* se encuentran enmarcadas en un área extraordinaria, e inmersas en el espacio sacro de la basílica de Santa María, a lo ancho, a lo largo, a lo alto. Allí se muestra esta singular representación en la que los actores —se ha dicho— forman parte activa, dinámica, de la escenografía vivaz y del fastuoso y pulcro espacio escénico.



18 En el *Códice de Autos Viejos* se encuentran tres autos de temática mariana; uno de ellos, el numerado como auto XXXII, es el que se representa en Jumilla cada 16 y 17 de agosto. El título del mismo es *Auto de la Asunción de Nuestra Señora*, compuesto de 327 versos (con predominio de quintillas, alguna redondilla, un villancico y cinco versos libres, en latín). [Ver artículo en esta misma publicación].

19 ¿Se imaginan ver el Misteri representado sin que ninguna de sus partes, Vespra o Festa, se cante?



Foco visual ágil, dinámico y teatral

El Misteri es un espectáculo grandioso en donde, en ocasiones, no es fácil decidir dónde poner el foco visual²⁰, hacia dónde dirigir nuestra mirada y atención. Al comienzo de la misma, la mirada del público es *unifocal* —el séquito mariano en el andador—, pero, enseguida, se va a doblar —cadafal y cielo— en cuanto hace su aparición el aparato aéreo llamado granada. Quedará lo aéreo tremolando y ya estará de nuevo lo terrenal llamando la atención, en el andador, con la entrada de san Juan, etcétera. El virtuosismo de la longeva representación del Misteri está en que sus escenas, aun estando alejadas entre sí, todas están contenidas dentro del magno espacio, todas apuntan en una sola dirección, ninguna en ningún momento queda excluida del cosmos que contiene en su interior.

El foco único del comienzo enseguida se hará doble —bifocal— y así permanecerá durante la representación de la Vespra, jugando los espacios de dos en dos focos: andador-ca-

dafal (san Juan-san Pedro), o cadafal-aéreo (muerte de María y aparición del Araceli, por ejemplo). Durante la Festa, el virtuosismo será mayor, pues se inicia con doble línea visual cadafal-andador, hasta que, pronto, hacen su aparición los judíos, momento en que la atención se fragmenta en tres líneas direccionales visuales: dos en el andador —al principio y a mitad— y una en el cadafal, líneas que tenderán a concentrarse en una sola en el cadafal con la invasión del grupo judío, el bautismo y la conversión. Continuará así, *unifocal*, hasta que aparezca el Araceli de nuevo —bifocal—; con la ascensión a los cielos del cuerpo y alma de María; la entrada de santo Tomás hará que las líneas se dividan de nuevo en tres direcciones —andador, cadafal y aéreo—, que se convertirán en cuatro —¡sublime!— con la aparición de la Trinidad y la Coronación, para poco después quedar únicamente en un solo foco: el del grupo sólido humano que llena el cadafal.

Esta última imagen, soledad en grupo, tan numerosa, por un efecto emocional contiene en sí misma lo aéreo; con lo que podemos

²⁰ Entendemos por foco visual en una representación el lugar seleccionado en el espacio escenográfico que atrae nuestra atención de espectadores, atrápanos en su dinámica.

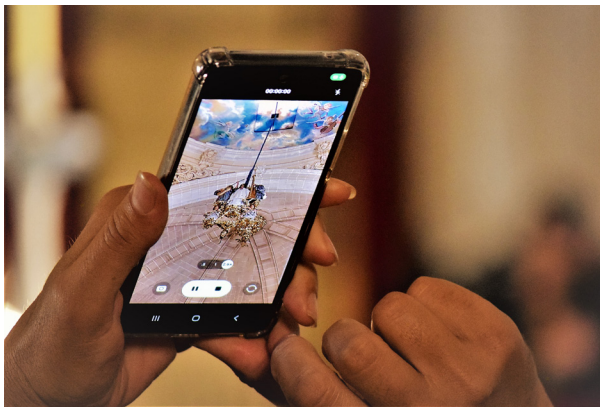
decir que sólo será *unifocal* en el sentido físico, pues las miradas y los gestos —*mar de manos*— apuntarán hacia la *puerta del cielo*. En un silencio²¹ clamoroso. Esta será la gran imagen bifocal última, cuando ya desaparecidos los aparatos aéreos, el cadafal repleto, se hará pleno con la mirada y el gesto colectivo de manos puestas en lo aéreo, recibiendo a puñados el brillante oropel. Quedará el espacio solo, inmenso, único protagonista y foco glorioso de lo que allí ha acontecido, todo guarnecido, o forrado, por el centelleo que todavía emana a ras de suelo, o de cielo.

Veamos el Misteri como un lugar galanamente ornamentado no sólo en lo externo, veámoslo también en lo mínimo, en lo minúsculo, en lo agudo; no sólo en la majestuosidad de los espacios abrumadores; veámoslo también en la intensidad y en la densidad de su representación...

En el silencio bruñado, el gesto expresivo localizado en el ámbito y entorno inmediato, como dos manos, Vespra y Festa, darán cuerpo y sentido, una vez más, al territorio excelso, formal, memorable de El Misteri d'Elx.



21 "Verdadero recurso dramático (...). Bajo sus formas de lo inexpressado, lo secreto, lo no revelado, aumenta muchas veces la tensión dramática (...)". AA. VV., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, p. 276.



BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Editorial Castalia, Madrid, 2002.

ALBEROLA MIRALLES, Francisco. *Esgrimir con la palabra, dialogar con la espada*, Ediciones Antígona, Madrid, 2016.

ALBEROLA MIRALLES, Francisco. *La expresividad de las manos en la representación actual del Misteri*: “Grupos expresivos”, p.32; “Verso. Estrofa. Rima”, pp.39-42. Cátedra Misteri d'Elx. UMH, 2022.

ANÓNIMO. *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora*, nº XXXII, (*Códice de Autos Viejos*), cedido por Patronato Nacional Misterio de Elche.

ANÓNIMO. *Códice de Autos Viejos*, Selección, Edición Pérez Priego, M.A., Clásicos Castalia, Madrid, 1988.

ANÓNIMO. *La Festa ó Misteri d'Elx*, Patronato Nacional del Misterio de Elche, Gráficas Díaz, S.L., Alicante, 1989.

CASTAÑO I GARCÍA, Joan. *Aproximacions a la Festa d'Elx*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alacant, 2002.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*, Editorial Síntesis, Madrid, 1993.

HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1991, p. 268.

FERNÁNDEZ, Lucas. *Teatro selecto, Auto de la Pasión*, Edición Alfredo Hermenegildo, Escélicer, Madrid, 1982.

MELENDRES, Jaume. *La dirección de los actores. Diccionario Mínimo*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2000.

ORTS ROMÁN, Juan. *Guión de la Festa o Misterio de Elche*, Ediciones Huerto del Cura, Elche, 1999.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1983.

TANIZAKI, Junichiro. *El elogio de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 2021.





Rostros abrazados por pelucas y barbas, cubiertos por tocado, bonete o corona moldean cada faz en su particularidad.

Rostros y manos... figuras de antaño, tiempo arcaico, en que el pasmo, el asombro, envuelven al personaje, al intérprete, al feligrés, al público espectador.

LA FESTA



/ Sixto Marco (APME).

El Misterio de Elche y las camareras de la Virgen de la Asunción: una aproximación antropológica

Raquel Sigüenza Martín¹

Doctora en Historia del Arte

Sóc per a Elx. Tal era la inscripción localizada en el arca que descubrió Francesc Cantó flotando en las aguas de la playa de Tamarit, en la actual Santa Pola, en 1370 según la tradición más aceptada, aunque para algunos autores habría que retrasar la fecha hasta 1266. En su interior, intacta, se encontraba una imagen de la Virgen de la Asunción, que se ha convertido en patrona y protagonista de las devociones y fiestas del pueblo ilicitano. Difícilmente podría haber sido de otro modo; la indicación del arca —“Soy para Elche”— nos habla del deseo e intención de la propia Virgen que, de esta manera, se convertía en un símbolo identitario clave, una figura que diferenciaba al pueblo elegido, el de Elche, de todos los demás. De hecho, los vecinos de Orihuela y Alicante pretendieron que la imagen terminara en sus respectivos territorios, por lo que el conflicto se solucionó depositando la imagen en una carreta tirada por bueyes a los que se les vendió los ojos, los cuales fueron llevados así a un cruce de caminos, desde donde, ya sin nadie que los dirigiese, pusieron, sin titubeos, rumbo a Elche.

Además, según ha transmitido la tradición, la escultura iba acompañada de los escritos en los que se recogían el texto y la música necesarios para poder celebrar, durante los días 14 y 15 de cada mes de agosto, la Festa o Misteri, el drama sacro-lírico que representa, teatralizados, los momentos de la Dormición, la Asunción y la Coronación de María. De este modo, al unir el descubrimiento de la imagen mariana con los inicios de la representación del Misterio, se otorga a ambos una antigüedad que los vincula directamente con el sentimiento de identidad del pueblo ilicitano, aunque, como indica Castaño, el único consuetudinario en el que se relaciona la venida de la Virgen con el origen del Misterio de Elche es el que fuera copiado por Carlos Tàrrega i Caro en 1751².

Nuestra Señora de la Asunción, elemento de la identidad ilicitana

Parece que el interés por preservar en la memoria del pueblo la aparición milagrosa de la imagen se ha perpetuado de forma más clara a partir de mediados del siglo XVIII,

1 El presente artículo es una breve introducción a la investigación que estoy realizando, centrada en el Misterio de Elche y las camareras de la Virgen de la Asunción, para mi tesis doctoral en Antropología Cultural. Desde estas primeras líneas quiero, por un lado, señalar que he decidido no incluir bibliografía, al estar detalladas las obras consultadas, así como los enlaces a los recursos digitales, en las notas a pie de página y, por otro, dar las gracias a todas las personas que me han ayudado, accediendo a participar en las entrevistas que he desarrollado durante mi trabajo de campo, y cuyos datos aparecerán anonimizados.

2 Sobre la aparición de la figura mariana, seguimos las amplias informaciones, aunque aquí meramente esbozadas a modo de resumen, aportadas en: CASTAÑO GARCÍA, Joan, *La imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche*. Alicante, Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1991, pp. 27-31. Con respecto al marcado carácter identitario de la aludida aparición, señalamos que, según la definición tradicional, recogida en: ROMERO DE TEJADA, Pilar, “Identidad cultural y museos. Una visión comparada”, *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* (6), 2002, pp. 11-23, la identidad es el carácter distintivo de la persona y, más concretamente, el modo en el que el individuo se define y proyecta a sí mismo en relación con los demás. Pone de relieve, además, esta autora, que dicha identidad tiene una dimensión política y cultural, la cual sobresale en situaciones de diversidad cultural, o bien, al sentir amenazas de dominio, asimilación o represión por parte de otros pueblos o culturas.

con la celebración de fiestas anuales, primero religiosas, a las que se añadirían, ya en época decimonónica, otras de carácter civil que terminarían por alumbrar el nacimiento de la representación del hallazgo en la playa de Tamarit, a partir del surgimiento, en 1865, de la Sociedad de la Venida de la Virgen. En nuestro trabajo de campo, hablando con una mujer de 84 años, natural de Elche (“nacida y criada entre las palmeras”, según sus propias palabras), ella afirmaba sin dudar que:

Todos los de Elche conocen la historia, de cuando vino por el mar [la imagen], fueron a buscarla, a esperarla, la sacaron de una caja y así, así, así... [hace gestos con las manos como si tirase de algo hacia su pecho] la sacaron, la llevaron a la orilla; entonces llamaron a un ayudante que era Cantó, que es el que venía con el caballo (...), y entonces desde Santa Pola hasta aquí vino gritando “*La Maredeu ha vingut i ha vingut per a Elx*”.

Visiblemente emocionada, nos decía que es una narración muy bonita:

Mira, ya estoy nombrándola y ya estoy llorando... Porque (...) lo he vivido desde pequeña, que me llevaban mi abuelo y mi abuela a hombros casi, (...) me acuerdo de todo.

No es la única que nos ha dejado ver así sus sentimientos; han sido varios los informantes que, independientemente de su género, según nos hablaban de la Virgen o de la representación del Misteri, a duras penas lograban contener las lágrimas o seguir hablando, y en el ensayo de la Festa en agosto de 2022, en el que estuvimos presentes, observamos, en varios momentos del mismo, cómo había espectadores entre el público asistente que no podían reprimir el llanto.

Sin embargo, en nuestras conversaciones con diferentes personas de variadas edades por distintas zonas de la ciudad, sí hemos constatado que, en general, aunque todo el mundo que nos atendió decía conocer o, al menos, haber oído hablar del Misteri, independientemente de si hubieran acudido a verlo en algún momento,



Procesión de la Virgen a principios del siglo XX. / Fuente: Manuel Martínez Torres-Cátedra Pedro Ibarra (CPI).

o no, los más jóvenes no sabían muy bien en qué consistía la celebración, o cuál era la historia de la figura mariana. Quizá es por ello que, en la actualidad, se busca impulsar el conocimiento y transmisión de esta tradición de modos dispares, centrándose en especial en la infancia, pues es el futuro y, por lo tanto, la clave para la conservación y difusión de este legado cultural.

Retomando por un momento el testimonio de nuestra informante de 84 años, sus palabras refuerzan la sensación de que la Virgen de la Asunción, por un lado, y la celebración del Misteri, por otro (ella, incluso, nos recomendaba visitar una palmera muy antigua y de tamaño formidable en el Huerto del Cura, refiriéndose así a otro de los símbolos que identifican a la ciudad), despiertan, para un buen número de ilicitanos e ilicitanas, y

especialmente los de mayor edad, un marcado sentimiento de arraigo. Algo que, en un primer momento, podría relacionarse con el sentir religioso y que, en realidad, al indagar un poco más, vemos que no tiene necesariamente por qué ser así.

En varias ocasiones, diferentes personas entre todas las entrevistadas nos han referido que nos encontramos ante un pueblo que, en general, no es especialmente religioso, pero para el cual, la Virgen de la Asunción, su patrona, está por encima de todo. Hemos recogido más de un testimonio en el que se nos hacía referencia a personas que, sin ser creyentes, o, como mucho, demostrando una tibia fe, consideraban a la patrona de Elche como un faro en sus vidas, algo que se veía claramente cuando, así nos lo relataban nuestros informantes, dichas personas pronunciaban la frase “A la Mare de Déu ni me la toques”, o alguna similar³.

En lo concerniente a la talla de la Virgen⁴, no existe documentación alguna sobre la supuesta imagen de la aparición milagrosa y, según Pedro Ibarra y Ruíz, desde el punto de vista formal, la primigenia, desaparecida durante el incendio que afectó a la basílica de Santa María en 1936, debió de realizarse en el siglo XVII, aunque se ha documentado la existencia de una figura de Nuestra Señora de la Asunción, referida como propiedad de Isabel Caro en su testamento, dictado en 1523. El destino de la Virgen, según la aludida disposición testamentaria, coincide con la presencia de una imagen mariana en una capilla puesta bajo esta advocación en la ermita de San Sebastián.

Gracias a estampas devocionales, datos documentales y fotografías anteriores a su destrucción, que transmitieron su aspecto exte-



Imagen de la Virgen de la Asunción tomada por Pedro Ibarra desde el interior del camarín con la peana completamente girada en 1902. El fondo se corresponde con el reverso del lienzo del bocaporte, cuya pintura fue realizada por el pintor ilicitano Manuel Pérez Baeza. / Fuente: 'Las fotografías del historiador Pedro Ibarra y Ruíz. Un patrimonio recuperado', Jerónimo Guilabert Requena, Cubicat Ediciones, 2014.

rior a lo largo del tiempo, en 1940, José Capuz pudo recrear la talla primigenia dando como resultado la que hoy se encuentra en la basílica. Al menos, la replicó externamente, pues se desconoce cómo habría sido, con exactitud, debajo de los ropajes. Castaño García acude a algunos testimonios que daban fe de que

3 Con respecto a las creencias religiosas, las conclusiones del *Informe sobre convivencia social e intercultural en el término municipal de Elche* (2016, pp. 64 y 148) resaltaban que la población en aquellos momentos –con un total de 227.312 personas- era mayoritariamente católica (un 59'7 % de los hombres y el 68'8 % de las mujeres), pero escasamente practicante. Así, un 40'5 % de los hombres y un 24'7 % de las mujeres participantes en la encuesta declaraban no practicar en absoluto y un 38 % de los varones y el 40 % de las féminas afirmaban que practicaban poco. En cambio, en el otro extremo, quienes confirmaban desarrollar una práctica religiosa con bastante intensidad se reducían a un 16'5 % entre los hombres y un 26'8 % de las mujeres y, finalmente, tan solo el 5'1 % y 8'2 %, hombres y mujeres, respectivamente, afirmaban una práctica muy frecuente. Disponible en línea: <https://www.elche.es/wp-content/uploads/2017/10/Informe-Convivencia-Ayto-2016-ilovepdf-compressed.pdf>.

4 Para todo lo relativo a la imagen mariana, su historia, representaciones y vicisitudes de la escultura, vid.: CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Iconografía de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche*. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986, pp. 3-6, CASTAÑO GARCÍA, Joan. Op. cit., 1991, pp. 35-36 y CASTAÑO GARCÍA, Joan. “La Mare de Déu de l'Assumpció, protagonista de la Festa d'Elx”, *Sóc per a Elig* (27), 2015, pp. 19-31.

se trataba de una talla de paños mojados, es decir, un armazón de madera sobre el cual se pegaba una tela gruesa, formando así la camisa que no se cambiaba nunca.

Los brazos, por su parte, calificados de “flexibles” por el padre Villafañé, estaban realizados con arpillera y unidos al tronco y a las manos de madera tallada, posibilitando un mejor manejo de la imagen a la hora de vestirla y desvertirla, así como su extensión a lo largo del cuerpo en los momentos que se presentaba yacente, y su flexión, sujetándolos con tirantes alrededor del cuello, cuando quería ser mostrada como orante con las manos juntas ante el pecho. Capuz, sin embargo, en su encargo para esculpir la réplica de la talla perdida, trabajó totalmente el cuerpo, si bien con formas poco definidas, como las de una adolescente, disponiendo sobre las mismas, y realizada con la propia madera, una camisa, decorada con pan de plata. Así, el resultado final es una talla de 1'65 metros, y unos 80 kilos de peso, con los brazos articulados por el codo y el hombro

para facilitar los cambios de prendas, aunque ya no se extienden cuando la figura está postrada en la cama, por estar trabajados en madera, lo que hace que se mantenga siempre con las manos unidas en plegaria. En cambio, sí que existen otros elementos que varían en función de las celebraciones o de la disposición de la imagen, como las ropas.

El papel de las mujeres en la religiosidad popular

Isidoro Moreno Navarro⁵, al hablar sobre las fiestas, exponía la posibilidad de clasificarlas en función de si reflejan la estructura social o muestran una alteración simbólica de la misma, como ocurría, en origen, en el caso de la celebración del día de santa Águeda, 5 de febrero, con las denominadas alcaidesas de Zamarramala, en la localidad homónima segoviana. En dicha festividad, la intención era subvertir el orden social y que las mujeres pasaran a ser, de manera simbólica y durante un único día, las que gobernasen en el lugar.



Camareras de la Virgen en la procesión del 15 de agosto de 1957. / Fuente: Archivo del Patronato del Misteri d'Elx (APME).

⁵ MORENO NAVARRO, Isidoro. “Cofradías andaluzas y fiestas: aspectos socioantropológicos”, en VELASCO, Honorio M. (ed.), *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid, Tres-Catorce-Dieciséiete, 1982, p. 74.

En el caso de las diferentes expresiones que componen la religiosidad popular, sin embargo, parece más claro que, concretamente las que vamos a ver a continuación, se hacen eco y perpetúan determinados roles, especialmente de género, desempeñados por los componentes de las distintas comunidades y, por tanto, del sistema social establecido.

Se ha venido señalando la existencia, tradicionalmente, de un fuerte vínculo entre el papel desarrollado por las mujeres y algunas expresiones de esta religiosidad popular. Así, por ejemplo, antaño —aunque la costumbre se ha mantenido viva hasta hace poco en algunos lugares e incluso en años recientes se han visto iniciativas para recuperarla— eran las encargadas de cuidar de las denominadas capillas visitadoras o domiciliarias, unas urnas realizadas en madera con un frente de cristal y dos puertas batientes en esa misma parte delantera que permitían, o impedían, según estuvieran abiertas o cerradas, la visión del interior, en el que se disponían las imágenes de algún santo o advocación mariana, o grupos como el de la Sagrada Familia.

Se completan, estas capillitas, con un asa en su parte superior para poder trasladarlas de casa en casa, siguiendo el orden de una lista que se desplegaba en la parte posterior de la caja, con nombres siempre femeninos, de manera que reposaban en cada nuevo domicilio durante 24 horas, para continuar después su peregrinación. Están, además, destinadas a recoger donativos, a través de una ranura, empleados en el mantenimiento de la imagen, de la parroquia o de las personas más necesitadas del lugar. Igualmente, en ocasiones, eran las propias vecinas quienes se hacían con una de estas piezas con la intención de recolectar dinero para obras piadosas, por ejemplo, en cumplimiento de una promesa a la Virgen⁶.

La mujer, de este modo, muestra que, desde el punto de vista de la tradición, su vida se desarrolla en el interior (coloca la capilla,

normalmente, en un lugar cerca de donde ella se encuentra, para poder estar pendiente de las velas que suelen encenderse ante la imagen) pero, al mismo tiempo, al ir recorriendo diferentes domicilios, estas piezas son instrumentos de socialización vecinal.



Camareras en la procesión de la Venida de 1961. Al fondo, el edificio de la antigua Pescadería. / Parreño. Fuente: CPI.

Por otra parte, es también la mujer quien asume el idéntico papel de cuidadora que, históricamente, ha desempeñado en la sociedad, trasladado tanto a las capillas visitadoras como a las imágenes de vestir, en relación a las cuales, sus funciones llegaron a reflejarse en el refranero español con expresiones como la de “quedarse para vestir santos”, aplicada de forma casi despectiva a aquellas féminas que, todavía solteras a edades en las que la socie-

6 MANZANARES, María José, y GALLEGU, Rosario. *Religiosidad popular: capillas domiciliarias*. Alcázar de San Juan, Patronato Municipal de Cultura, 2009 y SÁNCHEZ CONESA, José. “Devociones domésticas”. En *Actas del IV Congreso Nacional de Etnografía del Campo de Cartagena: la vivienda y la arquitectura tradicional del Campo de Cartagena*. Cartagena, Universidad Politécnica de Cartagena, 2015, pp. 336-337.

dad entendía que lo normal era estar casadas y con hijos a los que dedicarse, acudían a la iglesia para encargarse de la limpieza y arreglo de los espacios del templo y de sus imágenes.

En el caso concreto de la patrona ilicitana, su cuidado corre a cargo de las camareras de la Virgen de la Asunción.

Las camareras de la imagen mariana

Teniendo en cuenta que el ajuar de la Virgen está formado por un número considerable de piezas, y a pesar de que la documentación más antigua localizada en la que se menciona la figura de las camareras se retrotrae al siglo XVIII, se ha considerado como hecho más que probable que, desde el primer momento, existiera un cierto número de personas consagradas a la adecuada conservación y adamentamiento de la imagen y sus adornos⁷.

En esas noticias dieciochescas se mostraba el elevado estatus social del que procedían dichas mujeres y que heredaban el cargo de generación en generación. Ambas condiciones –la procedencia social de las camareras y el carácter hereditario de esta labor– son compartidas por las camareras de otras imágenes marianas en diferentes lugares de España, como las encargadas de la Virgen de los Dolores de Las Palmas de Gran Canaria, donde el título estaba ligado al condado de la Vega Grande. En ese sentido, es interesante observar cómo, en muchas ocasiones, el ámbito religioso y el regio se entremezclan, y los poderes eclesiástico y civil se convierten en un eco el uno del otro, puesto que, durante siglos, las denominadas camareras mayores de la reina, cuyas competencias fueron reguladas en época de Felipe II, se encargaban, entre otros asuntos, de asistir a la soberana y controlar su vestuario, tratándose, además,



Las camareras Isolina Centurión y Josefina Candela, con la mascarilla y el alma de la Virgen dentro del cadafal, durante una representación del Misteri en 2004. / Sixto Marco (APME).

⁷ CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Op. cit.*, 1991, p. 170.

de una merced otorgada en exclusiva a aquellas mujeres pertenecientes a los linajes más sobresalientes de España⁸.



Camareras y tramoyistas sostienen la imagen de la Virgen para colocarla en el Araceli, en 2006. / Sixto Marco (APME).

Hoy en día, como las propias camareras de la Virgen de Elche nos han confirmado, ha cambiado la manera en la que se accede a este cargo, y aunque la mayoría reconoce que su nombramiento se debió a que sus madres habían sido camareras antes que ellas, algunas fueron nombradas, hace ya años, sin que se diera esta situación, si bien tenían una amplia participación en la iglesia y dentro de su familia ya había alguna otra mujer que también había desempeñado esta labor. Todo ello subraya la importancia de la tradición, no

solo para los nombramientos, sino para muchas otras cosas en relación con la talla, como vamos a ver, y de una arraigada fe particular.

Fue a partir de la década de 1990, momento en el que se recogieron unas normas escritas para su funcionamiento, cuando surgió la actual asociación tal y como se conoce hoy en día, y se descartó que los nombramientos siguieran considerándose hereditarios y con transmisión de madres a hijas. Igualmente, según nos comentan, en este reglamento se estableció, por ejemplo, que debían reunirse dos veces al año, si bien suelen hacerlo el día 15 de cada mes, salvo que este coincida con viernes, fin de semana o fiesta. “Además –apuntaba una de ellas– tenemos un grupo de WhatsApp y nos vemos con mucha frecuencia”, lo que también subraya el carácter socializador de este grupo de mujeres.



Camareras de la Virgen en Santa María en 1992. / Paco Uclés (La Verdad).

En las reuniones, nos explican, organizan las actividades que tienen que llevar a cabo en vista, por ejemplo, a las siguientes celebraciones, para repartir las labores entre todas las que se encuentran activas que, según nos han indicado, en la actualidad y por motivos, mayoritariamente de edad, son siete u ocho, aunque sumen alrededor de una docena en total. Añaden, también, que el número de componentes del grupo ha ido variando con el paso del tiempo.

⁸ Sobre el asunto de las camareras de Las Palmas de Gran Canaria, vid.: L. S. V., “Ser camarera de la Virgen es toda una aventura”, *La Provincia. Diario de Las Palmas*, 29-4-12. Disponible en línea: <https://www.laprovincia.es/las-palmas/2012/04/29/camarera-virgen-aventura-10567394.html>. Para lo relativo al cargo palatino de camarera mayor de la reina, se puede acudir a la base de datos del Portal de Archivos Españoles (Pares). Disponible en línea: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/138197>

Con respecto a las funciones que desempeñan, las principales están relacionadas con la atención a todo lo que pueda requerir la imagen, su ajuar y el camarín. Son las encargadas de cambiar las prendas que viste la Virgen cuando es necesario, y según el tiempo litúrgico, están pendientes de las necesidades que puedan tener cada uno de los elementos de su indumentaria y adornos, y se hacen cargo de las reparaciones que estos puedan requerir, bien sea realizándolas ellas mismas, cuando es algo que pueden hacer, o bien buscando a las personas adecuadas para ejecutar el trabajo. Del mismo modo están presentes, cuando se abre el camarín para que los fieles suban al mismo a ver a la Virgen, los días 15 de cada mes después de la misa de las 20 horas.

Pero existen otras facetas, quizá menos conocidas por parte de la sociedad, en general, y que van desde la participación en todo lo que la parroquia les pueda encargar, a su presencia, aunque ocultas a los ojos del público, durante la celebración del Misteri, para atender las necesidades de la Virgen en los momentos en que se encuentra en el cadafal.

Se trata, por tanto, de una labor que exige una dedicación constante a la imagen mariana, en todas las circunstancias, y centrada en controlar hasta el más mínimo detalle. Por ejemplo, en una ocasión nos comentaban que, cuando la Virgen queda expuesta en su cama, después de la Festa, en la basílica, para que los fieles puedan acercarse a verla, muchos la tocan y le ponen flores, lo que tiene su repercusión en la colcha y demás textiles, que son de tejidos muy delicados, por lo que estos deben revisarse al finalizar su exposición pública.

Entre todas las personas con las que hemos mantenido entrevistas en la ciudad, las que decían conocer la labor de las camareras, en mayor o menor profundidad, repetían que su cometido principal, independientemente de si conocían otros, era “vestir y desvestir a la Virgen”. Así, en lo tocante a esta tarea, que se ha transmitido como primordial y, en ocasio-

nes, incluso única, que es el cambio de indumentaria, al describir la talla en 1887, Javier Fuentes y Ponte escribía:

Lo restante de la figura que no hemos querido ni pretendido ver en sus detalles pudorosos, debe ser perfectísimo, correcto, lo cual conocen muy pocas señoras de Elche, pues desde antiguo ha venido en uso que, si varias de sus camareras se quedan solas para el acto de vestir a la imagen, únicamente a las de estado y de más edad les está permitido mudarla de ropas interiores, retirándose mientras tanto a un extremo de la estancia las señoritas jóvenes y solteras.⁹

El respeto que se desprende de la anterior narración con respecto al momento de encontrarse con la imagen sin sus prendas externas se muestra como algo inherente a esos instantes más íntimos, como lo confirman tanto las actuales protagonistas de este estudio como las palabras de camareras y vestidos de otras Vírgenes en diferentes lugares de España. Tan importante es mantener la privacidad de esos instantes, y tan arraigado el sentimiento también en el resto de la comunidad local, que en varias ocasiones han surgido polémicas al respecto.



Varias camareras en la procesión de la Virgen de agosto de 2008. / Fuente: APME.

Así sucedió, por ejemplo, cuando en 2010 se vieron en redes sociales, al parecer de forma fugaz, algunas fotografías de la Virgen del Rocío, en las que, aparentemente, no estaba completamente vestida, a falta, en una de

⁹ CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Op. cit.*, 1991, p. 34

ellas, del rostrillo. Las pocas personas que dijeron haberlas visto nunca llegaron a explicar cuál era, exactamente, el contenido de las imágenes, pero además, la consecuencia fue que la imagen mariana, contra lo que ocurre tradicionalmente, no procesionó por delante de la casa de las camareras, a las que se entendió como responsables del hecho¹⁰.

A su vez, el anterior párrafo de Javier Fuentes y Ponte, de 1887, pone de relieve la existencia, en aquellos años finiseculares, de varias generaciones coincidentes en el tiempo, lo que, a día de hoy, las actuales camareras parecen echar en falta. Por un lado, varias han repetido, tanto en las reuniones del grupo a las que hemos podido acudir, como en las entrevistas individuales que hemos mantenido, de un modo que demuestra su interés por la continuidad de su labor de atención a la imagen, que la edad óptima para convertirse en camarera de la Virgen son los 40 o 45 años, edad que, ahora mismo, todas las actuales camareras sobrepasan. Además, se repite la necesidad de tener a alguien experimentado para que las nuevas camareras puedan aprender cosas que se han ido transmitiendo de generación en generación, como el modo de colocar las prendas de la imagen.

Las referencias al respeto por la tradición son una constante en nuestras visitas y conversaciones, además de aparecer, de uno u otro modo, en los registros relacionados con las camareras que se pueden localizar en publicaciones o a través de Internet. Clara muestra de ello son las prendas que siguen utilizando cuando participan en las procesiones y que se pueden apreciar en las diferentes imágenes publicadas en la *Memoria digital de Elche*. De negro riguroso, con escotes discretos y una falda que no sobrepasa la altura de la rodilla, llevan peineta y mantilla. De estos dos últimos elementos, alguna camarera comentaba que

no le había resultado especialmente fácil de colocar las primeras veces, por lo que, una vez más, repetían la necesidad de tener a compañeras más experimentadas que pudiera ayudar a aquellas que hubieran sido recién nombradas.

El valor de lo tradicional aparecía de nuevo en relación con las camareras en la nota necrológica que el diario *Información* dedicaba a María Asunción Marín Huertas, definida por este medio como “ilicitana y defensora de las profundas tradiciones de la vida de Elche”¹¹. Su dedicación a la Virgen la llevó, desde el momento de su nombramiento como camarera, el 22 de julio de 1992, a promover la creación de un museo dedicado a la patrona, haciéndose cargo, personalmente, de múltiples gestiones, desde la búsqueda del lugar adecuado para crear la institución hasta la obtención de soporte económico, siempre con la intención de que se pudieran ofrecer al público, en las óptimas condiciones de conservación y exposición, los bienes pertenecientes a la imagen¹². Su labor fue continuada por Remedios de la Hoz Soria, también camarera de la Virgen, quien como nueva presidenta de la Junta Conformadora, tras Martín Huertas, puso en marcha las obras del Museo de la Virgen de la Asunción Patrona de Elche (MUVAPE). Ambas, junto con otras camareras, al mismo tiempo que organizaban y daban vida al museo, institución que pudo finalmente abrir sus puertas en agosto de 2008, impulsaron el culto a esta advocación.

La sociedad ante la figura de las camareras de la Virgen

Como sucede con las camareras de otras imágenes marianas, las de la patrona ilicitana ponen el acento en que lo importante no son ellas, sino la Virgen. Sin embargo, al plantearnos qué conocimiento y consideración tiene el resto de la sociedad sobre las

10 Para lo relativo a la situación de 2010: “Almonte no perdonó”, *ABC de Sevilla*, 25-5-2010. Disponible en línea: https://sevilla.abc.es/rocio/sevi-almonte-no-perdono-201005250300-140198140398_noticia.html.

11 La noticia se puede consultar en línea: “Fallece María Asunción Marín, camarera de la Virgen e impulsora del Museo de la Maredeu”, *Información*, 21-1-2011. Disponible en línea: <https://www.informacion.es/elche/2011/01/21/fallece-maria-asuncion-marin-camarera-7060707.html>.

12 ORS, Asunción, “Marín Huertas, María Asunción”. En *Memoria digital de Elche*. Cátedra Pedro Ibarra. Universidad Miguel Hernández. Disponible en línea: <https://www.elche.me/biografia/marin-huertas-maria-asuncion>. Para un seguimiento completo de la creación del museo, remitimos a: CASTAÑO GARCÍA, Joan. “Precedents i organització del Museu de la Mare de Déu d’Elx”, *Sóc per a Elig* (23), 2011, pp. 29-47.

camareras y su labor, hemos constatado diversidad de situaciones. Por un lado, muchas de las personas que nos decían ser de Elche, conocían la existencia de un grupo de mujeres que son camareras de la Virgen, a pesar de reconocer que no tenían muy claro cuáles eran sus funciones. En algún caso aislado, incluso nos llegaron a preguntar si formaban parte de la representación del Misteri. Parece que, a la luz de las respuestas que hemos obtenido, lo más frecuente es que las personas de edad más avanzada, y especialmente las mujeres, conozcan algo más la figura de las camareras, y las tengan en mucha consideración, hasta el punto de que nuestra informante de 84 años nos decía:

Las camareras es lo principal. Sí, sí, sí. Tienen muy buenas referencias. Lo hacen bien, todo honradamente y muy bien, sin saltarse cosas (...). Nunca, nunca he visto un fallo o algo que no me ha gustado (...).

De igual modo, han sido usuales los testimonios que nos explicaban que, si conocían a las camareras era porque, bien a través de familiares o amistades, estaban en contacto, siquiera esporádico, con alguna de ellas, o bien porque tenían alguna relación más directa, como una informante que nos decía que las conocía de toda la vida por ser del mismo barrio y que era amiga de varias.

Por el contrario, los turistas extranjeros que hemos podido entrevistar, no solo desconocían por completo cualquier cosa relacionada con la figura de las camareras, sino que en alguna ocasión se sorprendieron bastante al explicarles cuál era la función que desempeñaban.

En esa línea, hemos preguntado también al personal de varios museos y monumentos por el posible interés que puedan presentar los visitantes en relación con el Misteri, la imagen de la patrona o sus camareras. Por lo



Camareras en el cortejo de la procesión de la Mare de Déu en 2002. / Paco Cascales (APME).

general, las respuestas apuntaban a que rara vez reciben consultas sobre estos asuntos. En el caso de la Torre de la Calahorra, la persona que nos atendió, comentaba:

Yo he estado más tiempo en el MAHE y sí que es verdad que alguien me ha preguntado que qué es el Misteri de Elche, pero es muy raro porque, normalmente, como vienen a ver esto, o vienen a ver otra cosa, pues no... A lo mejor surge, sobre todo extranjeros (...), porque les suena. Eso del Misteri... ¿Cuál es el Misteri? Te lo cuentan como si fuera un tesoro o una cosa de esas. Si les dijeras “el drama asuncionista de...” ¡Buah! [hace un gesto dando a entender que así no llamaría la atención], pero el Misteri d'Elx tiene su intrínquis.

Como vemos, por tanto, para muchos visitantes de la ciudad, aunque puedan tener alguna referencia o conocimiento del Misteri, parece claro que tanto la existencia de las camareras como las labores que desempeñan, resultan bastante desconocidas.

Breves apuntes finales

Concluimos este artículo reiterando que, con él, ve la luz un primer acercamiento al objeto de estudio planteado. Esperamos, sin embargo, que este texto pueda aportar un mayor conocimiento, desde el punto de vista antropológico, sobre la celebración del Misteri y la figura de las camareras de la imagen mariana, así como acerca de las posibles relaciones, intereses o ideas que el resto de la sociedad ilicitana tiene con respecto a estas últimas, pero también en relación con la celebración de la Festa; conocimiento que, esperamos, pueda seguir aumentando durante el desarrollo de la investigación actualmente en curso.

LA FESTA



El programa de las fiestas de agosto de 1931: cuando el Misteri d'Elx pudo desaparecer

José Javier Cuasante López

*Comisario principal de la Policía Nacional.
Investigador de la historia de Elche.*

No debe de asustarles el título de este trabajo, pues no fue así, gracias a la intervención providencial de algunas personas que se implicaron en tiempos difíciles, unas realizando las fiestas de 1931, otras influyendo de una manera u otra en la declaración de Monumento Nacional. No sin mucho esfuerzo, al final primó la cordura y el sentido común, lo que nos benefició a las generaciones posteriores, y la Festa se continuó representando por lo menos durante un tiempo, hasta que en un fatídico 20 de febrero de 1936, se quemó la Basílica de Santa María y se dejaron de realizar las representaciones hasta la posguerra, pero eso es otra historia.

La que nos ocupa se inicia en una ocasión visitando un *segunda mano* donde encontré unos papeles que habían pertenecido a una familia ilicitana, y entre ellos el programa de fiestas de agosto de 1931. Folleto que más allá de su contenido sobre los festejos y la Festa en concreto de ese año, refleja las circunstancias que concurrían en Elche y en la representación del Misteri d'Elx en aquel momento particular y que me animó para hacer un estudio del que presento un resumen por el espacio disponible.

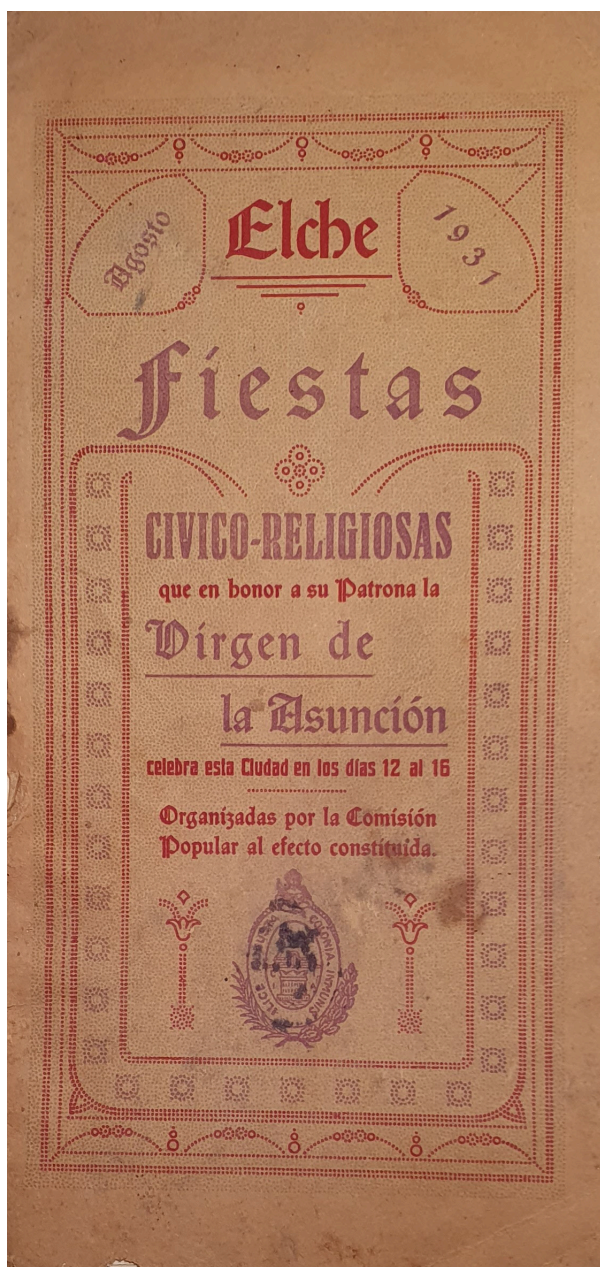
Nuestro programa, impreso en la imprenta de Pascual Segarra de Elche, que realizó parte de los de ese año por un valor de 650 pesetas en total, se inicia con el día 12, miércoles, anunciándose el principio de los festejos con “el disparo de bombas, volteo general de cam-

panas y pasacalles por la dulzaina”. Se completaba el día, a las diez de la noche, con una velada musical a cargo de la Banda Municipal, dirigida en aquel entonces por “el notable músico” Alfredo Javaloyes López, autor entre otras obras del famoso *El abanico*, cargo que ostentaba desde 1928.

El programa continuó con un más intenso día 13, jueves, que ya desde el amanecer se anunciaba con un “disparo de bombas, volteo de campanas y diana”. Para el volteo de campanas durante estos días se asignó una partida de 140 pesetas para los campaneros de las tres parroquias. Continuaba a medio día con “Pasacalles por las dulzainas y volteo de campanas”, y posteriormente dar paso a las cuatro de la tarde al “Ensayo general de la Festa” en la iglesia arciprestal de Santa María.

El día 13 continuó con un “Gran concierto en la Glorieta” por la Banda Municipal, de siete y media a nueve y media, que daba inicio a la “fantástica iluminación” que luciría los días de fiesta. Ya a las diez se procedió a la “elevación de globos y figuras grotescas” que daba inicio a las once a la “Gran Alborada”, concluyendo a las doce con el lanzamiento de “una monumental” Palmera costeada por la “simpática Peña El Corral”.

El día 14, viernes, se inició con una diana realizada por la banda y tambores de la Cruz Roja. A las nueve se repartieron 250 racio-



Portada del Programa de Fiestas de Elche de 1931, organizadas por la Comisión Popular. / Fuente: Colección Cuasante-Sánchez Lucerga (Col. C-S.L.).

nes de pan y arroz a los pobres de la ciudad donados por la Comunidad de Labradores, en su sede social, e igualmente la Sociedad Tiro de Pichón y la Peña Central hicieron reparto de 100 bonos cada una, de 0,50 pesetas, a los pobres de la ciudad. A las doce “volteo general de campanas y pasacalles por la dulzaina”, siendo el dulzainero Jaime Valero, que percibió 100 pesetas por su trabajo de esos días.

A las cuatro de la tarde se iniciaron las “Solemnes vísperas” en la “Insigne Iglesia Parroquial de Santa María”, para que a las cuatro y cuarto se diera inicio al primer acto de la Festa, “grandioso drama sacro-lirico”, señalando que “en cuyo segundo acto ha de figurar la interesante y bellísima escena de la Judiada”. Francisco Marco fue ese año conductor de judíos, integrados por Antonio Miralles, Joaquín Sánchez Belmonte, José Vicente, Juan Beamut, Vicente Almela, más 8 improvisados para el día 15, percibiendo los primeros 60 pesetas y los “improvisados” 20 por su intervención.

Una vez terminada la representación de la Festa, de siete a nueve se anunciaba un concierto en la Glorieta por la Banda Municipal, y a las nueve, entrada de la “brillante banda” La Unión Musical de Crevillente que dirigía el “competente maestro” Manuel Aznar Alfonso, director que fue de la citada banda crevillentina desde 1929 al 1959, y que recorrería las principales calles de la ciudad. A la formación musical crevillentina se le asignó una partida de 2.000 pesetas para sus interpretaciones durante las fiestas.

De diez y media a doce y media conciertos musicales en la Glorieta por la banda de Crevillente, en el Paseo de Francos Rodríguez por la Banda Municipal, en la Plaza de la República por el Coro Clavé, dirigido por el “reputado maestro” Francisco Sánchez, y en el Casino por el “laureado” orfeón Popular Coro Clavé, dirigido por el “inteligente maestro” Pascual Tormo Pérez, que desde el año 1929 era su titular. Tormo, que acudió a la llamada de Óscar Esplá durante la reforma de la Festa de 1924 ayudando en la selección de voces para la reintroducida Judiada, tendría un papel principal en la creación de la Coral Ilicitana en el año 1939, siendo Mestre de Capella en la inmediata posguerra.

Desde las doce de la noche, un “Gran Concurso de Rondallas” en la Plaza de la República, señalando “al estilo del país”, con premios de 100, 50 y 25 pesetas otorgados por “un competente jurado”. A la una de la madrugada, y des-

pués de realizar un pasacalles, la banda Unión Musical se dirigiría a la Puerta Mayor de Santa María y allí obsequiaría a la Patrona de Elche con una “Grandiosa Serenata de Honor”.

“Famosa y original Festa”

El día 15, sábado, a las seis de la mañana disparo de bombas y la Diana a cargo de las bandas de Crevillente y de la Cruz Roja. A las siete inicio de la “Solemne Procesión”, la cual recorrió las principales calles de la ciudad acompañada por la banda La Unión Musical y a la entrada en el templo de Santa María se cantó por el orfeón Popular Coro Clavé la Misa del insigne maestro italiano Oreste Ravanello, recibiendo por ello el citado coro la cantidad de 150 pesetas, ocupando la sagrada cátedra el “Dr. D. Juan Benavent”, canónigo de la Colegiata de San Bartolomé de Valencia y activo predicador durante estos años en esta zona y en Murcia.



Grupo de judíos del Misteri, en 1932. / González. Fuente: Archivo del Patronato del Misteri d'Elx (APME).

También se anunció que durante el ofertorio el violinista santapolero Tomás Aldegue Lloret, acompañado al piano por el maestro Pascual Tormo ejecutarían el *Nocturno* de Chopin. De doce a una, la “famosa y acreditada” orquesta de guitarras y bandurrias La Filarmónica, que era una filial del Coro Clavé, ofrecería un concierto en el Casino, dirigido por el “competente profesor” Antonio Sansano, coincidiendo con esta hora también conciertos en el Coro Clavé por la banda de

música de Crevillente y en el Orfeón Ilicitano por la Banda Municipal de Elche.

Ya por la tarde, a las cuatro, en la iglesia de Santa María se representaría la “famosa y original” Festa, terminando con la emocionante “Coronación de Ntra. Señora”. De siete a nueve, conciertos en la Glorieta a cargo de la Banda Municipal y en el Casino por la de Crevillente, de doce a doce y media “Gran Kermesse” en la Glorieta a beneficio de los obreros sin trabajo con la actuación del Orfeón Ilicitano, que “tan acertadamente dirige el reputado maestro” Ginés Vaello Esquitino. Fallecido a la temprana edad de 42 años, Vaello fue Mestre de Capella del Misteri d'Elx de 1927 a 1931, también estuvo al frente del Orfeón Ilicitano desde 1928 y fue el que lo dirigió en el afamado viaje a Orán. Las “kermesse” eran una forma de llamar en esos momentos a las típicas verbenas al aire libre con carácter benéfico.

Continuando a la una de la madrugada con el disparo de un “monumental” castillo de fuegos artificiales por el pirotécnico ilicitano Vicente Albarranch. Se asignó el castillo de fuegos artificiales por un montante de 1.000 pesetas, las bombas de aviso por 78 pesetas y las bombas de alborada por 100 pesetas: en total 1178 pesetas. Los globos fueron encargados a Eduardo Leguey por 50 pesetas y el vallado para la palmera a Cayetano Penalva por 60 pesetas.

El día 16, domingo, al amanecer disparo de bombas, volteo de campanas y diana por la banda de Unión Musical y Cruz Roja. A las once, misa rezada en la iglesia de Santa María, amenizada por la banda de Crevillente y a la misma hora también concierto en el Casino por la Banda Municipal. De once y media a una y media concierto por la banda de Crevillente en el Popular Coro Clavé. A las seis de la tarde, Salve en la Iglesia de Santa María, cantando los solistas de la Festa y la señorita María Orts Román, alumna del Conservatorio de Música e hija del industrial de la alpargata Juan Orts Miralles (que influyó mucho en el desarrollo de su carrera musical).

A las siete y media concierto en la Glorieta y en la Plaza de la República por las bandas Municipal y de Crevillente, y ya a las diez de la noche, en la Plaza de Toros, “Gran Alarde Musical” de confraternidad artística a beneficio de la Cruz Roja de la localidad, con la actuación de las bandas de música municipal de Elche, Unión Musical, Orfeón Ilicitano, Coro Clavé y Popular Coro Clavé, señalando que durante el acto se impondrían las corbatas concedidas por la Comisión de Fiestas a las señeras de los orfeones artísticos, y sabemos que fueron tres las corbatas encargadas para esta ocasión a las Hermanas Clarisas de esta ciudad por 40 pesetas.

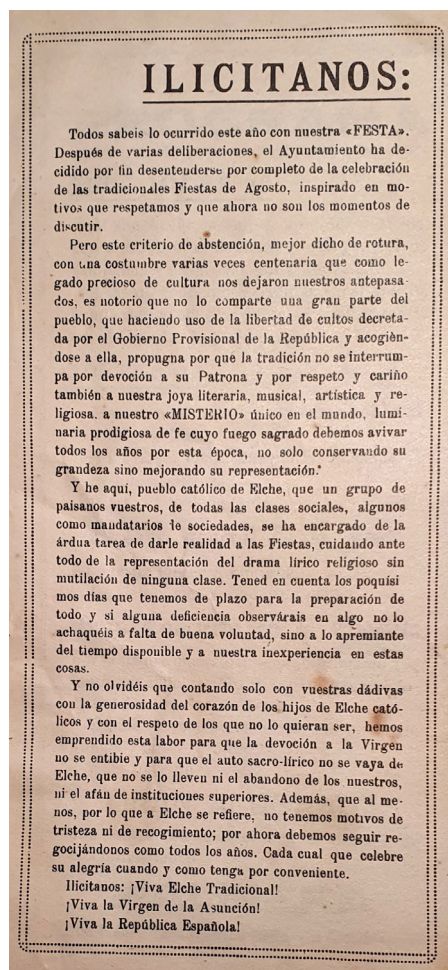
El programa de las Fiestas de 1931 termina con una serie de observaciones de índole más informativo, como que en esos días se dieron comidas extraordinarias en el Santo Hospital, Asilo de San José y cárcel de este partido, con un coste las dos primeras de 100 pesetas en cada sede y las de la prisión con un coste de 35'20 pesetas, correspondiente a José Bernad, y 58,95 correspondiente a Joaquín Román. Las sociedades El Porvenir y El Remedio repararían socorros dobles a sus asociados, la primera los días 13 y 15, y la segunda los días 14 y 15, rogándose también que los vecinos adornasen e iluminaran las fachadas advirtiéndolo no obstante que durante los días de fiesta “Habrà extraordinaria iluminación”.

La factura de iluminación fue la más fuerte de la partida de gastos, con un total de 3.357,20 pesetas, correspondiendo a José Marimón por los farolitos, 60 pesetas; a Luis Brotons por las instalaciones, 2.000 pesetas, y a la Electromotora Equitativa, 1.207,20 pesetas. Por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad se anunció que durante los días de fiesta desempeñarían gratuitamente los “lotes de ropa, cuyo préstamo no exceda de tres pesetas”. Y para terminar, se anunciaba que a la representación del día 13 en la Iglesia de Santa María “asistirán destacadas personalidades de la ciencia, arte y política nacional”.

Comisión Popular, organizadora

Hasta aquí todo normal, pero cuando se empieza a leer el programa de la Fiestas

Cívico-Religiosas que en honor a su Patrona la Virgen de la Asunción se celebrarían los días 12 al 16 en la ciudad de Elche, lo primero que llama la atención es en quien recae la responsabilidad de estas. No es otra que en una denominada Comisión Popular y no en el Ayuntamiento, y como se recoge en la portada “Organizada por la Comisión Popular al efecto constituida”, presidida por Antonio Ripoll Javaloyes, actuando como secretario Francisco Espinosa Gómez y tesorero, Juan Pérez Soto. Es de mucho mayor interés el texto que ocupa el lugar ordinariamente para las “bienvenidas y saluciones” y sin querer dar lugar a ninguna otra interpretación de la primera página del programa que se imprime reproducimos íntegramente el alegato que manifiestan los organizadores:



Hoja inicial del programa de fiestas de 1931. / Fuente: Col. C-S.L.

ILICITANOS:

Todos sabéis lo ocurrido este año con nuestra “FESTA”.

Después de varias deliberaciones, el Ayuntamiento ha decidido por fin desentenderse por completo de la celebración de las tradicionales Fiestas de Agosto, inspirado en motivos que respetamos y que ahora no son los momentos de discutir.

Pero este criterio de abstención, mejor dicho de rotura, con una costumbre varias veces centenaria que como legado precioso de cultura nos legaron nuestros antepasados, es notorio que no lo comparte una gran parte del pueblo, que haciendo uso de la libertad de cultos decretada por el Gobierno Provisional de la República y acogándose a ella, propugna por que la tradición no se interrumpa por devoción a su Patrona y por respeto y cariño también a nuestra joya literaria, musical, artística y religiosa, a nuestro “MISTERIO” único en el mundo, luminaria prodigiosa de fe cuyo fuego sagrado debemos avivar todos los años por esta época, no solo conservando su grandeza sino mejorando su representación.

Y he aquí, pueblo católico de Elche, que un grupo de paisanos vuestros, de todas las clases sociales, algunos como mandatarios de sociedades, se ha encargado de la ardua tarea de darle realidad a las Fiestas, cuidando ante todo la representación del drama lírico religioso sin mutilación de ninguna clase. Tened en cuenta los poquísimos días que tenemos de plazo para la preparación de todo y si alguna deficiencia observais en algo no lo achacéis a la falta de buena voluntad, sino a lo apremiante del tiempo disponible y a nuestra inexperiencia en estas cosas.

Y no olvidéis que contando solo con vuestras dádivas con la generosidad del corazón de los hijos de Elche católicos y con el respeto de los que no lo quieren ser, hemos emprendido esta labor para que la devoción a la Virgen no se entibie y para que el auto sacro-lírico no se vaya de Elche, que no se lo lleven ni el abandono de los nuestros, ni el afán de instituciones superiores. Además, que al menos, por lo

que a Elche se refiere, no tenemos motivos de tristeza ni de recogimiento; por ahora debemos seguir regocijándonos como todos los años. Cada cual que celebre su alegría cuando y como tenga conveniente.

Ilicitanos: ¡Viva Elche Tradicional!

¡Viva la Virgen de la Asunción!

¡Viva la República Española!

Claro queda que estas no eran unas fiestas normales, y es que la Festa no había quedado fuera del devenir del momento histórico que se vivía.

En primer lugar, como breve resumen, la situación de la Festa en estos años venía arrastrando una constante decadencia, tanto en el continente como en el contenido, motivada fundamentalmente por la falta de recursos económicos y por la escasa consideración que se le tenía en la ciudad. La publicación *Elche* recoge ya una lacónica llamada de atención por parte de los eruditos del momento: “Es una verdadera lástima que Udes. no la propaguen, vendrían de todas las partes de la tierra a recrearse, a admirar las bellezas que encierra”. Y continúa: “Y nosotros que lo oímos una y cien veces a estas personalidades, teníamos que callar, un poco avergonzados de nuestra impotencia para remediar los males que nos apuntaban y mucho, como amantes de Elche y su Festa”. Así, la Festa tenía más defensores fuera que dentro.

Estas deficiencias destacan ya a finales del siglo XIX haciéndose también eco de ello autores como Javier Fuentes y Ponte, como en su informe también Felipe Pedrell. A principios del siglo XX desde grupos más relacionados con la Iglesia y el culto, y personas determinadas como fueron Pedro Ibarra, Claudio Miralles de Imperial y otros más, realizaron manifestaciones tendentes a reclamar el carácter religioso de La Festa y a recuperar su esencia, en un momento poco propicio para ello por el aumento también de un anticlericalismo del que determinados partidos

hacían bandera, y que en poco tiempo se manifestó violento pasando de las palabras a los hechos provocando la pérdida de vidas humanas y un patrimonio cultural incalculable.

Estando la situación como se señala, fue providencial la aparición de Óscar Esplá, de quien se ha de destacar su papel en el año 1924, y después también en el año 1931, en la revalorización del Misteri como obra artística de una representación meramente religiosa y que desde su propia perspectiva acometerá la reforma de la obra en ese mismo 1924. El día 26 de marzo se creó el Comité Gestor de la Festa y el día 27 la Junta Protectora, y todo ello aprovechando un momento político en el que se pudo representar la Festa con las reformas e innovaciones, pues con la llegada de la Dictadura de Primo de Rivera la oligarquía local se hizo con el poder municipal, siendo alcalde de la ciudad Diego Ferrández, quien prestó su total apoyo a Oscar Esplá. Principalmente se hizo la restauración musical, se incorporó de nuevo la Judiada, se instauró el Ensayo General del día 13 y se dignificó la puesta en escena.

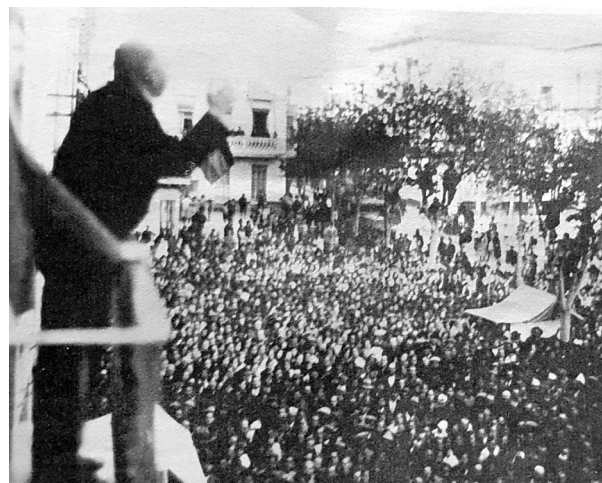
Peligran las representaciones

Con la entrada en los años treinta todo se enrarece en la política española. El día 28 de enero es destituido Miguel Primo de Rivera y el 17 de agosto se firma el Pacto de San Sebastián entre los grupos no monárquicos que forman la Alianza Republicana, en el que se marcó la estrategia para poner fin a la monarquía y en octubre se unen los socialistas, el PSOE y la UGT. El 12 de diciembre se produce la precipitada sublevación de Jaca y los posteriores fusilamientos; tres días después se subleva el aeródromo de Cuatro Vientos, y en este orden de cosas llegamos a 1931, año decisivo para el Misteri.

Proclamada la República en Madrid el 14 de abril, en los sucesivos meses posteriores hasta sus representaciones, se afrontan las fiestas de agosto de ese año en medio de un auténtico torbellino. El componente religioso de estas hace que determinados sectores

políticos se movilicen fieles a sus convicciones anticlericales contra el sentido católico de las mismas, frente a otros que las defendían como meramente religiosas, y que a punto estuvieron de que la representación de la Festa no se produjera ese año.

Después de las elecciones municipales del 12 de abril y la proclamación de la República en Madrid el día 14, el Ayuntamiento ilicitano queda conformado por diferentes grupos políticos destacando los socialistas (12 concejales), el Partido Republicano Radical Socialista (12) y los monárquicos (6). En Elche la tarde del día 14 se organiza una manifestación en la que participan concejales electos, miembros del Comité Republicano-socialista y del comité detenido tras los sucesos fracasados del 15 de diciembre del año anterior, y un nutrido grupo de ciudadanos, los cuales se dirigen al Ayuntamiento tomando posesión del mismo pacíficamente, para posteriormente colocar una enseña republicana y dirigir unas palabras a los allí concentrados.



El primer alcalde socialista, Pascual Román, se dirige a los concentrados en la Plaça de Baix tras su elección, dos días después de la proclamación de la II República. / Pedro Ibarra. Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME).

Fue nombrado alcalde el socialista Pascual Román Antón en la sesión del día 16 de abril por 27 a favor y 1 en blanco, de los 28 concejales presentes en la sesión, aunque solo estuvo en el cargo hasta julio, dimitiendo el día 4, al parecer por problemas de salud

y edad. Al primer alcalde socialista de la historia de Elche, hombre moderado, que *El Illicitano* cita como “apóstol del socialismo illicitano”, le corresponde vivir unos momentos a nivel nacional y local complejos. Todo ello en un ambiente convulso y, como hemos dicho, con un sentido componente anticlerical, que se vio acrecentado esos días por una pastoral del primado de España, el cardenal Pedro Segura, el día 7 de mayo, pero realmente no hacía falta mucho para exacerbarse en esos momentos.

Los hechos que se produjeron en Madrid durante la inauguración del Circulo Monárquico el día 10 del mismo mes provocaron sucesos lamentables que iniciándose en Madrid se propagaron por toda España con rapidez. Así, entre los días 11 y 12 fueron incendiados edificios religiosos por grupos incontrolados en Madrid, Málaga, Valencia, Sevilla, Granada, Córdoba, Cádiz, Murcia y Alicante.

Los hechos de las cercanas Murcia y Alicante debieron tener amplio eco e impacto en Elche, aunque no se produjeron altercados pues las autoridades municipales reaccionaron con inmediatez y eficacia, y el alcalde emitió el día 12 un bando al respecto, evitando que se produjeran los mismos hechos que en otras ciudades cercanas. Pascual Román Antón tuvo un papel destacado evitando que personas y edificios religiosos de la ciudad sufrieran ataques.

Y entre todos los problemas, que no eran pocos, es comprensible que no debieran de ser del alcalde ni de su primordial interés ni urgencia los que pudieran afectar a las próximas fiestas de agosto. Observación que ya en el mes de junio hizo Tomás Aldeguer en *El Illicitano*, pues las cuestiones referidas a estas no se trataron por el Ayuntamiento, siendo ya alcalde Manuel Rodríguez Martínez, hasta la sesión del día 15 de julio. Fue una sesión de locura, y entre enconadas disputas, réplicas, contrarréplicas, se procede a la votación, con el resultado de 16 a favor de la celebración y 10 en contra de los socialistas, primera votación perdida por estos.

Después de una confusa votación de la propuesta del Partido Republicano que acabó siendo retirada y ante la suspensión por exceso de tiempo, el tema quedó en mano de la Comisión de Festividades y Espectáculos. Todos van tomando posición convirtiéndose la Festa en el centro de atención y enfrentamiento, siendo utilizada como arma política. Los socialistas no querían que se celebrara por su explícito contenido religioso, por convicción y por sus votantes, con los que se habían comprometido a apartar a la Iglesia católica de la esfera de poder, pero ahora se encontraban en el dilema de tener que pronunciarse, en un sentido u otro, al estar en el Ayuntamiento gobernando solos y discernir si permitir o no la principal fiesta de Elche con un arraigo muy profundo en la población, tanto desde el punto de vista sentimental como desde la perspectiva histórica.



Propuesta Partido Radical Socialista. Periódico Elche, 19 de julio de 1931. / Fuente: Col. C-S.L.

Los conservadores, unos que procedían del Partido Radical, más otros republicanos conservadores y antiguos monárquicos que se aglutinaban en la Derecha Liberal Republicana, que en agosto de 1931 pasó a llamarse Partido Republicano Progresista, hicieron bandera de esta causa defendiendo el carácter eminentemente religioso del Misteri. Por último, la posición del Partido Republicano Radical Socialista, que entendía que el valor artístico era muy superior al religioso.

La Comisión de Festividades y Espectáculos aprobó por unanimidad la realización de la Alborada y la Festa, pero en la sesión ordinaria del Ayuntamiento del 22 de julio de 1931 tampoco sale adelante, con la oposición en todos sus términos de los socialistas, que consiguieron imponerse en la votación por 14 votos en contra y 10 a favor de la propuesta de la Comisión, continuando las posturas como en un principio y se desecha la propuesta presentada por aquella.

En el pleno del día 29 de julio continúa la situación anterior. Por una parte se ratificó la decisión de que las fiestas se realizaran, por 14 votos contra 12 socialistas, y los radicales-socialistas consiguieron sacar una votación en la que se aprueba, por 13 contra 11, una moción en la que se comprometía al Ayuntamiento a sufragar los gastos del Misteri y la Alborada con exclusión de cualquier otro gasto religioso. En esta sesión tuvo una determinante importancia la lectura de un escrito de Óscar Esplá sobre la Festa, quien ya por esa época era presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y seguramente sobre lo que estaba ocurriendo en Elche fue advertido por algunos ilicitanos. A buen seguro, en estos días y con esta situación creada por el sinsentido de los partidos del Ayuntamiento es cuando se empieza a fraguar lo que vendría a ser realidad en septiembre en forma de decreto, destacando de nuevo entre todos los que estaban implicados en ello Pedro Ibarra, que ya en 1930 y viendo la situación, proponía la intervención gubernamental para proteger la Festa dirigiéndose al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

La sesión del día 5 de agosto, a 10 días de la Festa debió de ser como menos “dantesca”. Los miembros del Partido Republicano Radical Socialista, que pertenecían a la comisión creada, renuncian por las continuas desavenencias y los socialistas aprovechan esta situación para suspender definitivamente la celebración de las fiestas religiosas. Mientras, la derecha liberal, amparándose en la libertad de culto del Gobierno Provisional de la II República, incide más en sus planteamientos, abogando por la creación de una Comisión Popular que se encargaría de organizar las fiestas de Elche incluyendo los actos religiosos.



Fachada de la casa consistorial ilicitana en 1931. / Charles Alberty Loty. Fuente: CPI.

Es en esos días cuando Tomás Aldeguer aprovecha la publicación de *El Ilicitano* para arremeter contra los concejales socialistas y también aquí resalta sus temores de que la representación de la Festa pueda ser organizado desde Madrid, dando a entender la existencia ya de determinado interés sobre lo que en Elche estaba pasando. Todo se complica un poco

más, se echa la culpa de lo que sucede a los que no son de Elche, a los que han venido de fuera y no saben lo que es la Festa. Se intenta que la representación no se realice en Santa María y ya para remate, se pretende la sustitución de la Virgen por un niño y que este fuera coronado, idea esta última de Joaquín Salvador Rabaza, concejal del Ayuntamiento desde 1931 por el Partido Republicano Radical Socialista.

Realmente solo por el empeño de la derecha política que defendía la identidad católica de la Festa, y al final también por la moderación de los republicanos radicales, que en su propia publicación *Elche*, manifestaban muestras de entendimiento para propiciar la representación, se pudo realizar esta, creándose la Comisión Popular. Se formó con personas particulares de reconocido prestigio del momento, como Antonio Ripoll Javaloyes, Francisco Espinosa Gómez, Juan Pérez Soto, Antonio Hernández Pérez, Diego Pascual Oliver, Vicente Verdú Blanquells, Alberto Asencio González, Antonio Antón Morell, Juan Orts Román, José Fluxá Pomares, Ramón Miralles Pérez, Miguel Pomares Perlasiá, Porfirio Pascual Pascual, Antonio Ibarra Peral, Ramón Falcó Antón, Tomas Aldeguer Lloret, Juan Sansano Ibarra, Antonio Rodríguez Jiménez y Manuel Torres Giménez. Este último aparece en la relación inicial pero no figura en la de justificación de cuentas del 1 de septiembre.

Intervención del gobernador civil

Pero esto no terminaba aquí. Poco tardó en enredarse otra vez con motivo de la procesión del día 15, de nuevo surgen controversias, como consecuencia del bando que limitaba el lanzamiento de determinados artefactos pirotécnicos durante la Alborada, y por los sucesos que ocurrieron esa noche y los que se sucedieron el día siguiente. Al final es el gobernador civil de la provincia, Víctor Rubio Chávarri, el que tiene que autorizar la realización de la procesión, contraviniendo al alcalde de Elche, Manuel Rodríguez. Los socialistas querían prohibirla con el pretexto de la prevención de altercados en la vía pública y hasta se orientó la conveniencia de

realizarla dentro de la iglesia. Realmente se prohibió a causa de unos incidentes ocurridos la noche de la Nit de l'Albà el 13 de agosto, en la que se lanzaron unos cohetes a miembros del consistorio, quebrantando el bando. En el periódico *Elche* se señala: “La noche l'Albà, según referencias, el Alcalde y sus agentes, al intentar el cumplimiento del Bando dictado sobre la Alborada, sufrieron los rigores característicos y tradicionales de esa típica noche”.

Así lo defiende el alcalde en el pleno del día 19 de agosto, ya pasadas las fiestas. La aparición de un anónimo censurando lo ocurrido tensó tanto la situación que los grupos contrarios a la realización de las fiestas organizaron una manifestación el día 14 por la tarde, como dice el *Elche*, “para pedir al Alcalde que retirase el permiso (concedido con anterioridad) para celebrar la procesión del día 15”. Viendo que esta podía devenir en actos imprevisibles salieron a su encuentro el propio alcalde, Manuel Rodríguez, junto con los ediles socialistas Pascual Román y Manuel Serrano, logrando disuadirles de su empeño. Y después de esto los ediles socialistas forman una sesión permanente. Otra vez el *Elche* señala: “Presionadas y coaccionadas las autoridades por esa manifestación, aparentemente popular y espontánea”, tomando partido por la prohibición e intentando que el gobernador no permitiera la procesión. Al fracasar el alcalde por la férrea postura de aquel, presenta su dimisión junto a los tenientes de alcalde y síndicos.

Pero como hemos dicho, es el propio gobernador civil, Víctor Rubio Chávarri, el que ordena la celebración de la procesión mandando para garantizar su seguridad un nutrido contingente de miembros de la Guardia Civil, a la vez que los socialistas convocan una concentración en un lugar alejado del centro, en la plaza de toros, con la intención de que no se provocaran altercados. En la sesión del día 19 la cuestión cardinal fue la dimisión de los regidores socialistas. El alcalde, después de dar explicaciones sobre lo ocurrido, presentó su dimisión, la cual no fue aceptada por los asistentes.



Ginés Vaello Esquitino, Mestre de Capella del Misteri en 1931. / Fuente: CPI.

Una vez se puso a trabajar la Comisión Popular constituida al efecto, se tuvo que poner en marcha todos los preparativos para la realización de las fiestas en un tiempo mínimo. Por un lado se buscó la financiación y por otro, la preparación de la Festa, siendo el Mestre de Capella Ginés Vaello, el cual hizo lo imposible dentro del tiempo disponible, y actuando como organista Salvador Román, que percibió por su trabajo 80 pesetas. Los servicios de montar el cielo, servicios del Ángel y vallado de la palmera, se asignaron a Cayetano Penalva, que tenía una dotación de 648 pesetas. Para la confección del tablado de la Virgen a Pedro Vives y otros tablados a Manuel Soler, con una asignación de 60 y 250 pesetas, respectivamente, más a Antonio Párreres por ocho días de trabajo por dos hombres por 95 pesetas.

También se incluyó todo lo intrínseco a la representación de la Festa. Las palmas las realizaron las Hermanas Carmelitas, la seda para las palmas la sirvió los Almacenes Parreño, Vicente Leguey la sastrería de los apóstoles y judíos, también se encargó de los 4,300 kilos

de oropel preparados, traído de Alemania. José Martí se encargó de la confección de las sandalias y zapatos, Francisco Palomares de la peluquería del apostolado, Asunción Albarrranch de vestir a los ángeles y todo lo demás necesario para la representación (guitarras, arpa, cuerdas, etc.). Se preparó también el desplazamiento desde otras ciudades de niños para participar en la Festa, como se venía haciendo, en este caso desde Valencia, Murcia y Crevillente, haciéndose eco de esto la publicación *La Opinión*, constando también en el capítulo de rendición de cuentas en concreto en relación de gastos aparecen los “Viajes a Murcia, Crevillente y Valencia (niños) 55 pesetas” y “Antonio Pérez: manutención de niños cantores, 468 pesetas”.

El ilicitano, al hablar de los niños dice: “hay que añadir los tres tiples de la Catedral de Murcia y el famoso solista (voz blanca) de la Catedral de Valencia, niño Masiá”, y esta misma publicación agradecía al capitán general de la Región Militar, D. José Riquelme, las gestiones para conseguir este año la participación de este tiple que en años anteriores habían sido infructuosas. Para esta gestión se desplazaron a Valencia a propósito para visitar al citado general, el presidente de la Comisión, Antonio Ripoll; el secretario, Francisco Espinosa, y el Mestre de Capella, Ginés Vaello, y según consta en los gastos, este viaje fue a cargo total de los tres.

También, por si fueran pocos los inconvenientes, ponemos como ejemplo otro que ya no fue durante la preparación de la representación sino que se produjo durante ella y no fue otro que un plante de algunos cantores, que querían recibir más de lo que era habitual. Lo recoge *La Opinión*, señalando la prensa que habían participado en el Ensayo General del día 13 y en la Vespra el 14, pero se negaban a actuar el 15, indicando también la prensa ali-cantina que eran del Orfeón Ilicitano, situación a la que hizo frente Ginés Vaello.

En la relación de gastos de la representación viene detallado el dinero que cobró cada uno por su papel en la misma, y al final del ca-



Abanico pintado sobre tela y hueso. Fiestas de Elche, primer tercio del siglo XX. / Fuente: Col C-S.L.

pítulo “Cantores” un curioso asiento: “Al Sr. Alcalde, por la diferencia de nómina en los cantores que dejaron de salir y con destino al Patronato Local de Obreros sin trabajo, 380 pesetas”. También hubo que buscar refuerzo para la judiada del día 15 y según consta, fueron necesarios “8 judíos improvisados el día 15, a 20 pesetas”. Sobre las retribuciones pagadas esos días a los cantores, como se recoge en la relación de gastos, destacan lo percibido por Ginés Vaello, 600 pesetas, de las cuales 100 eran en concepto de gratificación, por los tiples de Araceli y coronación, 225 pesetas; por Ángel Mayor, 225 pesetas; por San Pedro, Adrián Ruzafa, 200 pesetas; por San Juan, Antonio Esteve, 125 pesetas; por Santo Tomás, Pedro Vives, 100 pesetas; por el ternario, José Jaén, Antonio Marco y José Martí, a 80 pesetas cada uno; otros cantores apóstoles, Francisco Torres, Idelfonso Cañizares, Vicente Maciá y Francisco Vives, a 60 pesetas cada uno, y por Araceli, Francisco Guilabert, 100 pesetas, de las cuales 25 eran gratificación, teniendo el resto menor asignación económica.

Sobre el desarrollo de las fiestas nos remitimos a las publicaciones del momento, y en concreto *La Opinión*, que aparte de hacer sus consideraciones políticas en el artículo “Las fiestas en 1931”, señalaba que la voluntad popular se había impuesto para poder celebrar sus tradiciones a pesar de todas las circunstancias desfavorables y citaba: “Era absurdo creer que el cambio nacional en la forma de Gobierno pudiera desterrar de nuestro pueblo lo que está y estará siempre por encima de todos los accidentes, lo que es identidad y sentimiento puro, lo que es ‘verdad’, y verdad que a nadie ofende”.

Continuaba hablando de la justificación de la prohibición de la procesión del día 15: “Tomar por pretexto el disparo de petardos, del que siempre se hizo uso y abuso, para pretender la suspensión del principal acto de las fiestas, era confundir Elche con las Batuecas”. Señala que la procesión se celebró “con más esplendor que nunca” y hace mención a dos actos de los contemplados en el programa que sufrieron “sabotaje”. Fueron la kermesse

a beneficio de los obreros parados prevista para la noche del día 15 y que, según cita, “una avalancha de profesores de Derecho público irrumpió violentamente en el paseo impidiendo que la fiesta se celebrase”, y el certamen de la Cruz Roja prevista para la noche del día 16, y en este caso señala: “Y otro coro de perturbadores se encargó de deslucir el certamen”. Todo ello ya habiéndose celebrado la Festa y la procesión, además de los actos previstos el día 12 y 13. La publicación Elche sobre estos incidentes amplía haciendo constar que sobre el acto de la Cruz Roja “solo comparecieron dos de los tres orfeones”.

las futuras asistencias, como *La Opinión* y *El Ilicitano*. En concreto estas publicaciones advierten de la presencia ese día del “Ministro de Instrucción Pública, D. Marcelino Domingo, el subsecretario de este departamento, los directores de Museos y Bibliotecas, el sabio catedrático D. Miguel de Unamuno, la Junta Nacional de Música con su presidente D. Óscar Esplá, los críticos musicales Rodríguez Albert y López Chávarri, el Capitán General de esta región D. José Riquelme, una comisión de intelectuales valencianos presididos por el batallador periodista D. Maximiliano Thous”.



Varios guardias custodian la procesión de la Virgen de 1931. / Fuente: APME.

“Destacadas personalidades”

El programa de las fiestas hace especial mención a la asistencia de “destacadas personalidades” el día 13 al Ensayo General, haciéndose eco alguna publicación de

La publicación *El Ilicitano* también nos viene a aclarar sobre el Caballero Portaestandarte y los Caballeros Electos de ese año 1931, institución que recuerda a los representantes que el Consejo elegía para preparar la fiesta de agosto en su momento y que para este

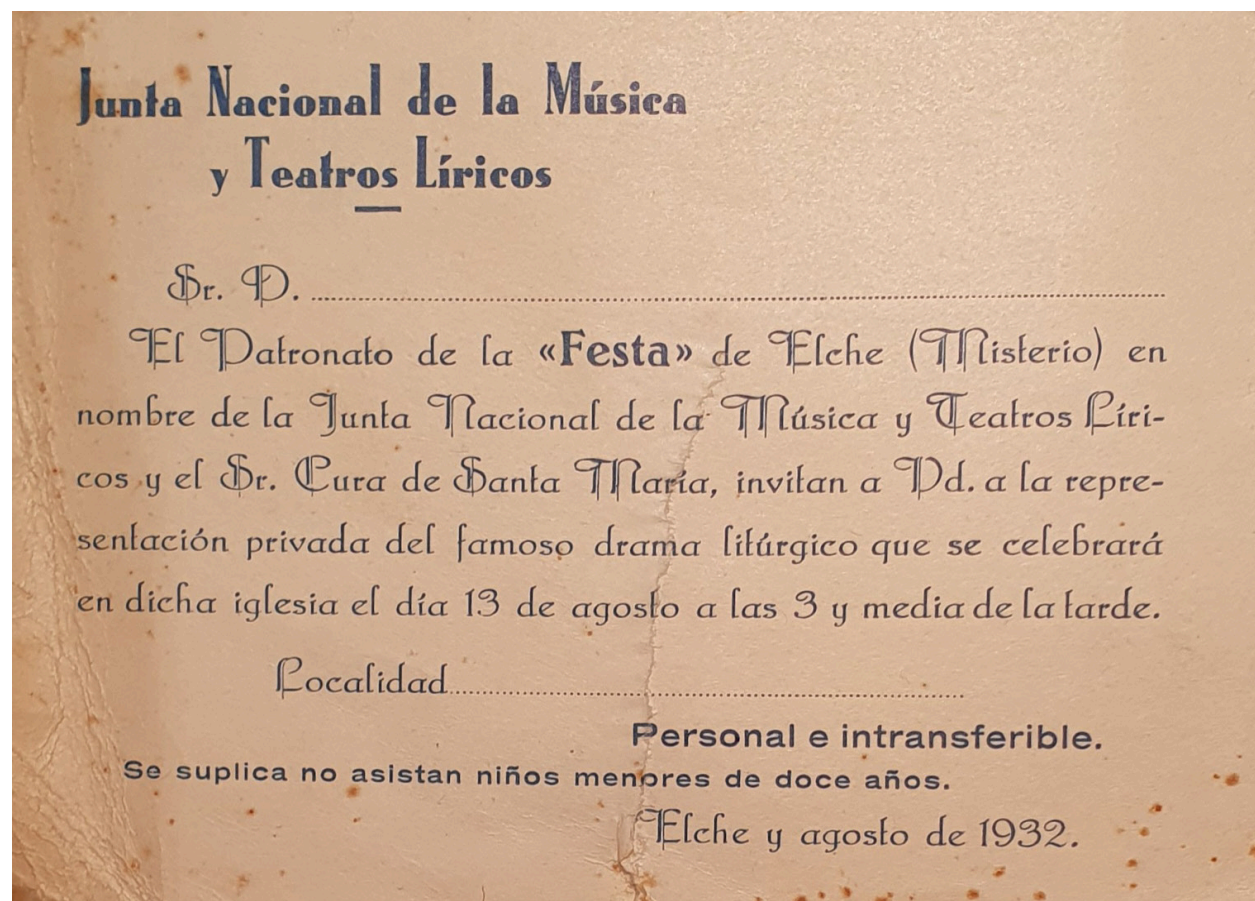
año cita: "Para la Presidencia de honor de la Festa, se ha designado Caballero Porta-estandarte: Excmo. Sr. General D. José Cosidó. Caballeros Electos: D. Antonio Hernández Pérez, Registrador de la Propiedad y Don Joaquín Aguilera Juez de Instrucción de este Partido".

Sabemos que se hicieron unos obsequios-detalles a algunos de los asistentes, por estar justificados en la relación de cuentas los realizados al "Sr. Gobernador Civil, Oscar Esplá y acompañantes" que costaron 184, 55 pesetas, así como un viaje realizado a Guadalest para invitar a Esplá efectuado por los "Sres. Pérez Soto, Pascual Oliver, Aldeguer y Asencio" sufragado a su costa.

Sobre la financiación de las fiestas, la Comisión Popular desde el momento de su consti-

tución comenzó a recibir aportaciones teniendo en cuenta el poco tiempo que tenían para organizar las fiestas y estas fueron numerosas y muy generosas. Consiguió 16.937,25 pesetas, suficientes entonces para sufragar todos los gastos y encima sobrar. Algo que desconcertó a los que pensaban que no se sacarían adelante las fiestas por una Comisión particular, y a otros, por ser un ejemplo de eficacia, eficiencia y transparencia lo realizado por un grupo de ilicitanos a título particular, con la colaboración de entidades culturales, sociales y ciudadanos en general que en un momento determinado de la historia ven que es necesario dar un paso adelante para salvar la Festa, sin aportación económica del Ayuntamiento.

Todo ello bajo la carismática persona del ex alcalde Antonio Ripoll Javaloyes, que se puso al frente, y en ese ánimo de transparencia que



Pase para la "representación privada" del día 13 de agosto 1932, emitido por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos. / Fuente: Col. C-S.L.

se habían marcado desde un principio publicaron la lista de los benefactores y su aportación en *La Opinión*, desde la más humilde a la más generosa. Destacan la Sociedad El Casino, con 600 pesetas, y a nivel particular, Anita Ceva Alexandre, con una aportación de 500 pesetas, Viuda de J. Arronis con 340 pesetas, la condesa de Luna con 300 pesetas, y la Viuda de Pascual Antón con 290 pesetas. Por las listas que nos han llegado son 397 sociedades y personas, individual o colectivamente, que participaron con la entrega de dinero para la realización de las Fiestas de Agosto. Faltaban por arquear 426,85 pesetas con sus respectivos donantes, como señala *La Opinión* al publicar la relación de ingresos: “Habrá quedado algún donativo sin que se le haya pasado recibo”. Con lo cual el número total es superior al señalado, y no todos los que hicieron su donación pusieron su nombre; en muchos casos apareció “Devoto de la Virgen” u otros.

También hay que considerar que con destino a las representaciones de la Festa esos días y para los actos litúrgicos también se hacen donaciones de diversas formas, no exclusivamente limosnas, que directamente se gestionarían por la propia Santa María. Teniendo en consideración el poco tiempo que tuvo la Comisión Popular para organizar todo, se puede considerar un éxito de gestión.

Al analizar la lista de las aportaciones de carácter individual vemos que destaca la presencia de personas que proceden de los círculos conservadores, otros sin adscripción política, algunos de los radical-socialistas y la casi ausencia de los más a la izquierda. También aparecen nombres de personas que fueron *paseadas* en el inminente inicio de la Guerra Civil.

“Sobrante” de 1.458 pesetas

La Comisión Popular, una vez terminadas las fiestas, publica el 1 de septiembre de 1931 la relación de gastos ocasionados, documento de gran interés para conocer los costes de estas fiestas asumidas por particulares. A la

hora de relacionarlos con los actos incluidos en el programa de fiestas, los asientos sobre los que se desglosa la relación son: Impresos, 788 pesetas; Fuegos y Alborada, 1.288 pesetas; Cantores, 1.900 pesetas; Iluminaciones, 3.357,20; Músicas y canto, 2.300 pesetas; Gastos diversos, 2.901,35 pesetas, sumando el total de gastos 15.478,45 pesetas.

Teniendo en cuenta que los ingresos fueron de 16.937,25 pesetas dieron, tal y como se señala, un “sobrante” de 1.458,80 pesetas, que se ponían a “disposición del futuro Patronato de la Festa”, que se creó por decreto 15 días después. Por si fuera poco y además de estar presente en publicaciones como *La Opinión*, se hacían observaciones como el ofrecimiento a cualquier persona de poder visar los comprobantes de los gastos: “están a disposición del que quiera repasarlos en casa del secretario D. Francisco Espinosa Gómez”. Finalmente en el apartado de gastos, hacer mención al asiento que se hace para la “altruista y bondadosa dama” doña Asunción Ibarra, viuda de Revenga, la cual había costado con 700 pesetas el sermón del día de la Virgen y con 50 pesetas el de la octava. Visto lo anterior, la Comisión Popular sorteó adecuadamente el montante de los costes de las fiestas a pesar de todos los inconvenientes.

Una vez terminadas las fiestas y después del pleno del día 19, parecía que se volvía a los problemas cotidianos a nivel local dejando ya un poco más aliviada la presión que había existido en las fechas anteriores ya tratadas. Pero lo ocurrido había alarmado y movilizó a intelectuales, círculos culturales y sociales, que encontraron en Óscar Esplá, como hemos dicho entonces al frente de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, un referente donde trasladar sus inquietudes y miedos sobre el futuro de la Festa. Está claro que habiendo ya participado Óscar Esplá en 1924 en la reforma no era ningún desconocedor de la magnitud ni de la importancia de lo que estaba en juego en ese momento, que era la supervivencia del Misteri d'Elx y este conocimiento y su privilegiada situación le permitió influir para que el Gobierno de la República concediera al Misteri d'Elx

la consideración de Monumento Nacional por decreto de 15 de septiembre de 1931. Esta era una decisión anhelada por muchos sectores en la ciudad, pero dejó totalmente desconcertados a otros, sobre todos a los que hacía pocas fechas se habían manifestado combativos e incluso habían querido prohibir la Festa, que no entendían que el Gobierno de la República, laico por concepto, otorgara a escasos cinco meses de su proclamación este altísimo reconocimiento a una obra que representaba un hecho cultural meramente católico.



Representación del Misteri en 1935. / Jaime Antón. Fuente: APME.

El Ayuntamiento trata la declaración como Monumento Nacional del Misteri d'Elx en el pleno del día 16 de septiembre, limitándose a expresar satisfacción y agradecer la deferencia tenida y poco más. La publicación *La Opinión* señalaba: “El miércoles pasado y al leerse el Decreto que eleva aquella a la categoría de Monumento Nacional, hubo un concurrente a la sesión a quien se le ocurrió proponer lo siguiente: que el Ayuntamiento telegrafiase al Ministro dándose por *enterado* de la distinción hecha en favor del “Misterio”

Días después las publicaciones nacionales e ilicitanas se hicieron eco de la magnífica noticia, manifestando casi todos alegría y agradecimiento a Óscar Esplá por el hecho. Pero aun así, *El Obrero*, la publicación socialista, aunque recoge la noticia continúa criticando que el Misteri se realice en una iglesia católica. Óscar Esplá fue nombrado hijo adoptivo de Elche en el pleno del 9 de octubre.

La declaración de Monumento Nacional del Misteri d'Elx reforzó la situación de la Festa, que venía soportando continuos problemas ya desde finales del XIX pero que se acrecentaron durante este periodo en parte gracias al *empeño* de los políticos del momento, al trasladar sus problemas a la Festa como campo de enfrentamiento. Gracias al decreto, la obra se salvaba pasando a estar bajo la protección del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, garantizaba su supervivencia y creaba un Patronato para su gestión, funcionamiento y defensa de sus intereses. Una apuesta personal de Óscar Esplá con la participación implícita del ministro Marcelino Domingo, que dieron protección a un drama lírico de contenido religioso en unos momentos en que los *ambientes* no eran, por decirlo de alguna manera, los más idóneos.

Se hizo cierto el temor que Tomás Aldeguer expresó ya en la publicación *El Ilicitano* el 2 de agosto de 1931 sobre que el Misteri fuera organizado desde Madrid, motivado por la incapacidad local de resolver el problema, más sabiendo que Óscar Esplá había hecho razón del tema. Que vinieran de fuera a resolver sus asuntos locales no fue bien encajado por todos, aunque por otros muchos sí, la alegría fue por *barrios*, pues era una forma de enmendar la plana al Ayuntamiento del momento, y si no fueron capaces de solucionarlo y dejaron que el problema saliera de su circunscripción, lo que otros fueran a resolver se les escapaba a su alcance. Y así ocurrió, aunque en esta ocasión lo que resolvieron “otros”, esos “desde Madrid” de Aldeguer, fuera providencial para el Misteri d'Elx.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

PROGRAMA *Elche, fiestas cívico-religiosas en honor de su Patrona la Virgen de la Asunción*. Organizadas por la Comisión Popular al efecto constituida, 1931. Colección Cuasante-Sánchez Lucerga (Col. C-SL.).

CASTAÑO I GARCÍA, Joan. *Aproximacions a la Festa d'Elx*. Diputació Provincial de Alicante. I.A.C. Juan Gil-Albert. 2001. Col. C-SL.

CASTAÑO I GARCÍA, Joan. *Els germans Aurelià i Pere Ibarra. Cent anys en la vida cultural d'Elx (1834-1934)*. Universitat d'Alacant. 2001. Col. C-SL.

MARTÍNEZ LEAL, Juan. *Los socialistas en acción. La II República en Elche (1931-1936)*. Universidad de Alicante. 2005. Col. C-SL.

MORENO SÁEZ, Francisco. *El movimiento obrero en Elche (1890-1931)*. Ayuntamiento de Elche. Diputación Provincial de Alicante. 1987. Col. C-SL.

MORENO SÁEZ, Francisco. *Las luchas sociales en la Provincia de Alicante (1890-1931)*. Unión General de Trabajadores de Alicante. 1988. Col. C-SL.

ORS MONTENEGRO, Miguel. *La prensa Illicitana 1836-1980*. Caja de Ahorros Provincial de Alicante nº.117. 1984. Col. C-SL.

RAMOS FERNÁNDEZ, Rafael. *Historia de Elche*. Diario Información. Caja de Ahorros Provincial. 1989. Col. C-SL.

RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *Anales del "Misterio de Elche"*. Patronato Nacional del Misterio de Elche. 1974. Col. C-SL.

VARIOS AUTORES. *Misteri d'Elx, su evolución en el S. XX*. Excmo. Ayuntamiento de Elche, 2004. Col. C-SL.

VARIOS AUTORES. "La República de Abril". *Historia* 16, nº 60, 1981. Col. C-SL.

VARIOS AUTORES. *Elche, una mirada histórica*. Ayuntamiento de Elche. Caja de Ahorros del Mediterráneo. 2006. Col.C-SL

VARIOS AUTORES. Periódico *Elche*. Partido Republicano Radical Socialista. Años 1928-1931. Col. C-SL.

VARIOS AUTORES. "La Festa en la prensa Illicitana de fines del Siglo XIX y comienzos del XX". *Festa d'Elx número 44*. Ayuntamiento de Elche. 1992. Col.C-SL.

LA FESTA



Esbós per al Museu de la Festa de José Gutiérrez Carbonell / Patronat del Misteri d'Elx.

El primitiu museu de la Festa d'Elx (1958-1988)

Joan Castaño García

Arxiver del Patronat del Misteri d'Elx

El desenvolupament de la patrimonialització de la Festa o Misteri d'Elx pot considerar-se avançada dins dels béns de caràcter immaterial¹. El redescobriments de l'obra per la intel·lectualitat dels últims anys del segle XIX i primers del XX², la declaració com a Monument Nacional en 1931³ i la proclamació com a Obra Mestra del Patrimoni Oral i Immaterial de la Humanitat per la UNESCO en 2001, són algunes de les fites més destacades en aquest sentit. També pel que fa a la divulgació dels valors i les característiques de l'obra i la conservació dels béns tangibles relacionats amb aquesta per mitjà d'un museu, pot considerar-se la Festa pionera dins dels béns immaterials. Com ara veurem, el Patronat del Misteri d'Elx va inaugurar en 1958 un Museu de la Festa, unit al museu parroquial de Santa Maria que, prou irregularment, va estar en funcionament fins a l'any 1988 amb la intenció de tenir present el Misteri d'Elx al llarg de tot l'any.

A més, aquest primitiu museu, amb les conseqüents desmembracions, ampliacions i renovacions, és l'origen de dos dels actuals museus lo-

cals relacionats amb el Misteri i amb la imatge protagonista de l'obra sacra: el Museu Municipal de la Festa, inaugurat en agost de 1997 en l'ermita de Sant Sebastià i la segona fase de la Casa de la Festa, i el Museu de la Mare de Déu de l'Assumpció, Patrona d'Elx, posat en marxa en agost del 2008 en l'antic vestíbul de la capella de la Comunió de la Basílica de Santa Maria.

Preparació i inauguració

La primera referència que hem trobat a un Museu de la Festa d'Elx figura en l'acta del Patronat Nacional del Misteri del 15 d'agost de 1952, quan Manuel Benedito Vives (1875-1963) proposà, "la creación del Museo de la Festa, al que vayan a parar todos los instrumentos y enseres de la Festa que no se usan"⁴. Dos anys després, tornava a insistir sobre el tema l'arquitecte Antonio Serrano Peral (1907-1968), que volia instal·lar el museu provisionalment a l'antic arxiu de Santa Maria, tot i que l'espai era insuficient. És per això que, com a alternativa, proposava "que el Patronato adquiriese en propiedad la antigua Casa de los Leones, donde podría instalarse dicho Museo

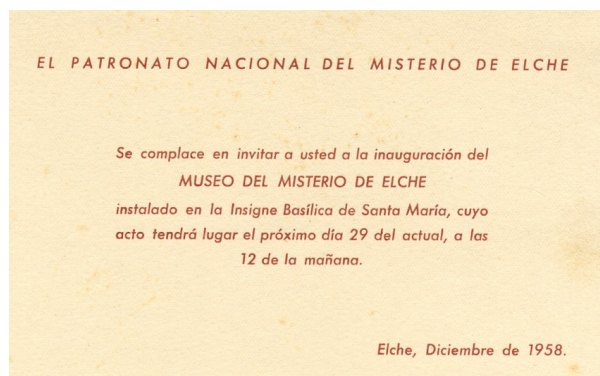
1 Veg. CASTAÑO GARCÍA, J. "La musealización de la Festa o Misteri d'Elx. Un recorrido por su historia y evolución". *Revista de Museología*, 85 (2022), p. 133-143; també, "Precedents i organització del Museu de la Mare de Déu d'Elx". *Sóc per a Elig*, 23 (2011), p. 29-47.

2 CÀMARA I SEMPERE, Hèctor. "Algun misteri amagat, vol Déu nos sia revelat": l'estudi del Misteri d'Elx per intel·lectuals valencians i catalans de finals del segle XIX". *Folklore i romanticisme. Els estudis etnopoètics de la Renaixença*, Dolianova, Arxiu de Tradicions de l'Alguer, 2008, p. 49-65.

3 ALBERT LLORCA, Marlène. "La Festa, 'monumento nacional'. Reflexiones en torno al decreto del 15 de septiembre de 1931". *Festa d'Elx*, 63 (2022), p. 209-221.

4 ARXIU DEL PATRONAT DEL MISTERI D'ELX [APME], *Llibre d'actes del Patronat Nacional (1950-1975)* (Sig. 25/5), acta del 15-08-1952, p. 9v. Recordem que el Patronat Nacional del Misteri d'Elx es va crear per un decret del ministre d'Educació Nacional del 15-07-1948, modificat per un altre del 16-12-1950, tot i que el reglament va ser finalment aprovat per ordre ministerial del 28-04-1951 (veg. J. M. ASENCIO VERDÚ i J. CASTAÑO GARCÍA [eds.], *Alberto Asencio González i la Festa d'Elx: Epistolari [1935-1970]*. Elx, Patronat del Misteri d'Elx, 2004).

en forma definitiva, además de proporcionar al Patronato amplios locales para reuniones, actos, ensayos, etc”⁵. Naturalment, aquesta proposta no va ser possible per manca de recursos econòmics.



Invitació a la inauguració del Museu de la Festa. / APME.

Malauradament, la pèrdua de documentació dels primers anys de funcionament de la Junta Local Gestora del Patronat, com és el cas del seu primer llibre d'actes, actualment sense localitzar, ens impedeix conèixer els treballs concrets desenvolupats al respecte. En l'acta de la sessió del 3 d'agost de 1956, l'arxiver de la Junta, Juan Gómez Brufal (1912-1982), fa menció d'uns primers passos, que es poden considerar prou avançats, ja que parla d'unes converses amb l'escultor José Sánchez Lozano (1904-1995) sobre el modelatge d'unes figures destinades al Museu de la Festa⁶.

Pomares Perlasia ens parla també de la necessitat d'aquest museu, segurament co-neixedor del projecte del Patronat, que hauria de tenir una “parte histórica: musical, literaria, cosas usadas en otros tiempos. Y otra parte iconográfica y representativa: fotografías, maquetas, escenas del 'Misterio'”⁷.

A partir de gener de l'any 1958, es troben nombroses referències sobre aquest projec-

te del museu. Per exemple, el 24 de gener es posa de manifest la “necesidad de proceder a la inmediata creación del Museo de la 'Festa'”⁸. Els membres de la Junta Local Gestora van acordar demanar un emprèstic de 150.000 pessetes per a fer front a les despeses extraordinàries per a la posada en marxa del museu, amb la seua garantia personal. I amb la finalitat d'amortitzar-lo al més prompte possible, es va decidir destinar la totalitat de la recaptació que s'obtinguera en la venda d'entrades de l'Assaig General del 13 d'agost. Això, prèvia acceptació del rector de Santa Maria, ja que el temple, tradicionalment, rebia la meitat d'aquesta recaptació.



Entrada al Museu parroquial de Santa Maria i de la Festa d'Elx. / APME.

D'altra banda, donat que el músic Òscar Esplà (1886-1976) havia acabat el seu estudi sobre les llibretes dels cantors del Misteri, que eren propietat de l'Arxiu Municipal, però que la Junta tenia depositades, es va decidir retornar-les, “sin perjuicio de que, una vez creado el Museo de la 'Festa' y por considerarse piezas dignas de exhibición, se solicite al Excmo. Ayuntamiento la cesión de las mismas para tal fin”⁹.

En abril de 1958 ja es dona compte a la Junta dels treballs realitzats per a crear el museu, fonamentalment el buidatge de la sala on havia d'establir-se a Santa Maria i els treballs

5 *Idem*, acta del 15-08-1954, p. 21.

6 APME, *Llibre d'actes de la Junta Local Gestora (1956-1962)* (Sig. 25/1), acta del 03-08-1956, f. 2.

7 POMARES PERLASIA, J. *La "Festa" o Misterio de Elche*. Barcelona, Graf. Marsa, 1957, p. 238-239 (hi ha una edició facsímil feta pel Patronat del Misteri d'Elx, 2004).

8 APME, *Llibre d'actes de la Junta Local Gestora (1956-1962)* (Sig. 25/1), acta del 24-01-1958, f. 14v.

9 *Idem*, acta del 24-01-1958, f. 15-15v.



Inauguració del Museu de Santa Maria i de la Festa, 29-12-1958. D'esquerra a dreta: Luis Chorro, Carlos Antón, Francisco Fluxá i Alberto Asencio. / Monfervál, APME.

de pintura i condicionament d'aquesta¹⁰. I en juny, Gómez Brufal informà amplament de les tasques dutes a terme i mostrà uns dibuixos que donaven idea de com havia de ser aquesta primera etapa d'instal·lació. D'altra banda, va donar compte del fet que l'escultor —que per actes posteriors sabem que era José Gutiérrez Carbonell (1924-2002)— havia presentat un pressupost de 50.000 pessetes per a tallar sis figures d'apòstols amb les quals compondre l'escena del soterrar de la Mare de Déu. A més d'alguns detalls d'aquestes imatges, s'indica que “en caso que tales figuras no resulten del agrado del Patronato, podrán rechazarse”¹¹.

D'altra banda, Jaime Martínez Marco proposava col·locar al museu uns diorames que mostraren l'interior de Santa Maria durant les representacions de la Festa, tot i que Alejandro Ramos Folqués (1906-1984) indicava que aquesta qüestió havia d'estudiar-se amb deteniment, de manera que els diorames foren dignes del projecte¹².

Els treballs preparatoris continuaren endavant i en octubre ja s'esmenta la concessió de l'emprèstit sol·licitat a la Caixa d'Estalvis del Sud-est, de manera que es disposava dels diners a mesura que les necessitats ho deman-



Inauguració del Museu. En primer terme a l'esquerra, Juan Gómez Brufal. També estan el Rev. José Ródenas, F. Fluxá i Alberto Asencio. / Monfervál, APME.

daven¹³. També s'aprova contribuir amb 7.500 pessetes a la meitat del cost de la nova imatge de la Mare de Déu, tallada per l'esmentat José Sánchez Lozano a imitació de la Patrona d'Elx, sufragada conjuntament amb la Societat Vinguda de la Mare de Déu, i destinada als Assaigs Generals de la Festa i a les festes de la Vinguda i que, la resta de l'any, estaria exposada al nou museu. El mes següent, Jaime Martínez proposa a la Junta la compra d'un quadre del pintor local Sixto Marco (1916-2002) també destinat al museu¹⁴.

A primers de desembre s'informa a la Junta de la immediata inauguració del museu i, a proposta d'Alejandro Ramos, es designa Juan Gómez Brufal com a director. Davant de la necessitat d'alguna persona que tinguera cura de les instal·lacions, es delega en l'esmentat Gómez Brufal perquè fera un estudi al respecte, tot i que la plaça hauria de cobrir-se mitjançant concurs públic¹⁵.

La inauguració del museu tingué lloc l'esmentat 29 de desembre, festivitat de la Vinguda de la Mare de Déu. Va presidir l'acte Francisco Fluxá Mollá, com a alcalde accidental de la ciutat, ja que el titular, José Ferrández Cruz, es trobava malalt. També

¹⁰ *Ídem*, acta de l'11-04-1958, f. 21-21v.

¹¹ *Ídem*, acta del 13-06-1958, f. 22-22v.

¹² *Ibídem*.

¹³ *Ídem*, acta del 03-10-1958, f. 28v.

¹⁴ *Ídem*, acta del 07-11-1958, f. 31v-32.

¹⁵ *Ídem*, acta del 05-12-1958, f. 33-33v.

assistiren el rector de Santa Maria, José Ródenas Abarca, el president-gestor del Misteri, Alberto Asencio, i altres autoritats locals. Juan Gómez Brufal va fer de guia en aquesta primera visita. La ressenya del diari *Información* indicava al respecte:

Destacaremos hoy de entrada, la inauguración al mediodía del lunes del Museo de la Festa, instalado en los altos de la sacristía del primer templo local.

Consituyó una verdadera novedad justamente elogiada por todos los ilicitanos que han desfilado por las citadas dependencias, maravillados por la aportación —mediante figuras plásticas, cuadros, fotografías y otros objetos— para el conocimiento del *Misteri* de los futuros visitantes de la población¹⁶.

El periodista elogiava especialment la imatge de la Mare de Déu de Sánchez Lozano, les dels apòstols de Gutiérrez Carbonell, l'oli de Sixto Marco i altres obres artístiques que contribuïran a fer “hermosa labor de divulgación cultural en torno al drama sacro lírico asuncionista, por lo que la Junta o Patronato Nacional del Misterio de Elche se ha apuntado un buen éxito con este Museo de la Festa de tan grata impresión para quienes lo visitaron”¹⁷.

Contingut i funcionament

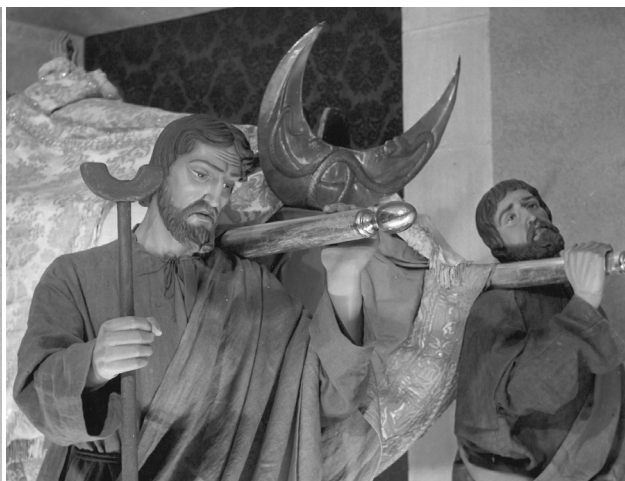
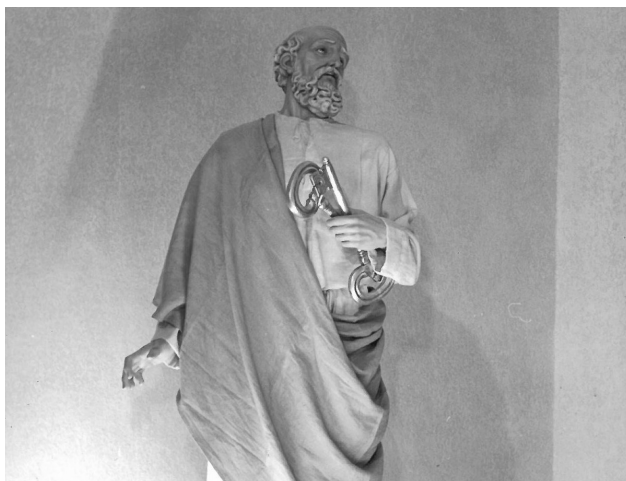
El primitiu museu de Santa Maria es va instal·lar en l'espai destinat històricament a arxiu del temple, situat sobre la sagristia i avantsagristia. Són quatre sales de diferent grandària: la sala I, dotada d'un armari-vitrina corregut, es va destinar a exposar els



Museu de la Festa (sala III): grup escultòric del soterrar de la Mare de Déu, 1959. / F. Sánchez, APME.

¹⁶ S.A. [Antonio SÁNCHEZ POMARES]. “Solemnísimas conmemoración de la Venida de la Virgen, en Elche”. *Información*, 30-12-1958.

¹⁷ *Ibidem*.



Museu de la Festa (sala III): detall del grup escultòric, 1959. / F. Sánchez, APME.

principals mantells de la Mare de Déu, el tern de la consagració de Santa Maria donat pel bisbe Tormo, així com diverses peces d'orfebreria. Una sala central (II), la més ampla i il·luminada per dos balcons oberts a migdia, es va destinar a exposar els objectes més grans, com el llit de la Mare de Déu, l'urna del monument del Dijous Sant, el tenebrari i algunes imatges i quadres de temàtica religiosa, així com tres vitrines amb documents; un tercer balcó, orientat a llevant, estava condemnat des del segle XVIII i convertit en altar de l'antiga *Escuela de María*, congregació piadosa d'inspiració jesuïta, però ocult pel gran llit de la Patrona d'Elx, que es va situar davant, atés el dolent estat de conservació d'aquest altar¹⁸. La sala III, situada cap a l'oest, es destinà a contenir el Museu de la Festa. I, finalment, la sala IV, molt xicoteta, contenia l'arxiu històric del temple, ordenat per l'esmentat Gómez Brufal¹⁹.

Per condicionar la sala de la Festa, es van cobrir les portes dels dos balcons que la il·luminaven primitivament —a migdia i a ponent— amb uns panells de fusta folrats de domàs carmesí. El front de ponent de la sala va ser ocupat completament per una tarima de fusta, amb llum indirecta, i a la tarima es van subjectar les sis figures d'apòstols fetes

per Gutiérrez Carbonell, que tenien els braços articulats. Quatre simulaven dur al muscle la llitera processional de la Mare de Déu i en aquesta, adornada amb coixins i amb el mantell de l'orde de Carles III, es va gitar la figura que copiava la Patrona d'Elx, amb mascareta d'ulls tancats i amb corona al cap i mitja lluna als peus. Davant de la llitera, la figura de l'apòstol Sant Joan amb una palma a la mà dreta. I darrere, la imatge de l'apòstol Sant Pere, amb les claus del cel. Aquestes figures d'apòstols estaven vestides amb antigues vestidures del drama assumpcionista.

L'espai que va proporcionar el balcó de migdia es va dedicar a exposar el quadre de Sixto Marco inspirat en la Festa —amb l'escena del soterrar de la Mare de Déu— i, sobre un xicotet entarimat, les arpes i les guitarres antigues de l'Araceli. A mesura que s'entrava a la sala, a mà esquerra, un antic armari de fusta de noguera, adaptat com a vitrina, exposava diversos documents. Per exemple, onze llibretes de l'apostolat de 1841, el quadern de l'àngel, dos jocs de cartons musicals dels àngels de l'Araceli, i un altre joc de la Coronació, procedents de l'Arxiu Municipal; la missa basada en la música del Misteri del compositor Conrado del Campo (1878-1953) i una transcripció de la partitura de l'àngel, de Salvador Román Esteve (1871-1970), que eren

¹⁸ Veg. CASTAÑO GARCÍA, J. "L'Escuela de María, una congregació piadosa del segle XVIII", en *Santa María, l'església de la Festa d'Elx*. Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 2023, p. 185-201.

¹⁹ Veg. ÀLVAREZ FORTES, Anna M. i CASTAÑO GARCÍA, J. *El archivo parroquial histórico de la basílica de Santa María de Elche*. Elx, Ajuntament d'Elx, 1996.

propietat del Patronat del Misteri d'Elx; i el quadern musical del sotsxantre de Santa Maria, Miquel Gisbert, i el volum XI del *Compendio histórico oriolano* de Joseph Montesinos, dedicat a Elx, que pertanyien a Gómez Brufal²⁰.

En la mateixa sala, a mà dreta, un visor de diapositives amb llum, mostrava escenes del drama sacre. En les parets, alguns quadres, com el dibuix tècnic de Santa Maria de Serrano Peral amb la disposició de la tramoia del Misteri, un cartell que reproduïa la portada de la consuetud de 1709 i algunes fotografies de la representació en blanc i negre. Un magnetòfon amagat permetia als visitants escoltar els cants de la Festa.

En anys posteriors, donat que el Patronat del Misteri no tenia seu fixa ni lloc on guardar els elements de la representació, es van incorporar al museu altres objectes que es feren nous o que foren donats i que anaren convertint l'espai en una mena de magatzem especialitzat. Per exemple, en 1964 passaren a exposar-se al museu la creu processional incorporada al Misteri, cedida per Frederic Marés (1893-1991) i sufragada per Antonio Pascual Ferrández (1903-1986), i la nova arpa feta per a l'Araceli. A partir de l'any següent, es podien veure també les noves banquetes destinades al seguici marià, les tres estacions on canta la Maria a l'inici de la Vespra —Hort de Getsemaní, Mont Calvari i Sant Sepulcre—, tallades per l'esmentat Gutiérrez Carbonell, així com tres quadres procedents del Concurs Nacional de Pintura convocat pel Patronat amb ocasió del VII Centenari del Misteri²¹. I encara, anys després, s'afegirien altres elements com ara quatre antics vestits dels àngels de l'Araceli, prèviament restaurats, i alguns nimbes de l'apostolat.

Una vegada inaugurat el museu, el Patronat va sol·licitar a l'Ajuntament la cessió dels documents que encara conservava relacionats



Museu de la Festa (sala III): vitrina dels documents, 1959. / F. Sánchez, APME.

amb el drama sacre —les llibretes dels apòstols i els cartons de l'àngel, araceli i coronació— per a exhibir-los en aquest centre, com hem vist. I respecte al personal encarregat de mostrar el contingut del museu, es va acordar estudiar unes bases per a fer un concurs públic. D'altra banda, l'arquitecte Serrano Peral va oferir tots els plànols, memòries i altres documents de la restauració de Santa Maria per si es volien exposar. I en el mateix sentit, l'organista de la basílica i antic mestre de Capella, Salvador Román, va oferir també alguns papers musicals relacionats amb la Festa i altres oficis de Santa Maria²². Sembla que aquests oferiments no es van materialitzar.

Uns mesos després, Alberto Asencio demanava a l'alcalde d'Elx la cessió de la consuetud de 1709 per a exposar-la al museu, tot i que aquest deixà la decisió pendent de consulta amb la corporació municipal²³. En la sessió ordinària del Patronat Nacional, celebrada a Elx el 16 d'agost del mateix any, l'esmentat Asencio González va instar aquest organisme a reiterar la petició per a la cessió de la consuetud que, finalment, no es va dur a terme²⁴.

Hem de dir que aquest Patronat Nacional ja havia estat informat sobre la inauguració i

20 APME, *Museo del Misterio de Elche. Inventario*, 01-11-1959, Sig. 15/16.

21 Veg. CASTAÑO GARCÍA, Ángel J. i CASTAÑO GARCÍA, J. "El certamen nacional de pintura amb motiu del VII Centenari de la Festa d'Elx (1965)". *Sóc per a Elig*, 28 (2016), p. 29-52.

22 APME, *Llibre d'actes de la Junta Local Gestora (1956-1962)* (Sig. 25/1), acta del 20-02-1959, f. 37-37v.

23 *Ídem*, acta del 05-08-1959, f. 50.

24 APME, *Llibre d'actes del Patronat Nacional (1950-1975)* (Sig. 25/5), acta del 16-08-1959, f. 46.

contingut del museu en una sessió extraordinària feta a la seu de la Direcció General de Belles Arts a Madrid, en febrer de 1959. Va ser Gómez Brufal l'encarregat d'explicar la primera etapa del museu posada en marxa i de mostrar unes fotografies sobre les instal·lacions. Al respecte, el director general Antonio Gallego Burín (1895-1961), va mostrar les seues prevencions sobre el sistema emprat de representar escenes de la Festa amb figures i

señala que, aunque lo realizado no está mal, él considera que no debe continuarse en el mismo plan huyendo de maquetas, dioramas y grupos escultóricos que puedan dar al Museo el típico carácter de los de figuras de cera. Por el contrario, estima que puede hacerse una enorme labor con la recopilación de documentación, grabados, ediciones, partituras, etc. No solo de los directamente relacionados con el Misterio, sino también con toda la música antigua de nuestra patria, con lo cual se conseguiría un notorio renombre para Elche y para la Festa²⁵.

Els membres de l'organisme nacional incidien en el sentit que el museu es transformara, més aïna, en un centre documental on es recolliren les publicacions i les crítiques que es feren anualment sobre la Festa d'Elx, que passarien a engrossir l'Arxiu del Patronat "donde siempre podrían ser consultados por los curiosos o investigadores"²⁶. L'esmentat Gómez Brufal va recollir el repte i en un article publicat uns dies després d'aquesta reunió mostrava les dificultats a l'hora de crear un museu de la Festa i la intenció que es convertira en un centre d'investigació sobre el drama assumpcionista²⁷.

Respecte a l'obertura al públic, qüestió que mai es va solucionar de manera definitiva, en novembre del mateix 1959 va ser debatuda per part de la Junta Local Gestora. Juan Gómez manifestava les dificultats a l'hora de trobar



Museu de la Festa (sala III): oli de Sixto Marco i instruments musicals, 1959. / Festa d'Elig, 1959.

una persona que poguera tenir-ne cura, ja que la retribució era un problema de difícil resolució per manca de recursos econòmics i no poder comptar més que amb les entrades del mateix museu. De tota manera, es comprometia a fer una gestió davant del rector de Santa Maria per tal de buscar una persona que mostrara conjuntament la basílica i el museu²⁸.

Encara en gener de 1960, el mateix Gómez Brufal manifestava que no trobava forma de cobrir la plaça de vigilant del museu. Es plantejava la proposta de dotar la plaça amb un sou provinent de les entrades del museu i del mateix Patronat, si els ingressos de les

²⁵ *Ídem*, acta del 05-02-1959, f. 41v-42.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ GÓMEZ BRUFAL, Juan. "El Museo del Misterio de Elche". *Información*, 15-02-1959 (APME, Sig. P/1-112). Reproduït, sota el títol d'"El Museo de la Festa", en *Festa d'Elig*, 1959, s.p.

²⁸ APME, *Llibre d'actes de la Junta Local Gestora (1956-1962)* (Sig. 25/1), acta del 06-11-1959, f. 54-54v.



Museu de la Festa (sala III): grup escultòric, 1959. / APME.

entrades no eren suficients²⁹. Però en juliol del mateix any encara s'estava debatent el tema; el rector de Santa Maria proposava la contractació d'una persona que també actuaria com a segon sagristà i es demanava que iniciara les tasques l'1 d'agost següent. D'altra banda, l'esmentat rector reclamava al Patronat el 50% de la recaptació de l'Assaig General del Misteri, com era habitual fins a l'any 1958, tema que quedà en l'aire fins que no s'estudiaren les quantitats invertides en la instal·lació i la conservació del museu³⁰.

Tot sembla indicar que l'obertura regular del museu no es va solucionar, quan en març del 1962 es torna a acordar fer gestions davant del rector de Santa Maria i, el mes següent, Juan Gómez donava compte del projecte d'obrir pròximament el museu al públic, de manera que estava preparant un fullet explicatiu³¹.

29 *Ídem*, acta del 08-01-1960, f. 57v.

30 *Ídem*, acta del 08-07-1960, f. 69.

31 *Ídem*, acta del 06-04-1962, f. 96v-97.

32 APME, *Llibre d'actes de la Junta Local Gestora (1962-1964)* (Sig. 25/2) i *(1964-1967)* (Sig. 25/3).



Detall del grup escultòric. / APME.

No trobem cap altra referència al Museu de la Festa en les actes de la Junta Local Gestora compreses entre 1962 i 1967³², encara que tot sembla indicar un funcionament prou irre-



Museu de la Festa (sala III): grup escultòric on Sant Pere està revestit amb la capa pluvial estrenada en agost de 1959. / Monferval, 'Hojas sueltas II', 2004.

gular, sense una partida pressupostària fixa, i que només era mostrat si es demanava en la sagristia del temple. De fet, quan en 1969 va prendre possessió com a nou rector de la basílica de Santa Maria Antonio Hurtado de Mendoza y Suárez (1930–2012), s'incideix en el diseg de la reobertura del museu³³.

Uns mesos després de la mort d'Alberto Asencio en novembre de 1970, va prendre possessió del càrrec de president-gestor José Ferrández Cruz. Les iniciatives d'aquest en el sentit de crear comissions o grups de treball al si de la Junta Local Gestora per agilitzar els treballs pendents, feren que es tornara a parlar del museu. Així, entre aquests nous grups de treball, se'n localitza un format per l'alcalde de la ciutat, el rector de Santa Maria i el

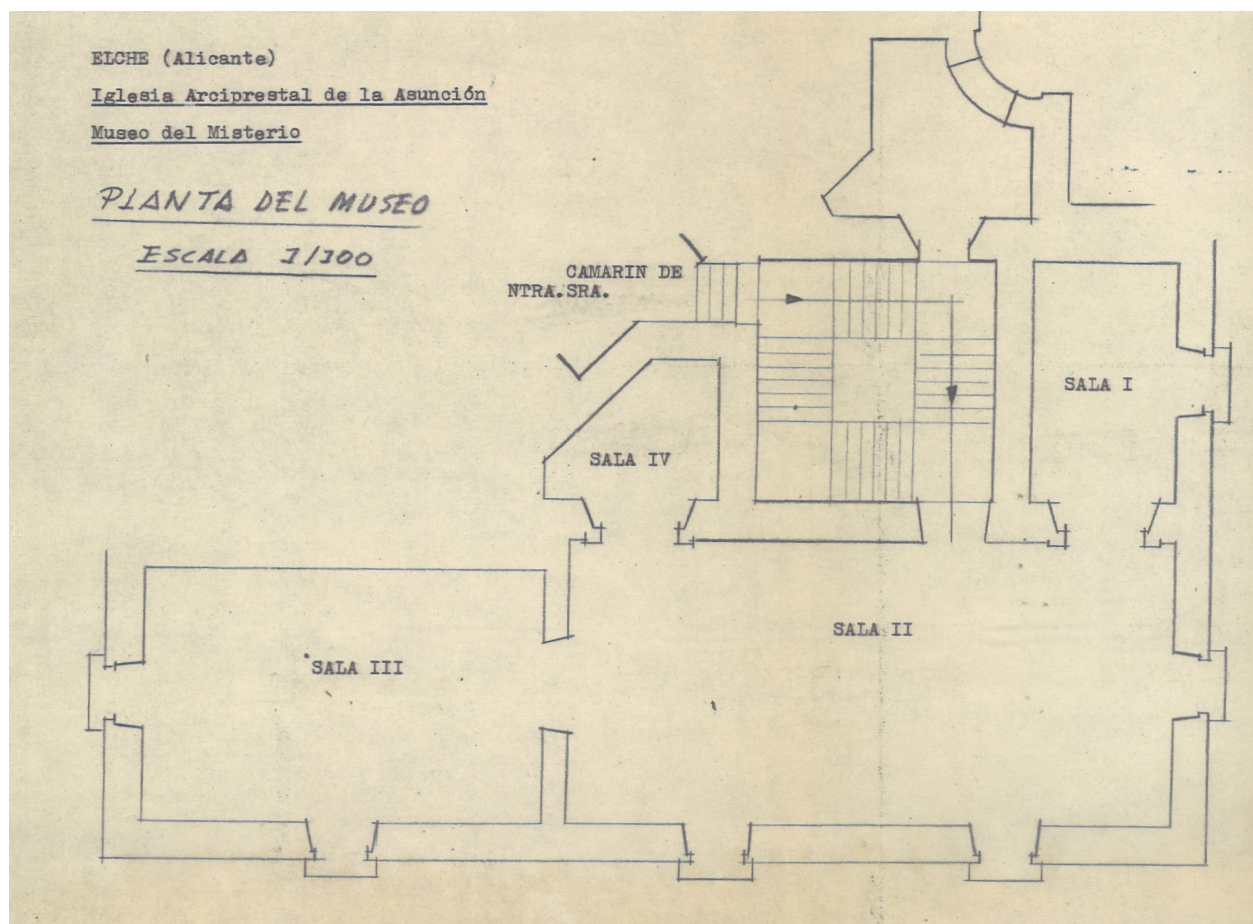
president-gestor, per a estudiar la “actualitzación del Museo. Posibilidad de convertir en Museo la Ermita de San Sebastián o bien ver la posibilidad de utilizar la nueva edificación en proyecto enfrente de Santa María”³⁴.

Dins del moviment d'efectiu del mes d'octubre del mateix 1971 consta un pagament d'11.000 pessetes a la Casa Evelio Domínguez de Madrid, per la restauració de la guitarra de la Festa del segle XVIII, destinada a ser exposada al museu. Amb la renovació del torn del cel del Misteri, també es va pensar en exposar l'antic del segle XVIII al Museu de la Festa, tot i que donada l'envergadura de la màquina no es dugué a terme³⁵. En novembre de 1971, Gómez Brufal demanava al Patronat que es fera càrrec de la neteja del museu, “que va a acondicio-

33 APME, *Llibre d'actes de la Junta Local Gestora (1967-1971)* (Sig. 25/4), acta del 09-04-1969, f. 29.

34 APME, Grups de treball de la Junta Local Gestora (Sig. 30/17). Veg. G.J.A. “Patronato del Misterio: a estudio la posible realización de importantes proyectos”. *La Verdad*, 07-09-1971, p. 7; del mateix autor, “Próxima puesta en marcha del Museo de Santa María”. *La Verdad*, 18-09-1971, p. 7; i també J. M. “La ermita de San Sebastián emplazamiento ideal para el Museo de la 'Festa'. Su estado actual, en la basílica, es inadecuado”. *Información*, 19-09-1971, p. 28 (APME, Sig. P/5-126, 132 i 134, respectivament).

35 G. “El viejo torno de la 'Festa', al Museo de Santa María”. *La Verdad*, 01-09-1971, p. 7 (APME, Sig. P/5-119b). Actualment, pot veure's aquest torn, dissenyat per Marcos Evangelio, a la Casa de la Festa.



Planta del Museu de Santa Maria, 1974. / M. Jorge Aragoneses, AGA.

narse para su próxima apertura”³⁶. I en l'any 1972, dins de les despeses anuals a les quals s'aplicava la subvenció atorgada per la Diputació d'Alacant, figura una partida de 12.000 pessetes per atenció al Museu de la Festa³⁷.

Tanmateix, davant de la celebració a Elx, en octubre de 1972, del II Simposi de Representacions Historicoreligioses, de caràcter nacional, el president gestor informava la Junta del “caótico estado en que se encuentra el Museo del Misterio, y no estando presente D. Juan Gómez Brufal, dice que hablará con él para ver de que esté acondicionado y susceptible de ser visitado para las fechas del Simposio”³⁸. En desembre del mateix 1972, infor-

mava Gómez Brufal de la localització d'unes vestidures de l'Araceli dels segles XVII i XVIII, de gran valor, i proposava restaurar-les a València per a ser exposades al Museu de la Festa, que s'anava a obrir de manera immediata. De fet, quedaren encarregats Gómez Brufal, Ferrández Cruz i Antonio Serrano Bru “de ultimar todos los detalles relativos a la puesta en funcionamiento del Museo”³⁹.

Malgrat l'interés de la Junta, els diferents intents d'obrir regularment el museu sempre restaven infructuosos per manca de recursos econòmics amb els quals sostenir el sou d'un vigilant habitual. En juny de 1973, el president-gestor donava compte de la reu-

36 APME, *Actes de la Junta Local Gestora* (1971) (Sig. 27/1), acta del 05-11-1971.

37 APME, “Año 1972. Relación de gastos anuales a los que se aplica la subvención de la Excelentísima Diputación Provincial de Alicante” (Sig. 17/15).

38 APME, *Actes de la Junta Local Gestora* (1972) (Sig. 26/1), acta del 06-09-1972.

39 *Ídem*, acta del 06-12-1972.



Sala del tesoro (I), 1974. / M. Jorge Aragoneses, AGA.



Sala central (II) a ponent, 1974. / M. Jorge Aragoneses, AGA.



Sala central (II) a llevant, 1974. / M. Jorge Aragoneses, AGA.

nió d'una comissió de treball del museu per a prendre les mesures oportunes perquè es poguera obrir el següent mes de juliol⁴⁰. Però,

en desembre del mateix 1973 està datat un informe intern redactat per Eloy Espinosa Sánchez (1908-1997), tesorero de la Junta Local Gestora, que ens dona idea de la dolenta situació del museu. Anota objectes que notava a faltar, com els guitarrons i les guitarres de l'Araceli, la corona de la coronació de la Mare de Déu, les claus de Sant Pere i el llibre de Sant Joan del grup escultòric, així com la necessitat de renovar la palma d'aquest apòstol. I “también hubo un magnetofón que disimulado en una de las tarimas, era accionado desde fuera y a los visitantes se les obsequiaba con música del Misterio”⁴¹.

El mateix Espinosa Sánchez, entre altres coses, assenyalava que cal mantenir la neteja freqüent de l'escala d'accés i de tot el museu

40 APME, *Actes de la Junta Local Gestora (1973)* (Sig. 26/2), acta del 22-06-1973.

41 APME, “Informe sobre el vestuario y museo”, 15-12-1973 [d'Eloy Espinosa Sánchez a José Ferrández Cruz] (Sig. 17/14).



Museu de la Festa (sala III), 1974. / M. Jorge Aragoneses, AGA.

en general. També del muntatge correcte del grup escultòric i de la imatge de la Mare de Déu. La millora de la llum indirecta existent, la renovació de les cordes de les arpes exposades i també de les diapositives del visor. Així com la provisió a totes les figures i objectes d'“un número de orden que sí figure en el catálogo general, sin perjuicio de que en la mayor parte de las mismas haya una tarjeta o apostilla indicando brevemente del objeto que se trata”. Respecte a l'obertura del museu al públic, assenyalava que s'hauria de comptar amb el sagristà del temple perquè a hores determinades mostrara el museu i l'explicara breument segons unes notes preparades pel Patronat⁴².

Cal tenir en compte que en 1973 es complien els vint-i-cinc anys de la creació del Patro-

nat del Misteri d'Elx, tot i que es va decidir celebrar l'efemèride amb un seguit d'actes en octubre i novembre de 1974 quan, segons la cadència aprovada, tocava fer representacions extraordinàries. I una de les qüestions a millorar de cara a la celebració era l'actualització del Museu de la Festa i la seua obertura definitiva. Es detecta en la documentació del Patronat diferents iniciatives en aquest sentit. Per exemple, la idea d'organitzar una Junta administrativa que custodiara el museu i tractara amb el rector de Santa Maria sobre el funcionament. I també que poguera ser atès per personal femení que estiguera realitzant el Servei Social⁴³.

L'intent d'actualització de 1974

Entre gener i març de 1974 figura un punt habitual dins de l'ordre del dia de les reu-

⁴² *Ibidem*. Cal indicar que en els comptes anuals de 1973 hi ha una partida de 2.400 pessetes per neteja del museu i una altra de 1.165,13 pels jornals en “arreglo Museo” (APME, Sig. 17/3).

⁴³ APME, Comissió per a la preparació d'actes del 25 aniversari del Patronat (Sig. 18/40).

nions mensuals de la Junta Local Gestora per a tractar sobre l'actualització del museu amb el desig que es renovara i poguera ser visitat regularment. Donada l'experiència personal, s'encomanà la direcció d'aquesta actualització a l'arquitecte i membre de la Junta Tomás Martínez Blasco (1922-2013)⁴⁴. En aquest mateix sentit, Gómez Brufal informava de les grans dificultats que es trobaven per a fer funcionar el museu i els membres de la Junta van ser citats per anar a comprovar-ho *in situ* i parlar amb coneixement de causa⁴⁵.

El mateix Juan Gómez, a petició del Patronat, va lliurar un inventari actualitzat del museu, on trobem objectes que no figuraven en l'inventari anterior de 1959. Per exemple, cinc ales antigues dels àngels de l'Araceli, cinc nimbes d'apòstols, tres arpes, la creu processional, un pal·li de Santa Maria, un quadre d'Antoni Coll, dos de Cristòbal Ruiz, les huit banquetes del seguici marià, els tres altarets de l'andador o un tauler per a fotografies⁴⁶.

Finalment, davant de les dificultats existents, especialment de caràcter econòmic, la Junta Local va decidir aprofitar una visita a Elx del director general de Belles Arts, Joaquín Pérez Villanueva (1910-1994), a fi de tractar els actes del XXV aniversari del Patronat, per a mostrar-li el museu i demanar-li ajuda. Aquest va trobar el museu del seu grat, amb objectes de gran valor, tot i que "no cabe duda que podría ser mejorado notablemente"⁴⁷.

En aquest mateix temps, el vocal de la Junta José Sánchez Roca, president del Centre d'Iniciatives i Turisme, va presentar una proposta de visita turística a la ciutat i, a l'efecte, va organitzar una reunió dels propietaris o titulars

de monuments i museus il·licitans per a tractar el tema. Entre ells, naturalment, va ser convidat a participar el Patronat del Misteri com a titular del Museu de la Festa, situat en la basílica de Santa Maria⁴⁸. Davant d'aquesta iniciativa, el president-gestor apuntava la necessitat de condicionar el museu i s'havia pensat per a redactar el projecte en Manuel Jorge Aragoneses, director del Museu de Múrcia, per la seua òptima reputació i la proximitat de residència. Es va proposar també que es posara en coneixement de la Direcció General de Belles Arts i que fora aquesta la que fera la designació oficial. D'altra banda, s'apuntà la possibilitat que, en el cas que el museu fora inclòs en l'itinerari turístic esmentat, es demanara una subvenció del Ministeri d'Informació i Turisme per a condicionar-lo⁴⁹.



Museu de la Festa (sala III), 1974. / M. Jorge Aragoneses, AGA.

El mencionat Manuel Jorge Aragoneses va visitar el Museu de la Festa el dia 5 de juny de 1974⁵⁰. Juan Gómez li va facilitar informació

44 APME, *Actes de la Junta Local Gestora* (1974) (Sig. 26/3), acta del 04-01-1974.

45 Ídem, acta del 08-02-1974. Veg. GUILLERMO. "«Gestiones para actualizar el Museo de Santa María». *La Verdad*, 10-02-1974 (APME, Sig. P/8-27).

46 APME, *Relación de objetos que se encuentran en el Archivo de la Basílica de Santa María, en la Sala destinada a la Festa o Misterio de Elche*, març de 1974 (Sig. 15/16).

47 APME, *Actes de la Junta Local Gestora* (1974) (sig. 26/3), acta del 10-04-1974.

48 Veg. GÓMEZ ORTS. "Creada una amplia ruta turística de Elche". *La Verdad*, 28-04-1974 (APME, Sig. P/8-76). Cal suposar que és dins d'aquestes iniciatives turístiques on cal emmarcar l'edició de la guia fotogràfica *Elche en color* (Ed. Everest, 1974), en castellà, francès, anglès i alemany, amb fotografies de Carlos BELTRÁN LLORENS, on podem veure'n diverses de Santa Maria, entre elles, una del llit de la Mare de Déu en el museu del temple.

49 *Actes de la Junta Local Gestora* (1974), acta del 19-04-1974. Davant de la comunicació feta al director general de Belles Arts (carta del 26-04-1974), aquest va contestar en el sentit que "con esta misma fecha se envía una comunicación a D. Manuel Jorge Aragoneses para que se traslade a Elche y nos haga una propuesta de reorganización y adecuada instalación del Museo" (14-05-1974) (APME, Sig. 14/6).

50 Manuel Jorge Aragoneses (1927-1998), museòleg del Cos d'Arxivers, Bibliotecaris i Arqueòlegs. Va dirigir el Museu Arqueològic Provincial

sobre els objectes exposats i, posteriorment, li va remetre per carta algunes dades com les mesures de les estanteries de l'arxiu parroquial i el seu contingut⁵¹.

Ara, gràcies a les gestions de Luis Pablo Martínez, inspector de Béns Mobles de la Generalitat Valenciana en la Direcció Territorial d'Alacant, s'ha localitzat l'informe redactat per Jorge Aragoneses sobre el Museu de la Festa als fons de l'Arxiu General de l'Administració d'Alcalá d'Henares⁵². D'altra banda, també es conserva una notificació de l'assessor general de Museus, Juan González Navarrete a l'esmentat director del Museu de Múrcia, en el sentit que es fera càrrec de l'informe del Museu de la Festa, tot i que no entrava dins de la seua jurisdicció, perquè era una petició personal del director general de Belles Arts⁵³.

L'informe es divideix en quatre apartats i està il·lustrat amb vint-i-sis fotografies en blanc i negre de les sales i de les peces exposades, fotografies que suposem foren fetes pel mateix Jorge Aragoneses. També aporta una planta del museu traçada a escala 1/100.

El primer apartat de la memòria està dedicat a mostrar un esquema històric i ens introdueix en el mateix museu:

El Museo del Misteri d'Elig o Museo de La Festa, ubicado en la Iglesia Arciprestal de la Asunción, en la Ciudad de Elche (Alicante), posee carácter monográfico y su objeto es ilustrar de manera permanente acerca de los valores históricos, artísticos y culturales que la conmemoración

del Tránsito y Asunción de María entraña; ya que este auténtico Auto Sacramental solo puede admirarse en determinados días del año: el 14 y 15 de Agosto, ampliados el 13 del mismo mes (Ensayo General) y el 1.º de Noviembre, en conmemoración del Dogma de la Asunción⁵⁴.

Dedica alguns paràgrafs a manifestar les característiques històriques del drama sacre, que data del segle XIII, tot i que el text més antic "en llengua limosina (catalano-valenciana)" és, seguint Tormo, del segle XIV o XV. Destaca el fet que, malgrat les modificacions introduïdes en la tramoia o en la indumentària, aquesta conserva alguna fórmula d'origen medieval, com el fet de representar l'ànima de Maria per mitjà d'una imatge. I aporta després algunes dades sobre la construcció del temple de Santa Maria, alçat entre 1673 i 1784. Esmenta els seus principals arquitectes i les intervencions més destacades al llarg de la història. Segons l'autor de l'informe, Santa Maria «es Monumento Artístico Nacional por Decreto de 15-XI [sic]-1931».

El segon apartat de la memòria es dedica a exposar els criteris museològics en els quals deu fonamentar-se la futura instal·lació. En aquest sentit, té en compte quatre circumstàncies fonamentals: l'existència d'un local de gran noblesa arquitectònica dins d'un monument historicoartístic, tot i que de reduïdes dimensions; la naturalesa monogràfica de les peces a exposar, relacionades totes amb l'església de Santa Maria, i moltes d'aquestes amb la Festa; la presència d'un important fons documental, referit fonamentalment a la història del temple i de la representació

d'Oviedo entre 1951 i 1954. Entre 1954 i 1974 va treballar a Múrcia on va remodelar i dirigir el Museu Provincial, al temps que impartia docència a la Universitat. També va reorganitzar el Museu Diocesà, el Museu Salzillo, el de la Muralla Àrab i l'Etnològic de l'Horta, entre d'altres. Dugué a terme nombroses instal·lacions, exposicions i reformes de museus per tot l'Estat, on va innovar la metodologia museística amb la introducció de nous materials i modernes tècniques expositives. En 1974 passà a dirigir la Comissaria Nacional de Museus i en 1976 es va incorporar al Museu del Prado. En 1983 va guanyar la direcció del Museu Cerralbo de Madrid. Va ser membre de nombroses acadèmies espanyoles i estrangeres, amb un gran nombre de publicacions científiques (M. Carmen JORGE GARCÍA REYES, *Diccionario Biográfico en línea* de la Real Academia de la Historia, (<https://dbe.rah.es/biografias/18946/manuel-jorge-aragoneses>, consulta 15-12-2022).

51 APME, Còpia de carta de Juan Gómez Brufal a Manuel Jorge Aragoneses, 07-06-1974 (Sig. 7/84). Veg. "Visitó Elche el director de la Casa de la Cultura de Murcia. Ante la puesta en marcha de los museos del Patronato del Misterio y la Calahorra", *La Verdad*, 06-06-1974 (APME, Sig. P/8-81b); també "En noviembre estará en marcha el museo del 'Misteri'", *Información*, 06-07-1974, p. 20 (APME, Sig. P/8-111).

52 ARXIU GENERAL DE L'ADMINISTRACIÓ [AGA], *Elche (Alicante). Basílica de Santa María. Museo del Misterio. Informe sobre su reinstalación emitido por D. Manuel Jorge Aragoneses, funcionario del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, Murcia, junio 1974* (Sig. IDD_03109.003_caja_363). Agraïm a l'esmentat Luis Pablo Martínez la notícia i la còpia d'aquest important document.

53 AGA, (03)109_363-007.

54 AGA, *Elche (Alicante). Basílica de Santa María. Museo del Misterio...*

assumpcionista; i l'existència d'un nombre escàs de peces, de diferent qualitat i amb desigual proporció en les sèries.

Amb aquests condicionants es proposava, respecte a la visió de les peces, il·luminació natural i artificial adient; esquematisme, simplificació i noblesa en la qualitat dels

materials de suport; que es mostrara una selecció de peces, presentant només les de gran qualitat o de singulars condicions històriques; i, sempre que fora possible, una ordenació seriada.

Sobre la comprensió del museu, parlava de fer un circuit de visites que incloguera també



Arxiu històric parroquial de Santa Maria (sala IV), 1974. / M. Jorge Aragoneses, AGA.

el cambril de la Mare de Déu; presentació de sèrie homòlogues per ordre cronològic; rètols explicatius clars, concrets i que no pertorbaren la visió de les peces; organigrames que situaren el visitant en el medi espiritual de qui contempla les expressions materials del museu. També suggeria incloure fotografies de grandària mitjana o gran com a elements que relacionaren l'objecte exposat amb el seu ús en el Misteri, i música ambiental adient.

Per a la conservació de les peces calia ressaltar i mantenir els valors originals de l'espai arquitectònic. Per exemple, manifesta que havien de tornar-se a obrir els balcons de la sala del Misteri (III) que es van condemnar. I sobre les col·leccions, proposava evitar l'excessiva calor o fred amb l'ús d'aparells climatitzadors, contrarestar les radiacions ultravioletes del sol sobre els teixits i els documents exposats; evitar robatoris mitjançant sistemes generals de seguretat; prevenir incendis amb extintors de pols sec i suports incombustibles; i actuar contra la pol·lució ambiental i els sorolls exteriors.

I per a la difusió docent i informativa, recomanava l'edició de tríptics, diapositives en color, postals, catàlegs dels fons artístics i documentals, publicacions sobre aspectes històrics i culturals del Misteri o de l'església de Santa Maria. En aquest sentit, suggereix com a local de venda el situat en la base de l'escala d'accés al cambril i museu.

El tercer apartat de la memòria tècnica està dedicat a un inventari de les principals peces, tant del museu parroquial com de la sala de la Festa, numerades de l'1 al 47, amb mesures i detalls d'elaboració i procedència dels objectes i classificades en set apartats generals: pintures, escultures, mobles, orfèbreria, teixits, llibres, dibuixos i plànols, i varis. Tanmateix, resulta ben curiós que, llevat de la

guitarra del segle XVIII, dues arpes, la llitera processional amb la seua capçalera i cobertor, el llit de la Mare de Déu i el taulell amb els gojos de l'Assumpció, la resta d'objectes inventariats no tenen relació directa amb el Misteri d'Elx, sinó que provenen de l'església⁵⁵. Aquest fet, la denominació genèrica de "Museo del Misterio de Elche", que es dona a tot el conjunt, i el suggeriment d'obrir els balcons de la sala de la Festa, que hem vist abans, ens fa deduir una proposta d'unificar tot el museu de Santa Maria i d'eliminar les figures d'apòstols i d'altres elements secundaris existents, encara que en el document no es concreta res al respecte.

Finalment, en l'últim apartat de l'informe s'inclou una estimació econòmica de la reinstal·lació del museu amb un import de quatre milions de pessetes.

L'informe sembla que va ser redactat i entregat ràpidament, perquè en la reunió celebrada a Madrid el 21 de juny del mateix 1974 pel Patronat Nacional del Misteri en la seu de la Direcció General de Belles Arts, el director general va indicar que havia rebut el document tècnic i esperava que "para los actos conmemorativos del 25 aniversario podrá ser ya visitado, una vez efectuada la reforma prevista"⁵⁶.

Però el projecte no es va dur a terme, ja que els pressupostos de l'organisme oficial estaven ja superats per a l'any en curs. D'altra banda, en novembre del mateix 1974, Manuel Jorge Aragoneses va ser nomenat comissari nacional de Museus i Exposicions, amb el consegüent trasllat a Madrid. En la carta enviada a Elx per a agrair al Patronat del Misteri la felicitació per aquest nomenament, assenyalava que "no dude haré todo lo posible para la remodelación del Museo del Misteri, en cuanto las circunstancias económicas y de Servicio lo permitan"⁵⁷.

55 Veg. CASTAÑO GARCÍA, J. I JAÉN SÁNCHEZ, María Gertrudis. "El Museo de la Virgen de la Asunción, Patrona de Elche: instalación técnica y discurso expositivo". *Facies Domini*, 3 (2011), p. 325-356.

56 APME, *Llibre d'actes del Patronat Nacional (1950-1975)*, (Sig. 25/5), acta del 21-06-1974, p. 92). Prèviament, el mateix director general de Belles Arts havia informat per carta a la Junta Local Gestora (APME, Carta de Joaquín Pérez Villanueva a José Ferrández Cruz, 20-06-1974 [Sig. 14/69]).

57 APME, Carta de Manuel Jorge Aragoneses a José Ferrández Cruz, 23-12-1974 (Sig. 7/84).

Exposicions i nous intents de reorganització

De tota manera, la Junta Local del Patronat continuava insistint, de tant en tant, a actualitzar el museu i obrir-lo al públic. Així, en agost de 1975, amb motiu de les festes d'agost, va visitar Elx el director general de Patrimoni Artístic i Cultural, al qual se li va mostrar el museu. Sobre una possible ajuda econòmica per a reorganitzar-lo, la documentació recull “la poca optimista impresión que recogieron de sus manifestaciones, por cuanto hizo referencia a lo exiguos que son los recursos económicos de la Dirección General”⁵⁸. Cal indicar al respecte que, entre 1974 i juliol de 1976, figuren partides de neteja mensual del museu que després ja no consten, prova de l'interés a obrir-lo i que fora visitat⁵⁹.

Un intent per mostrar els fons del museu a la ciutat i potenciar-lo es va materialitzar en novembre del mateix any 75, davant de la inauguració de l'anomenada Aula de Cultura “Hort del Colomer”, que l'Ajuntament havia construït en un semisoterrani a l'entrada del Parc Municipal. Entre el 8 de novembre i el 9 de desembre —va coincidir, per tant, amb la mort del cap de l'Estat, el general Franco— es van mostrar en aquest nou espai cultural diferents objectes del Museu de la Festa i de Santa Maria⁶⁰.

En agost de 1976, el Patronat Nacional, recordant la figura del músic alacantí Òscar Esplà, traspasat en gener del mateix any, va proposar que s'instal·lara una làpida en record seu al museu de Santa Maria que anava a restaurar-se, tot i que la iniciativa no es va



Exposició antològica del Misteri d'Elx en l'Aula de Cultura Hort del Colomer, 1975. / APME.

58 APME, *Actes de la Junta Local Gestora (1975)* (Sig. 26/4), acta del 03-09-1975.

59 APME, Sig. 17/23, 17/22 i 17/21, respectivament.

60 G.J. “Inaugurada el Aula de Cultura ‘Hort del Colomer’”. *La Verdad*, 10-11-1975, p. 6 (APME, Sig. P/11-100).



Exposició antològica del Misteri d'Elx en l'Aula de Cultura Hort del Colomer, 1975. / APME.

dur a efecte⁶¹. I l'any següent, un reportatge del número extraordinari dedicat en agost al Misteri d'Elx pel diari *La Verdad* descrivia la situació del Museu de Santa Maria. Un museu que, incidint en el seu irregular funcionament, continuava sent molt poc conegut, ja “que no está organizado expresamente de cara al público porque —se nos dice— necesitaría de un hombre dedicado nada más que a servir de guía, y por la incomodidad de encontrarse en un lugar muy elevado de la basílica, al que se llega por no pocas escaleras”⁶².

Cap a 1980, amb un Gómez Brufal ja malalt, el museu es va trobar amb un nou problema. Les necessitats pastorals de Santa Maria van fer que s'haguera d'ocupar la sala central del museu parroquial (II), de manera que els objectes exposats en aquest espai es traslladaren a la sala de la Festa (III) i aquesta va quedar prou desordenada. A més, el fet que diferents peces foren utilitzades anualment en les representacions del Misteri, implicava una reordenació, acabades les festes, que no sempre es duia a terme⁶³.

D'altra banda, el nou regidor de Turisme de l'Ajuntament d'Elx, José Quiles Parreño, es va interessar vivament a recuperar el Museu

de la Festa per part de l'Ajuntament d'Elx i permetre la seua visita regular com un destacat incentiu turístic de la ciutat⁶⁴. La iniciativa va ser molt ben rebuda pel Patronat i pel rector de Santa Maria. De fet, en 1981 es donava ja com a segura l'obertura del Museu de Santa Maria i s'havien fet unes primeres tasques de neteja i ordenació, ja que “en las salas que tiene la basílica estaba todo amontonado —nos dice—; algunas cosas servían y otras no, por lo que en principio hubo que emprender una acción de limpieza, ya culminada”⁶⁵. Es comentava també la necessitat de trobar un espai més ampli i de més fàcil accés per al museu. Malauradament, tampoc aquesta iniciativa va tenir èxit i el museu va continuar sense obrir-se i sense que ningú se'n fera càrrec directament, ja que la malaltia de Gómez Brufal, que va morir en febrer de 1982, ho impedia.

En març d'aquest mateix any, l'Ajuntament informava del projecte d'una exposició sobre la Festa que volia dur a terme amb motiu del Mundial de Futbol 82, on Elx va ser una de les seus oficials. L'exposició, que es va organitzar en la biblioteca i l'arxiu municipal acabats d'inaugurar en l'antic convent de Sant Josep, tingué com a comissaris a Rafael Navarro

61 APME, *Actes del Patronat Nacional (1976-1983)*, (Sig. 25/6), acta del 13-08-1976, p. 1v.

62 “El Museo del ‘Misteri’, redescubierto”. *La Verdad*, extra *Misteri* 77, 11-08-1977, p. 9 (APME, Sig. P/45-8).

63 APME, *Actes de la Junta Local Gestora (1980)* (Sig. 26/9), acta del 06-02-1980.

64 *Ídem*, acta del 07-05-1980.

65 GÓMEZ ORTS. “La Festa tendrá, por fin, su museo”. *La Verdad*, Extra *Misteri* 1981, 08-1981, p. 19-20 (APME, Sig. P/46-3).

Mallebrera (1946-2015), arxiver municipal, a Vicente Pérez Sansano, funcionari de l'Ajuntament d'Elx i membre del Patronat, i a l'arquitecte Antonio Serrano Bru.

Tanmateix, els preparatius d'aquesta exposició, que havia de nodrir-se dels objectes conservats al Museu del Patronat, van posar de manifest la desaparició d'alguns documents exposats en l'armari vitrina d'aquest, del qual es va trobar forçat el seu pany. Concretament, mancaven les llibretes de l'apostolat i els cartons musicals dels cantors dels aparells aeris, cedits al museu per l'Ajuntament d'Elx, així com el quadern del sotsxantre Miquel Gisbert, propietat de l'esmentat Gómez Brufal⁶⁶. També es trobà a faltar el Dàtil d'Or

que l'Associació d'Informadors d'Elx havia atorgat al Patronat del Misteri en 1972 i que també s'exposava, com altres distincions, en l'esmentat armari.

Assabentada la Junta Local, va mostrar la indignació i estimà que havien de traslladar-se els objectes del museu a un altre lloc amb millors garanties de seguretat. En principi, es va suggerir el nou arxiu municipal, pròxim a ser inaugurat, però, donat que alguns d'aquests objectes s'utilitzaven en les representacions, es va acordar tancar amb doble clau la porta del museu i que se'n fera responsable l'autor d'aquestes línies, que havia substituït provisionalment a Juan Gómez en la tasca d'arxiver del Patronat⁶⁷.



Exposició del Misteri d'Elx en el Complex Cultural de Sant Josep, 1982. / APME.

66 LÓPEZ, Jesús. "Han desaparecido varios documentos históricos del Museo del Misteri". *La Verdad*, 16-04-1982, p. 10 (APME, Sig. P/24-33).

67 APME, *Actes de la Junta Local Gestora* (1982) (Sig. 26/11), actes del 14-04-1982, 05-05-1982 i 02-06-1982. Sobre la insistència de l'arxiver municipal a fer-se càrrec de tot el material referit al Misteri d'Elx, veg. el nostre treball "Els papers de la Festa: notes sobre l'Arxiu del Patronat del Misteri d'Elx". *Ítaca. Revista de Filologia*, 13 (2022), p. 115-131.



Museu de la Festa, 1984. /J.C., APME.

Hem de dir que, cinc anys després, l'Ajuntament, mitjançant una partida econòmica extraordinària que hagué d'habilitar a l'efecte, va recuperar els documents sostrets que havien estat oferts per una llibreria de vell de Madrid on, segons sembla, havien anat a parar⁶⁸. Es tracta d'onze llibretes de cantors de la Festa, relligades en cuir i copiades en 1841 pel mestre de Capella Francesc Antoni Aznar Pomares⁶⁹ i diferents jocs de cartons dels personatges dels aparells aeris del Misteri: el quadern de l'Àngel de la Mangrana, un conjunt de quatre cartons dels àngels de l'Araceli, altre conjunt diferent de cinc cartons, també de l'Araceli, i tres cartons de la Coronació⁷⁰.

Respecte a l'exposició sobre el Misteri, es va inaugurar el 17 de juny de 1982, i en el soterrani de la biblioteca municipal es van mostrar els aparells aeris de la Festa, el grup escultòric del soterrar de la Mare de Déu, el llit de la Patrona d'Elx, i altres objectes del Museu de Santa Maria. Tots ells acompanyats de documentació

pròpia de l'Arxiu Municipal com la consuetat de 1709 o les *Excelencias de la villa de Elche*, manuscrit de Cristòfol Sanç (1621)⁷¹.

A partir d'aquest moment i recuperat l'espai central del museu (sala II), es va realitzar una ordenació de tot el material per a poder obrir-lo, tot i que fora esporàdicament. El president de la Junta Local Gestora informava d'aquesta circumstància en el sentit que "el Museo está abierto al público, siendo la mañana de los sábados la mejor hora para ser visitado, indicando también que la llave del Museo está bajo la custodia del sacristán"⁷².

Malgrat aquest últim intent, el Museu de la Festa va seguir sense funcionar amb regularitat davant de les nombroses dificultats que ja hem expressat. D'altra banda, les noves disposicions museogràfiques anaven fent aquest espai cada vegada més obsolet. Finalment, amb la inauguració de la Casa de la Festa en agost de 1988, el Patronat del Misteri

68 APME, *Actes de la Junta Local Gestora* (1987), (Sig. 62/3), acta del 14-12-1987. Es refereix a la recuperació d'aquests i d'altres documents Francesc MASSIP I BONET. "Nous manuscrits de la Festa d'Elx: els llibrets dels cantors", en A. FERRANDO i A. G. HAUF (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster*, 2, Abadia de Montserrat, 1990, p. 99-108 (una versió prèvia, amb el títol de "Nous manuscrits de la Festa d'Elx: els quaderns dels cantors". *Festa d'Elx*, 41 [1989], p. 189-200). També esmenta aquesta qüestió Gabriel SANSANO. "Nova documentació sobre la Festa d'Elx: més còpies desconegudes de les consuetes", en Josep Lluís SIRERA (ed.), *La Festa i Elx. Actes del Seminari celebrat els dies 29, 30 i 31 d'octubre de 2002, amb motiu del VII Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*. Elx, Institut Municipal de Cultura, 2004, p. 303-324.

69 ARXIU HISTÒRIC MUNICIPAL D'ELX [AHME], Sig. b/446-2.

70 AHME, Sig. b/446-3, b/446-4, b/446-5 i b/446-6, respectivament. D'altra banda, el quadern del sotsxantre Miquel Gisbert, recuperat pels hereus de Juan Gómez Brufal, va ser també adquirit per l'Ajuntament i pot consultar-se a l'AHME, Sig. b/194.

71 RODRÍGUEZ MARTÍN. "Se inauguró la excepcional exposición sobre el Misteri". *Información*, 18-06-1982, p. 16 (APME, Sig. P/24-168). També Jesús LÓPEZ. "Importante exposición del Misteri", *La Verdad*, 18-06-1982, p. 11 (APME, sig. P/24-169).

72 APME, *Actes de la Junta Local Gestora* (1984) (Sig. 61/3), acta del 07-03-1984. Veg. Gaspar MACIÀ. "Reobre el Museo del Misteri y Santa María". *La Verdad*, 18-03-1984, p. 11 (APME, Sig. P/29-113).

va decidir que tots els objectes que foren de la seua propietat situats a l'antic Museu de Santa Maria es traslladaren i es custodiaren en la nova seu. En aquest sentit, es va informar la Junta Local del fet que en setembre de 1989 s'havia acabat aquest trasllat⁷³.

A partir d'aquí, el primitiu Museu de la Festa, nascut com una necessitat del Patronat del Misteri d'Elx per a poder divulgar els valors i les característiques del drama assumptcionista al llarg de tot l'any, donaria pas a l'actual Museu Municipal de la Festa, creat per iniciativa de l'Ajuntament, tot i que amb la col·laboració estreta del Patronat del Misteri. Des d'agost de 1997, aquest nou museu que, davant del temps transcorregut, ja demana una renovació tecnològica i museogràfica, ha divulgat entre il·licitans i forasters les característiques de la Festa, la principal celebració col·lectiva del poble d'Elx.

⁷³ APME, *Actes de la Junta Local Gestora (1989)*, (Sig. 62/1), acta del 15-09-1989. De fet, en la *Guía de Museos de la Comunidad Valenciana*, editat per la Generalitat Valenciana en 1991, només s'esmenta un Museu de Santa Maria, d'art sacre, ja sense cap menció a l'apartat de la Festa (p. 285).

LA FESTA



La protección del Misteri d'Elx desde la Universidad Miguel Hernández de Elche

María Serrano Segarra

Doctora en Derecho, profesora de Derecho Mercantil en la Universidad Miguel Hernández de Elche y secretaria de la Cátedra Institucional Misteri d'Elx

Creación de la Cátedra Misteri d'Elx de la Universidad Miguel Hernández de Elche

El marco jurídico universitario en España ha ido desarrollándose en las últimas cuatro décadas destacando la Ley Orgánica 11/1983, de 25 de agosto, de Reforma Universitaria, que sentó las bases de un sistema universitario propio de un Estado social y democrático de Derecho y garantizó la autonomía universitaria. Tras ello, la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades, modificada en 2007, reformó la organización de las enseñanzas universitarias en consonancia con el Espacio Europeo de Educación Superior y asumió la necesidad de una profunda reforma en la estructura y organización de las enseñanzas en los tres ciclos vigentes hoy en día: Grado, Máster y Doctorado. A la vez, aportó una manera diferente de entender la Universidad y sus relaciones con la sociedad, apostando decididamente por ofrecer una formación de calidad que atendiera a los retos y desafíos del conocimiento y dé respuesta a las necesidades de la sociedad.

La formación y la capacitación profesional ya no eran las únicas misiones de la Universidad, sino que también constituía su objetivo social e institucional la investigación básica, creadora de conocimiento y la difusión de dicho conocimiento en la sociedad, con su potencial transformador y emprendedor. En la actualidad y,

según el tenor literal del preámbulo de la Ley Orgánica 2/2023, de 22 de marzo, del Sistema Universitario, la Universidad española del siglo XXI es una institución fundamental en la sociedad del conocimiento en la que vivimos. De la Universidad depende la educación avanzada de las personas y lo que ello conlleva con relación a la igualdad de oportunidades para todas y el consecuente desarrollo económico, científico y tecnológico de nuestra sociedad.

Además, la comunidad universitaria se ha erigido a través de la historia como un espacio de libertad intelectual, de espíritu crítico, de tolerancia, de diálogo, de debate, de afirmación de valores éticos y humanistas, de aprendizaje del respeto a la preservación y creación cultural, abierto a la diversidad de expresiones del espíritu humano. La Universidad ha protagonizado un continuado esfuerzo de transformación y democratización, alejándose de una concepción socialmente elitista para abarcar sectores cada vez más amplios de la población. Asimismo, ha modificado una concepción intelectual cerrada y excluyente del conocimiento para entablar una relación de diálogo y colaboración, a través del conocimiento, el pensamiento crítico y la investigación, con el conjunto de la sociedad, con entidades, empresas y agentes sociales.

Este diálogo y colaboración contribuyen a la construcción de una sociedad democrática avanzada en un marco normativo caracte-

rizado por un Espacio Europeo de Educación Superior cada vez más presente y expansivo. Docencia, investigación y capacidad de compartir y transferir ese conocimiento constituyen las funciones centrales de su actividad. La Universidad se ha convertido así en la institución de la sociedad de la información y el conocimiento formando a las grandes masas sociales ante el constante cambio¹. Los últimos datos del Sistema Universitario Español revelan que en el curso 2020-2021 éste se componía de 84 universidades con actividad, 50 públicas y 34 privadas. La universidad presencial en España tiene centros universitarios y otras unidades en un total de 168 municipios. La universidad pública presencial llega a 145 municipios, la privada a 49. Hay 1.067 centros universitarios entre escuelas y facultades, 544 institutos universitarios de investigación, 52 escuelas de doctorado, 56 hospitales universitarios y 77 fundaciones. En dicho curso 2020-2021 se impartieron 3.062 titulaciones de Grado, el 73,3% en universidades públicas². La Universidad actual es pues partícipe de la realidad social de su entorno, debe escuchar las demandas sociales y dar respuesta a las mismas mediante la creación científica y una eficaz transferencia del conocimiento y de su aplicabilidad. Por ello, la formación superior de sus estudiantes, la investigación y la transferencia tecnológica deben constituirse como prioridades en aras a satisfacer las expectativas y demandas de la sociedad colaborando activamente en el desarrollo de la sociedad.

En consonancia con estas directrices, la Universidad Miguel Hernández de Elche (en adelante, UMH), creada en 1997, destaca, al amparo de la autonomía universitaria, su capacidad y vocación de promover la creación, desarrollo, transmisión y crítica de la ciencia, la técnica y la cultura, en estrecha relación con el resto de la comunidad científica y cultural. Y, como un instrumento para el cum-

plimiento de esa finalidad, ha creado estructuras específicas bajo la fórmula de “Cátedras especiales” que actúan como soporte de la investigación y de la docencia, entendiendo que la Universidad no puede permanecer aislada y ajena a las necesidades y problemas del entorno que la rodea por lo que, en el Plan Estratégico de la UMH, se establece, entre otras, líneas dirigidas a dar respuesta a las demandas de la sociedad a través de la promoción de cátedras ligadas a empresas o instituciones.

Las cátedras se regularon en el Reglamento para la Creación de Cátedras Especiales en la Universidad Miguel Hernández de Elche, aprobado por el acuerdo del Consejo de Gobierno provisional en sesión de 7 de julio de 2004. Dicho acuerdo aprobó la creación de la Cátedra Misteri d'Elx, acorde al reglamento y al resto de normativas de aplicación para la creación de cátedras especiales vigente en aquel momento. Se destacaba en sus términos iniciales que la UMH, desde su creación, había tratado de integrarse en la sociedad ilicitana, impulsando su actividad económica e industrial y participando activamente en su vida social y cultural.

En los últimos años, la creciente sensibilidad adquirida en el entorno socioeconómico ilicitano, debida a la cooperación constante con la Universidad Miguel Hernández de Elche, ha propiciado un acuerdo para la creación de nuevas cátedras que han hecho necesario establecer un nuevo marco común regulador de las condiciones de creación y funcionamiento de las cátedras en la UMH. En consecuencia, el Consejo de Gobierno, en su sesión de 27 de junio de 2012, promulgó el Reglamento Marco de las Cátedras de la Universidad Miguel Hernández, que derogó la normativa anterior, Reglamento que fue modificado posteriormente en el Consejo de Gobierno de 25 de septiembre de 2013. El artículo 1 del Reglamento Marco de las Cátedras las define como estructuras de colaboración de la Universidad con

¹ DUART MONTOLIU, J. M. GIL, M., PUJOL, M., CASTAÑO MUÑOZ, J., *La Universidad en la sociedad red. Usos de internet en educación superior*, Barcelona, Ariel, 2008.

² MINISTERIO DE UNIVERSIDADES, GOBIERNO DE ESPAÑA, “Datos y cifras del sistema universitario español”, *Catálogo general de publicaciones oficiales*, Publicación 2021-2022, pg. 9. https://www.universidades.gob.es/wp-content/uploads/2022/11/Datos_y_Cifras_2021_22.pdf (consulta de 30.05.2023).

empresas, fundaciones, asociaciones, centros de investigación, administraciones públicas y otras entidades públicas o privadas, que tienen como fin la realización de actividades de formación, generación de conocimiento, divulgación o transferencia de tecnología en un área cultural, científica o técnica de interés común y durante un tiempo determinado. A continuación, el artículo 2 define tres tipos de cátedras: institucionales, de empresa y de mecenazgo, siendo considerada la Cátedra Misteri d'Elx como una cátedra institucional, ya que pretende contribuir a la generación y difusión de conocimiento sobre el Misteri d'Elx en ámbitos especializados de amplia repercusión social y de interés para la Universidad.

Tras ello, en este contexto, el Consejo de Gobierno, reunido en sesión de 15 de diciembre de 2014, procedió a aprobar la modificación del Reglamento específico de la Cátedra Institucional Misteri d'Elx y su consiguiente adaptación al nuevo Reglamento Marco. De esta manera, diez años después de su creación y tras una actividad muy intensa, la UMH seguía apostando por la continuidad de esta cátedra institucional. En su preámbulo, el acuerdo de aprobación de la modificación del reglamento de la Cátedra Misteri d'Elx hace un reconocimiento a la tradición y al significado que La Festa o Misteri d'Elx tiene para los ilicitanos, los que, con gran fervor celebran todos los años, a mediados de agosto, la escenificación del drama sacro-lírico de la Muerte, Asunción y Coronación de la Virgen María y señala, *in fine*, que la UMH desde su creación ha tratado de integrarse en la sociedad ilicitana, impulsando su actividad económica e industrial y participando activamente en su vida social y cultural. De forma coherente con todo ello, la cátedra Misteri d'Elx, desde el año 2004, acomete la protección y salvaguardia de la Festa o Misteri d'Elx, inquietud única a la que responde su creación.

Siguiendo con el preámbulo del acuerdo de aprobación de la modificación del reglamento de la Cátedra Misteri d'Elx, se revela que

el carácter extraordinario del Misteri d'Elx junto al esfuerzo de los ilicitanos han permitido que la Festa o Misteri d'Elx trascienda y perdure a lo largo de los siglos, habiendo sido merecedora de innumerables reconocimientos nacionales e internacionales. Entre ellos se destaca un rescripto pontificio que el papa Urbano VIII concedió al pueblo de Elche en el año 1632 para poder continuar con la representación del Misteri d'Elx, contra el intento de prohibición del obispo de Orihuela.



Cátedra Misteri d'Elx
UNIVERSITAS
Miguel Hernández

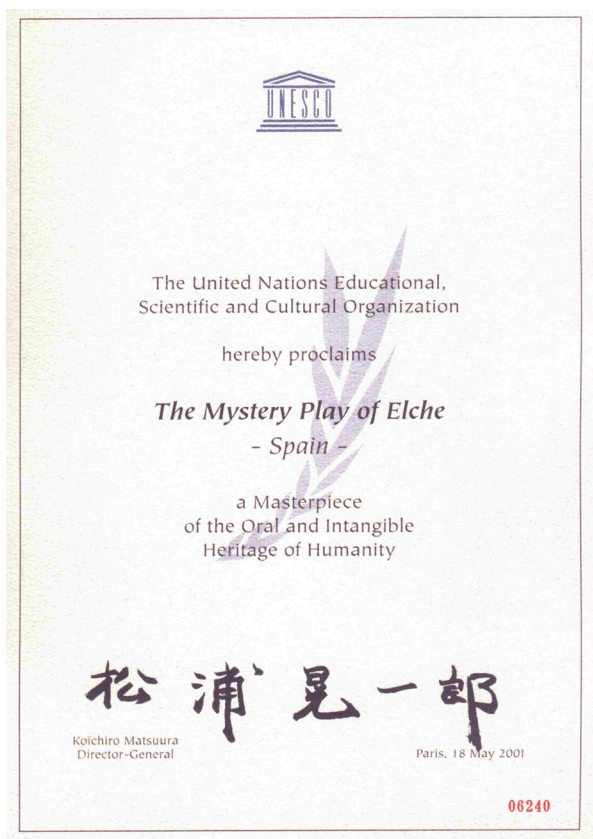
Logo de la Cátedra Misteri d'Elx. / Todas las imágenes proceden de la Cátedra Misteri d'Elx de la UMH, excepto donde se indique lo contrario.

Fue también un hecho muy destacado la declaración de “El Misterio del Siglo XIII” conocido por “Festa de Elche” como Monumento Artístico Nacional el día 15 de septiembre de 1931³, hecho muy significativo y de gran trascendencia, pues el Gobierno de España concedía por primera vez este rango a un bien inmaterial, otorgándole la protección del Estado español. Era ésta la primera actuación que se llevaba a cabo en España relativa a cuestiones sobre protección del patrimonio etnográfico e inmaterial⁴. Otro gran reconocimiento, se obtuvo el 18 de mayo de 2001, cuando el Misteri d'Elx (“The Mystery play of Elche”) fue declarado por el agente internacional más importante para la gestión del patrimonio cultural inmaterial, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), como “Obra maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad” inscribiéndose con posterioridad, en el año 2008, en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la

3 RODRÍGUEZ MACIÁ, M., “El Misteri, 90 años como Monumento nacional”, *Desde el Palmerar*, Opinión, Alicante Plaza, 14 de agosto de 2021.

4 NEBREA MARTÍN, L., “La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal”, *Revista General de Información y Documentación*, Ediciones Complutense, 2018.

Humanidad. Aquella declaración convirtió al Misteri d'Elx en el primer referente de patrimonio inmaterial, al que sucederían otros tantos reconocimientos en España.



La UNESCO proclama La Festa Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Certificado. / UNESCO, 2001.

La salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial como elemento vertebrador de la Cátedra Misteri d'Elx

El patrimonio cultural inmaterial (PCI) se revela como el elemento integrador y vertebrador en la creación de la cátedra universitaria Misteri d'Elx. Por ello, resulta indispensable definirlo y hacer una breve exposición del espiguelo normativo que lo regula para poder entender el contexto en el que actúa y adquiere valor la cátedra universitaria Misteri d'Elx desarrollando su labor de protección

y salvaguardia desde la Universidad Miguel Hernández de Elche. El PCI es el resultado de la decisión política de “patrimonializar” o “activar referentes culturales como patrimonio”⁵. Determinados bienes culturales inateriales son compartidos por un grupo social y caracterizan un determinado modo de vida, como los usos sociales, rituales, actos festivos o saberes tradicionales. Se consideran dignos de protección pues se constituyen a modo de herencia viviente cuya continuidad y valor depende de las prácticas culturales que los hacen posible. Cuando estos bienes se convierten en PCI serán objeto de protección legal⁶.

Con respecto a la normativa que lo contempla, el patrimonio cultural inmaterial en España se rige por normas internacionales, nacionales, autonómicas y, en ocasiones, locales. Según el preámbulo de la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, el impulso más decisivo del patrimonio inmaterial se sitúa en el Derecho Internacional, destacando la UNESCO, como el agente internacional más importante para la gestión del PCI. Su instrumento específico, aprobado en su trigésimo segunda reunión, celebrada en París el veintinueve de septiembre al diecisiete de octubre de 2003, es la llamada Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, convirtiéndose ésta en el instrumento clave para su institucionalización a nivel internacional destacando su importancia en nuestra sociedad.

El PCI fue definido en esta reunión como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”. El PCI, como señala el texto de la Convención, es un patrimonio especialmente vivo que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de

5 PRATS, LI. *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel Antropología, 1997, pg. 32.

6 CEJUDO CÓRDOBA, R. “Sobre el valor del patrimonio cultural inmaterial: una propuesta desde la ética del consumo”, *Dilemata*, núm. 14, 2014, pg. 190.

su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana” (art. 2.1).

A este patrimonio se le denomina inmaterial, no por el hecho de excluir elementos materiales, que también forman parte de este, sino por ser constantemente revivido. Se centra en el acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación y comprende manifestaciones culturales de diferentes ámbitos como las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; las artes del espectáculo; los usos sociales, rituales y actos festivos; los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y las técnicas artesanales tradicionales.

Es de destacar que España es en la actualidad el tercer país que posee mayor Patrimonio Histórico reconocido por UNESCO, siendo concretamente uno de los países europeos, junto a Francia, en posesión del mayor patrimonio inmaterial acumulando diecinueve bienes que integran la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad⁷. El primero de ellos, declarado originalmente por la UNESCO en el año 2001, es “El Misterio de Elche”, proclamado como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad e incluido *a posteriori* en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, en el año 2008. Dicho bien cultural inmaterial dio origen a la creación de la cátedra institucional Misteri d'Elx en el año 2004 a instancias de una joven Universidad Miguel Hernández que vislumbró sus inicios en el año 1997. De este modo, dicho patrimonio inmaterial quedó vinculado a una institución universitaria que, siguiendo los designios de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO del año 2003 y

observadora de toda la normativa nacional y autonómica que ha ido sucediéndose, tiene como premisa fundamental la salvaguarda, el estudio científico y la divulgación del Misteri desde la Universidad.

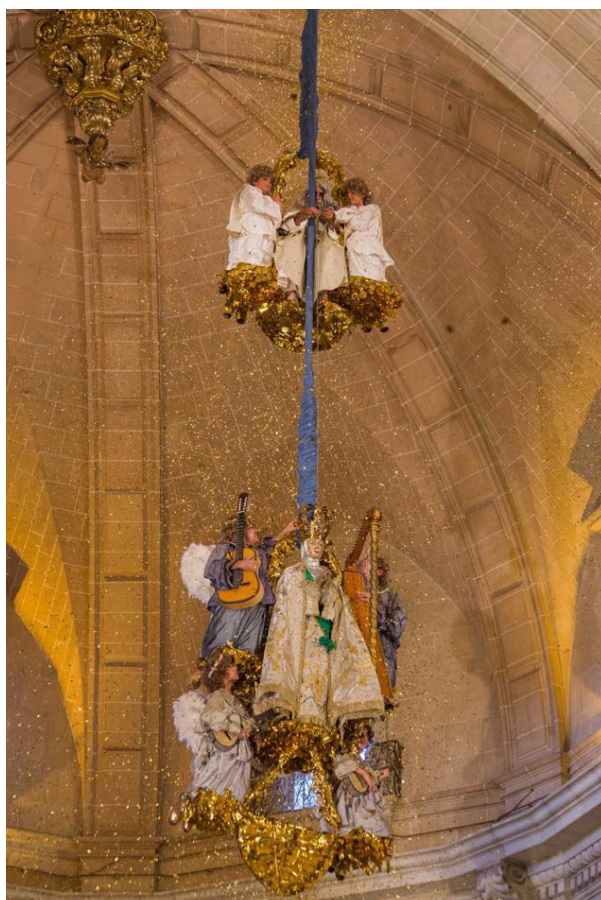
Por su parte, la legislación española autonómica, establece en el Estatuto de Autonomía de la Comunidad Valenciana la competencia exclusiva de la Generalitat en materia de la gestión del patrimonio histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico y científico. En desarrollo de estas competencias, las Cortes Valencianas aprobaron la Ley 4/1998 de 11 de junio de la Generalitat, del Patrimonio Cultural Valenciano, norma pionera dentro del Estado español en lo concerniente al reconocimiento de los bienes inmateriales del patrimonio cultural. Dicha norma respeta lo dispuesto en el art. 149.1.28^a de la Constitución Española de 1978 sobre la competencia exclusiva del Estado español en defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental contra la exportación y expoliación.

Años más tarde y como complemento a la referida legislación autonómica, fue un hecho de gran relevancia que las Cortes Valencianas dictaran una Ley especial para la protección específica de un bien cultural de carácter inmaterial: la Ley 13/2005, de 22 de diciembre, del Misteri d'Elx, Ley que constituye en la actualidad un referente ejemplar para gran parte de los patrimonios inmateriales españoles⁸. Según el tenor legal del art.1, dicha Ley tiene por objeto adoptar las máximas medidas de protección y promoción a favor de la Festa o Misteri d'Elx a la vez que regular los órganos rectores y artísticos que dirigen e intervienen en el gobierno y la representación de la Festa d'Elx. La responsabilidad y el consenso de los entes implicados en su organización: el Ayuntamiento de Elche, la Generalitat Valenciana y la Iglesia Católica convinieron en apoyar la iniciativa de articular una Ley de la Festa d'Elx, en desarrollo de la competen-

⁷ Disponible en <https://ich.unesco.org/en/state/spain-ES?info=elements-on-the-lists> (consultado 25/05/2023).

⁸ La Ley de la “Patum de Berga” (segundo patrimonio inmaterial reconocido a España por la UNESCO) sigue siendo un reclamo y una necesidad de la fiesta, sobre todo por todo lo que hace referencia a la especificidad de esta y a la protección que tiene que tener la fiesta alrededor del uso del fuego.

cia exclusiva de la Generalitat en materia de cultura y de patrimonio histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico y científico. El Patronato del Misteri d'Elx es la entidad creada por esta Ley como un ente con personalidad jurídica propia de derecho público sometido al derecho privado, que tiene plena capacidad para el cumplimiento de las finalidades que tiene asignadas: proteger, mantener y celebrar anualmente la Festa de acuerdo con la tradición.



Representación de la Festa del Misteri d'Elx. Coronación del 15 de agosto de 2019. / Domene.

Es de destacar que el Patronato ha permanecido cerca de la Cátedra desde sus inicios apoyando cualquier iniciativa que partiera de la UMH, creando una cuasi perfecta simbiosis en defensa de un único interés: la conservación del Misteri d'Elx. Del mismo modo, es digno reconocer que el Ayuntamiento de Elche ha sido clave en el desarrollo de la actividad de

la Cátedra. Las autoridades municipales han mostrado su confianza a la labor acometida desde la institución académica, respaldando sus acciones con apoyo logístico y económico y logrando un acuerdo para la financiación de la Cátedra con el Ayuntamiento de Elche en el año 2012 en virtud del que ambas entidades comparten objetivos e intereses comunes en el desarrollo de las manifestaciones culturales y sociales del pueblo de Elche. Especialmente en el fomento de los estudios e investigaciones científicas en torno al Misteri d'Elx, tal como se declara en el Convenio de colaboración entre el Ayuntamiento y la Universidad Miguel Hernández para impulsar las actividades de la Cátedra Misteri d'Elx. De igual manera, la Sociedad Venida de la Virgen, nacida en Elche en el año 1865, y cuyo objetivo primordial es la conservación y conmemoración anual de la Venida por el mar a Elche de la imagen de Nuestra Patrona la *Mare de Déu de l'Assumpció* el 29 de diciembre de 1370, mantiene una estrecha unión con la Cátedra porque el Misteri d'Elx es, en definitiva, una bella expresión del amor por la Virgen de la Asunción, patrona de la ciudad de Elche y protagonista del Misteri d'Elx.

La cátedra Misteri d'Elx se muestra observadora de toda la normativa reguladora del patrimonio inmaterial y es consciente de la gran labor que desempeña en la protección y salvaguarda de una de las manifestaciones culturales más representativas de la ciudad de Elche. En consecuencia, constituye el mejor homenaje que la Universidad Miguel Hernández de Elche puede rendir a su ciudad preservando y divulgando la Festa o Misteri d'Elx desde el ámbito de la investigación académica en el ámbito universitario. También asume un gran respeto por el significado abierto que adquiere el concepto amplio de salvaguarda del patrimonio pues la Cátedra Misteri d'Elx convive con la Cátedra Palmeral d'Elx en el escenario universitario desde el año 2012.

Esta última pretende contribuir a la conservación y potenciación del Palmeral d'Elx, declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO e inscrito el 30 de noviembre del año 2000 en la Lista del Patrimonio Mundial.

Se suma a dicha efeméride otra gran distinción para la ciudad de Elche relacionada con el proyecto pedagógico del Centro de Cultura Tradicional Museo Escolar de Puçol, seleccionado en el año 2009 como el proyecto que mejor refleja los principios y los objetivos de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y que comportó su inclusión en el Registro UNESCO de Mejores Prácticas de Salvaguardia.

Sin embargo, se ha de tener en consideración que la Cátedra Misteri d'Elx no adoptó una fórmula original en el momento de su creación debido a la existencia previa de otras cátedras universitarias ya repartidas a lo largo del territorio español (que, sin embargo, aún no disponían del reconocimiento otorgado por la UNESCO). Pero, a pesar de no ser innovadora en la naturaleza de su constitución, la Cátedra Misteri d'Elx ha mantenido incesantes acciones de salvaguardia con un absoluto respeto hacia toda la normativa reguladora del patrimonio inmaterial a lo largo de la extensa labor que ha acometido a punto de celebrar veinte años de existencia, lo que le ha convertido en un ejemplo paradigmático para muchas otras cátedras universitarias. Es fundamental, en este sentido, concluir con un hecho significativo referido a la gran sensibilidad adquirida por la Universidad española hacia la preservación del patrimonio inmaterial considerándolo como un elemento esencial para el mantenimiento de una sociedad cohesionada.

Funciones y acciones acometidas por la Cátedra Misteri d'Elx

Según el art. 1 del Reglamento Específico de la Cátedra Institucional Misteri d'Elx, la cátedra se adapta al Reglamento Marco de las Cátedras de la Universidad Miguel Hernández de Elche y se califica como una Cátedra Institucional dependiente del Vicerrectorado de Economía y Sociedad de la UMH.

A continuación, el art. 2 del Reglamento detalla en su primer apartado cuáles son las funciones propias de la Cátedra Misteri d'Elx: liderar iniciativas, estudios e investigaciones

que ahonden en el mayor conocimiento de la Festa d'Elx, seña de identidad del pueblo ilicitano; incentivar la formación y la investigación sobre el Misteri d'Elx: acrecentar los vínculos sociales de la UMH con la ciudad de Elche y, sobre todo, con las instituciones que coinciden en estos objetivos, colaborando con ellas cuando se considere beneficioso para la Universidad y sus públicos; propagar y dar a conocer todas las actividades relacionadas con el Misteri d'Elx, implicando a todos los colectivos de la propia Universidad y la sociedad ilicitana y fomentar la colaboración y la realización de convenios con otras instituciones y organismos públicos y privados.

Mediante la realización de estas funciones, la Universidad Miguel Hernández de Elche pretende desarrollar las siguientes líneas de actuación establecidas en el apartado 2º de dicho art. 2: convertirse en la plataforma de formación, estudio, vinculación y divulgación con todo lo referente a la actividad relacionada con el drama asuncionista; colaborar activamente con todas aquellas instituciones, organizaciones y asociaciones públicas o privadas que realicen actividades similares, especialmente con el resto de las cátedras institucionales con las que comparte objetivos (Pedro Ibarra, Miguel Hernández, El Palmeral d'Elx, Dama de Elche, del calzado "San Crispín" Sede UMH en Ruanda, de Estudios Artísticos "Anneta Nicoli", de Rock, Música Moderna y Nuevas tendencias y de cinematografía y documental Gudie Lawaetz); establecer convenios de patrocinio y mecenazgo con instituciones públicas o privadas que deseen colaborar en la realización de las actividades organizadas por esta cátedra.

En definitiva, la actuación de la cátedra vela por la salvaguardia y conservación de la Festa o Misteri d'Elx a través de acciones de formación, investigación y divulgación de este. Y para el cumplimiento de estos objetivos se llevan a cabo de forma más concreta las siguientes actividades: se promueve la formación y la investigación mediante la realización de estudios y tesis doctorales; se incentivan las publicaciones de investigaciones que fomenten y difundan el conocimiento científico vincula-

do a la actividad de la Festa y se promueven la realización de exposiciones, jornadas, congresos, seminarios y actividades que difundan los avances conseguidos. Todas estas actividades son desarrolladas por investigadores, profesores o personal cualificado bajo la supervisión del director/a, con autorización previa del consejo asesor⁹, siempre que favorezcan el desarrollo de estas actividades y no concurran en alguna circunstancia que se oponga a los objetivos y fines de la Cátedra (art. 2.2. *in fine* del Reglamento).

En conclusión, todas las actividades relacionadas respetan con carácter riguroso dos líneas de actuación fundamentales: la investigación sobre el Misteri d'Elx y la difusión de este entre la comunidad universitaria, objetivos esenciales marcados en la normativa reguladora de la cátedra.

Acciones de investigación sobre el Misteri d'Elx

Atendiendo a los objetivos marcados en la normativa de creación de la cátedra, su actuación primordial se dirige a incentivar el estudio científico del Misteri d'Elx favoreciendo la realización de diversos estudios de investigación para lo que se ha valido de diferentes acciones que se mantienen a lo largo de los distintos cursos académicos en los que ejecuta un programa anual de objetivos. Sin ánimo de dar una relación exhaustiva de todos ellos, se relacionan a continuación, de forma sucinta, las distintas categorías de actuaciones en la que quedan insertos diferentes estudios de investigación:

- Destacan las convocatorias anuales para la concesión de ayudas económicas a la investigación, que cuentan con



ANNEX I

BASES REGULADORAS DE LA CONVOCATORIA DE AYUDAS A LA INVESTIGACIÓN 2023 DE LA CÁTEDRA MISTERI D'ELX DE LA UNIVERSITAT MIGUEL HERNÁNDEZ D'ELX

1. OBJECTE I FINALITAT

1.1. L'objecte de la present convocatòria que regula aquestes bases és fomentar la generació i l'avanç significatiu del coneixement científic i la investigació de qualitat entorn del Misteri d'Elx, des de qualsevol àrea de coneixement (ciències físicotècniques, ciències socials i humanitats).

1.2. L'objectiu de les ajudes a la investigació és reconèixer l'esforç de les persones que contribueixen de manera rellevant a promoure la visibilitat i el reconeixement del Misteri d'Elx, amb el ferm propòsit d'impulsar i enfortir el desenvolupament de l'activitat investigadora entorn del Misteri d'Elx.

2. ACTIVITATS PER A LES QUALES SE SOL·LICITA LA SUBVENCIÓ I DURACIÓ

Les activitats per a les quals se sol·licita l'ajuda consisteixen en:

1.- Investigació sobre algun tema relacionat amb el Misteri d'Elx, la metodologia, la periodització i el desenvolupament del qual s'han d'especificar en el projecte.

2.- Confecció d'una memòria detallada de la investigació, en valencià o castellà. Aquest treball ha de constar d'un màxim de 65.000 caràcters (entre 25 i 30 pàgines) i ha de seguir els estàndards de presentació d'originals de l'àmbit acadèmic.

La duració de l'activitat subvencionada serà fins al 31 d'octubre de 2023, començant el dia en què es publiqui la resolució definitiva.

3. REQUISITS DELS BENEFICIARIS I MANERA D'ACREDITAR-LOS

3.1. Per a optar a la següent ajuda a què es refereixen aquestes bases reguladores, la persona sol·licitant ha de complir algun dels requisits següents:

- Estar cursant l'últim curs del grau o màster.
- Estar en procés de realització del treball final de grau.



ANNEX I

BASES REGULADORAS DE LA CONVOCATORIA DE AYUDAS A LA INVESTIGACIÓN 2023 DE LA CÁTEDRA MISTERI D'ELX DE LA UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELICHE

1. OBJETO Y FINALIDAD

1.1. El objeto de la presente convocatoria que regula estas bases es fomentar la generación y el avance significativo del conocimiento científico y la investigación de calidad en torno al Misteri d'Elx, desde cualquier área de conocimiento (ciencias físico-técnicas, ciencias sociales y humanidades).

1.2. El objetivo de las ayudas a la investigación es reconocer el esfuerzo de las personas que contribuyan de forma relevante a promover la visibilidad y el reconocimiento del Misteri d'Elx, con el firme propósito de impulsar y fortalecer el desarrollo de la actividad investigadora en torno al Misteri d'Elx.

2. ACTIVIDADES PARA LAS CUALES SE SOLICITA LA SUBVENCIÓN Y DURACIÓN

Las actividades para las cuales se solicita la ayuda consisten en:

1.- Investigación sobre algún tema relacionado con el Misteri d'Elx, cuya metodología, periodización y desarrollo se especificarán en el proyecto.

2.- Confección de una memoria detallada de la investigación, en valenciano o castellano. Este trabajo constará de un máximo de 65.000 caracteres (entre 25 y 30 páginas) y deberá seguir los estándares de presentación de originales propios del ámbito académico.

La duración de la actividad subvencionada será hasta el 31 de octubre de 2023, comenzando el día en que se publique la resolución definitiva.

3. REQUISITOS DE LOS BENEFICIARIOS Y FORMA DE ACREDITARLOS

3.1. Para optar a la siguiente ayuda a que se refieren las presentes bases reguladoras, la persona solicitante deberá de cumplir alguno de los siguientes requisitos:

- Estar cursando el último curso del grado o máster.
- Estar en proceso de realización del trabajo final de grado.

RECTORAT

Editor: Rectorat i Consell Social i Ass. de la Universitat en 02/2023 Elx. Pàgina 3 / 14

Código Seguro de Verificación (CSV): UMHZDM1NDVMBUNTOH7Y128DY
 Copia auténtica de documento firmado digitalmente. Puede verificar su integridad en <https://pcede.umh.es/cv>
 Firmado por JUAN JOSE PUJZ MARTINEZ, el día 2023-05-26







Convocatoria de ayudas a la investigación de la Cátedra Misteri d'Elx

UMH MAYO 2022

CONSIGUE TU AYUDA DE 1.500€ A LA INVESTIGACIÓN

Más información:



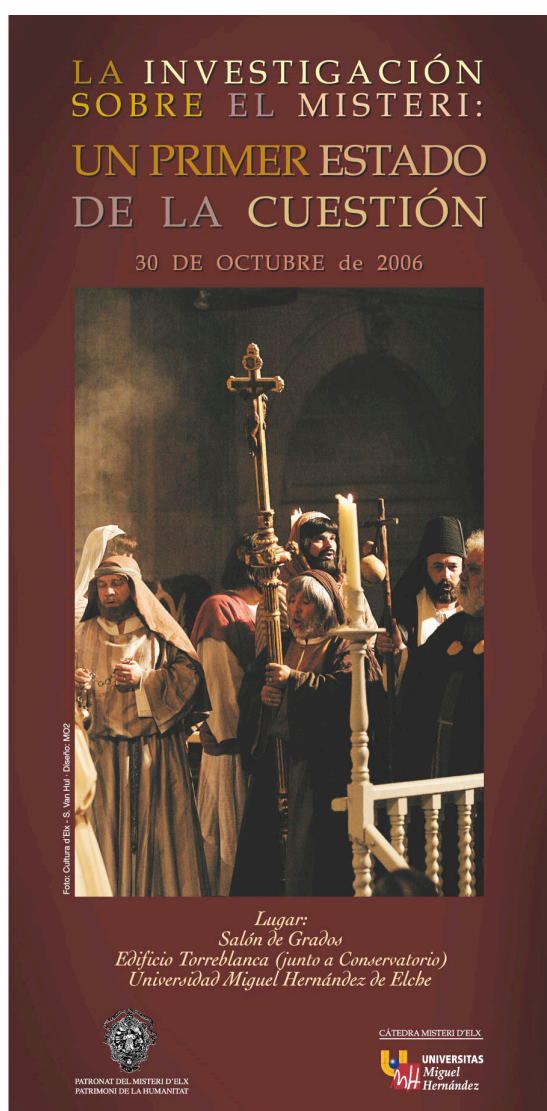
Resolución ayudas a la investigación 2023. / Boletín Oficial Universidad Miguel Hernández de Elche (BOUMH).

Cartel para publicitar las Ayudas a la Investigación de la Cátedra Misteri d'Elx, 2022.

⁹ Según el art. 5 del Reglamento específico de la cátedra institucional Misteri d'Elx, bajo el título: "Órganos de gobierno y gestión", la Cátedra Misteri d'Elx estará compuesta por los siguientes órganos: a) director y codirector, si procediese; b) secretario; c) consejo asesor.

la colaboración y el apoyo económico del Ayuntamiento de Elche. La cátedra fomenta, de esta manera, la generación y el avance significativo del conocimiento científico y la investigación de calidad en torno al Misteri d'Elx, desde cualquier área de conocimiento.

- Igualmente se desarrollan jornadas científicas a modo de cursos, seminarios o congresos universitarios de especialización sobre La Festa con el objeto de estudiar y enriquecer el conocimiento del drama asuncionista.



Seminario 'La investigación sobre el Misteri, un primer estado de la cuestión', 2006.



Seminario 'El Misteri como Patrimonio de la Humanidad: repercusiones sociales' 29 y 30 de octubre de 2008.



Seminario 'La consuetud del Misteri y los decretos de nueva planta: marco jurídico, social y económico', 2009.



Seminario 'La Tramoia del Misteri: un estudio multidisciplinar', 2010.

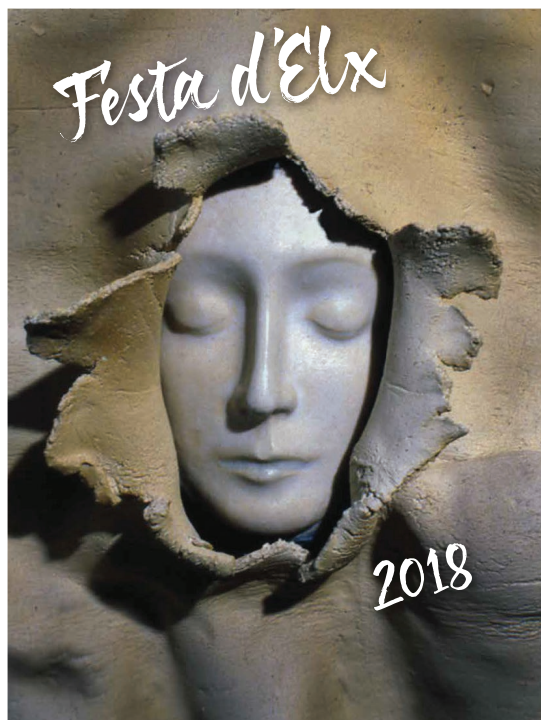


Seminario 'Els orígens de la Festa d'Elx: historia, tradición y llegenda', 17 y 18 de diciembre de 2020.



Seminario 'La Ley Valenciana 13/2005 de 22 de diciembre del Misteri d'Elx', 2011.

- La Cátedra Misteri d'Elx acomete un proyecto documental de apoyo al archivo del Patronato, preservando su documentación a través de la digitalización de la memoria de la Festa.



Proyecto de digitalización de la Cátedra Misteri d'Elx acometido durante los cursos académicos 2020-2021 y 2021-2022. Entre los cometidos, se digitalizan todos los números de la revista 'Festa d'Elx'. / Revista 'Festa d'Elx' (Portada de 2018, mascarilla de la Virgen. Gres con esmalte, 33x33, obra de Sol Pérez. Foto de la autora).

- Otra vía de investigación se recoge en la celebración, con carácter bienal, de cinco ediciones del Congreso sobre Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.
- Entre las labores de investigación de la cátedra, ocupa un lugar destacado la realización de diversas tesis doctorales sobre el Misteri d'Elx que abordan aspectos como el análisis de la tramoya aérea, los libros de cuentas y partituras conservadas, así como la cobertura informativa de la Festa d'Elx en la primera mitad del siglo XX.
- También se puede incluir dentro de este apartado la publicación de diversos artículos en la presente revista *Festa d'Elx*,



Memoria del I Congreso Internacional Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en España, 2011.



III Congreso de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, 'Patrimoni Futur', octubre, 2016.



V Congreso Internacional sobre Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en España. 'Retos futuros en la conservación del patrimonio cultural inmaterial', 2021.

publicación histórica y paradigmática en la ciudad de Elche, fundada originalmente en 1942 como revista *Festa d'Elig* y en la que se analizan, de forma anual, aspectos relativos a la ciudad y al Misteri d'Elx.

A través de las distintas acciones de investigación que acabamos de describir, podemos concluir el desarrollo de estudios multidisciplinares sobre el Misteri d'Elx que abarcan el análisis de su vertiente musicológica, escenográfica, teatral o en sus aspectos históricos, literarios o litúrgicos. Se han impulsado recientemente nuevos campos que amplían la perspectiva científica del Misteri, pudiendo diferenciar muy variadas vías de investigación sobre esta obra entre las que distinguimos: la protección jurídica del Misteri; la investigación relativa a los recursos económicos y financieros que han servido como financiación de la Festa o el ámbito referente al desarrollo tecnológico que se revela como un aspecto absolutamente indispensable para la salvaguarda del patrimonio inmaterial.



'Revista de Museología', nº 85, 2022. Número especial dedicado al Misteri d'Elx, 'La Festa o Misteri d'Elx'. / RdM.

La cátedra Misteri d'Elx también otorga apoyo técnico en el desarrollo y mejora del centro *on line* de documentación audiovisual y textual del Misteri para la explotación investigadora y didáctica de sus fondos. Las producciones audiovisuales en torno a la Festa se concretan en diferentes visitas virtuales a la arciprestal e insigne Basílica menor de Santa María de Elche.

Igualmente, se han incorporado a la plataforma *YouTube* la realización de recientes seminarios y ponencias. Por otra parte, los ámbitos de la arquitectura, la ingeniería y la mecánica son relativamente novedosos y comprenden el estudio de los elementos mecánicos utilizados en la representación del Misteri. El espacio sonoro de la Festa y la arquitectura de la Basílica que lo envuelve son objeto de nuevos estudios de investigación. Desde otro ámbito, el campo científico referido a los aspectos lingüísticos y literarios de la Festa ha ocupado también la actividad de la cátedra, articulando los recursos técnicos y los medios profesionales necesarios para su realización. Se suma a ello el ámbito de las Bellas Artes en el que la Cátedra Misteri d'Elx ha comenzado una nueva acción asumiendo la edición de monografías muy variadas.



Portada del libro de fotografías 'El Misteri d'Elx, una mirada desde el cielo'. Colección de libros de la Cátedra Misteri d'Elx.

Por otra parte, los escenarios sociológico y antropológico, que centran su atención en el pueblo de Elche como el principal protagonista del Misteri d'Elx, se han cubierto científicamente aportando nuevos datos en estudios

sobre las manifestaciones antropológicas de la Festa, su repercusión en la sociedad ilicitana y el estudio de las emociones que provoca.

Acciones de difusión sobre el Misteri d'Elx

La segunda vertiente en la que se concretan las líneas de actuación de la cátedra es la que se refiere a las acciones de difusión del Misteri d'Elx entre la comunidad universitaria y la sociedad ilicitana. La cátedra, como elemento de transmisión de conocimiento y símbolo del saber que atesora la Universidad, ofrece una buena oportunidad para impulsar la vida universitaria y promover la cultura mediante diferentes acciones de divulgación de la Festa que se plasman a continuación:

- Los cursos de verano UMH constituyen una cita anual se repite cada 3 de agosto y gozan de una gran aceptación entre los miembros de la comunidad universitaria.



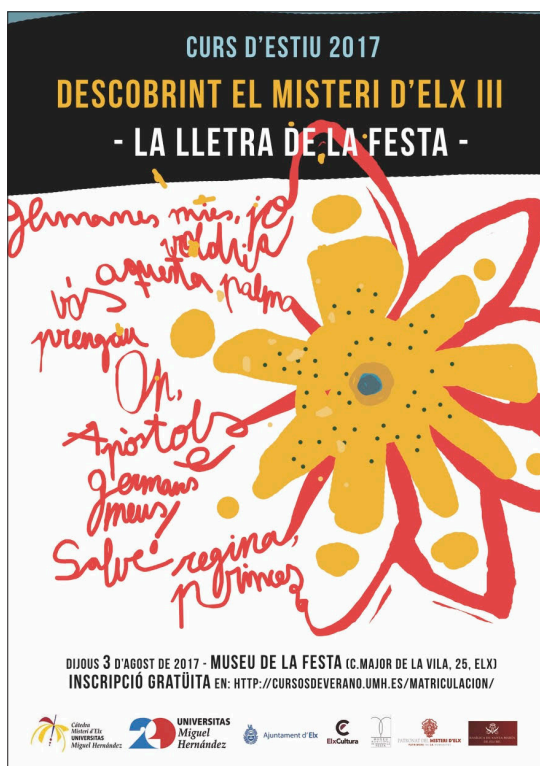
Curso de verano 'Usos y costumbres en torno al Misteri d'Elx', 1 de agosto de 2013.



Curso de verano 'Descobrint El Misteri d'Elx - Introducció a la Festa-', 2015.



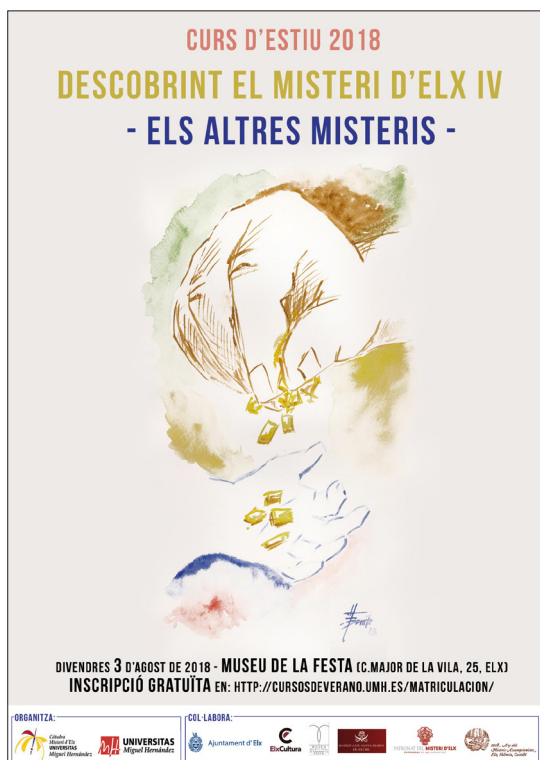
Curso de verano 'Descobrint El Misteri d'Elx II -La Festa y la Universitat-', 2016.



Curso de verano 'Descobrint El Misteri d'Elx III -La lletra de la Festa-', 2017.



Curso de verano 'Descubriendo El Misteri d'Elx V - El hecho religioso en la Festa-', 3 de agosto de 2019.



Curso de verano 'Descobrint El Misteri d'Elx IV -Els Altres Misteris-', 2018.



Curso de verano 'Arquitectura y sonido en La Festa d'Elx', 3 de agosto de 2022.

- Por su parte, el Consejo Social de la UMH también se involucra en las acciones desarrolladas por la cátedra y entrega anualmente los galardones de los premios del consejo social a las cátedras institucionales de la UMH con el objeto de reconocer la trayectoria de personas y entidades destacadas.



VII Premios del Consejo Social a las Cátedras Institucionales, 2021.

- Otra muestra de la necesaria divulgación del Misteri se plasma en la firma de diferentes acuerdos de colaboración con universidades e instituciones.
- La Cátedra Misteri d'Elx se acerca bajo diferentes prismas a la sociedad ilicitana facilitando la comprensión de los elementos esenciales que forman parte de la representación asuncionista y para ello ha publicado un *Breu diccionari de la Festa* en el que se difunden los conocimientos sobre la representación.



'Breu Diccionari de La Festa', 2016.

- Haciendo gala de un carácter avanzado, en el año 2016, la cátedra presentó "la Cápsula del Tiempo del Misteri d'Elx", que se depositó en el Museo de la Festa y que se abrirá el 10 de agosto de 2074, transcurridos 150 años desde la restauración del Misteri d'Elx en el año 1924, gracias a la que pudo recuperar el esplendor de la representación y se introdujeron elementos que han cambiado su consideración ciudadana.



La Cápsula del Tiempo del Misteri d'Elx, 2016.

- Otro proyecto de visibilización de la Festa a través de actos simbólicos se ha llevado a cabo mediante el reparto a los niños de la ciudad de Elche, en las inmediaciones de la Basílica de Santa María, de más de quinientas alas bajo el lema "Jo també cante el Misteri d'Elx" en la *Prova de l'Àngel*.



Reparto de más de quinientas alas bajo el lema "Jo també cante el Misteri d'Elx" en la 'Prova de l'àngel', 8 de agosto de 2019.

- Es muy significativo también el hecho de que, a propuesta de la Cátedra Misteri d'Elx, la *Academia Valenciana de la Lengua* proclamara el año 2018 como *Any dels Misteris d'Elx, València i Castelló*. En este marco privilegiado, la cátedra organizó diversas efemérides que contribuyeron a la divulgación del Misteri d'Elx.
- Se suman a estas acciones el desarrollo de forma continuada de diferentes proyectos de difusión de la Festa o Misteri d'Elx entre los miembros de la comunidad universitaria y de la sociedad ilicitana acometidos a través de la radio UMH o el Programa SABIEX, UMH. Del mismo modo, la Cátedra Misteri d'Elx está presente en las actividades de las aulas universitarias de la experiencia y colabora igualmente con la Escuela de Verano y Aula Junior UMH. Junto al resto de cátedras institucionales de la Universidad Miguel Hernández, la Cátedra Misteri d'Elx ha organizado varias ediciones del curso de verano *Elche, Patrimoni, Conocimiento e Innovación: Un enfoque universitario*. De reciente creación, es otro proyecto enmarcado en la celebración de los veinticinco años de existencia de la UMH (1997-2022) bajo el título *Los lunes en la cátedra* en el que participa la cátedra Misteri d'Elx a través de seminarios que le acercan aún más a la sociedad ilicitana pues se desarrollan estratégicamente en la céntrica sede UMH de la ciudad de Elche.
- Las exposiciones sobre el Misteri también han constituido otra forma de divulgar la Festa en la comunidad universitaria.



Exposición '20 años de Misteri d'Elx a través de sus carteles (1989-2009)', 2010.



La Cátedra Misteri d'Elx colabora en la exposición conmemorativa 'Misteri d'Elx XX Aniversari 2001-2021 Patrimoni de la Humanitat. Cinco siglos de Festa, veinte años de patrimonio inmaterial', 2021. / Corts Valencianes y Patronat del Misteri d'Elx.

- Para finalizar esta resumida exposición, resulta paradigmática la encomiable labor desarrollada por la cátedra asumiendo la presentación de la candidatura del Misteri d'Elx al premio Princesa de Asturias de las Artes, 2023, galardón convocado por la fundación Princesa de Asturias con el objeto de contribuir a la exaltación y promoción del patrimonio universal. La candidatura que presentó la UMH, a través de la Cátedra Misteri d'Elx, se plasma en un extenso expediente que recoge el valor singular de la propia obra, en el que se funden y detallan los distintos campos culturales y científicos como pintura, literatura, arquitectura, religión, escultura, lengua, música, junto a estudios de investigación sobre el drama sacro-lírico y el análisis de su normativa jurídica. A ello se suma la reciente colaboración de la cátedra en una significativa tarea de divulgación del Misteri d'Elx que ha logrado el proceso de maquetación, edición y publicación de un material pedagógico confeccionado por un grupo de profesores y profesoras de centros educativos ilicitanos,

cuyo objetivo esencial es generar, entre los más pequeños, el interés y el conocimiento sobre el Misteri d'Elx.



Expediente para el Premio Princesa de Asturias, 2023.

Conclusiones

Se puede concluir que la Cátedra Misteri d'Elx se muestra como un instrumento válido y eficaz para poner en valor y aunar las más variadas iniciativas encaminadas a la investigación, documentación, promoción, transmisión, formación y difusión de la manifestación inmaterial del Misteri d'Elx siendo la cátedra observadora, desde sus inicios en el año 2004, de una premisa fundamental: la salvaguardia de la Festa o Misteri d'Elx, dando cumplimiento a toda la normativa reguladora del Patrimonio Inmaterial en sus distintos escenarios internacional, nacional y autonómico. La cátedra Misteri d'Elx, consciente de la fragilidad del patrimonio cultural inmaterial, considera la Festa como un importante factor de mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización y deja constancia de que la comprensión de éste contribuye al diálogo y respeto entre culturas. La cátedra, desde la Universidad Miguel Hernández de Elche,

sigue trabajando con la reflexión necesaria para proceder a una continua revisión de su labor frente a los nuevos retos que plantea el Misteri en el entorno de una nueva Universidad interconectada de forma permanente con las instituciones que lo sostienen y que sigue desarrollando su investigación a través de los avances tecnológicos y de la digitalización, constituyéndose ambos como nuevas oportunidades para avanzar en el estudio, conservación y desarrollo del Misteri d'Elx.

Es imprescindible finalizar este estudio de investigación haciendo constar un merecido e infinito agradecimiento a todos los directores, secretarios, personal administrativo y miembros integrantes del consejo asesor de la Cátedra Misteri d'Elx que, con su desinteresado y admirable trabajo, han contribuido desde su creación en el año 2004 al desarrollo de esta institución universitaria y, consecuentemente, al enriquecimiento de la Festa gracias a la investigación científica en la educación superior.

BIBLIOGRAFÍA

CEJUDO CÓRDOBA, R. "Sobre el valor del patrimonio cultural inmaterial: una propuesta desde la ética del consumo", *Dilemata*, núm. 14, 2014.

DUART MONTOLIU, J. M., GIL, M., PUJOL, M., CASTAÑO MUÑOZ, J. *La Universidad en la sociedad red. Usos de internet en educación superior*, Barcelona, Ariel, 2008.

NEBRED A MARTÍN, L. "La protección del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República: Análisis de documentación legal", *Revista General de Información y Documentación*, Ediciones Complutense, 2018.

PRATS, Ll. *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel Antropología, 1997.

RODRÍGUEZ MACIÁ, M. "El Misteri, 90 años como monumento nacional", *Desde el Palmerar*, Opinión, *Alicante Plaza*, 14 de agosto de 2021.

LA FESTA



Representación del Auto de la Asunción de Jumilla. / Bartolomé Medina.

El Auto de la Asunción de Jumilla: presencia real

Juan Miguel Valero Moreno

Universidad de Salamanca & IEMYRhD (Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales)

El Misterio de la Asunción de Jumilla se sitúa, históricamente, en la encrucijada de dos momentos, el tiempo de las palabras y el tiempo de las cosas, que una vez convergieron en su representación. Aquel pasado se muestra hoy intangible a su íntegra reificación, pero dejó, en su extinguirse, un parco conjunto de indicios, susceptibles a una arqueología del saber. Pudiera ser apropiada a este misterio la imagen del naufragio, pues en el fondo de ese inmenso océano de los acontecimientos ya idos reposan sus restos. Las condiciones y circunstancias en que se conservó el vecino Misteri de Elche constituyen la maravillosa excepción de una anómala supervivencia. Se trata, en efecto, de la presencia viva de un mundo perdido que durante siglos se ha conservado en un entorno protegido y, en cierta medida, aislado. Otras manifestaciones del drama sacro, que fueron en su momento más caudalosas, sufrieron el estiaje de la historia, hasta desaparecer. Solo en algunos casos, la voluntad de individuos y colectivos, empeñados en una encuesta de su pasado local, ha logrado poner en pie de nuevo aquellos torsos sumergidos y, naturalmente, desfigurados¹.

Jumilla ha sido afortunada en autores que han consagrado sus desvelos a la historia local desde el siglo XIX. Baste mencionar la *Historia*

antigua y moderna de Jumilla (Murcia, Manuel Muñiz, impresor de la Marina, 1880), de Juan Lozano Santa (1731-1808). Esta obra pionera fue retomada por Albano Martínez Molina, Sebastián Cutillas y Cutillas y Eliseo Guardiola Valero, en su *Historia de Jumilla por el Dr. D. Juan Lozano, canónigo de la Santa Iglesia de Cartagena, continuada hasta nuestros días por varios jumillanos* (Jumilla: Vilomara Hermanos, 1895-1896, 2 vols.), precedente de la *Historia de Jumilla* de Lorenzo Guardiola Tomás (Murcia, Sucesores de Nogués, 1976).

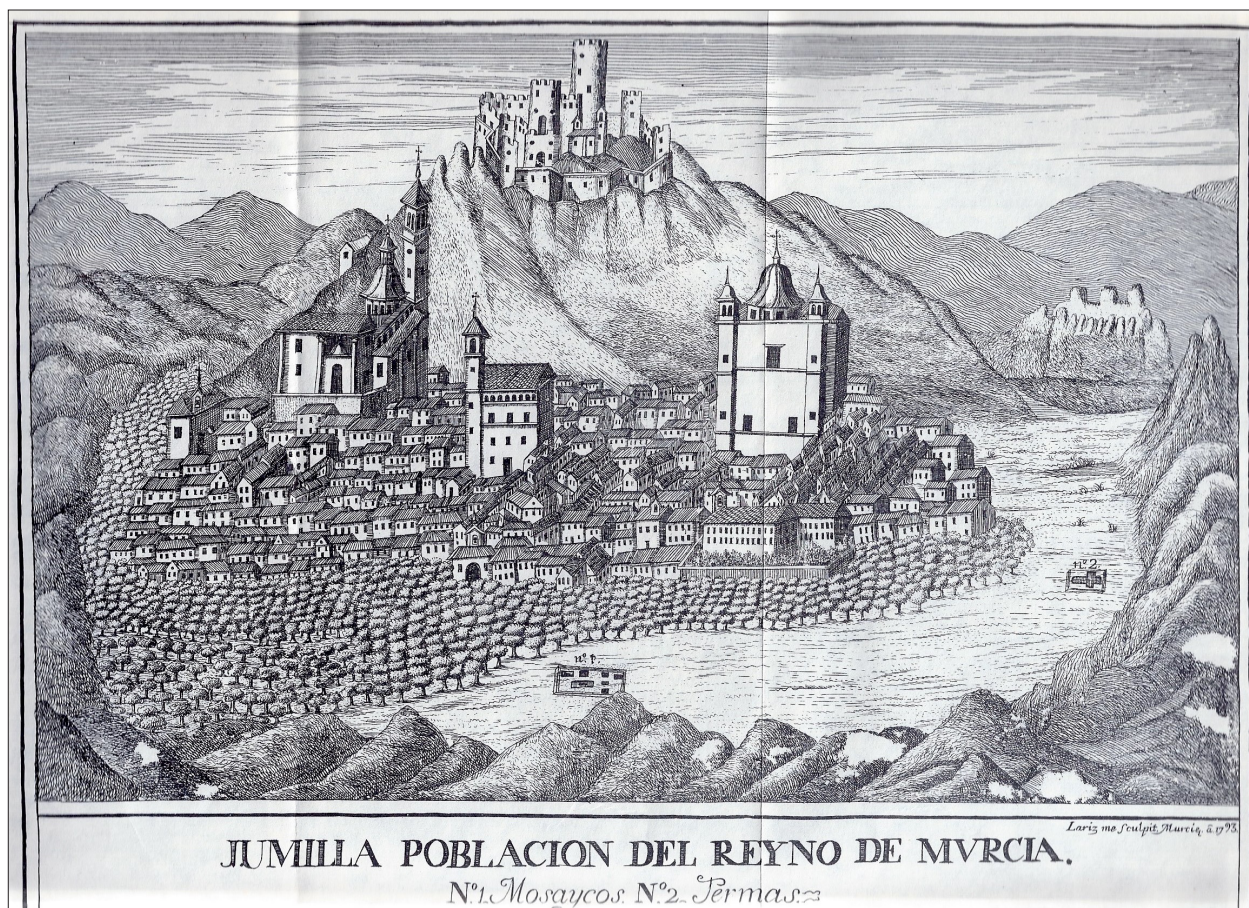
Para este último volumen, así como para un delicioso librito, acabado de escribir en la primavera de 1968, que se publicó con el título de *Jumilla en sus tradiciones* (Murcia, Comisión de Festejos y Turismo del Excmo. Ayuntamiento de Jumilla, 1971 [Sucesores de Nogués; depósito legal, 1970]), Lorenzo Guardiola Tomás (1908-1979) se auxilió de los “datos históricos de los archivos particulares de D. José Guardiola, D. Julio Jiménez y D. Pascual Cutillas, ya fallecidos, que tuvieron el noble propósito de continuar la Historia de Jumilla, que el Canónigo Lozano, hijo de esta ciudad, dejó sin concluir” (texto procedente de la contraportada). De su capítulo segundo, “Un paseo por la Jumilla del siglo XVI” (pp. 13-21) derivan, a mi entender, las menciones modernas a la celebración de un misterio de la Asunción

¹ Es el caso del Misteri de la Selva (Tarragona) y, más recientemente, del Misterio de Jumilla, vuelto a representar en 2021 y 2022. Tuvo la gentileza de dar cumplida noticia de ello el archivero del Patronat del Misteri d'Elx: CASTAÑO, Joan, “Auto de la Asunción”, *Información*, 21 de agosto de 2022, p. 10.

en Jumilla. Guardiola Tomás enumera en su texto algunas de las festividades principales de la villa, entre las que se encuentran las dedicadas a sus vírgenes, Santa María de Gracia, primera patrona de Jumilla, desde tiempos de Alfonso X, y la Virgen de la Asunción, patrona del Concejo y, finalmente, del pueblo de Jumilla.

mejante se hacía con la imagen de la Virgen de Gracia, desde su eremitorio en el Castillo hasta la iglesia de Santiago, entre el regocijo popular, disparos de arcabuces y repique de campanas” (p. 17)².

A la celebración de Santa María de Gracia sigue una descripción, más detallada, de la relativa



Jumilla (imagen idealizada). Grabado de Lariz, Murcia, 1793. Encarte inicial de la 'Historia antigua y moderna de Jumilla' de Juan Lozano Santa, Murcia, Manuel Muñiz, 1800.

Se trata de advocaciones distintas, pero respecto a las que no cabe descartar cierto sincretismo. Relata Lorenzo Guardiola que “en las postrimerías del siglo XVIII la imagen de San Vicente Ferrer [que había predicado en Jumilla en 1411] se trasladaba procesionalmente desde el templo de Santiago a la iglesia del Castillo, y una procesión se-

a la Virgen de la Asunción, a la que se alude, de forma tradicional, como “nuestra señora de Agosto”. Se refiere para ello un libro de acuerdos municipales, y a un texto con fecha de 13 de julio de 1614 para que “esta festividad se venere como es razón y como es costumbre y siempre se ha hecho y entre una de las fiestas que se han de hacer es bien que se haga[n] mo-

² Existe un grabado antiguo en el que se advierte tal acompañamiento. Delineado por Trigueros, hace de cubierta al libro de MARTÍNEZ PÉREZ, Roque, *Apuntes biográficos de jumillanos ilustres*, siglo XIX, Jumilla, Imprenta La Solidaridad, 1915. El libro está dedicado al insigne murciano Andrés Baquero Almansa (cf. *infra*).

ros y cristianos...” [cf. AMJ, Actas Capitulares, 1609–1627, fols. 223v–224r: Nombramiento de oficiales para las fiestas de Nuestra Señora].

En fechas anteriores, 1599, se habían corrido toros, costumbre que se atestigua también en años sucesivos. Por proximidad, estas celebraciones se prolongaron luego también a San Roque. Entre finales del siglo XVI y finales del XVII, la Asunción incrementa su presencia, desde la institución de su culto en un camerino de la ermita de Santa Catalina, a la formación de una cofradía propia, primero cerrada, a inicios de siglo, y luego abierta, a partir de 1670³. La cofradía estuvo, como es natural, a cargo de los actos en honor a su titular, pero estos no eran fáciles de remediar, por lo que acaba interviniendo el Concejo:

También en la festividad de la Virgen se representaban comedias o misterios. Había mucho jolgorio de tamboriles y dulzainas, se corría la pólvora en abundancia, además de los solemnes actos religiosos que se celebraban y eran sufragados por el Concejo, mayordomos y cofrades. Como los gastos eran excesivos el Concejo tomó el acuerdo, para ayuda de cargas, de sumar a las cuotas destinadas a tales efectos los productos de la ‘Dehesa del Horno de Santiago’, una de las rentas de propios más saneadas e importantes. (p. 20)⁴.

La esmerada prosa literaria de Lorenzo Guardiola y el propósito del libro, que no es científico, pero sí de la mejor divulgación, no podían detenerse en notas a pie de página ni en detalles eruditos, propios de una historia académica, pero es justamente la documen-

tación del libro de propios la que permite establecer una mínima certeza acerca de la representación de un *Misterio de la Virgen*:

Ignoramos (...) quiénes fueran los intérpretes de algunas de las representaciones teatrales y qué clase de piezas dramáticas subirían al tablado. Únicamente sabemos que, en los primeros años del siglo XVII, corrían a cargo de la compañía de Francisco de Gómara, vecino de esta villa. Después de esta fecha tampoco se pudo averiguar nada. De 1683 al 86 las fiestas alcanzan su máximo esplendor, y uno de los actos que más atraía a las gentes era la celebración del ‘misterio de la Virgen’, en la iglesia de Santiago, para lo cual se abrió en la bóveda, encima del altar mayor, una amplia abertura por donde debían bajar a la Virgen a la vista del público (p. 20).

Esta abertura habría sido objeto de prohibición, según Lorenzo Guardiola, cuando el obispo Belluga, en 1709, conmina a que no se ejecute la “tramoya de la Asunción de la Virgen, ni se haga el paso de la Asunción para lo cual se cerrará la claraboya que hay hecha para ello en la nave de la Iglesia so pena de 50 ducados de multa al cura” (pp. 20–21). Ya Rodríguez Macià hizo notar que, a pesar del protagonismo del prelado Belluga “en la supressió del teatre en les terres dels seus dominis i la influència que exercirà per a que el rei prohibira les representacions teatrals en els dominis de la monarquia”, “fins ara no he trobat constància escrita d'aquesta prohibició” (p. 80), es decir, la del misterio asuncionista en Jumilla⁵.

Documentar fehacientemente el obstáculo impuesto por Luis Belluga y Moncada (1662–

3 Datos y relación bibliográfica en CUTILLAS SÁNCHEZ, Vicente, “Antología histórica de la Real Cofradía de Nuestra Patrona”, *X Aniversario Coronación Canónica de María Santísima en su Asunción*, Jumilla, Real Cofradía de Nuestra Excelsa Señora Santa María Santísima de la Asunción Coronada, 2021, pp.16–32.

4 En 1683 el Concejo acuerda prestar tres mil reales de vellón, reservados para cuando se “determinase hacer la capilla a nuestra señora de la Asunción”, para hacer un pozo de nieve (AMJ, Actas Capitulares, 20 de marzo de 1683 [328–329]: Decreto sobre el pozo de la nieve). Los intereses del préstamo habían de revertir en el culto de la Patrona. Véase LOZANO PÉREZ, José María, “El patronazgo de Nuestra Señora de la Asunción y el pozo de la nieve de la Sierra del Carche”, *Fiestas de Moros y Cristianos*, 4, 1992, pp. 72–74. Añadiré que, en efecto, en noviembre de 1683 el concejo atiende la petición del presbítero Alonso Pérez Guardiola, cargado de achaques, de dejar la capellanía de la ermita de Nuestra Señora de la Asunción, sita todavía en Santa Catalina, a las faldas del cerro del castillo (orientación Sur-Oeste), y de la que es patrón el Concejo (AMJ, Actas Capitulares, 1676–1689, a. 1683, [356]). Esto significaría, entiendo, que cualquier traslado de la imagen se haría, de inicio, desde este lugar, siendo breve el tramo entre la Parroquia de Santiago y dicha ermita. A poca distancia de allí, en el cerro del castillo, se encontraba la ermita de Nuestra Señora de Gracia. La posición apartada de estas ermitas dio lugar a los sacrílegos robos de Antonio Alemán, que fue ahorcado por ello en 1689 (véase la sabrosa narración, a tenor de los documentos del proceso, por GUARDIOLA TOMÁS, “Más negro que Alemán”, en *Jumilla en sus tradiciones*, pp. 23–46).

5 RODRÍGUEZ MACIÀ, Manuel, “La Festa de l'Assumpció a la ciutat de Jumella”, *Sóc per a Elig*, 17, 2005, pp. 79–82, cit. p. 80, resultado de una ponencia dada en Elche en 2004; reeditado en *Stichomythia*, 9, 2009, pp. 50–54.



Clave de bóveda (Epifanía) en la Iglesia Mayor de Santiago. / jumillaturismo.es

1743) habrá de ser relevante para la autorización de las referencias a la “tramoya” y la “claraboya”, así como a la responsabilidad, que descansa en el cura y no en otra persona o instituciones, lo que permitiría suponer que, con independencia del texto que se utilizara y de los actores que lo representaran, el Misterio, en ese momento, no era percibido como una actividad del dominio secular y/o popular, sino que existía un entendimiento entre la iglesia de Santiago en que se celebrara y el pueblo al que estaba destinado. Directrices genéricas, o bien noticias concretas de impropiedades en la representación, justificarían esta intervención específica. Quede para otra ocasión el abordaje de este delicado asunto⁶.

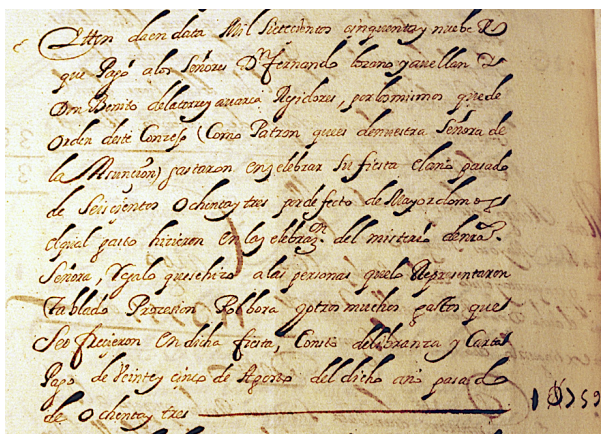
Cita Rodríguez Macià, por otro lado, un texto fundamental para el tema que nos ocupa, para el cual ofrece la fecha de 22 de junio de 1684, aunque no indica su fuente. El documento refleja unas cuentas de propios del Concejo, que se aviene a sufragar los gastos de las fiestas patronales. Hasta donde alcanzo, este testimonio lo exhumó el presbítero jumillano José María Lozano Pérez (1932-2017), personalidad que alcanzó a desem-

peñar los cargos de Canónigo Prefecto de Liturgia de la Santa Iglesia Catedral de Santa María y Director del Centro de Documentación y Bibliografía del Palacio Episcopal (Murcia) y que, por ende, disponía de conocimientos especializados y amplio acceso a los archivos locales y regionales. La noticia, que procede del Archivo Municipal de Jumilla (Cuentas de Propios, 1683, dada en 1684), la dio a conocer en un pregón (1989) a las Fiestas de Moros y Cristianos de Jumilla, que hacía poco (1987) que se habían recuperado. Reproduzco aquí su transcripción, incluido su inciso entre corchetes:

1759 reales que pago [el Mayordomo de Propios] a los Señores D. Fernando Lozano y Abellan y D. Benito de la Torre y Abarca, regidores, por los mismos que de orden de este Concejo (como Patron de nuestra Señora de la Asuncion) gastaron en celebrar su fiesta el año pasado de 683 por defecto de Mayordomos el qual gasto hizieron en la celebracion del Misterio de Nra. Señora, regalo que se hizo a las personas que lo representaron, tablado, Prozesion, Polbora y otros muchos gastos que se ofrecieron en dichas fiestas (s. p. [4])⁷.

6 Con todo, téngase en cuenta la amonestación que recoge, en 1715, la experiencia de cura pastoral acumulada en los diez años previos: “Ni tampoco permitan [los vicarios y curas], que en los Cementerios de las Iglesias se hagan autos Sacramentales en fiesta alguna. Ni tampoco permitan representaciones ningunas de los Mysterios de nuestra Redempcion, en que quieren imitarlas à lo vivo, sino es, que estas se hagan precisamente por Sacerdotes, y esto sin mezclar representacion alguna, ni en verso, ni en prosa”, en el edicto recopilatorio publicado por PÉREZ Y GÓMEZ, Antonio, *El cardenal Belluga. Pastorales y documentos de su época*, Murcia, Caja de Ahorros del Sureste, 1962, p. 123.

7 LOZANO PÉREZ, José María, “Pregón de las Fiestas de Moros y Cristianos en honor de Nuestra Señora de la Asunción, Patrona de Jumilla. Año



Primera mención conocida al Misterio de la Asunción de Jumilla (1683-1684). / AMJ, Libro de Propios.

El apunte, sustancial, aunque menos copioso y detallado de lo que nos gustaría, confirma la celebración no de un Misterio, que podría haber sido puntual, sino del Misterio, con tintes de tradición. Apunta también a que “las personas que lo representaron” fueran seglares y no parte del clero, implicadas en un aparato festivo que incluía otros elementos. El “tablado” puede entenderse tanto como un espacio escénico (aunque no se indica el lugar de la representación) como, probablemente, un lugar desde el que se observarían los festejos. El orden de los elementos no permite tener por cierto si la procesión y la pólvora se hacían antes o después de la representación. Sea como fuere, hemos de situar esta noticia segura en el contexto más amplio del reinado de Carlos II, el obispado de Francisco de Rojas Borja y el señorío del VIII marqués de Villena, don Juan Manuel Fernández Pacheco (fundador de la RAE).

Más adelante, [p. 4], Lozano Pérez refiere la visita pastoral de Belluga, que data el 7 de junio de 1709 y de la que transcribe “textualmente”, aunque en este caso sin ofrecer la fuente, lo que sigue: “Manda su Exc^a. que la tramoya en que se hace la representación de la Asunción de Nra. Sr^a. no se use, ni se ejecu-

te en adelante dicha tramoya, y no se haga el paso de la Asunción, y se cierre la claraboya que ay hecha para ello en la nave de la Iglesia, lo cual cumpla el Cura vajo pena de cincuenta ducados. Luis, Obpo. de Cartagena”.



Detalle de la trampilla en la representación del Misterio de la Asunción en la Iglesia Mayor de Santiago. Jumilla, 2021. / José Luis Miñano.

Qué hemos de entender por “tramoya” no es claro, pero podríamos atenernos a la definición que de este término se hace en el relativamente cercano *Diccionario de Autoridades* (Madrid, Real Academia Española, 1739), s. v.:

Máquina, que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio, u circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia

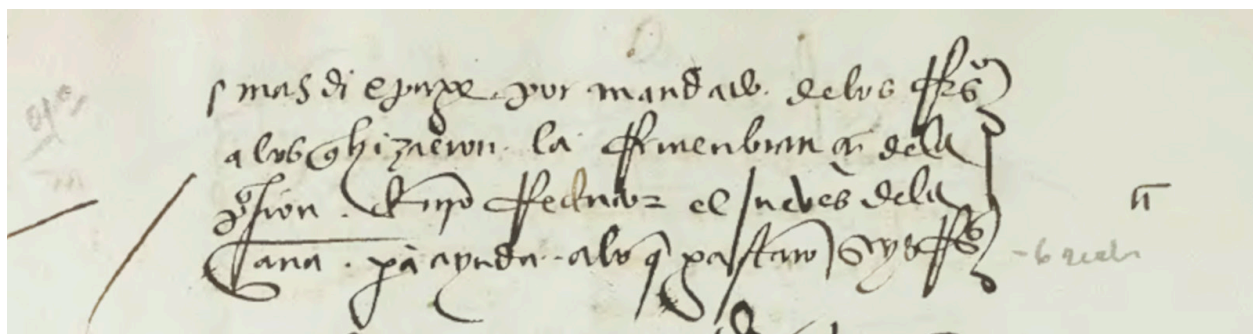
1989”, *Fiestas de Moros y Cristianos*, 2, 1990, sin paginación [10 pp.]. Quedaron en barbecho los datos ahí recogidos hasta que los volvió a citar FERNÁNDEZ VERDÚ, Antonio, “Misterio de la Asunción”, *El Abasí*, 90, 1997, pp. 5-6. Ofrezco aquí transcripción paleográfica del documento: “Yten daen data Mil Sieteçientos çinquenta y nueve Reales | que Pagó a los Señores Don Fernando lozano y avellan y | Don Benito delatorrey avarca Regidores, por los mismos quede | Orden deste Concejo (Como Patron quees denuestra Señora de | laAsunción) gastaron enzelebrar su fiesta el año pasado | de Seisçientos ochentay tres por defecto de Mayordomos | el qual gasto hicieron en las [c]elebrazi^{on}[es] del misteriodenuestra| Señora, regalo quesehizo alas personas quelo Representaron | Tablado Procesion Polvora y otros muchos gastos que | Seofreçieron en dicha fiesta, Constö delibranza y Cartas | Pago de veintey çinco de Agosto del dicho año pasado | de ochenta y tres -----”.

del papel, que representa el que viene en ella. Execútase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas, o tornos. Pudo decirse del verbo Tramar. Lat. *Theatri machina versatilis*. FIGUER. Passag. Aliv. 3 [i. e., Suárez de Figueroa, *Pasajero*]. En las (comedias) de cuerpo, que... suelen ser de vidas de Santos, intervienen varias tramoyas, o apariencias.

No es desdeñable saber que, en una segunda acepción, tramoya se entiende metafóricamente por “enredo hecho con ardid, y maña, o apariencia de bondad”. La documentación parece indicar que la fiesta de la Virgen de Agosto, y su representación, se habían ido cargando de adherencias extra canónicas y extra litúrgicas (danzas, toros, moros y cristianos, descargas de pólvora...) que a Belluga, en una perspectiva reformista que para aquellos tiempos ha de considerarse avanzada, se le debía figurar sospechosa de *profanidad*. Habían pasado veintiséis años desde el apunte contable del Libro de Propios. La celebración del Misterio quedaría truncada en adelante, o al menos no se han proporcionado noticias posteriores. La fecha de 1683 ha quedado fijada como una men-

pérdidas, han dejado huecos que solo referencias documentales aisladas y la conjetura permiten restaurar.

Un infatigable escrutador de los archivos locales, Antonio Verdú Fernández, cronista oficial de la villa de Jumilla, ofrece una referencia preciosa que nos sitúa en una fecha verdaderamente temprana para la averiguación de los orígenes del teatro sacro en Jumilla. Pertenece también a un Libro de Cuentas de Propios del Archivo Municipal de Jumilla (1524-1525, [fol. 10])⁸. Me gustaría coincidir con mi apreciado Verdú en la transcripción del documento, que él considera que se refiere a la Asunción, pero que, me temo, trata de la Pasión. Así leo: “*item mas di e pag[u]e por mandado delos regidores | a los que hizieron la remembrança dela | pasión de nuestro redentor el jueves dela | çenapara ayuda alo que gastaron seys reales || cc iiiij [maravedíes]*”. No es cuestión menor en absoluto, pues evidencia la posibilidad de un ciclo litúrgico en el que afloran, de manera discontinua, representaciones propias de la Semana Santa, el Corpus y la Asunción, sin que quepa descartar el tiempo de Navidad⁹.



Temprana referencia a una remembranza de la Pasión (1524-1525). / AMJ, Libro de Propios.

ción, poco cuestionable, de la representación de un Misterio de la Asunción pero, ¿cuándo pudo comenzar esta tradición y en qué circunstancias? Los archivos civiles y religiosos de la localidad, objeto de numerosas fugas y

Ciertamente, conviene andar con cautela, pues “remembranza” no es un término exclusivamente teatral, sino relacionado de manera más amplia con las prácticas devotas de la memoria, en particular de la Pasión de

8 VERDÚ FERNÁNDEZ, Antonio, “Misterio de Elche (1 de noviembre de 1954)”, *Información*, 29 de octubre de 2022.

9 Sobre la festividad del Corpus y representaciones teatrales en Jumilla, véase GUARDIOLA TOMÁS, *Jumilla en sus tradiciones*, pp. 49-51. La tradición en Murcia data de antiguo, como estudió RUBIO GARCÍA, Luis, *La procesión de Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987, en especial pp. 69-88.

Cristo¹⁰. Ahora bien, como memoria individual es obvio que tal remembranza no podía generar gasto alguno, y que los seis reales (se entiende que de plata) “para ayuda”, no para el todo, eran una suma como para pensar que se tratara de una representación¹¹. No se puede descartar, empero, que la remembranza hubiera sido llevada a cabo en forma de sermón, por ejemplo, pero extrañaría que el genérico “de los” no se hubiera concretado en una forma de respeto al orador eclesiástico, como era lo común. Tampoco sería descabellado pensar en una remembranza llevada a cabo por disciplinantes, como era característico el Jueves de la Cena, la más antigua de las procesiones jumillanas. De nuevo, es útil echar la vista a los lexicógrafos del pasado. Así define el licenciado Sebastián de Covarrubias, maestrescuela y canónigo de la Iglesia de Cuenca, el verbo “rememorar” en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, Luis Sánchez, 1611, s. v.):

Es renovar y traer de nuevo a la memoria alguna cosa passada notable; es vocablo antiguo castellano, y lo mesmo sinifica membrar, *quasi* memorar, del verbo *memorar*; de allí se dixo remembrança, que vale el dicho recuerdo, con alguna representación de cosas exteriores; y assí llamavan remembrança ciertos passos de la passión de Nuestro Redentor Jesu Christo, que con justa causa se han vedado.

Vemos, pues, cómo el control y vigilancia de estos *Pasos de la Pasión*, como la de otros textos en lengua vernácula de tema sacro, desencadenó la prohibición o la censura mucho antes de 1709. Nos encontramos, en el caso del *Tesoro* de Covarrubias, a un año del *Index librorum prohibitorum et expurgatorium*

publicado en 1612 por Bernardo de Sandoval y Rojas. Pero en 1523, a solo dos años de la Dieta de Worms, la remembranza de la Pasión celebrada en Jumilla (si es que fue drama sacro) no debió levantar, todavía, suspicacias.

Otro ambiente muy distinto es el que en España se respira solo unas décadas más tarde, cuando se publica el *Index et catalogus librorum prohibitorum* (1583-1584) del que fue responsable el inquisidor general Gaspar de Quiroga. Coincide esa fecha con la del inicio de los trabajos del Retablo Mayor de la Iglesia de Santiago de Jumilla, obra de Francisco y Diego de Ayala que se culmina hacia finales del siglo XVI y que tiene como centro vertebrador la imagen de la Virgen de la Asunción¹².

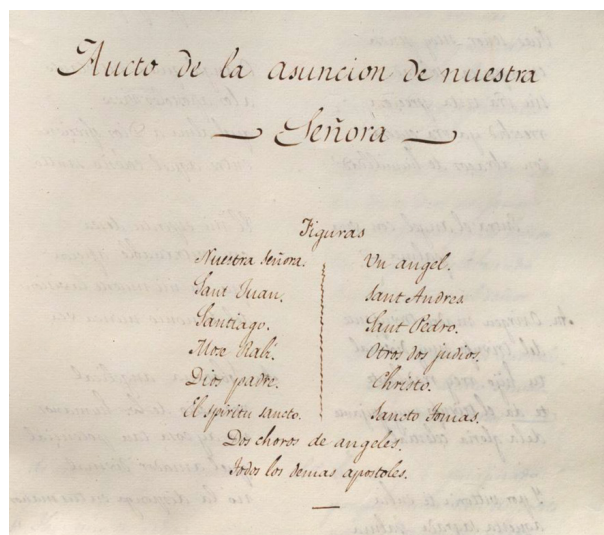
¿Fue en ese siglo que va desde 1583 a 1683 cuando se originó y consolidó la representación del Misterio de la Asunción, en un espacio que, verosímilmente, no era ajeno a otras experiencias dramáticas, como la del Paso de la Pasión? Y si así fuera, ¿qué texto pudo haberse representado? Lozano Pérez, en su pregón de 1989, donde entrevera la documentación con la imaginación (literalmente: “os invito a que pongamos en juego nuestra imaginación” [p. 2]) se pregunta cuál de los misterios asuncionistas del siglo XVI, entre los que había que contar el de Elche, sería el representado en Jumilla, e inicia el relato y las citas de uno de ellos en el que Santo Tomás recoge, hacia el final del auto, el cinturón de la Virgen, que cae del cielo. Ahí Lozano Pérez copia casi al pie de la letra la descripción de un auto que Laurentino María Herrán, *Santa María en las literaturas hispánicas*, Pamplona, Eunsa, 1979, pp. 193-196, sintetiza a partir de la edición de ese texto en la *Colección de autos*,

10 Su uso es muy antiguo, ya en Gonzalo de Berceo, *Del sacrificio de la misa*, que es una memoria de la Pasión y su consecuencia, la Redención: “Cinco fueron las plagas sin ninguna dubdança, / quatro las de los clavos, quinta la de la lança; / d’éssas cinco nos fazen las cruces remembrança” (ed. DUTTON, Brian, *Obras Completas*, V, Londres, Tamesis, 1981, 194a-c, p. 41); y la misma Virgen se refiere a su lamentación o *planctus* como remembranza en el *Duelo de la Virgen* (ed. DUTTON, *Obras Completas*, III, Londres, Tamesis, 1975, 44d). Don Juan Manuel lo emplea en el *Libro de la doctrina*, parte quinta de *El conde Lucanor*, para referirse al sacramento de la Eucaristía como ‘remembranza’ (ed. SERÉS, Guillermo, Madrid, Real Academia Española, 2022, p. 257), hoy ‘conmemoración’; y así se encontraba en tempranas traducciones de la Biblia al castellano (s. XIII).

11 Como comparación, téngase en cuenta un pago de seis reales con el que se cubrió el coste de un peso para el almotacén (la persona encargada o el lugar donde se contrastaban pesos y medidas), clavos y cordeles: “*item mas gaste por su mandado en un peso | quese conpro para el almotacén y en | cordeles e clavos seys reales*” (en el folio anterior del documento citado de 1524); o los dos reales dados a dos hombres por sanear los “albullones” (sumideros) de la villa de arriba.

12 Sobre este retablo y sus autores son valiosas las recientes noticias aportadas por ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso, “Los hermanos Ayala, artífices del retablo mayor de la iglesia de Santiago de Jumilla, naturales de la ciudad de Vitoria”, *Pleita*, 11, 2023, pp. 97-113.

farsas y coloquios del siglo XVI de Léo Rouanet (Barcelona & Madrid, Biblioteca Hispánica, 1901, vol. II, nº XXXII, pp. 8-20).



Título y elenco del Auto de la Asunción en el Códice de Autos Viejos. / Madrid, BNE, ms. 1465.

Ese auto o misterio no es otro que el que se encuentra copiado, hacia 1578, en el conocido como *Códice de Autos Viejos* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 14615, fols. 181r-185r [90-92 en la foliación antigua]), cuyo origen desconocemos, pero que en la hipótesis más optimista podría remontar el núcleo de su composición hacia el último cuarto del siglo XV, fechas que se presuponen también (ca. 1475) para la gestación del Misteri d'Elx. En todo caso, uno de los elementos comunes a estos dramas es su cimentación a partir de materiales apócrifos, de los que se hallaban cuajados obras como la *Vita Christi* de Laudulfo de Sajonia y, desde luego, la *Legenda aurea* del dominico Iacopo da Varazze, textos ambos de amplia difusión en lengua vernácula (tanto en catalán como en castellano) en el otoño de la Edad Media. Franciscanos y dominicos, aunque no solo, serían los principales responsables de la infiltración de estos textos en el mundo romance, favoreciendo un decurso que en la poesía y la prosa literaria contaba con manifestaciones muy relevantes desde el siglo XIII, si nos limi-

tamos al reino de Castilla, donde sobresalen las figuras de Gonzalo de Berceo, Alfonso X y don Juan Manuel, siendo ocioso subrayar las conexiones de estos dos últimos con el reino de Murcia y con Jumilla¹³.

El texto representado en Jumilla podía tener origen lingüístico catalán (así ocurre, en buena medida, con la representación del Prendimiento que se lleva a cabo desde 1859, por ejemplo¹⁴), pero no cabe duda de que, pese a las fluctuaciones del territorio jumillano entre Aragón y Castilla, la lengua de Jumilla fue el castellano. Nada obstaculizaba a que el modelo del Misteri de la catedral de Valencia, patrón del Misteri d'Elx, se proyectara, por lógica vecindad, a Jumilla. Sin embargo, algunos condicionantes de la historia y el contexto, como la vinculación de Jumilla al señorío del Marquesado de Villena o el espacio en que verosíblemente se desarrolló el misterio, me impulsaron a la búsqueda de un texto en cierta medida paralelo al Misteri (incluye, por ejemplo, la judiada), pero con rasgos específicos diferenciados.

La idea surgió a partir de la representación del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández en la Parroquia Mayor de Santiago, que propuse en 2018 a Juan Simón Abellán, buen amigo y experto en artes escénicas. La primera función del auto pasional se llevó a cabo en 2019. El grupo humano formado en aquella ocasión, y el apoyo de personas e instituciones, nos animó a embarcarnos en otros proyectos, como una pieza de Navidad (la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique) y, finalmente, a abordar la tarea más ambiciosa, la recuperación del *Misterio de la Asunción de Jumilla*, que tanto habían anhelado algunos jumillanos, como Antonio Verdú Fernández, con el que acariciamos esta idea, o quien como el nuevo párroco de Santiago, Manuel de la Rosa González, buen conocedor del Misteri ilicitano, nos abrió las puertas de par en par, participando de manera activa en la propia representación. Contábamos con

13 No es mera actitud regionalista la que mostraba BAQUERO ALMANSA, Andrés, *Estudio sobre la historia de la literatura en Murcia (desde Alfonso X a los Reyes Católicos)*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1950 (a partir de la obra premiada en los Juegos Florales murcianos de 1877).

14 Véase MARTÍNEZ TORRES, José Antonio, *El Prendimiento: antigüedad, origen y fuentes*, Jumilla, Imprenta Vilomara, 2005.



Portada del programa del Auto de la Asunción, Jumilla, 2021.

la antigua “claraboya”, que nos permitía la expresión vertical de la puesta en escena. Esta

es esencial en el Auto de la Asunción de Nuestra Señora, como se expresa en varias acotaciones: “Aquí se abre el cielo y parescen las tres personas de la Trinidad cantando con el ánima” (fol. 182vb); “Luego se abre el cielo y baja el ánima con un coro de ángeles y dize Dios Padre” (fol. 183vb); “Sube el cuerpo, cantan las personas de la Trenidad este versso” (fol. 184ra); “Llegada arriba la coronan todas tres personas” (fol. 184ra); “Aquí le hechan [sic] del cielo la cinta de N. Señora” (fol. 184va).



Representación del Misterio de la Asunción en la Iglesia Mayor de Santiago en 2022. / Bartolomé Medina.

Me dentendré, para acabar, en este último uso del “cielo”, que procede por vía directa, aunque cuenta con otros antecedentes, de la *Legenda aurea* (“De Assumptione Beate Virginis Marie”). El alma de María y su cuerpo se reencuentran y la Virgen es alzada al cielo en su tálamo por una multitud de ángeles. Entonces: “Thomas autem cum abesset et rediens credere recusaret, subito zonam qua corpus eius precinctum fuerat ab aere recepit illesam ut uel sic intelligeret totaliter fuisse assump-

ta”¹⁵; esto es, puesto que Tomás no había estado presente se resistía a creer lo ocurrido, cuando de repente cae del cielo el cinto que ceñía a la Virgen, de manera que entendió que la Virgen había sido asunta en cuerpo y alma. Una escena similar, pero sin la caída milagrosa del cinturón de la Virgen, debió representarse en el Misterio de Castellón, cuyo modelo pudo ser el de Elche y que empezó a representarse en 1497, aunque el texto más antiguo conservado se encuentra en una copia en castellano de finales del XVII, probablemente de 1686 (Arxiu Municipal de Castelló, *Llivre Verd*, fols. 120v-134). Para un conocedor de la talla de Francesc Massip se trata de “una solució dramàticament feble perquè dilueix la catarsi de cloenda que es produeix a Elx”¹⁶.

Puestos a opinar, el final de la “comedia” castellonense ha dejado pasar la opción efec-tista y afectiva de la prenda de la Virgen, pero ambos textos, el del *Códice de Autos Viejos* y el del *Llivre Verd* operaban con razones de historia literaria y de historia doctrinal que al observador moderno, incluso al más perspicaz, se le pueden ocultar. Por un lado, es cierto que clímax, catástasis y paroxismo suceden en la elevación última de la Virgen y su Coronación por la Trinidad en el Auto, acompañada de canto polifónico que va conjugando textos en latín y castellano, con elementos litúrgicos y populares, hasta desembocar en el canto coral de todos los apóstoles: *Assumpta est Maria*. Pero la entrada de Santo Tomás con que se cierra la pieza no es un anticlímax sino, más bien, la confirmación de la catarsis que acaba de producirse. Se trata de una coda meditativa tras el asombro y la adoración, que viene a confirmar la huella o impresión anímica a cuyo efecto se decantaba todo el auto.

Será suficiente con citar una carta que en la segunda mitad del siglo XV, cuando está fermentando el mosto de estos textos, envía Fernán Pérez de Guzmán a Gonzalo de Ocaña, prior del monasterio de Santa María de

Sisla, cerca de Toledo. Este monje jerónimo fue traductor y refundidor, entre otros textos de devoción, de la *Legenda aurea*, trabajo que gozó de fortuna editorial hasta 1580. Dice Pérez de Guzmán: “A mi me parece que el apóstol sancto Tomás no fue reprehendido porque dudó que la resurrección de nuestro Señor hasta poner la mano en su costado, antes creo que aquella su duda fue gran afirmación de nuestra fe”¹⁷. De eso se trata, de la confirmación, en espejo, de una Asunción que tenía como referente mental y textual la Resurrección y Ascensión de Cristo.



Santo Tomás recibe el cinto de la Virgen. Detalle del Retablo de Quejana. / The Art Institute of Chicago.

Aunque apócrifo, no se trata de un detalle episódico o marginal, sino que fue acogido como motivo de fuerza e inspiración en el arte sacro. Ejemplo magnífico de ello es la capilla de Nuestra Señora del Cabello, en el monasterio de Quejana (Álava), al que dedicó páginas imprescindibles Lahoz. Allí, en el

15 Texto en MAGGIONI, Giovanni Paolo, ed., Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, Florencia, SISMEL, 1999, 2 vols.

16 En MASSIP, Francesc y KOVÁCS, Lenke, *La teatralitat medieval i la seva pervivència*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017, p. 422.

17 En DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, ed., *Generaciones y semblanzas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (1ª ed. 1924), p. 214.

recinto funerario del Canciller Ayala (tío del recién mencionado Pérez de Guzmán, y cuya relación con Murcia es conocida), se encuentra un retablo (1396) al que miran frontalmente las figuras sepulcrales, y en el que se integra el tema de la Asunción con la entrega del cinturón a santo Tomás, vínculo conector entre el cielo y la tierra¹⁸. En otro orden artístico y formato, pero también a finales del siglo XIV y no muy lejos de allí, el majestuoso tímpano del pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia (Álava) nos muestra una síntesis desde la Dormición a la Coronación cuyo centro es la faja de registro policromada en que la Virgen, encerrada en una mandorla, entrega el cinto a Santo Tomás¹⁹.

Sobra ahora acumular ejemplos de su representación plástica que podrían remontarse, como poco, al siglo XII. Lo cierto es que aquel vínculo resultaba en Jumilla extraordinariamente cercano, pues se encuentra representado en la clave de la primera capilla de la nave gótica, en el lado de la Epístola, la más cercana al presbiterio y también a la trampilla. La bóveda gótica de la iglesia de Santiago tuvo la fortuna de ser estudiada con sensibilidad y agudeza por Navarro²⁰. En la clave referida se aprecia el relieve algo tosco de santo Tomás que porta el cingulo en una mano y, en la otra, el libro sagrado que sostiene en Laguardia la Virgen en su trono místico, y que en otro momento de la biografía mariana se ve representado en Santiago de Jumilla en el libro de la Anunciación, tanto en la clave del primer tramo de bóveda, como en la clave de la cuarta capilla de la Epístola, estando la Virgen ceñida en ambas con un cinturón similar al de la capilla de Santo Tomás. La capilla, hoy de la Purísima, se ha puesto en relación con la familia Tomás, que habría sido fundadora de la misma (en el contexto, eso sí, de una homogeneidad artística y constructiva).



Santo Tomás recibe el cinto de la Virgen. Clave de bóveda de la Capilla de Santo Tomás en la Iglesia Mayor de Santiago, Jumilla. / Andrés Artacho.

Dejando de lado la controvertida cuestión de la fecha de inicio y desarrollo de las obras en la Iglesia de Santiago, puede darse por averiguado que la fábrica de la nave gótica que ahora nos interesa habría sido desarrollada entre hacia 1490 y 1537. Estas fechas coinciden con la consolidación del señorío de Jumilla en manos del segundo marqués de Villena, don Diego López Pacheco (1456-1528) que, junto con su segunda mujer (1484), doña Juana Enríquez (†1530), habría ejercido su patronazgo y promoción en la obra, como se pone de manifiesto en sus escudos heráldicos, representados en las claves secundarias del primer tramo de la bóveda central. Hasta ahora, sin

18 Véase LAHOZ, Lucía, *El intercambio artístico en el gótico. La circulación de obras, de artistas y de modelos*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2013, p. 144. La pieza que nos interesa se encuentra en el The Art Institute of Chicago.

19 De nuevo LAHOZ, Lucía, *Santa María de los Reyes de Laguardia. El Pórtico en imágenes, el Pórtico imaginado*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000, pp. 108-116.

20 NAVARRO, Isidora, "La bóveda gótica de la Iglesia de Santiago de Jumilla", *Pleita*, 5, 2002, pp. 43-76. Véanse también ANTOLÍ FERNÁNDEZ, Alfonso, *La iglesia de Santiago de Jumilla. Arquitectura*, Jumilla, Imprenta Lencina, 2000, y DELICADO MARTÍNEZ, Francisco Javier, "La Iglesia Mayor de Santiago Apóstol de Jumilla (Murcia)", *Archivo de Arte Valenciano*, 90, 2009, pp. 103-128 y 91, 2010, pp. 137-172.



Auto de la Asunción, Jumilla, 2022. Dormición de la Virgen. / Bartolomé Medina.

embargo, no se había relacionado la capilla de Santo Tomás y su clave con el Misterio de la Asunción: en realidad, no sabemos si fue así.

Pero lo que es indudable es que desde fecha muy temprana existía en la Iglesia de Santiago una referencia, escueta pero significativa, que acabaría conectando con la trampilla del primer tramo de bóveda y, finalmente, con la apoteosis de la Asunción en la calle central del retablo mayor (1582/3-1595), obra de los tallistas y escultores vitorianos Francisco y Diego de Ayala, o con la presencia previa del cantero, Julián Alamíquez, también de origen vizcaíno, a partir de 1559. Este, colaborador del maestro tracista Jerónimo Quijano, que había sido responsable de trabajos en el templo gótico de Santa María de Elche o en la Iglesia de Santiago de Orihuela, cuenta entre sus ejecuciones el cercano edificio civil (1557-1558) del Concejo

en la Plaza de Arriba y la Portada Sur (1570-1573) de la parroquial de Jumilla. Familias como los Tomás, bajo el dominio señorial del marquesado de Villena, forman una oligarquía municipal que proyecta su poder en los ámbitos civil y eclesiástico, esferas que compiten y colaboran en todos los aspectos de la vida pública, incluidas sus festividades más solemnes y sus representaciones.