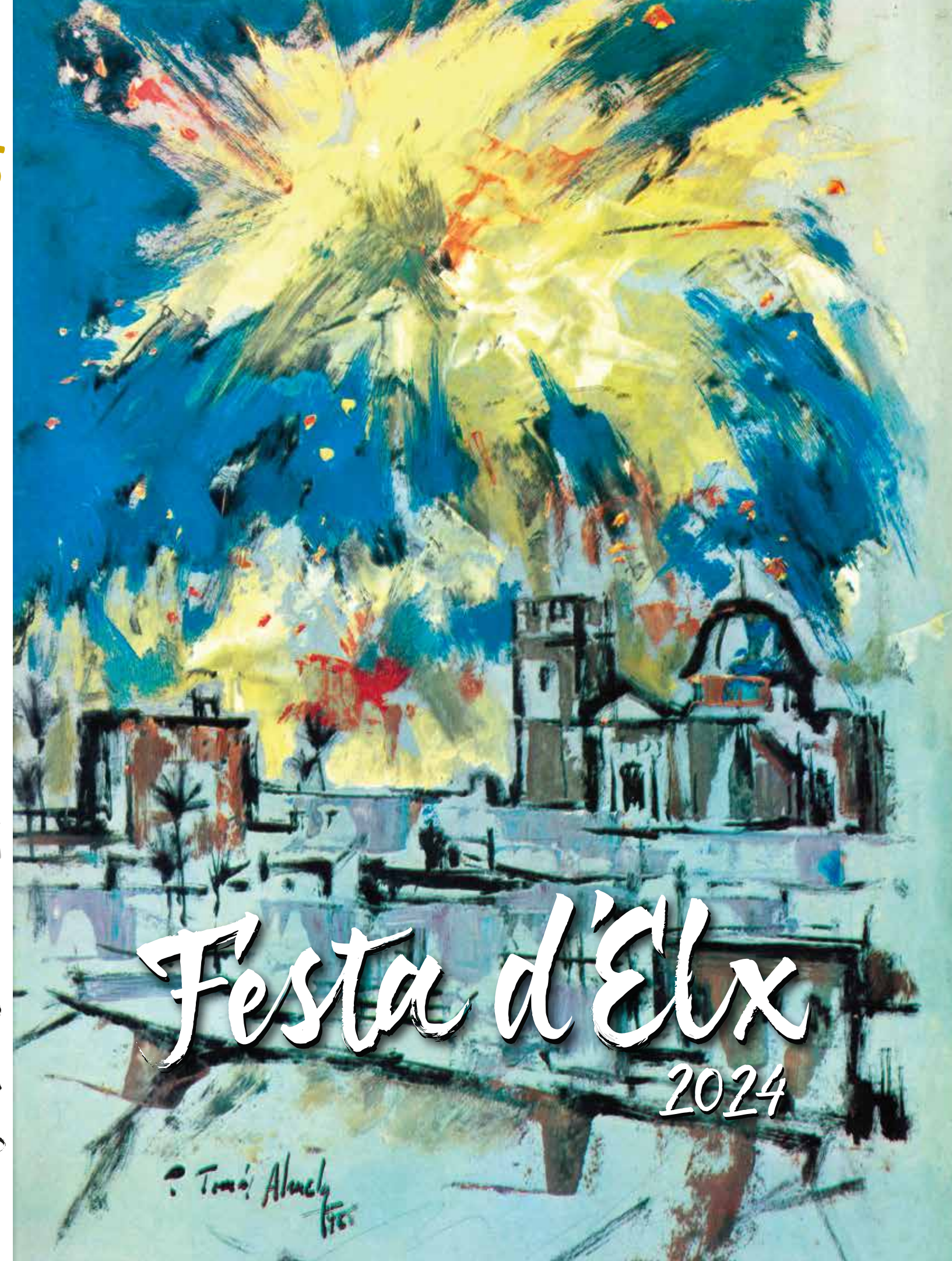


An abstract painting depicting a festival scene. In the background, a church with a dome and bell tower is visible. The sky is a vibrant mix of yellow, blue, and red, with large, expressive brushstrokes. The foreground shows a street with tables and chairs, and some figures. The overall style is expressive and colorful.

Festa d'Elx

2024

Tomàs Alarcón
1961

Festa d'Elx

65

2024

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

Albert Alcaraz Pastor, Université Paul Valéry III, Montpellier (França).

Hèctor Càmarà Sempere, Universitat d'Alacant.

Ramón Doménech Villa, catedràtic d'Educació Secundària

Jaime Frau Vicente, professor de Geografia i Història.

Daniel González Pelegrín, doctor en Periodisme.

Ricardo Irles Parreño, doctor arquitecte, Universitat d'Alacant.

Juan Llorens Alonso, pintor.

María López Barquero, graduada en Història i doctoranda.

Mariano Monge Juárez, Universitat de Múrcia.

Javier Muñoz Climent, llicenciat en Ciències de la Informació-Periodisme.

Rubén Pacheco Mozas, catedràtic del Conservatori Superior de Música Òscar Esplà.

Jesús Rueda Cuenca, doctor en Medicina.

Antonio Sánchez Vicente, graduat en Comunicació-Periodisme.

PORTADA

Nit de l'Albà. Tomás Almela, 1965.

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/ Sants Metges, núm. 3

03203 Elx (Alacant)

Tel.: 96 665 81 45/46

cultura@elx.es

Festa d'Elx, núm. 65. 2024

Edita: ©Ajuntament d'Elx

Maquetació: TARSA (Elena Plácido)

Impressió: Abecé Artes Gráficas S.L.

ISSN: 1889-8866

Dipòsit legal: A 460-2012

TAULA

Presentació Gaspar Macià Vicente	6
--	---

EN PORTADA

Tomás Almela, maestro del paisaje Juan Llorens Alonso	8
---	---

LA CIUTAT

Marceliano Coquillat y Llofriú: Un arquitecto ilicitano en la historia de la arquitectura española del siglo xx Ricardo Irles Parreño	24
‘La Nueva Guía-Indicador de la ciudad de Elche con todas sus calles y plazas’ de 1897 Jaime Frau Vicente	50
Elche: la muerte en tiempos de epidemia (1811-1812) María López Barquero	68
Tras la vida y obra del clérigo y escritor ilicitano Ginés Campillo de Bayle (s. XVII) Ramón Doménech Villa	82
Los mercaderes del oro rojo: Un campo de granadas a finales del siglo XIX en Elche Mariano Monge Juárez	106
El pacto Bérard-Jordana y la Dama de Elche Jesús A. Rueda Cuenca	122

LA FESTA

La renovació de 1924. El nacimiento del Misteri que hoy conocemos Rubén Pacheco Mozas	142
La reforma de la Festa de Óscar Esplá en la prensa (1923-1925) Daniel González Pelegrín	162
La direcció escènica en el Misteri d'Elx: el mestre de cerimònies Hèctor Càmara Sempere	176
Els Furió: Un patrimoni únic i incalculable a les arrels d'Elx. Catalogació de la seua obra musical Albert Alcaraz	192
La 'Graná' de Rafal, una tradició inspirada en la Magrana del Misteri d'Elx Antonio Sánchez Vicente y Francisco Javier Muñoz Climent	214

PRESENTACIÓ

L'any 1924 va marcar una fita fonamental en la història del Misteri d'Elx. La representació de la Festa tal com hui la coneixem té el seu origen en els esdeveniments que van tindre lloc fa un segle, i que van permetre acabar amb la decadència que patia el drama assumpcionista des de feia massa temps. L'incansable esforç de l'arxiver i historiador local Pere Ibarra va propiciar la creació de la Junta Restauradora i l'encàrrec al prestigiós músic i compositor alacantí Óscar Esplà de la depuració i la restitució de la partitura musical.

Una intervenció que va desterrar anacronismes i impureses, tant en els cants com en l'escenificació, i que va marcar l'inici d'una senda de recuperació i difusió de la Festa que, malgrat les vicissituds que encara hauria d'encarar al llarg del segle XX, van desembocar en la declaració per la UNESCO d'Obra Mestra del Patrimoni Oral de la Humanitat el 2001. En complir-se cent anys d'aquells moments decisius de la història de la Festa, hem considerat oportú recuperar el treball d'Esplà i els seus col·laboradors, al mateix temps que repassem el ressò que la restauració va tindre en la premsa de l'època.

Cent anys es compleixen també de la mort de l'arquitecte il·licità Marceliano Coquillat i Llofriu. A més de deixar constància del seu saber fer en una dilatada trajectòria professional de més de 80 obres en diverses zones d'Espanya, sobretot a Catalunya, va estar molt lligat al seu poble amb diversos edificis civils i projectes, però sobretot per fer-se càrrec, de manera desinteressada, de la restauració de la basílica de Santa Maria. Motiu pel qual va ser nomenat fill predilecte d'Elx.

Aquests dos temes obrin les seccions habituals de la nostra publicació, *La Festa* i *La Ciutat*, respectivament, que es nodreixen, a més, d'altres treballs d'investigació que són molt interessants, com ara l'article que dediquem a la primera guia que es va publicar amb tots els carrers i les places del poble, en 1897, un dels documents inclosos en el llegat de la família Ruiz de Lope, donat a l'Arxiu Municipal d'Elx en 2021 pels descendents, i del qual vam donar compte en el darrer número de *Festa d'Elx*.

Les epidèmies han estat malauradament molt presents en la història de la ciutat. Una de les més virulentes va ser la de febre groga de 1811, que va segar la vida de més de 10.000 habitants de la vila i el camp, entre ells tots els metges de la localitat i els que van vindre a ajudar des de València. El col·lapse dels soterraments als cementeris intramurs de les parròquies va obligar a projectar-ne un de nou als afores, l'actual Cementeri Vell.

En la segona meitat del segle XVII, un religiós il·licità, Ginés Campillo de Bayle, va adquirir notorietat per la seua labor literària en el camp de la poesia, el teatre i la narrativa, alhora que exercia les seues funcions eclesiàstiques. Durant més de tres segles, tant l'autor com la seua obra han estat quasi ignorats, malgrat trobar referències a tots dos en varietat de publicacions. Un oblit que tractem de reparar amb un documentat article.

El cultiu de la magrana, que constitueix en l'actualitat un dels pilars de l'agricultura il·licitana, despuntava ja a la fi del segle XIX com l'esperança per als agricultors locals. Afectada per l'etern problema de la falta d'aigua, el flagell de plagues com la fil·loxera, els vaivens de les incipients exportacions, els sous baixos i la falta d'inversió, l'activitat agrícola local va perdre rellevància davant l'impuls de la indústria tèxtil i espadenyera, cap a la qual es dirigeixen els capitals de la burgesia local, en detriment del camp. Les raons d'aquesta situació s'expliquen més endavant.

Sobre la Dama d'Elx i la seua història s'ha escrit i s'ha publicat molt, també en aquestes pàgines, però sempre queden aspectes sobre els quals tornar per a ampliar la informació més o menys coneguda o descobrir-ne de nova. Això és el que fem ara analitzant les circumstàncies que van fer possible en 1939 el pacte Bérard-Jordana entre el govern espanyol i el francès de Vichy, que va propiciar el retorn a Espanya de la joia ibera dos anys després.

A banda dels dos articles esmentats al voltant de la restauració del Misteri, l'apartat de *La Festa* del número que ens ocupa es completa amb altres treballs d'investigació prou interessants. Un d'aquests està molt directament relacionat amb les modificacions i millores introduïdes en la intervenció de 1924, que van afavorir la figura del director escènic de les representacions, fins aleshores una tasca difusa i repartida entre diverses persones. A partir dels anys 30 del segle passat es crea el càrrec de mestre de cerimònies, que recau ja en una persona fixa, encarregada del fet que els moviments i els gestos s'adeqüen al valor dramàtic i litúrgic de la Festa.

Pere Ibarra fa menció en un dels seus escrits a un tal Pedro Furió, mestre de capella de la Festa en 1747. Però altres investigacions hi aporten dades que fan pensar que es puga tractar de dos o fins i tot tres persones amb el mateix nom, per estar present en diferents llocs alhora o per la longevitat de la seua carrera en el cas que es tractara d'una única persona. Un misteri al voltant del Misteri sobre el qual tractem d'aportar llum amb una investigació exhaustiva quasi detectivesca.

Com ja és habitual als darrers números de *Festa d'Elx*, als quals tenim per costum apropar-nos a celebracions foranes amb punts de contacte o inspirades en el Misteri i els seus elements escenogràfics i litúrgics, enguany posem el focus en la *Graná* de Rafal. Una festivitat que té lloc cada Diumenge de Resurrecció en aquesta població del Baix Segura, i que té com a protagonista una magrana inspirada en l'aparell aeri de la Vespra, *importada* per una veïna de la població que va quedar entusiasmada quan va assistir al Misteri a finals del segle XIX.

I què dir de la portada? Doncs que a més de rendir homenatge a Tomàs Almela, mestre paisatgista i un dels grans pintors il·licitans (i, malgrat tot, prou desconegut) de l'últim segle, és una satisfacció recuperar una de les seues obres sis dècades després d'haver il·lustrat diverses cobertes de la nostra antecessora *Festa d'Elig* a principis dels anys 60 del passat segle.

Com es podrà comprovar en les pàgines que venen a partir d'ara, es tracta d'una col·lecció d'articles prou variada i atractiva, per la qual cosa el Consell de Redacció agraeix els autors, així com les aportacions i 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). Bona lectura.

Gaspar Macià Vicente
Director

EN PORTADA



Tomás Almela en su estudio. / José García Poveda.

Tomás Almela, maestro del paisaje

Juan Llorens Alonso

Pintor

En el año 1964 tres amigos y vecinos del mismo barrio, José Soto Maciá, de 16 años; Juan Llorens Alonso, de 15, y Alejandro Franco Jiménez, de 13, aficionados al dibujo, nos juntábamos para tomar clases de pintura con el joven pintor ilicitano Tomás Almela Parreño. Un favor que nos hacía por tener cierto parentesco con la familia de nuestro amigo José Soto.

A sus treinta años, el artista estaba en la plenitud de sus facultades e ideales respecto a la pintura. Su confortable estudio-buhardilla en la terraza de su casa, con la clásica estufa de leña, nos trasladaba a la bohemia de los impresionistas y nos animaba a soñar en ser pintores. El olor a trementina y aceite de linaza nos parecía el mejor ambiente de trabajo. En el caballete descansaba un magnífico cuadro de gitanas basado en los temas de Rodríguez Sánchez Clement. Apoyado en la pared había un cuadro grande recién pintado de un paisaje con un lago en el bosque donde se reflejaba la luna. Para nosotros era la pintura más hermosa que habíamos visto jamás.

Tomás nos miraba con evidente ternura y nos hablaba con sorna del cuadro que tanto nos había impresionado. Pertenecía a la faena que hacía para las tiendas de decoración. Estos cuadros los firmaba con un seudónimo y no tenían nada que ver con su carrera artística. Eran trabajos que la mayoría de los

pintores de oficio de aquellos días hacían al margen de sus obras personales.



⤿ **Bodegón roto III'. 73,50x92,50 cm. 2020.**

En las paredes de su casa colgaban sus verdaderas obras, que él llamaba “de investigación”: palmeras, piteras, sierras, granadas... y hasta dos grandes abstractos. En adelante servirían de pizarrón para introducirnos en los auténticos valores de la pintura. Aquí su entusiasmo se desbocaba y nos tocaban las tantas. Sacaba sus libros de Arte y nos señalaba sobre las imágenes las virtudes de los artistas más interesantes.

Su hermano Rafael (1927) también era pintor a tiempo parcial y compartía muchos trabajos con Tomás. Los dos habían trabajado juntos en la Imprenta Agulló hasta

que Tomás se independizó para dedicarse totalmente a la pintura. Rafael vivía en el piso de abajo y subía de vez en cuando para saludarnos y animarnos. Los dos hermanos se llevaban muy bien y parecían tener los mismos gustos artísticos.



¿ 'Rocas grises'. 55x45,80 cm. 2018

Nosotros, ávidos de modelos heroicos, íbamos de enteradillos y a tres menos dos comentábamos las extravagancias que habíamos leído en las lecciones de los cursos de Dibujo y Pintura por correspondencia que estábamos siguiendo. Rafael nos pedía que le llevásemos los cuadernos del curso para pegarles un vistazo y referirlo con Tomás. Así estaríamos todos en la misma onda.

Clases de pintura

En las clases de pintura Tomás situaba los modelos sobre la mesa y nos pedía que lo sintetizáramos todo “a planos”. Sin decirlo nos estaba proponiendo que fuésemos cubistas. Para hacerse entender nos enseñaba libros de Cézanne y Vázquez Díaz. También hacía énfasis en que “viésemos el color”. Entonces nos sacaba libros de Zabaleta y Benjamín Pa-

lencia que, para nosotros, todavía en la etapa del realismo objetivo, nos resultaban demasiado infantiles. Visto en la distancia, lo que Tomás quería decirnos es que “sintiésemos el color”. La osadía de no ser tan miméticos con la realidad y pusiésemos colores vibrantes.

Algunos domingos por la mañana Tomás y Rafael nos invitaban a salir con ellos a pintar en los huertos de palmeras o en la sierra. Íbamos y veníamos a pie, hablando de pintura y de pintores todo el rato. Entre anécdotas y bromas nos íbamos haciendo idea de los pintores del rodal y de sus estilos: Alberto Aguilló, Miguel Campello, Antonio Galiana, Torres Bru, Jerónimo Martínez, Cañizares, Sixto...

Para estas salidas Tomás ya nos había dejado claro que para pintar nos colocásemos lejos de donde él se situara, así aparecería nuestro estilo sin contaminaciones. El maestro nos estaba diciendo que pintásemos en completa libertad, sin copiarnos. Aún perdura en la memoria el impacto de una primera mancha de Tomás en su lienzo, un caminal de palmeras en el huerto de La Torreta, de cómo unas simples pinceladas cargadas de óleo eran capaces de conseguir “el sol”.

Otra cosa que nos chocaba mucho en aquellas tiernas edades era que su hermano Rafael le



¿ 'Atardecer II'. 60x60 cm. 2017.



ʘ 'Abstracto'. 89x146 cm. 1965.

dibujara los motivos en el lienzo para que él los pintara. Tomás nos explicaba que su hermano dibujaba mejor que él y, en realidad, la verdadera responsabilidad del pintor estaba en el colorido y en el modo de aplicar el color. Sin decirlo, nos estaba hablando de las aportaciones del fauvismo (1905-1908 aprox.), la no imitación de la realidad y la posibilidad de emplear libremente el color. La exaltación del color puro al servicio de la emoción directa y subjetiva del artista.



ʘ 'Piedras grises II'. 54x65,30 cm. 2018.

En marzo de 1966 nació su hijo Javier. Pocos meses después Tomás nos comunicaba que la nueva situación le obligaba a dejar las clases... Cuatro años más tarde, en 1970, fundamos el Grup Art Jove Il·licità (Alejandro Franco, José Soto, Juan Llorens, García Poveda, Manolo Blasco, José Luis García y Víctor Serna).

En 1971 fue mi primera exposición individual en Elche. Y Tomás, tragando saliva, me daba su opinión: "Juan, no quisiera que te lo tomaras a mal, pero he de decirte que veo tu exposición más de un dibujante que de un pintor". Seguía necesitando más color.

El Grup d'Elx (1965-1975)

En el año 1965, tres pintores de Elche, Tomás Almela, de 31 años; Alberto Agulló, de 34 y Sixto Marco, de 49, fundaron el denominado Grup d'Elx, invitando posteriormente a participar a Pola Lledó, de 41 años, y más tarde a otros artistas ilicitanos del momento, como Casto Mendiola, Castillejos, Galiana, Sanjuan, Castejón y Coll.



⌋ 'Dunas [5]'. 73x92 cm. 2005.

La finalidad del grupo se limitaba al puro compañerismo, el intercambio de información y la oportunidad de economizar gastos en la compra conjunta de materiales de la profesión. La primera exposición del Grup d'Elx fue en Alicante, con la participación de Tomás Almela, Alberto Agulló, Pola Lledó y Sixto Marco. Tomás no volverá a exponer más con el Grup d'Elx.

En diciembre de 1969 el Grup d'Elx se reestructura en un colectivo más afín a la llamada "responsabilidad social del artista". Incidiendo en una investigación de nuevas técnicas artísticas, materiales y procedimientos, y un ideario común dirigido por el crítico de arte Ernesto Contreras. La temática sería *El Hombre*. Y los componentes del Grup d'Elx en adelante serían Sixto, Agulló, Coll y Castejón. Tomás había rechazado la invitación.

Los medios de comunicación hurgaban:

"Con Almela hablamos del Grup d'Elx, de su particular segregación del mismo, y de los motivos que le impulsaron a ello:

-Dentro del Grupo se tiende a una pintura uniforme, y yo tengo un estilo distinto"
(Andreu, 1970).

El Grup d'Elx estuvo operativo en sus actividades de compromiso social hasta el año 1975, habiendo puesto a Elche en el mapa del arte contemporáneo. Su fama y marchamo

heroico se consolidarían en la ciudad para siempre. Una vez disuelto el Grup sus componentes se replegarían a su obra personal más o menos conectada con el mundillo y el mercado del arte.

Pintura comercial

En los años 60 del siglo pasado, en los hogares españoles de clase media hacía su aparición el fenómeno de los cuadros "pintados a mano", que se vendían en las tiendas de regalos, marcando un signo de distinción y prosperidad. Espectaculares paisajes, marinas, bodegones y cacerías se colgaban encima del sofá o el mueble aparador. Para la habitación de los niños la temática era los payasos. Sobre la cama de matrimonio, sustituyendo a *La última cena*, algún desnudo. En los pasillos, callejas de pueblos que conducían al mar... Y la mayoría de esos cuadros, firmados con seudónimo, estaban pintados por los pintores de oficio de entonces.

En Alcoy había varias empresas que te enseñaban a pintar esos cuadros y luego se hacían cargo de la producción. Un furgón repartía los



⌋ 'Huerto de día'. 73x60 cm. 2010.



} 'Puesta de sol en verano'. 65x45,20 cm. 2009.

lienzos en blanco en los estudios de los pintores y se los llevaba pintados al finalizar la semana. Cada pintor hacía casi siempre los mismos modelos, creados por él o copiados de otro. Era una industria que permitía a muchos pintores vivir de la pintura y mantener su carrera artística.



ʘ 'Azarbe-Séquia'. 62x70 cm. 1998.

En 1970 Tomás se asocia con un agente comercial de Madrid dedicado al negocio de los cuadros y montan un estudio en un amplio entresuelo situado en la Avenida de Alicante. Un local en el que Tomás realizaría sus obras a la vez que ayudaría a otros pintores *amateurs*. Al mismo tiempo en las paredes habría una exposición permanente de pintores españoles a la venta y la posibilidad de facilitar cualquier cuadro con arreglo a los deseos del cliente. El periodista continuaba:

“A un pintor ¿‘se le caen las sortijas’ por realizar pintura comercial?

-Todo lo que no sea para museo es comercial, y lógicamente un profesional tiene que vivir de su pintura. Yo diría que es comercial todo cuadro que se piensa en venderlo antes que meditarlo”. (Andreu, 1970)

Esta experiencia duró poco y Tomás regresará a su precioso estudio-buhardilla para dedicarse por completo a complacer los mejores gustos de la sociedad ilicitana, sobre todo la temática de las palmeras, que dará tanta

categoría a los despachos de los industriales más conocidos. Sin descuidar su pintura de investigación, pintada para sí, y que dada su indiscutible calidad le sacaban de las manos los coleccionistas y entendidos sin necesidad de hacer exposiciones.

Democratización de la pintura

En el curso 1974-1975 se inaugura en Elche la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Una feliz idea del responsable de Obras Sociales de la entidad, Jaime Brotons Guardiola, con el asesoramiento de los arquitectos Tomás y Manuel Martínez Blasco, a inspiración de la Escuela francesa de Barbizon (1835-1870) en donde un grupo de pintores se reunían en el bosque de Fontainebleau para pintar al aire libre.

Los primeros profesores de la Escuela de Pintura serían los componentes del mediático Grup d'Elx, Sixto Marco, Alberto Agulló y Toni Coll, que a su partida para Palma de Mallorca será sustituido por Ramón Díaz Padilla, después por Juan Llorens y finalmente por Carmelo Trenado.



ʘ 'Montaña y olivos'. 60x60 cm. 1990.

En 1982, Tomás Almela entra como profesor en la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, que este año se bifurca en dos escenarios y dos



⤿ 'Pitera en el campo'. 46x55 cm. 2019.

pedagogías diferentes: los jardines del Hort del Xocolater, de enseñanza libre, y los locales de la calle Antonio Machado, de enseñanza reglada. Tomás será profesor de “colorido” en la Enseñanza Reglada, junto con Alberto Agulló y Ulises Blanco. La Enseñanza Libre, a lo largo de los años, estará en manos de Sixto Marco, Antonia Soler, Andreu Castillejos, Juan Llorens, Pepa Ferrández, María Dolores Mulá y Dulce Quesada. La jubilación de Tomás como docente fue en el año 1999. La Escuela estuvo en funcionamiento hasta el año 2014, habiendo popularizandola pintura en Elche para siempre.

En adelante serán numerosísimos los talleres de dibujo y pintura que proliferen en la ciudad (Asociación de Viudas, Asociación de Amas

de Casa, Hogar del Pensionista, Escuelas de Adultos, etc.), de carácter privado o institucional, cuyos docentes tuvieron algo que ver con la Escuela del Xocolater, como Antonia Baeza, Antonia Henarejos...

En 2022 la Fundación Mediterráneo vuelve a poner en marcha la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater, conducida por profesoras que en su día fueron alumnas: María Dolores Mulá, Miriam Martínez, Irene Cano y Noelia Pérez. El actual alcalde de Elche, Pablo Ruz, ex alumno de la Escuela, también ha manifestado públicamente su intención de crear la Escuela Municipal de Dibujo y Pintura de Elche.

Esta creciente democratización de la pintura

en Elche coincidirá con la paulatina retirada de aquellos cuadros pintados en serie. Y en adelante serán muchos los pintores de oficio que irán sustituyendo el tiempo dedicado a la pintura comercial por las clases de dibujo y pintura, mucho más enriquecedoras.

Trayectoria artística

La vocación por el dibujo y la pintura en los hermanos Rafael y Tomás Almela se despertó muy pronto. Los dos asistieron a la Escuela Municipal de Dibujo y Pintura de Elche (1919-1985), teniendo como profesores a Francisco Rodríguez Sánchez Clement e Ildefonso Cañizares Penalva. Tomás siguió formándose académicamente en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Alicante hasta el año 1957, de la mano del pintor José Pérez Gil (1918-1998).

La estancia en Barcelona durante tres años para la realización de unos murales le permitiría asistir como oyente a la Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jordi para practicar el dibujo y la pintura del natural con piezas de yeso y modelos vivos.



‘Campo de almendros I’. 73,20x60,20 cm. 2018.



‘Almendros en la montaña I’. 60x60 cm. 2019.

Sin olvidar del todo los postulados del impresionismo, en los primeros años 60 Tomás se instala ya en los supuestos básicos del fauvismo, expresionismo y cubismo, que lo acompañarán a lo largo de su trayectoria pictórica.

La pintura de Tomás es heredera directa del paisajismo alicantino en la figura de Emilio Varela Isabel (1887-1951) y Vicente Albarranch Blasco (1898-1940). Así como seguidor de los artistas levantinos que en esos años intentan la renovación del paisaje sin caer en el impresionismo y el *sorollismo*, como Genaro Lahuerta (1905-1885) o Francisco Lozano Sanchis (1912-2000).

Tomás había decidido ganarse la vida como pintor y así será. Su lucha épica consistirá en alternar los encargos de los clientes y un arte para sí mismo que ni siquiera mostrará al público. En realidad, a lo largo de su carrera apenas hizo algunas breves exposiciones individuales, siempre preparadas por los amigos.

La pintura más popular de Tomás, la más conocida y deseada, hasta llegar al encasillamiento, son los huertos de palmeras. Un tema que los pintores de Elche hemos rehuido siempre por su dificultad y por evitar comparaciones. Tomás ha dedicado a estos cuadros

de encargo todos sus conocimientos técnicos, con un buen margen de libertad, que bien han merecido ser firmados con su nombre y apellido. De vez en cuando en los escaparates de las tiendas de enmarcación aparecía algún cuadro de palmeras de Tomás causando verdadera expectación.

Las características más sobresalientes de la pintura “de investigación” de Tomás serán los paisajes en la modalidad “de cerca”: piedras, piteras, arenales, almendros, etc. y los espacios abiertos de montaña. Sus pinceladas directas de color puro se disponen muy pensadas junto a amplias zonas cromáticas buscando la mejor composición de las formas. Dotando a los motivos que pinta de una enorme monumentalidad y un colorido intuitivo de gran exotismo. A poco que te descuides nos viene a la memoria Paul Gauguin y sus islas paradisíacas.

La aparición en el año 1969 del nuevo y mítico Grup d'Elx, de características sociales y políticas, dejaría alejados del interés mediático a todos los artistas de Elche dedicados a la tendencia del arte por el arte. El clima de empatía alcanzado por los medios de comunicación con las premisas “de compromiso” del Grup d'Elx fue absoluta y barrió por completo el interés en otros creadores de motivaciones más individualistas.

Tomás aguantó estoicamente el tipo de pintor *desfasado* con respecto al arte contemporáneo hasta que, en los 80, el panorama artístico da un giro hacia concepciones más subjetivas, con el regreso de la llamada pintura-pintura, que de seguro harían las delicias del pintor a la hora de comparar sus trabajos con lo que se venía enaltecendo a remolque de la Movida madrileña, los pintores de la transvanguardia italiana, los nuevos salvajes alemanes y los pintores de grafiti americanos. Tomás estaba en el centro de la moda.

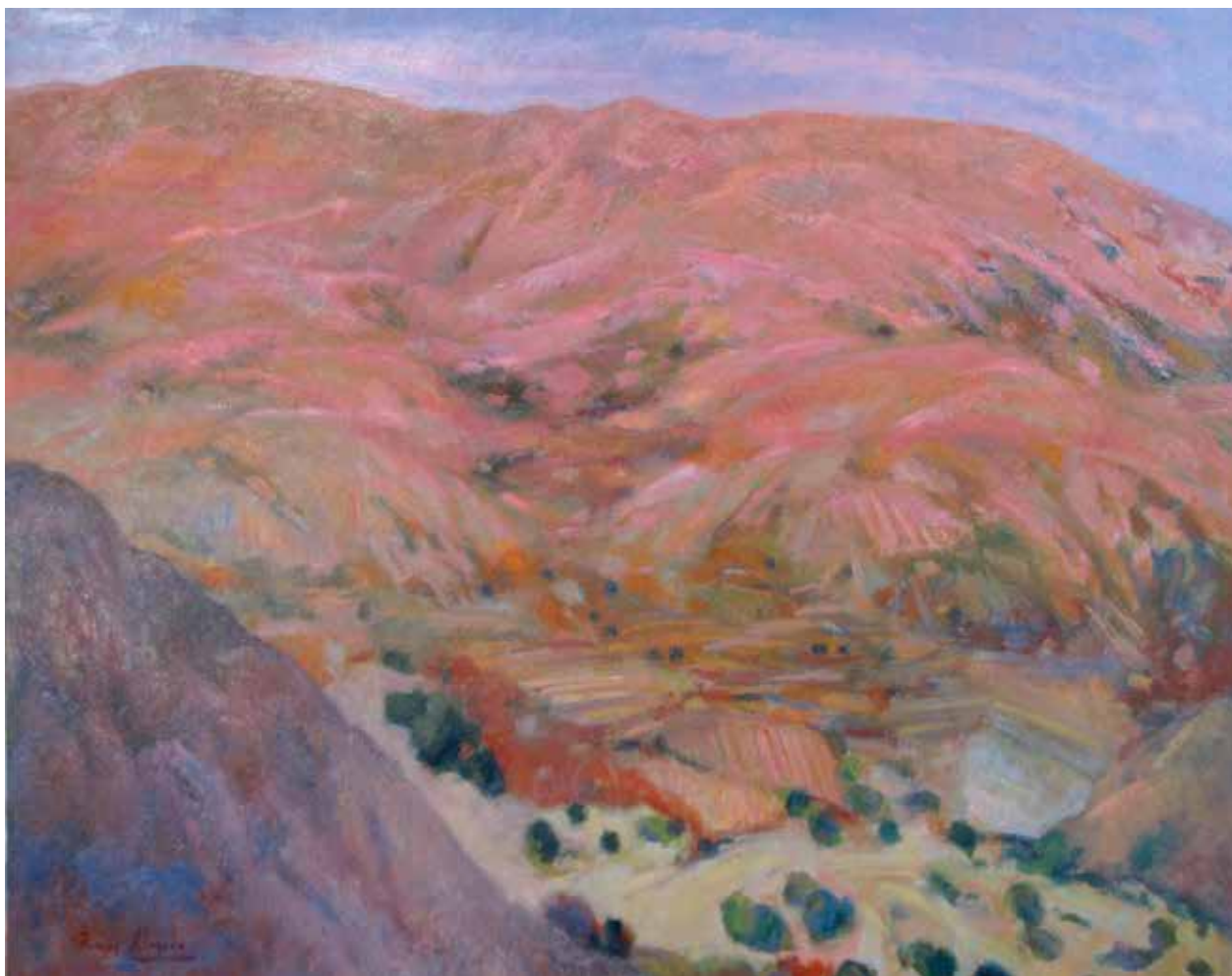
Las clases de pintura también permitirán a Tomás disponer de tiempo libre para pintar sus temas favoritos: *Montañas alicantinas* (1990), *Salinas del Mediterráneo* (1998), *Dunas*



‘En el extremo del huerto’. 81,20x46 cm. 2009.

Mediterráneo (2005) o *Pinadas Mediterráneo* (2017). Siendo esta última serie una sorpresa en su producción, por la oscuridad de sus paisajes de bosques de pinos, de factura muy fina, colorido monocromo y una organización de la superficie pintada más geométrica que nunca. Dando que pensar otra vez en Cézanne y en el camino a la abstracción. “No sé si es porque me he operado de la vista o porque me he vuelto más pesimista con el paso del tiempo, lo cierto es que mi estilo ha cambiado bastante” (Campoy, 2018).

Ninguna entrevista en las televisiones locales, poquísimos catálogos de exposiciones individuales, lejanas apariciones en los perió-



🔗 'El valle'. 54x65 cm. 2019.

dicos y las pocas ganas de contar su historia en colegios o institutos, han logrado mantener en la sombra a uno de nuestros mejores pintores y paisajistas.

A comienzos del nuevo siglo, el feliz descubrimiento del bonito pueblo de Orxeta y su impresionante entorno me animó a desempolvar los pinceles de antaño y pintar *Paisaje desde Orxeta* (2004), las emblemáticas montañas de El Divino, Puig Campana y El Castellet, motivos pictóricos muy tratados por los paisajistas alicantinos, como Enrique Lledó (1923-2013), que tiene pintado un picado precioso del pueblo de Orxeta.

En primavera, la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater y demás talleres de pintura de Elche nos trasladábamos a Orxeta para una

jornada de pintura en espacios abiertos. Tomás también venía y debió quedar tan impactado como yo por tanta belleza. Sé que hizo algunos cuadros partiendo de fotografías.

Tras el ictus cerebral ocurrido en 2019, la obra última de Tomás nos ha sorprendido a todos sus admiradores por el exhaustivo repaso que ha hecho de su trayectoria artística y los magníficos resúmenes que ha conseguido. Tal vez una memoria con menos recuerdos ha hecho posible que nos llegara sus pinturas más líricas. Tiempo, vida y arte.

Reconocimiento

Tomás Almela Parreño (Elche, 1934) es el último pintor vivo descendiente de nuestros referentes históricos del paisajismo ilícita-

no: Mariano Antón (1857-1932), Jaime Lafuente (1858-1899), Pedro Ibarra (1858-1934), Francisco Rodríguez Clement (1861-1956), Francisco Rodríguez Sánchez Clement (1893-1968), Vicente Albarranch (1898-1940), Jerónimo Martínez (1919-2005).

Con el paso del tiempo la obra de Tomás ha ido adquiriendo la máxima consideración por los colegas dinosaurios y por los pintores más jóvenes, que lo valoramos como a un resistente de los vaivenes del mundo del arte y vemos en él la figura del artista íntegro, fiel a sí mismo y a la excelencia de su pintura: “A sus 88 años y tras sufrir un ictus hace tres, pintores y artistas ilicitanos y familiares decidieron rendirle el homenaje que se merece en la casa-museo Fernando Sánchez y Juan”. (Míguez, 2022).

A destacar la emotiva biografía del pintor que su amigo José Manuel Solá González tiene preparada para la imprenta y que los admiradores del artista estamos deseosos de leer y colocar en nuestra biblioteca.

Las instituciones oficiales también han revisado sus olvidos y están haciendo justicia en vida del pintor. Muy bien. En noviembre de 2022 el Ayuntamiento de Elche le dedica una espléndida y emotiva exposición antológica, *Tomás Almela Parreño. Un fauvista entre horts de palmeres. Mestre del paisatge*, que ocupó la Torre de la Calahorra y la Sala de la Lonja Medieval. Actuando como comisarios el hijo del pintor, Francisco Javier Almela Ortega, y su biógrafo, José Manuel Solá, quien ya nos adelanta en el catálogo un espléndido condensado de su gran trabajo investigador sobre Tomás. Y que en buena medida ha facilitado la elaboración de este escrito, por lo que le estoy especialmente agradecido.

Del 4 de mayo al 4 de junio de 2023 la Diputación de Alicante organiza otra exposición antológica del pintor en la Sala del Palacio Provincial: *Tomás Almela Parreño. Maestro del paisaje alicantino*. Haciendo de comisario, y presentación biográfica en el catálogo, José Manuel Solá: “Reunimos las grandes épocas



⌋ Homenaje de artistas ilicitanos a Tomás Almela en mayo de 2022. / José García Poveda.

que definen su trayectoria artística, desde la juventud hasta la actualidad. [...] Obras que recuperan del olvido valiosas y desconocidas etapas de Tomás, acentuando su labor investigadora en torno al paisaje de montaña, para desmitificar la imagen de sólo pintor de huertos de palmeras, que desarrolla magistralmente a lo largo de décadas”.

La mayoría de los cuadros reunidos para estas antológicas pertenecen a la colección privada del pintor y su familia. Con el paso del tiempo se irá viendo la necesidad de organizar nuevas exposiciones con los cuadros de Tomás dispersos por la ciudad, que vendió en su taller y no enseñó a nadie. Así mismo, las dependencias del Ayuntamiento de Elche y otras instituciones oficiales deberían mostrar con orgullo algún cuadro de palmeras o montañas de nuestro paisajista más representativo.

C.V.

Tomás Almela Parreño nace en Elche el 15 de diciembre de 1934. Desde su adolescencia participa en certámenes y exposiciones de dibujo y pintura donde dio a conocer su valía. Su mayor desencanto sucedió cuando un miembro del jurado de un certamen le confiesa que su obra había salido ganadora por unanimidad, pero que se había acordado darle el premio a otro artista de más edad, “porque él, dada su juventud, disponía de mucho tiempo todavía para conseguirlo”. Desde entonces no participará en más concursos.

El mejor currículum de Tomás Almela será el de apenas tener currículum, la garantía de no haber perdido el tiempo en acciones de marketing. Tomás, al igual que su hermano Rafael, sencillamente quisieron ser buenos pintores... y disfrutar de la felicidad que eso conlleva.

1947. Mención honorífica de la categoría de Dibujo al Pastel. III Exposición de Arte organizada por el Frente de Juventudes de Elche.

1948. Segundo premio de Dibujo. IV Exposición de Arte del Frente de Juventudes.

1952. Octavo premio de Pintura. IX Exposición Provincial de Arte. Dirección Provincial de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Alicante.

1953. Cuarto premio de Pintura. X Exposición Provincial de Arte. Alicante

1954. Segundo premio de Pintura. XI Exposición Provincial de Arte.

1955. Tercer premio de Pintura. XII Exposición Provincial de Arte.

1956. Primer premio de Pintura. XIII Exposición Provincial de Arte.

1957. Obra ganadora. Concurso Nacional de Carteles Anunciadores del Misterio de Elche.

1958. Medalla de plata. VII Concurso Provincial de Pintura. Diputación Provincial de Alicante.

1962. Segundo premio y medalla de plata. I Concurso de Pintura del Sureste. Caja de Ahorros del Sureste de España, jardines del Hort del Xocolater. Elche.

1963. Portada e ilustraciones para la revista *Festa d'Elig*.

1964. Segundo premio y Palma de Plata. III Concurso de Pintura del Sureste.

Portada e ilustraciones para la revista *Festa d'Elig*.

1965. Segundo premio y Palma de Plata. IV Concurso de Pintura del Sureste.

1965. Fundación del Grup d'Elx.

1966. Portada e ilustraciones para la revista *Festa d'Elig*.

1970. Una experiencia de taller y galería de arte.

1980. Sala Madelca. Las Palmas de Gran Canaria.

1982. Profesor en la Escuela de Pintura del Hort del Xocolater.

1987. *Pintat a Elx hui*, Museu Nacional de Ceràmica González Martí. Palau del Marqués de Dos Aigües. Valencia.

1989. Exposición en Sala Vincent, Elche.

1993. Exposición en el stand de la firma industrial Paco Jaén. Modacalzado, Salón Internacional del Calzado. Madrid.

2018. Portada e ilustraciones para la revista *La Rella. Anuari de l'Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó*. Nº 31, País Valencià.

2020. *150 años, Pintores de Elche, del Realismo a la Postmodernidad*, Sala de la Fundación Mediterráneo, Elche, diciembre de 2020.

2022. *Tomás Almela Parreño. Un fauvista entre horts de palmeres. Mestre del paisatge*. Torre de la Calahorra y Sala Lonja Medieval. Elche, 11 de noviembre.

2023. *Tomás Almela Parreño. Maestro del paisaje alicantino*. Sala Palacio Provincial Diputación de Alicante, 4 de junio.

periódico *Información*, 2 de junio de 2022.

SOLÁ, José Manuel, “Tomás Almela Parreño, maestro del paisaje alicantino”. Catálogo editado por la Diputación de Alicante, 4 de junio de 2023.

SOLÁ GONZÁLEZ, José Manuel. “Tomás Almela Parreño. Un fauvista entre horts de palmeres. Mestre del paisatge”. Catálogo editado por el Ayuntamiento de Elche, 11 de noviembre de 2022.

Bibliografía y fuentes consultadas

ANDREU, José, “El pintor Tomás Almela inaugurará el próximo día 3 su nuevo estudio”, periódico *Información*, septiembre 1970. Elche.

ANTEQUERA, José Luis, “150 años. Pintores de Elche. Del Realismo a la Postmodernidad”. Catálogo editado por Fundación Mediterráneo, diciembre de 2020.

CAMPOY, Borja, “La importancia de seguir pintando”, periódico *Información*, 6 de mayo de 2018.

LLORENS, Juan, “Tomás Almela, pintor”, periódico *Información*, 19 de diciembre de 2022.

MÍGUEZ, Rubén, “Sentido homenaje de los artistas ilicitanos al pintor Tomás Almela”,

Las fotografías de las obras de este artículo han sido realizadas por Javier Almela y José Manuel Solá.



LA CIUTAT





Villa Adelaida (1910, Santa Pola), una de las obras proyectadas por Marceliano Coquillat.
/ Fuente: <https://euroweeklynnewscom/2024/02/07/santa-pola-preserving-history-and-cultivating-culture/>

Marceliano Coquillat y Llofriu: Un arquitecto ilicitano en la historia de la arquitectura española del siglo xx

Ricardo Irlles Parreño

Doctor arquitecto.
Profesor titular de la Universidad de Alicante

Este año 2024 se cumplen 100 años de la muerte del arquitecto ilicitano Marceliano Coquillat y Llofriu. Al igual que sucede con otras figuras relevantes de nuestro pasado su recuerdo acaba disolviéndose en la memoria de los ciudadanos y los nombres que los recuerdan en nuestro callejero, placas o monumentos acaban significando apenas nada. Este artículo pretende ser un remedio contra dicho olvido y servirá para justificar lo acertado del título.

El artículo persigue sacar a la luz y conocer la importante y extensa obra llevada a cabo por Marceliano Coquillat en buena parte de las regiones españolas, aunque muy especialmente en Cataluña, donde se desplazó en su juventud para realizar sus estudios de Arquitectura en Barcelona y donde se casó, vivió y trabajó hasta su fallecimiento en 1924. El importante número de citas y fuentes documentales especializadas en el Modernismo y en la arquitectura española de principios de siglo XX que hemos encontrado sobre la figura de Coquillat nos ponen sobre la pista de su relevancia como importante arquitecto modernista. Junto a este papel destacado que Marceliano ocupa en la historia del Modernismo en España hay que añadir, ya en un ámbito local, el papel de protagonista desinteresado y altruista que tuvo en buena parte de los proyectos que realizó en Elche, que no



Fig.1 Marceliano Coquillat y Llofriu en la terraza de la Basílica de Santa María. / Fuente: 'Les Emprems del Temps'.

siendo muchos, aunque sí variados, tuvieron una fuerte repercusión y relevancia en la ciudad además de ser muestra de su gran talla como profesional de la arquitectura.

Sobre el Modernismo y el Novecentismo

La obra Marceliano Coquillat transita entre el Modernismo y el Novecentismo¹, movimien-

¹ *Modernisme y Noucentisme* son las denominaciones en catalán, origen de los movimientos artísticos desde donde se extendieron por toda España.

tos imperantes desde finales del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del siglo XX. Estos movimientos alcanzaron no sólo a distintas disciplinas artísticas como la arquitectura, la literatura o la pintura, aunque no en todos los casos tuvieron el mismo alcance y significado, sino también al discurso político, intelectual y social de la época, especialmente el Novecentismo, tanto en Cataluña como en el resto de España.

Cabe situar el inicio del Modernismo al final de la década de los ochenta del siglo XIX siendo la Exposición Universal de 1888 celebrada en Barcelona su hito fundacional. Se señala la fecha de 1911 como el fin del Modernismo y el momento del triunfo total del Novecentismo porque es en ese momento que Eugenio d'Ors, bajo el seudónimo de Xenius publica *La Ben Plantada*, “conjunto de glosas sobre un arquetipo femenino que se convierte en símbolo de una nueva estética, una nueva formulación ideológica y hasta una nueva estructuración política y ciudadana”². Unos años antes, en 1906, Eugenio d'Ors había acuñado el término *Noucentisme*. Ambos movimientos no obstante convivieron hasta la década de los años 20 sin que sea posible en numerosos casos hacer distinciones evidentes entre ambos. Bohigas señala el intervalo entre 1888 y 1914 como el periodo central del Modernismo y alarga su fin hasta el año 1926, año de la muerte de Gaudí. Esta superposición parcial de ambos movimientos a partir de 1911 explica por qué las guías del Modernismo no hagan distingos e incluyan entre sus obras tanto las modernistas como las novecentistas y también que en este mismo artículo englobemos en algunos momentos a ambas bajo el término Modernismo.

El Modernismo abordó todo tipo de tipologías edificatorias, mayoritariamente viviendas unifamiliares y edificios plurifamiliares para la alta burguesía, pero también equipamientos como mercados, industrias, iglesias y comercios. La alta difusión del Modernismo

tuvo mucho que ver con la buena marcha de la economía de la época y la consecuente renovación y extensión de la ciudad: el retorno de los indianos tras sus negocios en América, la pujanza de la industria textil, de la minería, de la siderurgia, la extensión del ferrocarril, la proliferación de las obras públicas y el derribo de las murallas. Señala Pérez Escolano que “el Modernismo coincide con el centro del régimen político nacional y liberal burgués de la Restauración (1875-1923), el periodo, todavía hoy, de mayor estabilidad de la España contemporánea, sostenido por unas minorías dominantes que ostentan los poderes político y económico”³.

El Modernismo corre paralelo en Europa con el *Art Nouveau* francés y belga, el *Modern Style* en Gran Bretaña, el *Liberty* italiano, la *Sezession* austriaca y el *Jugendstil* en Alemania. Todos estos movimientos, cada uno con sus matices y recursos estilísticos, tienen en común el ser una reacción frente a la Revolución Industrial y a la producción en serie. Nacen en oposición al eclecticismo imperante hasta ese momento. Se busca la modernización del arte a partir de la reivindicación de los nuevos materiales (hierro y hormigón armado); se busca la inspiración en la naturaleza y se reivindica la curva; se valoran los oficios artesanales y el uso de materiales tradicionales como el vidrio, la madera, el textil o los metales. El Novecentismo en arquitectura supuso una reacción a los recursos estilísticos y formas modernistas. Reivindica el orden, la simplicidad y la perfección de las formas y para ello recupera los estilos medievalistas y renacentistas.

El Modernismo y el Novecentismo no sólo gozaron de amplia difusión por buena parte de Europa y España, sino que en el caso de Cataluña se convirtieron en algo más que en un estilo artístico, en una enseña identitaria del pueblo catalán, lo que lo diferencia en palabras de Bohigas no solo del resto del Moder-

2 BOHIGAS, Oriol. *Reseña y catálogo de la arquitectura Modernista I*. 1983, Barcelona. Editorial Lumen, S.A. Op. cit. p. 19.

3 PÉREZ ESCOLANO, Víctor. “La condición histórica de la Arquitectura Modernista en España”. *Arquitectura y modernismo: del Historicismo a la modernidad*. Actas del Congreso Nacional de Arquitectura Modernista. 2000, Granada. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Op. cit. p.8.

nismo en España, sino de las distintas acepciones del *Art Nouveau* europeas a las que nos hemos referido anteriormente. En relación con el distinto significado del *Modernisme* catalán respecto al Modernismo español fuera de Cataluña recuerda Pérez Escolano citando a Bohigas que “mientras en Cataluña los esfuerzos en busca de un nuevo estilo tenían un tono de progresismo al socaire de la cultura internacional, en el resto de la península fueron un paso hacia una cerrazón tradicionalista con exaltaciones de casticismo”⁴. Dejando de lado esta polémica que surge a partir del renovado interés por el Modernismo que se inicia con la publicación en 1968 del libro *Arquitectura Modernista*⁵ del fotógrafo Leopoldo Pomés, el Modernismo alcanzó buena parte de España. Además de en Cataluña el Modernismo se extendió por Madrid, Andalucía, las Islas Baleares, la Comunidad Valenciana, la Región de Murcia, Asturias, Aragón, el País Vasco, Castilla La Mancha y en las ciudades norteafricanas, Melilla especialmente. En buena parte de estas zonas y por supuesto en Cataluña Marceliano Coquillat y Llofriu dejó su impronta con todo tipo de edificios.

Apuntes biográficos

La completa y documentada biografía⁶ sobre los Coquillat redactada por José Coquillat Ramón y Ángela Coquillat Vicente reúne numerosos datos sobre Marceliano Coquillat y Llofriu a los que me referiré sucintamente y completaré con algunos otros que considero de relevancia para completar su perfil biográfico en lo que aquí nos interesa especialmente: su producción arquitectónica.

Marceliano Coquillat y Llofriu es hijo de Marceliano Coquillat Álamo, de profesión procurador de los tribunales, y de Pilar Llofriu Ibarra. Nació el 5 de noviembre de 1864

en el número 4 de la calle actual Corredora (antes San Roque) en Elche. Fue el segundo de tres hermanos, la mayor de nombre Teresa y la menor de nombre Pilar. Su madre falleció en 1867 cuando Marceliano tenía apenas tres años de edad. Su padre se volvió a casar con Josefa Pascual, con la que tuvo otros diez hijos más.

Se tiene noticia por Pedro Ibarra, su primo segundo y amigo, que en 1882 le fue concedida una beca junto con otros tres estudiantes que le permitió matricularse en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Su título de arquitecto es de fecha 17 de febrero de 1892 con la calificación de sobresaliente, cuando tenía 27 años. Conviene recordar que la Escuela de Arquitectura de Barcelona se había creado oficialmente en 1875, siendo su director Elías Rogent, pieza clave en los antecedentes del *Modernisme* y que alargó su docencia en la Escuela hasta el año 1889 impartiendo la asignatura de Teoría General del Arte Arquitectónico⁷ por lo que sin lugar a dudas Marceliano Coquillat fue alumno suyo.

Se casó entre 1893 y 1895 con Paula Lora Tallada con la que tuvo dos hijas: Carolina y Pilar. En 1898, recién titulado fue secretario de la junta directiva de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, puesto al que renunció un año después alegando motivos de salud. Ocupó el cargo de arquitecto de la Delegación de Hacienda de la provincia de Barcelona. Ganó la plaza por oposición de arquitecto municipal de Barcelona, donde fue jefe de sección de la Comunidad del Ensanche entre 1901 y 1921. Entre 1911 y 1924 fue arquitecto municipal de la localidad de Sant Just Desvern (Barcelona)⁸. Estableció su domicilio en una vivienda del edificio sito en la calle Consell de Cent 303 en Barcelona, que había proyectado el mismo Marceliano en 1919.

4 PÉREZ ESCOLANO, Víctor. Op. cit. p. 4.

5 BOHIGAS, Oriol y POMÉS, Leopoldo. *Arquitectura Modernista*. 1968, Barcelona. Editorial Lumen.

6 COQUILLAT RAMÓN, José y COQUILLAT VICENTE, Ángela. *Los Coquillat*. Inédito. AHME.

7 LACUESTA CONTRERAS, Raquel. “La época modernista, una suma de lenguajes arquitectónicos”. *Congreso Internacional El Modernismo en el arco Mediterráneo*. CIMAM 2016. 2016, Cartagena. Ediciones @upct.es. Op. cit. pp. 25 y 26.

8 Al respecto consultar página web sobre Arquitectura Modernista (<https://www.arquitecturamodernista.cat/autors/marcel-lia-coquillat-llofriu>), página web de la Real Academia de la Historia (<https://dbe.rah.es/biografias/51670/marcelino-coquillat-llofriu>), el Anuario del año 1899 de la Asociación de Arquitectos de Cataluña, pp. 32 y 40 y Gaceta de Madrid, 31/07/1898, n. 212, p. 475.

La obra de Marceliano Coquillat se concentró en Cataluña en las localidades de Sant Just Desvern, en Sitges y en Barcelona entre otras. Fuera de Cataluña hay constancia de que su obra se desarrolló en la Región de Murcia en las localidades de Cartagena y en Murcia; en Castilla La Mancha en la localidad de Valdepeñas; en Madrid capital; en Asturias en la localidad de Alevia y por supuesto en Elche, a la que dedicaremos un apartado más adelante. A lo largo de su trayectoria profesional realizó todo tipo de proyectos de obra nueva y de reforma, abundando las viviendas unifamiliares y los edificios plurifamiliares, aunque también realizó mercados, capillas, casinos, teatros, etc. De las líneas anteriores se tiene que Coquillat debió ser un gran viajero y que llegó a colaborar con varios arquitectos; entre otros nos consta su colaboración con los catalanes Víctor Beltrí, Arnau Clavet, Julio Marial y Santiago Güell.

La relación de Marceliano Coquillat con Elche no quedó rota con su marcha a Barcelona. Desde la ciudad se le requirió por diversos trabajos, tanto por parte de particulares como por parte del Ayuntamiento y de la Iglesia, por lo que realizó numerosos desplazamientos a Elche entre 1903 y 1914. Los proyectos y obras de los que hemos tenemos constancia son la restauración de la Basílica de Santa María, la conducción de aguas a Elche desde la fuente de la Barrena, la planificación del barrio del Asilo y el proyecto y construcción del mismo Asilo, el primer proyecto de las escuelas graduadas, un proyecto de Ateneo, un edificio de viviendas modernista y el proyecto del teatro Kursaal.

Por su continua atención a las solicitudes que desde la ciudad se le hicieron, pero especialmente por su dedicación desinteresada a la restauración de la Basílica de Santa María, fue nombrado Hijo Predilecto de la ciudad en la sesión del 23 de diciembre de 1905 y se le dedicó una calle. Además, en 1907, tras la

terminación de las obras de restauración de la basílica de Santa María, debajo del balcón del órgano, se colocó una lápida en su honor.

En el año 1924 Coquillat, aquejado de una enfermedad, se trasladó a Aguas de Busot para su tratamiento, pero no fue posible su recuperación y finalmente falleció el 28 de diciembre de 1924 con 60 años. Fue enterrado en Sant Just Desvern (Barcelona). El 3 de enero de 1925 la Corporación municipal acordó colocar una lápida de mármol en el salón de Sesiones de la casa Consistorial con la inscripción: "A D. Marceliano Coquillat y Llofriu, distinguido arquitecto ilicitano. Autor de varios proyectos que le han dado justa fama escribiendo su nombre en las páginas de nuestra historia y por su levantado patriotismo, ilustración y desinterés, fue nombrado Hijo Predilecto de esta ciudad en Sesión de 23 de diciembre de 1905. La Corporación Municipal acordó en Sesión de 3 de enero de 1925 dedicar este mármol que perpetúe su memoria"⁹.

Obras y proyectos

El cuadro que se incluye al final de este artículo detalla el listado de obras y proyectos de los que hemos tenido conocimiento en la realización de esta investigación. El extenso listado de obras y la diversidad de fuentes encontradas sobre las mismas ponen de manifiesto que, 100 años después del fallecimiento de Marceliano Coquillat, el interés que genera su obra sigue vigente. Hemos encontrado referencias sobre el arquitecto ilicitano tanto en publicaciones generales sobre la historia de la arquitectura española del siglo XX como en publicaciones específicas sobre el periodo modernista y también en un sinnúmero de páginas webs, y blogs de todo tipo de instituciones y particulares interesados en la arquitectura modernista.

Destaca, en primer lugar, la inclusión de Coquillat en la *Historia de la Arquitectura*

⁹ Biografía sobre Marceliano Coquillat y Llofriu de la Cátedra Pedro Ibarra de la UMH (31 de marzo de 2024) (<https://www.elche.me/biografia/coquillat-y-llofriu-marceliano>).

Española. Siglo XX¹⁰ de Ángel Urrutia y en *Arquitectura Española (1808-1914)*¹¹ de Pedro Navascués. Ambas publicaciones lo incluyen citando la *Casa Maestre* (1906, plaza de San Francisco en Cartagena), sin lugar a dudas su obra más relevante.

La publicación en 1968 de Pomés, a la que nos hemos referido anteriormente, iba acompañada de textos de Oriol Bohigas a modo de guía. La misma editorial publicó a la vez en dos tomos *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista* que, con la colaboración de Antoni González y Raquel Lacuesta, ampliaban el listado de obras y autores modernistas. En la misma¹² se incluían seis obras de Marcel·lí no Coquillat, todas ellas en Cataluña: Casa Teresa (1903, calle Angli 82 en Barcelona) [Fig.2], Casa Fernández (1905, en Paseo de la Ribera 31 y calle Bonaire, Sitges), Casa Gili (1909, Paseo Bernardo Fernández en Sitges) [Fig.3], la casa, caballerizas y mirador de Can Bordoí (1913, Llinars del Vallès) [Fig.4]; Casa Robert (1913, calle Sant Bartomeu 14 en Sitges) y Reforma de fachada de Can Ginestà (1915,



Fig.3 Casa Gili (1909, Sitges). / Fuente: 'Inventario general del Modernismo'.



Fig.2 Casa Teresa (1903, Barcelona). / Fuente: 'Inventario general del Modernismo'.



Fig.4 Casa, caballerizas y mirador de Can Bordoí (1913, Llinars del Vallès). / Albert Esteve (2023). Fuente: <https://www.poblesdecatalunya.cat/element.php?e=18576>

10 URRUTIA, Ángel. *Arquitectura Española. Siglo XX*. 1997, Madrid. Ediciones Cátedra. Op. cit. p. 93.

11 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Arquitectura Española (1808-1914)*. Summa Artis Historia General del Arte, Tomo XXV. 1993, Madrid. Espasa Calpe. Op. cit. p. 667.

12 BOHIGAS, Oriol. *Reseña y catálogo de la arquitectura Modernista II*. 1983, Barcelona. Editorial Lumen, S.A. Op. cit. p. 82.

calle Carles Mercader 17 en Sant Just Desvern) [Fig.5]. En 1990 Lacuesta y González publicaron una nueva guía que incluía una breve biografía de Marceliano y al listado de las anteriores viviendas, salvo la Casa Fernández que había desaparecido, añadían dos obras¹³: la ampliación de la Torre Sant Miquel (1916, calle La Ronda del Carril 32 en La Garriga) [Fig.6] y el cine Gran Teatro en Elche (1919–1920), al que más adelante nos referiremos.



Fig.5 Reforma de fachada de Can Ginestà (1915, Sant Just Desvern). / Fuente: 'Inventario general del Modernismo'.



Fig.6 Ampliación de la Torre Sant Miquel (1916, La Garriga). Fuente: 'Inventario general del Modernismo'. <https://www.arquitecturamodernista.cat/obres/es/la-garriga/tots/torre-sant-miquel-enriqueta-felip-sintas>

A pesar de que la relación anterior no incluye la Casa Josefina Bonet (1915, Paseo de Gracia 39, Barcelona) [Fig.7], podemos afirmar que esta casa, junto con la Casa Maestre de Cartagena, son las casas más reseñadas de

Marceliano Coquillat. La Casa Josefina Bonet se encuentra en la llamada “manzana de la discordia” compartiendo emplazamiento con la Casa Lleó Morera de Lluís Domènech i Montaner, la Casa Mulleras de Enric Sagnier i Villavecchia, la Casa Amatller de Josep Puig i Cadafalch y la Casa Batlló. La casa está incluida en el *Catálogo del Patrimonio Arquitectónico Histórico Artístico de Barcelona*¹⁴. El inmueble había sido construido en 1901 y en 1915 Marceliano Coquillat reformó los interiores y la fachada, a la que le dio un aire un tanto clásico de sabor italianizante alejada de algunos de los mejores ejemplos del Modernismo con los que comparte el espacio.



Fig.7 Casa Josefina Bonet (1915, Barcelona). Fuente: <https://barcelonapaseodegracia.com/es/noticias/casa-josefina-bonet-el-aporte-clasicista-en-plena-manzana-de-la-discordia/>

Sin lugar a dudas las publicaciones anteriores incluyen las casas más sobresalientes de la obra modernista de Marceliano Coquillat, pero como decíamos su obra es mucho más extensa. El autor que ha elaborado el listado más completo hasta la fecha sobre Marceliano Coquillat es Valentí Pons Toujouse, que en 2006 publicó *Inventario general del Modernis-*

13 LACUESTA, Raquel, GONZÁLEZ, Antoni. *Arquitectura Modernista en Catalunya*. 1990, Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Op. cit. p. 183.

14 *Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-Artístic de la Ciutat de Barcelona*. 1987, Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona. P. 209.

mo¹⁵. Esta obra viene acompañada por un DVD que contiene información sobre más de 6.000 edificios modernistas en España. En el mismo se incluyen 38 obras del arquitecto ilicitano. Esta publicación ha tenido continuidad on line a través de la página web *Arquitectura Modernista*¹⁶, que le ha permitido al autor actualizar y ampliar el listado inicial. Por lo que respecta a Coquillat dicho inventario incluye 52 obras. Además de las publicaciones y páginas web mencionadas existen otros muchos sitios en internet, mayormente referidos al modernismo catalán y elaborados por distintas instituciones, aunque también por particulares, que nos han permitido contabilizar hasta 84 obras suyos¹⁷.

El listado adjunto no agota ni mucho menos la producción arquitectónica de Marceliano Coquillat, pero sí que nos abre un abanico sufi-



Fig.8 Casa Maestre (1906, Cartagena). / Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ornate_Art_Nouveau_Building_in_Cartagena_Spain_-_panoramio.jpg

cientemente amplio sobre su obra y nos da una idea acerca de su extensión y relevancia pues téngase en cuenta que un buen número de ellas gozan de distintos grados de protección. La mayor parte de las obras reseñadas se enmarcan en el Modernismo y Novecentismo, pero existen algunas que escapan a este marco para ser calificadas simplemente como eclécticas e historicistas, especialmente a partir de 1915.

Por lo que respecta a su emplazamiento, la gran mayoría de las obras (un total de 64) están en Cataluña, principalmente en Barcelona, en Sant Just Desvern y en Sitges, entre otros municipios. Las más destacadas de estas se han señalado más arriba.

A continuación, por cantidad, estarían las obras y proyectos realizados en Elche con un total de ocho, de las que tres no pasaron de ser proyectos y que luego desarrollaremos en un apartado específico sobre la ciudad.

En la provincia de Murcia hay contabilizadas cinco obras, aunque de dos de ellas, la Casa de la calle Lorca en el Palmar en Murcia y el Palacete d'Estoup en La Torres de Cotillas, no se tienen datos ciertos de su autoría. Entre las obras en la Región de Murcia hay que destacar la Casa Maestre (1906, Plaza San Francisco 5, Cartagena) [Fig.8]. Fue un encargo de José Maestre Pérez, un político conservador y empresario minero. Se desconocen los motivos del encargo a Marceliano Coquillat, pero apunta Cegarra Beltrí¹⁸ que tal vez se debiera a la recomendación del amigo común de ambos, el empresario asturiano Bernardo Fernández Valdés, al que Marceliano había hecho varias obras en Sitges. Los especialistas están de acuerdo en que la casa Maestre presenta una clara influencia de la Casa Calvet de Gaudí. La Casa Maestre fue dirigida por el arquitecto catalán afincado en Cartagena Víctor Beltrí, titulado pocos años antes que Marceliano en

15 PONS TOUJOUSE, Valentí. *Inventario general del Modernismo*. 2006, Barcelona. Ediciones del Serbal.

16 PONS TOUJOUSE, Valentí, (31 de marzo de 2024). *Arquitectura Modernista*. (<https://www.arquitecturamodernista.cat/>).

17 Destacar que de forma particular Pons Toujouse me amplió el listado de obras de Marceliano Coquillat con 21 referencias, en este caso no modernistas.

18 CEGARRA BELTRÍ, Guillermo. (31 de marzo de 2024) *Modernismo y Art -Decó en la región de Murcia*. <https://moderdecoblogspot.com/search?q=coquillat&max-results=20&by-date=true>.

Barcelona y del que tenemos constancia que mantenía amistad con Marceliano.

En 1908 Coquillat construyó en Murcia el Mercado de Verónicas¹⁹ que tuvo una azarosa y corta vida (fue derribado en 1930). Este mercado tuvo una fuerte influencia en el Mercado de Sarrià que Coquillat y Arnau Calvet construyeron en Barcelona en 1910. Destaca por último el edificio José Gascón (1908, González Adalid 2, Murcia) [Fig.9]. Se trata de un edificio estructurado en siete ejes en el que destaca la rejería y los elegantes adornos vegetales de los huecos del edificio²⁰.

En la ciudad de Valdepeñas, en la provincia de Ciudad Real, se encuentran dos obras del arquitecto ilicitano. El actual Centro Cultural La Confianza, que es una rehabilitación del antiguo Casino Círculo La Confianza (1915, Real 7, Valdepeñas) [Fig.10] cuyo proyecto realizó Coquillat. Los proyectos de casinos fueron muy habituales en los comienzos de siglo dada la pujanza económica de determinados sectores industriales y agrícolas. El edificio original constaba de dos plantas y su fachada tiene tres puertas de acceso. La fachada cuenta con un potente cuerpo central y una balconada con una rejería de diseño modernista. En el interior el edificio se organiza alrededor de un patio con pilastras y capiteles con decoraciones vegetales y barandilla de profusa decoración²¹. El segundo de los trabajos que Marceliano realiza en Valdepeñas es un Templo de Música (1912, Paseo de la Estación 44, Valdepeñas), que se ubicó en el recién creado Paseo de la Estación. Era de estructura metálica con cubierta de cerámica curva vidriada. El templo existe en la actualidad para ha sufrido notables transformaciones.

Se tiene conocimiento de una única obra en Madrid. Se trata de la Casa Laboratorio del



Fig.9 Edificio José Gascón (1908, Murcia). / Guillermo Cegarra Beltrí. <https://moderdecoblogspot.com/search?q=coquillat>



Fig.10 Casino Círculo La Confianza (1915, Real 7, Valdepeñas). / Fuente:<https://conoceciudadreal.wordpress.com/valdepenas/centro-cultural-la-confianza/>

Dr. Adolfo Llopis (1914, Paseo de Rosales 8 y 12, Madrid). El edificio albergaba la vivienda particular y el laboratorio de su propietario el empresario y farmacéutico Adolfo Llopis Casteado y en su última planta albergaba además un hotel²². El edificio fue derribado en la década de los 70.

En la provincia de Asturias se encuentra la Quinta de Arriba²³ (1910, Alevia, Peñamellera Baja) [Fig.11]. Se trata de una casa

19 PONS TOUJOUSE, Valentí, (31 de marzo de 2024). *Modernisme*. (<https://vptmod.blogspot.com/search?q=mercat>).

20 CEGARRA BELTRÍ, 2024.

21 LADERAS LÓPEZ, El Eco de Valdepeñas, 2018. (31 de marzo de 2024). *El Centro Cultural La Confianza*. <https://www.elecodevaldepenas.es/texto-diario/mostrar/986210/centro-cultural-confianza-edificio-modernista-principios-siglo-xx-llevo-actividad-pleno-centro-valdepenas>.

22 VALERO, Eduardo, 2015. (31 de marzo de 2024). *El lujoso hotel del Histógeno Llopis Historia urbana de Madrid*. <https://historia-urbana-madrid.blogspot.com/2015/01/lujoso-hotel-del-histogeno-llopis-paseo-rosales-madrid.html>.

23 BRAÑA, Alejandro, 2020 (31 de marzo de 2024). *Asturias por descubrir: Arriba en la Quinta*. (<https://asturiaspordescubrir.com/articulos/casa-de-indianos-quinta-de-arriba-en-alevia/>).



Fig.11 Quinta de Arriba (1910, Alevia). / Fuente: <https://asturiaspordescubrir.com/articulos/casa-de-indianos-quinta-de-arriba-en-alevia/>

de veraneo que Coquillat construyó para el empresario José Lezama tras su regreso de Cuba e instalarse en Barcelona. En Almansa se encuentra la Casa Juan Gascón (¿, Aniceto Coloma 8, Almansa). Es una vivienda unifamiliar entre medianeras de dos plantas que es atribuida a Marceliano.

Por último, nos queda por reseñar dos obras llevadas a cabo en sendas ciudades del Baix Vinalopó. Por un lado, se trata del Ayuntamiento de Crevillente²⁴ (1901, Mayor 1, Crevillente). La actual sede consistorial ocupa una casa particular construida en 1901 que el Ayuntamiento había adquirido a un particular. Se atribuye a Coquillat la autoría de la casa por las fechas de construcción, por su proximidad a Elche y por su estilo modernista, aunque no existe base documental. Por otro lado, en Santa Pola se encuentra Villa Adelaida (1910, Av. Maribel Pérez Ojeda 71, Santa Pola). Es una casa unifamiliar que Gervasio Torregrosa Parreño, importante industrial ilicitano, encargó a Marceliano Coquillat y que posteriormente donó a su ahijada Adelaida Pérez - Ojeda. Esta vivienda se construyó entre 1905 y 1910, a la vez que la

Quinta de Arriba en Alevia con la que comparte su carácter indiano además de evidentes similitudes compositivas y estilísticas.

Obras y proyectos en Elche

No son muchos los trabajos desarrollados por Marceliano Coquillat en Elche en comparación con el vasto trabajo desarrollado en Cataluña, aunque sí fueron los suficientes para dejar una fuerte impronta en la ciudad. Los proyectos que hemos podido reseñar son ocho:

- La restauración de la Basílica de Santa María (1903 -1907).
- Casa Ferrández (1906-1908).
- Proyecto e informes de conducción de aguas potables (1910-1914).
- Urbanización del Barrio del Asilo (1915).
- El edificio del Asilo (1916-1919).
- Proyecto de grupo escolar (1917).
- Proyecto de Teatro Kursaal (1918).
- Proyecto de Ateneo (sin fecha ni emplazamiento).

1. La restauración de la Basílica de Santa María (1903 – 1907).

La Restauración de la Basílica de Santa María es, sin lugar a dudas, el proyecto de mayor relevancia y trascendencia para la ciudad de los que realizó Marceliano Coquillat en Elche y por el que fue nombrado hijo predilecto de la ciudad como comentamos anteriormente.

La Basílica de Santa María es el último de los cuatro edificios religiosos que se levantan en el mismo emplazamiento desde que en 1265 se bendijo la primera iglesia cristiana tras la conquista de la Vila de Elche por el rey Jau-

²⁴ CANDELA OLIVER, Bibiana. Ayuntamiento de Crevillente. Archivo Municipal "Clara Campoamor". (31 de marzo de 2024). *Edificios Históricos de Crevillente IV: La Casa Consistorial*. <https://www.crevillente.es/uploads/ficheros/paginas/descargas/201909/descargas-folleto-casa-consistorial-es.pdf>.



Fig.12 Plano 1 del Proyecto Reparación de la Basílica de Santa María. / Fuente: 'Les Empreintes del Temps'.

me I. La construcción de la basílica se inició en 1673 según la traza de Francisco Verde. Su construcción se alargó durante 111 años, finalizándose en 1784 y en la misma participaron distintos arquitectos y maestros de obras. Desde que se construyó la cúpula los problemas estructurales fueron constantes, cuestión que se vio agravada por los terremotos de 1746 y 1829. El 8 de noviembre de 1902 se decretó el cierre de Santa María por su estado ruinoso y Marceliano Coquillat, por mediación de Pedro Ibarra y de Pascual Antón Tarí, fue llamado a participar en la restauración de la Basílica. En ese momento los problemas se centraban en cuatro cuestiones: el arco toral que daba a la nave se encontraba quebrado y flechado; la cúpula había asentado dando lugar a la aparición de grietas en las cuatro pechinas y el tambor; asientos y deformaciones en la

estructura portante de las tribunas y deformaciones y grietas en los arcos formeros²⁵.

Marceliano visitó la ciudad para aceptar el encargo y conocer el problema in situ y regresó a Barcelona desde donde dirigió las obras con algún que otro viaje ocasional a la ciudad y sobre todo con el apoyo de su primo Pedro Ibarra que, a través de una extensa y detallada correspondencia, le sirvió de enlace con la obra. Marceliano redactó un proyecto extenso y completo, que acompañó de 6 fotografías y 4 planos minuciosamente dibujados²⁶ [Fig.12 y 13] La mejor reproducción gráfica del proyecto la podemos encontrar en el libro *Les Emprems del temps*²⁷.

El proyecto de Coquillat planteaba dos opciones, siendo la primera la demolición y

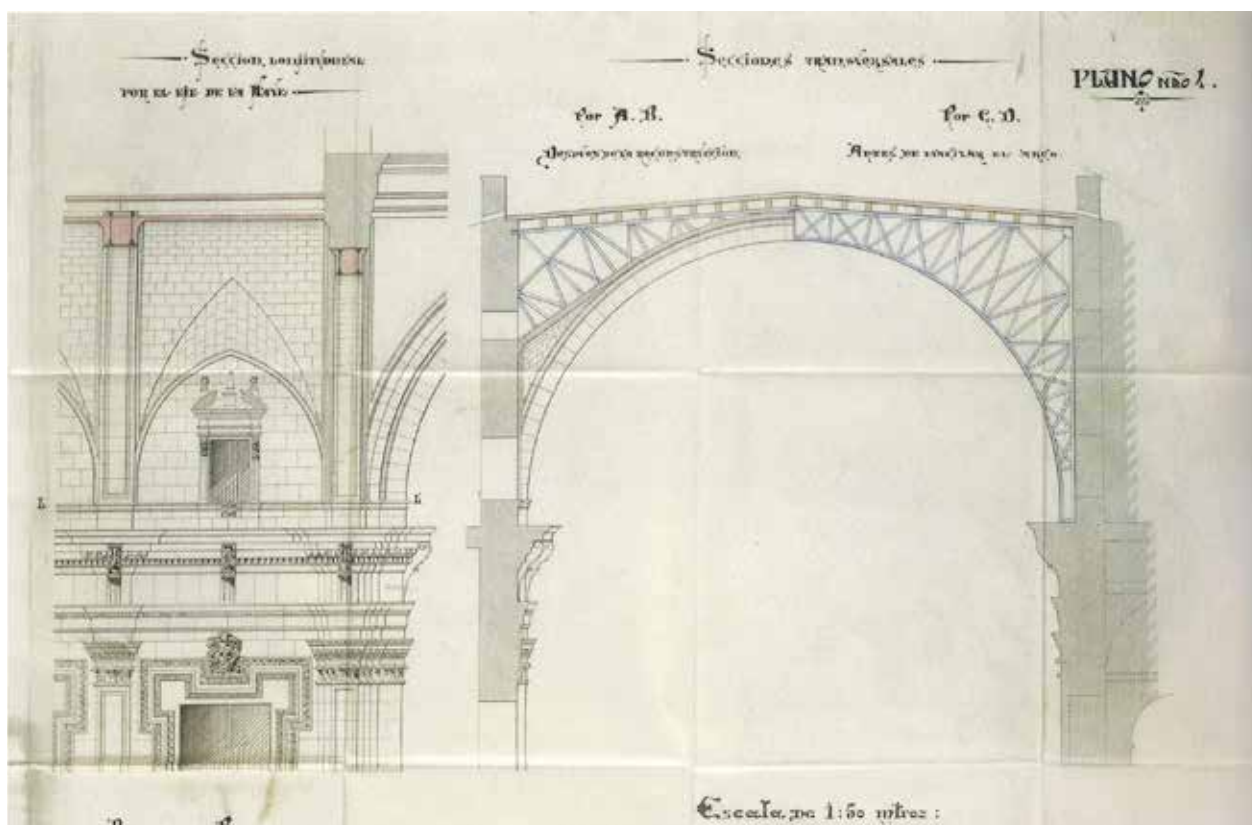


Fig.13 Plano 2 del Proyecto Reparación de la Basílica de Santa María. / Fuente: 'Les Emprems del Temps'.

25 SPAIRANI-BERRIO, Yolanda y otros. "Las restauraciones de 1903 y 1939 de la Basílica de Santa María de Elche. Incorporación de nuevos sistemas constructivos". *Liño*, nº 27, 2021, Edita Universidad de Oviedo, p. 156

26 AHME, Legajo B 319.

27 GARCÍA NAVARRO, Juan José, NAVARRO MALLEBRERA, Rafael y SERRANO BRU, Antonio. *Les Emprems del Temps*. 2010, Excmo. Ayuntamiento de Elche.

reedificación de la iglesia, que finalmente se desestimó. Las obras se alargaron durante cuatro años y el proyecto sufrió distintas modificaciones derivadas de los problemas constructivos que se iban detectando, propios de una obra de estas características, como de la deficiente financiación de las obras de las que Pedro Ibarra dejó abundante información en su correspondencia. En opinión de García Navarro²⁸, al hilo de la correspondencia de Pedro Ibarra, la aportación económica de los fieles y especialmente la de Concepción Ortega, fueron fundamentales en el desarrollo y finalización de las obras frente a las abundantes promesas incumplidas de todo tipo de instituciones, incluido el rey Alfonso XIII que había visitado la ciudad en 1905.

Spairini-Berrio²⁹, en relación con la intervención de Coquillat apunta: “Encontramos alguna coincidencia con las premisas de Camilo Boito como: la introducción de materiales nuevos con distinción de los antiguos y notoriedad visual de la intervención. Se modificaron la estructura y el aspecto exterior de la cúpula cambiando incluso el tipo de tejas”. Esta “modernidad” entendida como un estar al día de las novedades técnicas y de materiales y teorías sobre la restauración, el urbanismo o la arquitectura escolar va a ser una constante que encontraremos en buena parte de las obras y proyectos del arquitecto en Elche. Buen ejemplo de su trabajo científico y preciso es la colección de cinco planos que dibujó para la definición y estudio de los movimientos de la cúpula y los arcos del templo³⁰ [Fig.14].

Nos da idea de la implicación de Coquillat para con las obras el hecho de que renunciara a todo tipo de honorarios. Muchos de los materiales se sirvieron desde Barcelona a través de talleres y de personal de su confianza, que llegó a trasladarse a la ciudad para la realización de

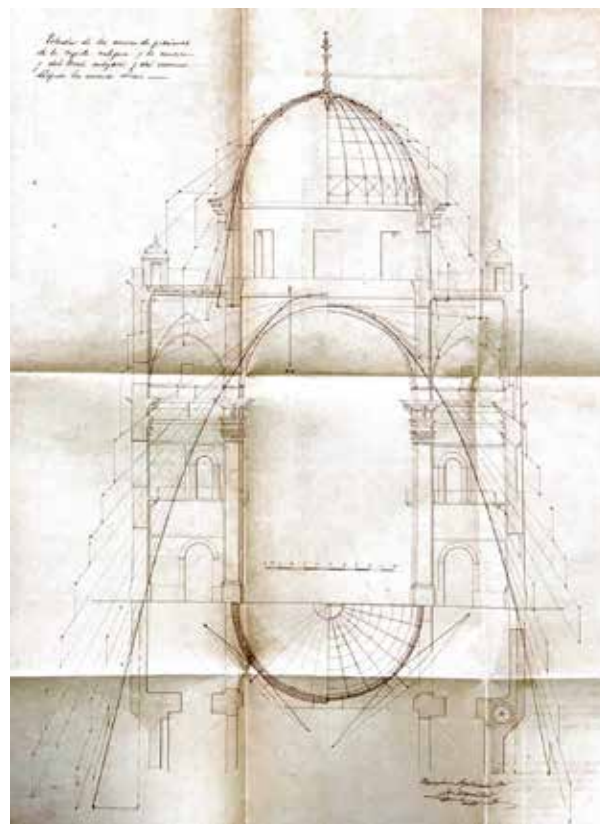


Fig.14 Plano de sección con curva de presiones de la antigua y nueva cúpula y del antiguo y nuevo arco toral. / Fuente: AHME.

los trabajos. Del proyecto de las obras se hizo una edición impresa³¹ de 1.000 ejemplares con el fin de recaudar fondos para las obras. Por otro lado, Marceliano recurrió a personas de su confianza para que le apoyaran en la determinación del estado de la obra. Al respecto destaca la carta³² que el 23 de diciembre de 1904 Coquillat dirigió a Víctor Beltrí, arquitecto afincado en Cartagena, comentándole el estado de la obra y pidiéndole que se acercara a visitarla para que le diera su opinión sobre su estado y las soluciones a adoptar. El 18 de febrero de 1905 Víctor Beltrí le envió respuesta a Marceliano confirmándole la gravedad del estado de la obra. Unos años más tarde de la terminación de la actuación, en 1913, Marceliano

28 GARCÍA NAVARRO, Juan José. “La Restauración de la Basílica de Santa María de Elche de Marceliano Coquillat (1902 -1906)”. *Festa d’ Elx*, nº 57. 2013, Ayuntamiento de Elche. P. 64.

29 SPAIRANI-BERRIO, Yolanda y otros, 2021, p. 152.

30 AHME. Legajo H 2179/17.

31 COQUILLAT Y LLOFRIU, Marceliano. *Proyecto de reparación de la Insigne parroquia de Santa María de la ciudad de Elche*. 1903, Barcelona. Tipografía La Académica, de Serra hermanos y Rusell.

32 IBARRA RUIZ, Pedro. *Libro I Reparación del templo de Santa María 1902-1907. Correspondencia coleccionada para su más fácil conocimiento*. Inédito, f. 192 y ss. y f. 202v. y ss.

Coquillat donó a la Basílica una vidriera de la Virgen de la Asunción situada sobre la puerta del Sol que aún se conserva en la actualidad.

Nos hemos referido más arriba a la abundante correspondencia que mantuvo Pedro Ibarra con Marceliano Coquillat durante las obras. Toda esta correspondencia, junto con la que se cruzaron ambos con Pascual Antón Tarí, el cura de Santa María, y con muchos otros, fueron reunidas, hasta un total de 327, por Ibarra en un libro inédito que tiene por título *Reparación del templo de Santa María 1902-1907. Correspondencia coleccionada para su más fácil conocimiento* [Fig.15]. Las cartas se refieren mayoritariamente a cuestiones relativas a los avances y problemas de las obras con especial dedicación a cuestiones de presupuesto y financiación. En algunos casos

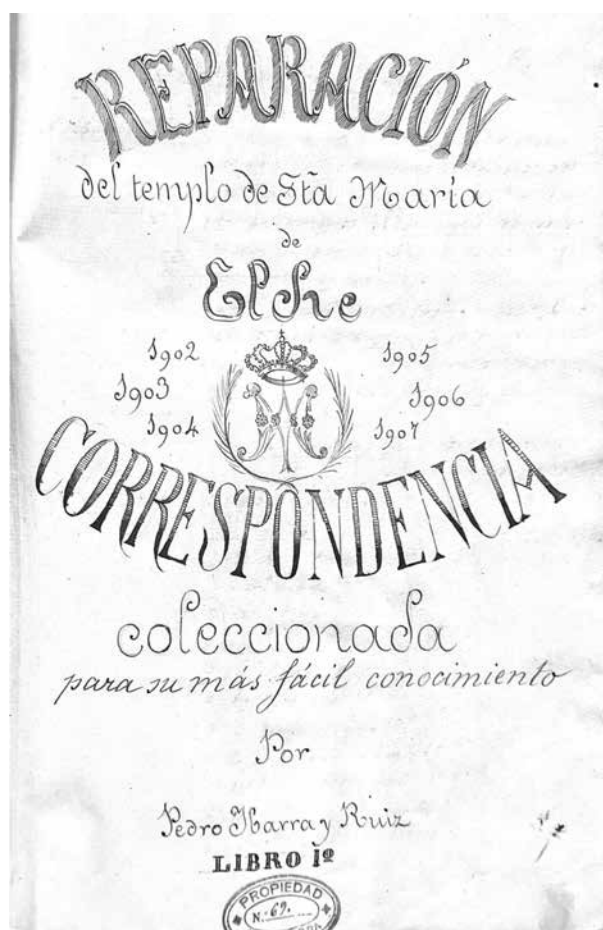


Fig.15 Portada del libro I 'Reparación del templo de Santa María 1902-1907. Correspondencia coleccionada para su más fácil conocimiento'. / Fuente: AHME.



Fig.16 Portada del libro II 'Reparación del templo de Santa María 1902-1907. Diario Gráfico ilustrado con interesantes fotografías'. / Fuente: AHME.

incluyen dibujos de Ibarra y de Coquillat, que ambos usaban en sus explicaciones.

Pedro Ibarra elaboró a la vez que el primero un segundo libro, también inédito, que lleva por título *Reparación del templo de Santa María 1902-1907. Diario Gráfico ilustrado con interesantes fotografías* [Fig.16]. Se organiza el libro en tres apartados: Prólogo, Diario de la obra y Programa de los festejos celebrados con motivo de la reapertura del templo. El libro no es otra cosa que un diario detallado del proceso de la obra acompañado por numerosas fotografías sobre el estado y avance de las obras realizadas por el mismo Pedro Ibarra [Figs.17 y 18].

Ambos libros son, más allá de su valor documental sobre las obras de restauración de Santa María, un documento de interés social,

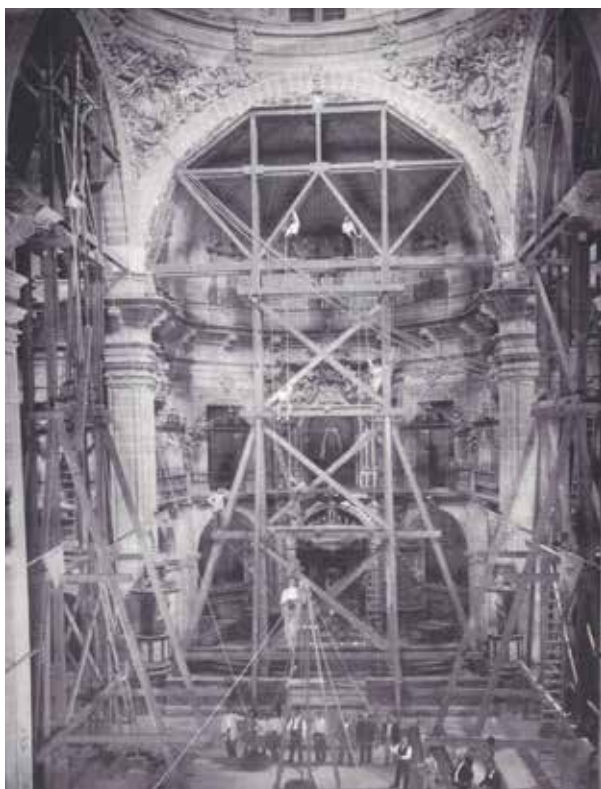


Fig.17 Foto de la nave de la Basílica de Santa María con cimbra para apear el arco toral. / Fuente: 'Les Emprems del Temps'.



Fig.18 Foto de inicio de la construcción de la nueva cúpula de la Basílica de Santa María. / Fuente: 'Les Emprems del Temps'.

cultural y económico de la ciudad de Elche. Ambos libros han sido recientemente donados al Archivo Histórico Municipal de Elche por parte del arquitecto Antonio Serrano Bru, encontrándose pendientes de catalogación.

2. La Casa Ferrández (1906 - 1908)

La denominada Casa Ferrández o Casa de la Mutua [Fig.19] se encontraba en la esquina del Passeig de les Eres de Santa Llúcia, frente a la Calahorra. Existe unanimidad en atribuir la autoría del proyecto a Marceliano Coquillat, aunque no existe documentación al respecto. La promotora del edificio fue María Carmen Aznar Monfort³³ y su fecha de construcción se



Fig.19 Casa Ferrández o Casa de La Mutua (1906-1908, Elche). / Fuente: 'La arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia'.

sitúa entre 1906 y 1908, es decir poco después de terminar las obras de rehabilitación de Santa María. Indica García Antón³⁴ que algunos de los operarios que trabajaron con

³³ COQUILLAT RAMÓN, J. y COQUILLAT VICENTE, A. Op. cit. p. 194.

³⁴ GARCÍA ANTÓN, Irene. *La arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia*. 1980, Alicante. Excm. Diputación Provincial de Alicante. Op. cit. p. 166.

Coquillat en la rehabilitación de Santa María participaron también en este edificio.

Es el único edificio residencial de Coquillat en Elche. Era un edificio de planta baja y dos pisos en esquina donde se elevaba un torreón en planta de cubierta rematado por una cúpula octogonal de cerámica plana vidriada de colores. Los balcones disponían de barandillas de diseño claramente modernista y la fachada contaba con paños revestidos de azulejos vidriados de color, así como de otros recursos de estilo modernista. El edificio fue derribado en 1976 y reedificado poco después con un diseño que se asemejaba al original, pero con una planta más.

En opinión de Gaspar Jaén la Casa de la Mutua se convirtió en una importante imagen visual de la ciudad de Elche a mediados del siglo pasado. En su opinión es el edificio de mayor calidad, el mejor y el más culto inmueble modernista de nuestra ciudad³⁵. Todos los autores se ponen de acuerdo en calificar esta obra como el mejor modernismo en Elche. Así, Pons Toujouse incluye este edificio, tanto en su libro *Inventario general del Modernismo* como en su página web *Arquitectura Modernista*, como parte de la obra modernista destacada de Coquillat. García Antón³⁶ también la incluye por delante de la casa neoárabe –también desaparecida– de la calle Almórida como el mejor modernismo ilicitano. Sin embargo, Oriol Bohigas³⁷ en el tomo II de su ya citada *Reseña* incluye tres edificios modernistas en Elche sin incluir la Casa Ferrández, posiblemente porque en el momento de la publicación ya había sido derribada.

Los edificios que señala Bohigas como modernistas en Elche son la Casa Neoárabe de la actual calle Almórida que también cita García Antón, el edificio de las Oficinas de Riegos del Progreso en la calle Canónigo Torres y el

edificio de la Banca Peral en la calle Desamparados. Además de los edificios ya citados podemos añadir la Casa Torre del Gall en la Partida de La Hoya al que se refiere Jaén i Urban como una obra modernista de interés similar a la Casa Ferrández. Con estos edificios se completa el catálogo de edificios reconocidos como modernistas en Elche. Fuera de los citados, el Modernismo queda reducido en la ciudad a detalles de cerrajería, azulejos y escayolas ornamentales dispuestas con mayor o menor fortuna en edificios anónimos. Señalar por último que el libro *Arquitectura Modernista Valenciana* de Daniel Benito Goerlich tan solo incluye en la ciudad de Elche una única referencia: la fachada de un comercio textil, hoy día ya desaparecida, situada en la calle Aureliano Ibarra³⁸.

3. Proyecto e informes de conducción de aguas potables (1910-1914)

Tras la intervención en la rehabilitación de Santa María, Marceliano se había convertido en una pieza indispensable en múltiples asuntos en la ciudad. Quizá la prueba más evidente de esa versatilidad como arquitecto y su disponibilidad para con la ciudad es su participación entre los años 1910 y 1914 como asesor y supervisor de proyectos por parte del Ayuntamiento en temas relacionados con las conducciones de aguas potables.

En 1910 el caudal de las aguas de la fuente de Barrena que suministraban agua potable a la ciudad menguó de forma notable hasta el punto de hacer peligrar el suministro de agua potable a Elche. El Ayuntamiento de Elche solicitó la participación de Coquillat para informar sobre el proyecto, el caudal disponible y las condiciones técnicas de las obras de construcción de cañerías y aguas³⁹. Aunque trabajó desde Barcelona, realizó distintos viajes a la ciudad para visitar el emplazamiento y las

35 AÉN I URBAN, Gaspar. *De les Clarisses al Salvador: migdia i llevant de la villa d'Elx, arquitectura i urbanisme*. 2012, Alicante. Institut de Cultura Juan Gil Albert. Op. cit. p. 128.

36 GARCÍA ANTÓN, Irene. 1980. Op. cit. p. 168.

37 BOHIGAS, Oriol. *Reseña y catálogo de la arquitectura Modernista II*. 1983, Barcelona. Editorial Lumen, S.A. Op. cit. p. 231.

38 BENITO GOERLICH, Daniel. *Arquitectura Modernista Valenciana*. 1992, Valencia. Obra Social y Cultural Bancaixa. P. 174.

39 AHME. Legajo 36/12.

obras. Cuando hubieron acabado las obras se solicitó de nuevo su participación, viajando en 1912 a la ciudad para inspeccionarlas.

Más tarde en 1914 se tiene constancia de intercambio de cartas entre el Ayuntamiento y Coquillat referentes de nuevo a la supervisión y reajustes de los proyectos de conducción de aguas entre la ciudad y el depósito⁴⁰.

4. Urbanización del barrio del Asilo (1915)

Marceliano Coquillat realizó en 1915 un proyecto para la urbanización de unos terrenos entonces llamados Bancal de la Torre. Los terrenos eran propiedad de José García Coquillat y Fernanda Santamaría. Esta última formaba parte de la Junta del Asilo de San José cuyo edificio se construiría en el mismo barrio según proyecto también suyo.

El proyecto constaba de una memoria, que estaba mecanografiada y de dos planos: uno de la planta del conjunto [Fig.20] donde se señalan

algunas preexistencias y otro con las secciones de los viales. La propuesta se organizaba según un eje central de doce metros de ancho en dirección Norte-Sur que arrancaba en el actual Paseo de Germanías –entonces Princesa de Asturias– y terminaba frente al solar previsto para el Asilo y otras tres calles transversales de diez metros de ancho que enlazaban con calles del colindante barrio de Santa Teresa. A lo largo de la memoria Coquillat va justificando su propuesta con argumentos higienistas sobre soleamiento, presencia de arbolado, anchos de calles, trazados rectos en concordancia con las preexistencias y regularización de las superficies edificables⁴¹.

Jaén i Urban⁴² se refiere al proyecto de urbanización de Coquillat como el más interesante y moderno de los realizados en el ensanche de poniente. Apunta que el barrio del Asilo fue el único ensanche de la ciudad realizado durante los primeros cuarenta años del siglo pasado en el trazado del cual hubiera una decidida y clara voluntad disciplinaria.

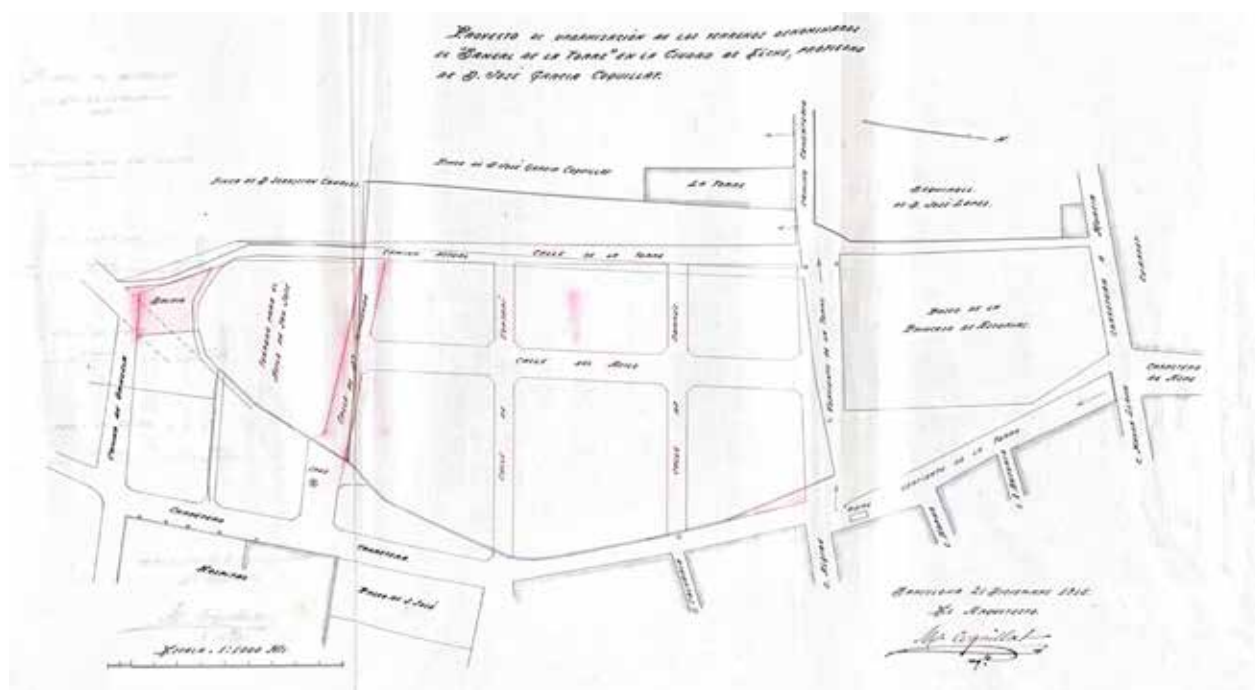


Fig.20 Plano de urbanización del barrio del Asilo (1915, Elche)./ Fuente: AHME.

⁴⁰ AHME. Legajo 36/27.

⁴¹ AHME. Legajo 21/25.

⁴² JAÉN I URBAN, Gaspar. *Formació d'una ciutat moderna de grandària mitjana: Elx, 1740-1962*, 2017, Sant Vicent del Raspeig. Universitat d'Alacant. P. 531.

5. El edificio del Asilo (1916-1919)

En los inicios del siglo pasado el Asilo formaba parte del Hospital que estaba instalado en el Convento de San José y en 1909, ante la situación de deterioro y abandono del edificio llamado de la Tercera Orden, la presidenta de la Junta de Señoras del Asilo solicitó al Ayuntamiento la cesión en usufructo del mismo. El Ayuntamiento aprobó la cesión, pero las obras no se realizaron⁴³. Para tal fin Coquillat había preparado un anteproyecto fechado en marzo de 1910 en Barcelona que hizo llegar a Pedro Ibarra. La misma carta contiene una breve descripción del proyecto donde el arquitecto se queja de la escasez del poco espacio disponible para el Asilo. La documentación obrante en

El barrio del Asilo se proyectó habiéndose establecido ya la situación de la parcela que debía ocupar el edificio que le daría nombre. La parcela había sido cedida por el Ayuntamiento, tenía una superficie de 533 m² y estaba situada al final del eje principal del barrio, la llamada calle del Asilo. Marceliano Coquillat volvió a redactar un nuevo proyecto, ahora ya de obra nueva, con fecha del 16 de febrero de 1916 con el título de *Proyecto de Asilo de Ancianos para la Ciudad de Elche*. Según Jaén i Urban⁴⁵ la primera piedra se colocó el 15 de febrero de 1916 a la vez que se iniciaban los trabajos de urbanización del barrio.

En el expediente del AHME⁴⁶ se conservan los planos de planta baja, de la planta piso, de la fachada principal [Fig.21], un plano con una

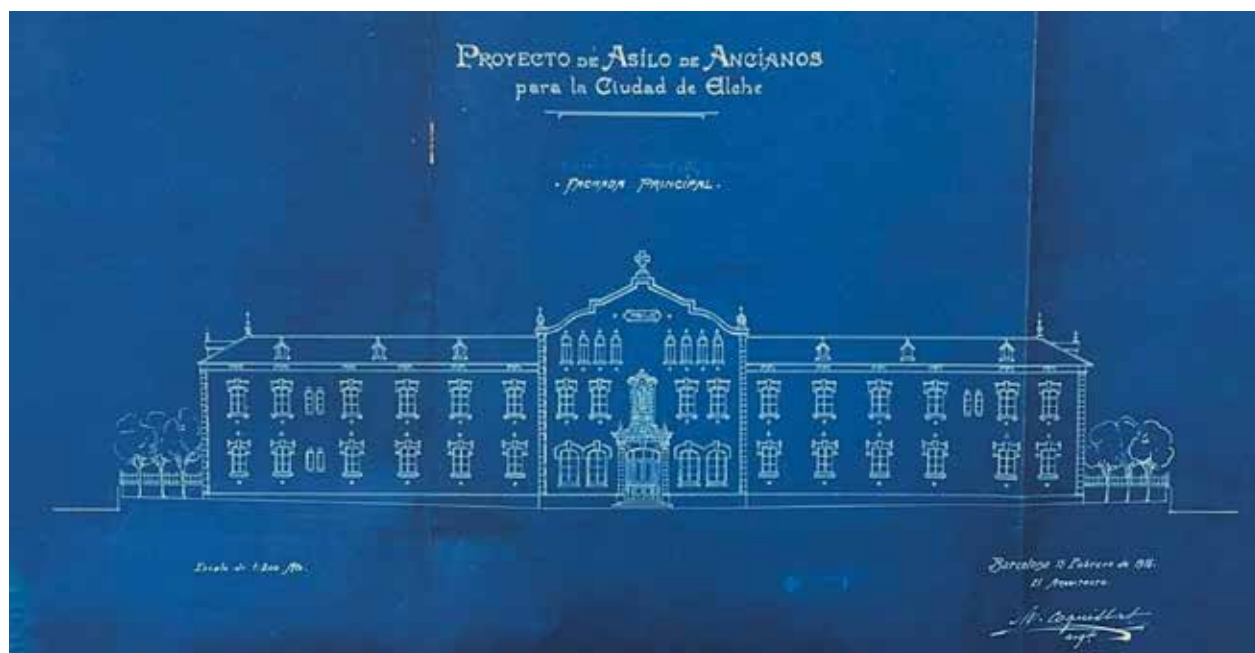


Fig.21 Fachada del edificio del Asilo (1916, Elche). / Fuente: AHME.

el AHME incluye, además de las cartas que se intercambiaron Marceliano Coquillat y Pedro Ibarra, el plano de planta y los dibujos de toma de datos que probablemente Pedro Ibarra había levantado para que el arquitecto realizara el anteproyecto⁴⁴.

perspectiva caballera de la fachada interior y apuntes del terreno y emplazamiento. El edificio tiene una organización simétrica con acceso por el centro y está resuelto en dos plantas salvo el cuerpo central donde se sitúa la capilla que es de tres plantas. La planta baja

43 JAÉN I URBAN, Gaspar. 2017, Op. cit. p. 591.

44 AHME, Legajo H 104/25.

45 JAÉN I URBAN, Gaspar. 2017, Op. cit. p. 591.

46 AHME, Legajo H 104/29.

se destina a zonas comunes y en la planta piso se encuentran los dormitorios con un ala destinada a hombres y otra a mujeres. La fachada Sur es recorrida por una amplia terraza mirando al jardín que ocupa el resto de la parcela. La fachada tiene una vocación de fachada urbana, recuérdese que se encuentra al final de la calle del Asilo. No cabe encontrar en el edificio motivos modernistas en su diseño más allá de la presencia de paños de azulejos en su interior.

A diferencia del proyecto de las escuelas graduadas que luego veremos, las fachadas están más elaboradas y presentan un mayor rigor academicista y ornamental que en este sí podríamos calificar como novecentista. De acuerdo con Jaén i Urban⁴⁷ “la mano de Marceliano Coquillat hay que buscarla sólo en la composición original de la fachada principal, con tres ejes verticales muy claros, independientes unos de otros, y también en la ordenación funcional del conjunto, bien estudiada para garantizar el soleamiento de las habitaciones y la ventilación cruzada”.

El edificio sufrió numerosas reformas durante el pasado siglo hasta que en entre los años 1978 y 1982 se llevó a cabo una importante

ampliación y reforma del arquitecto Antonio Serrano Bru que solo dejó del edificio primitivo la iglesia y el vestíbulo central. Las alas laterales se elevaron una planta más y el edificio acabó rodeando y cerrando el jardín original⁴⁸.

6. Proyecto de grupo escolar (1917)

El Ayuntamiento de Elche encargó a Coquillat el 16 de junio de 1916 un proyecto de grupo escolar a construir en el llamado entonces Paseo de la Princesa de Asturias para atender el enorme déficit de plazas escolares existentes en la ciudad. El documento está fechado en Barcelona el 12 de mayo de 1917 y es el primer proyecto de escuela graduada en Elche.

El proyecto estaba previsto para un total de nueve aulas: cuatro para niños, cuatro para niñas y una de párvulos. La planta era simétrica a base de ocho cuerpos longitudinales de planta baja dispuestos simétricamente alrededor de un cuerpo central de dos plantas. El documento⁴⁹ consta de memoria, pliego de condiciones, presupuesto y planos entre los que se incluye una perspectiva caballera [Fig.22] que nos ofrece una imagen muy academicista y grandilocuente del edificio, creando fachada e imagen urbana.



Fig.22 Perspectiva de grupo escolar (1916, Elche). / Fuente: AHME.

47 JAÉN I URBAN, Gaspar. *Elx, barris dels segles XVIII, XIX i XX: arquitectura i urbanisme*. 2015. Alacant. Institut Alacantí de Cultura Juan Gil Albert, p. 210.

48 JAÉN I URBÁN, Gaspar y otros. *Guía de Arquitectura de la Provincia de Alicante*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert. 1999, p. 173.

49 AHME. Leg. 42/36.

La lectura de la memoria del proyecto nos vuelve a revelar a Marceliano como el profesional competente que está al día de las tendencias actuales, en este caso sobre arquitectura escolar. Afirma en la memoria que el proyecto se lleva a cabo de acuerdo con el Decreto del 28 de abril de 1905 sobre condiciones de mejora e higiene del edificio escolar y las instrucciones de la circular de 1908 sobre la colección de planos del MIPBA. Coquillat se refiere a la importancia del emplazamiento, la orientación, la iluminación, la ventilación, la calidad y características de la construcción, las clases, etc. En opinión de Oliver Ramírez, la modernidad pretendida de la memoria se traslada solo en parte al diseño del edificio, sólo las cuestiones de tipo higienista, pero no el concepto de lo que significa la escuela graduada. Para Oliver Ramírez⁵⁰ las escuelas graduadas de Marceliano no llegan a ser más que una agrupación de escuelas unitarias. El proyecto está planteado como unidades estancas hasta el punto que los patios, no sólo están segregados por sexos, sino que están compartimen-

tados por cada aula, sin que exista interacción entre toda la población escolar.

El proyecto no se llegó a ejecutar. Las escuelas graduadas para la ciudad era una aspiración que se había iniciado en 1910 con la creación de la Dirección General de Enseñanza Primaria dirigida por el alicantino Rafael Altamira, pero hubo que esperar hasta 1928, después de múltiples intentos entre los que se encuentra el proyecto de Marceliano Coquillat, para que la primera escuela graduada en Elche fuera una realidad. El proyecto lo realizó el arquitecto Pedro Sánchez Sepúlveda de la Oficina Técnica de Construcciones Escolares⁵¹.

7. El proyecto del Teatro Kursaal (1913-1918)

Los orígenes del Teatro Kursaal se encuentran en el Teatro Circo que se había levantado en 1906 en un huerto de palmeras situado junto a la llamada entonces Plaza del Doctor Campello, actual Glorieta. Este teatro tuvo una corta vida cerrándose en 1909. Con una nueva propiedad se reinaugura el mismo año

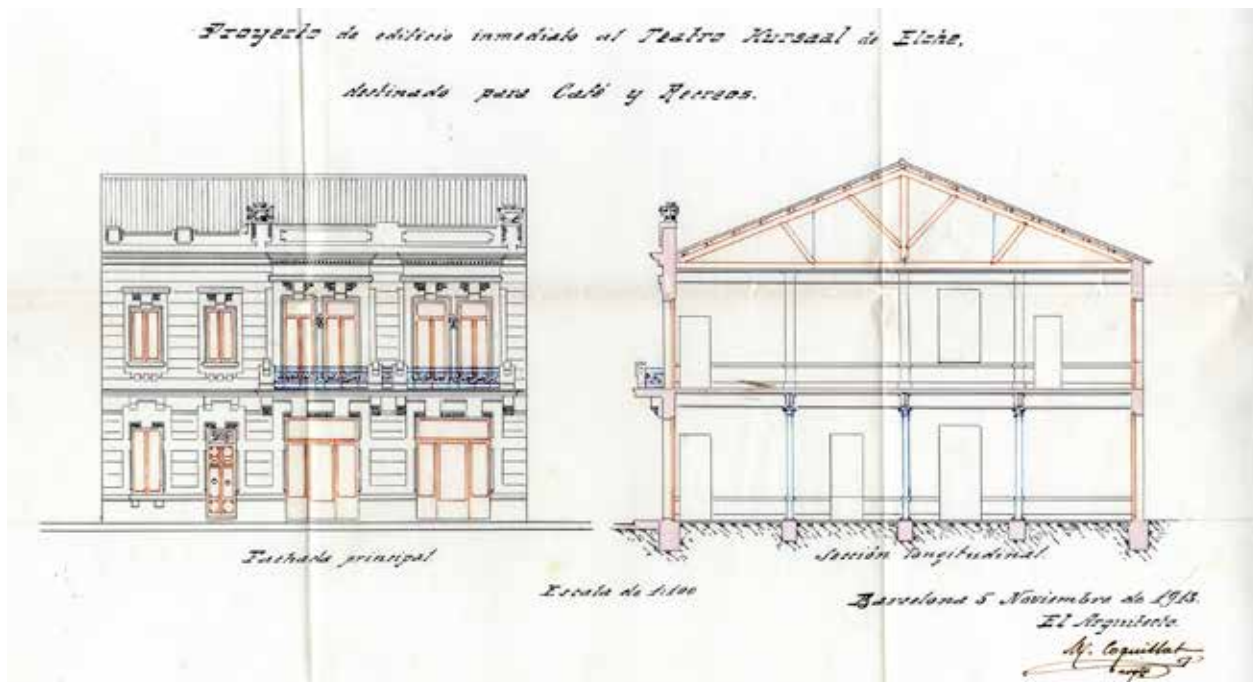


Fig.23 Alzado y sección edificio anexo al Teatro (1913, Elche). / Fuente: Archivo familia Brotons Cascales.

50 OLIVER RAMÍREZ, José Luis, *Las escuelas en el primer tercio del siglo XX en la provincia de Alicante*. Tesis Doctoral, Tomo I. Universidad Politécnica de Valencia. 2004. Segunda parte, pp.109-110.

51 IRLES PARREÑO, Ricardo. *Arquitectura escolar en Elche: 1939-1979*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. 2016, Op. p. 37.

bajo el nombre de Teatro Kursaal. De nuevo, por problemas económicos, el Teatro cambia de mano y en 1917 pasa a pertenecer a la compañía de electricidad la Electromotora Equitativa S.A. En 1919 se constituyó la sociedad anónima Teatro Kursaal y se decidió derribar el edificio y levantar uno nuevo⁵².

Entre los socios de la compañía La Electromotora Equitativa S.A. se encontraba Pascual Antonio Tarí, al que nos hemos referido anteriormente como hombre clave en la participación de Marceliano Coquillat en la de restauración de Santa María⁵³, en base a una antigua amistad entre ambos que venía desde

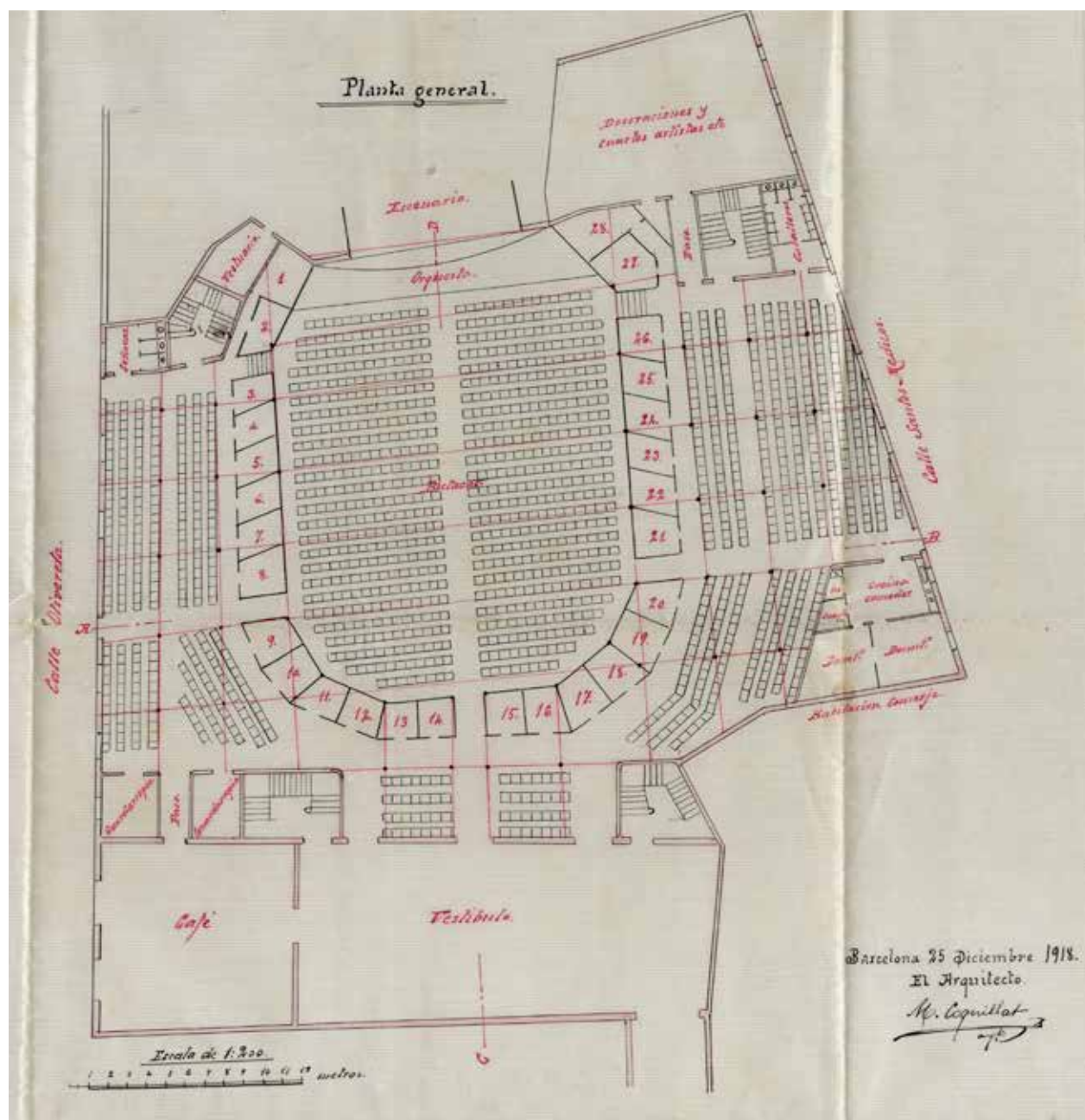


Fig.24 Planta del Teatro Kursaal (1918, Elche). / Fuente: Archivo familia Brotons Cascales.del Temps'.

52 Historia del Gran Teatro – Kursaal en Cátedra Pedro Ibarra de la UMH. (31 de marzo de 2024). (<https://www.elche.me/imagenes/historia-del-gran-teatro-kursaal>).

53 Biografía de Antón Tarí, Pascual en Cátedra Pedro Ibarra de la UMH. (31 de marzo de 2024). (<https://www.elche.me/biografia/anton-tari-pascual>).

la infancia. Es en este contexto que se entiende que el arquitecto redactara un proyecto para el Teatro Kursaal.

Entre la documentación que la familia Brotons Cascales conserva en relación con el Teatro Kursaal, destacamos dos planos firmados por Coquillat fechados el 5 de diciembre de 1913 en Barcelona, por lo tanto, previos a la demolición del Teatro Kursaal primitivo, que llevan por título *Proyecto de edificio inmediato al teatro Kursaal de Elche destinado para Café y Recreo*: un plano dedicado a las plantas y otro con alzado y sección [Fig.23]. La fachada podría entenderse como novecentista.

Cabe pensar que serían planos pensados para una ampliación del Teatro Kursaal primitivo que finalmente se desestimaron al considerar su derribo y nueva construcción.

Además, la familia Brotons Cascales también conserva dos planos de Marceliano Coquillat que llevan por título *Proyecto de Teatro nuevo Kursaal* fechados el 25 de diciembre de 1918 en Barcelona. En este caso la planta y la sección son de nuevo diseño [Fig.24 y 25]. La configuración del teatro es al modo italiano y es muy similar a la que finalmente se construiría según el proyecto del arquitecto valenciano Alfonso Garín Ortolá fechado en 1918.

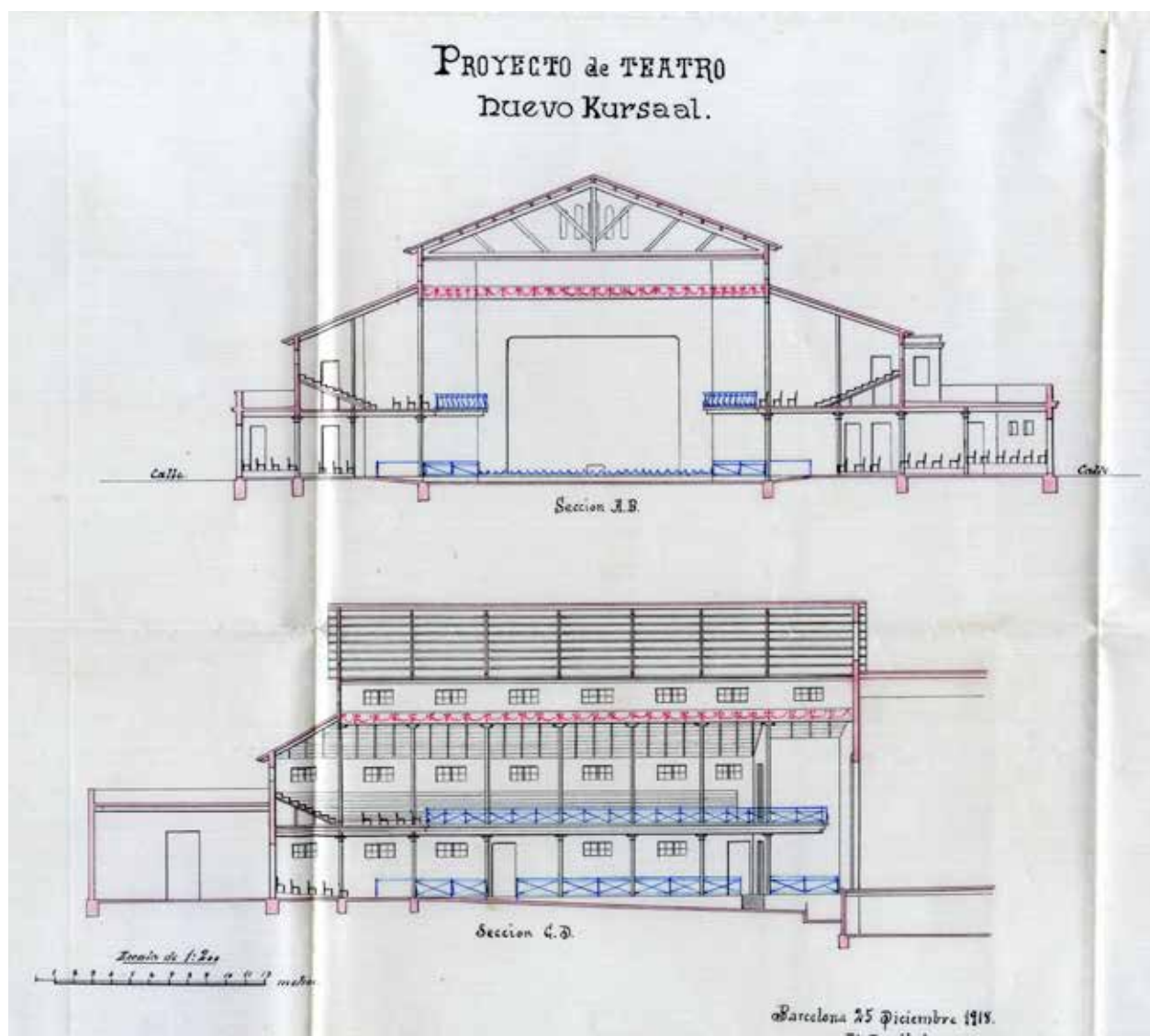


Fig.25 Secciones del Teatro Kursaal (1918, Elche)./ Fuente: Archivo familia Brotons Cascales.

Mientras que de la propuesta de Coquillat se conservan tan solo los planos a los que nos hemos referido, del proyecto de Alfonso Garín se conserva la memoria y el presupuesto, pero no los planos. Cabría pensar que Coquillat desistiría finalmente de realizar las obras dada la gran carga de trabajo que llevaba en Barcelona y que buscara un colaborador más próximo a la ciudad como había hecho en la Casa Maestre en Cartagena con Víctor Beltrí.

Sin embargo, la memoria del proyecto de Garín, fechada el 10 de enero de 1919 en Elche, no hace ninguna mención al proyecto que había redactado Marceliano y en todo momento se refiere a su propuesta como original y realizada por encargo de La Electromotora Equitativa. Volvemos a tener nuevos planos del Teatro Kursaal, ya renombrado como Gran Teatro, en 1940 firmados por el arquitecto Santiago Pérez Aracil, que en esa fecha hace un levantamiento del teatro previo a la ampliación de sus accesos, pero esa ya es otra etapa del Teatro Kursaal que escapa a nues-

tra investigación. Entendemos pues que el proyecto que diseñó Alfonso Garín en 1919 es el que dibujó en 1940 Santiago Pérez Aracil, realizado, eso sí, sobre el proyecto previo de Marceliano Coquillat.

8. Proyecto de Ateneo

Nos referimos en este caso a un dibujo suelto [Fig.26] que se conserva en el Archivo Histórico Municipal de Elche con una perspectiva cónica que lleva por título Proyecto de Ateneo para la ciudad de Elche. El dibujo está firmado por Marceliano Coquillat, pero no consta fecha ni lugar de la firma.

El edificio, que es de corte academicista y aires palaciegos, se encuentra rodeado de arbolado y frente a un estanque o fuente. En las inmediaciones se aprecian algunas personas y un coche de caballos. Al fondo hay un cielo con nubes rasgadas. Está claro que es un dibujo realizado con el fin de vender una idea. Estimo que el dibujo se realizaría entre



Fig.26 Perspectiva del Ateneo (1915-1918, Elche). / Fuente: Archivo familia Brotons Cascales.

1915 y 1918 como resultado de alguna solicitud recibida en alguna de sus venidas a la ciudad y que no tuvo continuidad.

Conclusión

El repaso realizado a la vida y sobre todo a la obra de Marceliano Coquillat nos revela a un profesional comprometido con su oficio al tanto de las nuevas directrices y reglamentos relativos a nuevos materiales, restauración, urbanismo y arquitectura escolar. Hemos visto que su obra es extensa y se reparte en numerosos lugares de España. Fuera de Cataluña tiene edificios como la Casa Maestre de Cartagena que le permiten figurar en las antolo-

gías de la arquitectura española del siglo XX y dentro de Cataluña tiene numerosas obras que han sido recogidas en los catálogos y selecciones de las obras destacadas de la arquitectura modernista catalana. Con respecto a su ciudad, aunque construyó poco, atendió proyectos diversos y singulares y siempre con altruismo. Algunas de sus obras, como la casa Ferrández, se han convertido en imagen de la ciudad de Elche durante buena parte del siglo XX y otras, como la urbanización del barrio del Asilo, han llegado a ser modelos del desarrollo urbanístico de la ciudad. Podemos concluir que existen sobrados motivos que justifican que Marceliano Coquillat i Llofriu forme parte de la historia de la arquitectura española del siglo XX.

ANEXO. RELACIÓN DE OBRAS Y PROYECTOS DE MARCELIANO COQUILLAT

En negrilla los edificios que se han citado de forma expresa en el texto.

Fecha	Nombre	Dirección	Localidad
1900	Fàbrica Medir Tallada Buigas	Bolivia 249 – Selva de Mar	Barcelona
1901	Ayuntamiento de Crevillente	C/ Major 9	Crevillente
1901	Casa Jan Rocamora. Barcelona	Méndez Nuñez 6	Barcelona
1902	Casa Adelayda de Mercader de Zufia	Martorell i Peña, 2-6 – General Vives, 25-27	Barcelona
1902-1903	Casa Francesc Cusó	Carretera Reial, 25-27	Sant Just Desvern
1903-1904	Casa Enric de Bobés Ribosa	Balmes 30 – Diputació, 232	Barcelona
1903-1907	Restauración de la Basílica de Santa María	Plaza del Congreso Eucarístico	Elche
1903	Torre Teresa Crusó	Anglí 82	Barcelona
1904	Can Ginestrat	Carles Mercader, 17	Sant Just Desvern
1905	Casa Bernardo Fernández Valdés	Ribera 31 – Bonaire	Sitges
1905	Casa Joaquim Ministral	Ronda Sant Pau, 4	Barcelona
1906	Casa Mercè Garriga d'Arquer	Catalunya 23	Cerdanyola del Vallès
1906	Casa José Maestre Pérez	Plaza San Francisco 5	Cartagena
1906-1912	Villa Conxita (Joaquín Ministral Lloveras)	Passeig Mare de Déu del Coll, 81 – Pineda, 7	Barcelona
1907-1908	Casa BertomeuAsmarats Pagès	Josep Anselm Clavé 49	Sant Just Desvern
1907	Casa Consuelo Grasas Estapé	Sant Salvador, 133 – Rabassa, 53	Barcelona
1907-1908	Casa Francesc Tarragó	Girona, 133	Barcelona
1907	Torre Canigó	Passatge Joaquim Petit, 5	Sant Just Desvern
1915?	Proyecto de Ateneo		Elche

Fecha	Nombre	Dirección	Localidad
1908-1910	Casa Ferrández	Eres de Santa Llúcia 1	Elche
1908	Can Bordoi	Can Bordoi. Crtra. B-510, km. 8.	Llinars del Vallés
?	Casa Calle Lorca	C/ Lorca 12. El Palmar	Murcia
1908	Casa José Gascón Sala	González Adalid, 2	Murcia
?	Palacete d'Estoup	C/ Greco 2-6	Torres de Cotillas
1908	Casa Monserrat Comas	Rambla 84	Barcelona
1908	Casa Vicente Giménez Rodejà	Dalmases, 48	Barcelona
1908	Casa Bernardo Fernández Valdés	Ribera 68 -70	Sitges
1908	Garaje Bernardo Fernández Valdés	Ribera 71	Sitges
1908	Plaza de Abastos y Salón de Contrataciones	Saavedra Fajardo	Murcia
1908	Torre Ramón Julià	Passeig Canaïes, 2-6 - Passeig Maluquer, 3-5	Sant Joan Despí
1909	Casa Bernardo Fernández Valdés	Ribera 67	Sitges
1909	Casa Bonaventura Orriols Malavert	Bonavista 48 - Creu, 67	Sant Just Desvern
1909	Casa Josefa Pla Gili	Paseo de la Ribera 50	Sitges
1909	Casa Juan Antonio Mateos	Joan Blanques 55-57 - Encarnació, 35	Barcelona
1909	Cases (4) Bernardo Fernández Valdés	Ribera 63-66	Sitges
1910	Casa Carlos de Pouplana	Bonavista 33	Sant Just Desvern
1910	Casa Elías Valero García	Rambla NostraSenyora 6	Vilafranca del Penedès
1910	Torre Fabia Pons	Passatge Pons	Sant Just Desvern
?	Casino Borràs	C/ JoaquímBorràs 40	Castellbell i el Vilar
1910-1913	Mercat de Sarrià	Reina Elisenda de Montcada, 8	Barcelona
1910	Villa Adelaida	Avda. M. Pérez Ojeda, 71	Santa Pola
1910	Quinta de Arriba (José Lizama)	Alevia	Peñamellera Baja
1910-1914	Proyecto de conducción de aguas potables		Elche
1911	Casa Pere Pruna Folch	Marquès de Monistrol, 11	Sant Just Desvern
1912-1914	Casa-Laboratorio Dr. Adolfo Llopis	Paseo Pintor Rosales 8	Madrid
1912	Casa Indalecio Molinari	Hostafrancs de Sió, 12	Barcelona
1912	Casa Indalecio Molinari(ampliación)	Hostafrancs de Sió, 14	Barcelona
1912	Templete de Música	Paseo de la Estación 44	Valdepeñas
1913	Casa Sagrera	Paseig de Can Sagrera 2	Sant Just Desvern
1913-1914	Casa Jaime Domingo Massó	Carretera Reial, 52	Sant Just Desvern
1913	Casa Josep Carbonell Mussons	Sant Bartomeu, 26	Sitges
1913	Torre Josefa Ribó, vda. Comas	Francesc Macià, 8-10	Sant Joan Despí

Fecha	Nombre	Dirección	Localidad
1913-1914	Casa Rita Torrens de Soler	Pedró de La Creu, 11	Barcelona
1913	Casa Tomàs Piera - Maria'Trias	Àliga, 12	Barcelona
1913	Escorxador		Sant Just Desvern
1914	Mas Noguera (Caseta del Guarda)	Mas Noguera (Monistrolet de Rajadell)	Rajadell
1914	Manso Noguera (Reforma)	Mas Noguera (Monistrolet de Rajadell)	Rajadell
1914	Vil·la Cristina (Cristina Canalias, Vda. Giralt)	Passeig Maluquer, 10 - Francesc Macià	Sant Joan Despí
1915	Casa Bernat Pons	Viladomat, 124	Barcelona
1915	Casa Josefina Bonet	Pas. Gràcia, 39	Barcelona
1915	Casino "La Confianza"	Real 7	Valdepeñas
1915	Urbanización del Barrio del Asilo		Elche
1915	Cases Preckler	Consell de Cent, 241-245	Barcelona
1915 - 1916	Panteó Esteve Fargas Carner	Cementiri Nou (Via Sant Joan, 9a)	Barcelona
1916	Cases Joan Oliveras Gelabert	Bonavista, 50-54 - Creu	Sant Just Desvern
1916	Torre Sant Miquel (Enriqueta Felip Sintas)	Ronda Carril, 67-73	La Garriga
1917	Proyecto de escuelas graduadas		Elche
1917	Casa Rectoral de Sarrià	Rector Voltà, 5	Barcelona
1917	Torre de la Inmaculada	C/ Miquel Reverter 7	Sant Just Desvern
1916-1919	Asilo de Elche	Fernanda de Santa María 5	Elche
?	Casa Juan Gascón	Aniceto Coloma, 8	Almansa
1918	Proyecto de Teatro Kursaal	Glorieta	Elche
1917	Casa Vicenç Pérez	Consell de Cent, 301	Barcelona
1919	Casa Paula Lora - Marceliano Coquillat	Consell de Cent, 303	Barcelona
1919	Casa Ramon Julià	Pelai, 1 - Ronda Universitat, 2	Barcelona
1920	Casa Fernández Valdés	C/ Muntaner 402; C/ Plató	Barcelona
1916-1925	Cases Bassols i Solé	C/ Major, 43 i 45; c/ Ateneu	Sant Just Desvern
1919-1922	Mercat Municipal	Bonavista - Arrabal	Sant Just Desvern
1920-1921	Clínica Manuel Corachan	Buïgas, 19	Barcelona
1921	Panteó Mariano Llofriu Aznar	Cementiri Nou (Via Sant Joan, 9A-110)	Barcelona
1924	Casa Marquesos de Monistrol	Marqués de Monistrol - La Pau	Tiana
1924	Casa María de la Cabeza de Lara	Diagonal, 369	Barcelona
1924	Casa Pau Benazet	Sant Francesc, 35	Sitges
1924-1926	Casa Josep Rovira Casanovas	Muntaner, 14-16 - Gran Via, 578	Barcelona



*Vista del carrer Filet de Fora con la fabriqueta de aguardiente a la derecha y los huertos de palmeras (1905). / Pedro Ibarra.
Fuente: Cátedra Pedro Ibarra.*

'La Nueva Guía-Indicador de la ciudad de Elche con todas sus calles y plazas' de 1897

Jaime Frau Vicente

Profesor de Geografía e Historia

En la actualidad las calles tienen como uso principal el ser vías de comunicación. Los vehículos privados y los de transporte público son la seña de identidad del uso de las calles. Con el incremento de la peatonalización de muchos de los viales del núcleo histórico se recuperan para la vida social de sus ciudadanos. Esto no ha sido siempre así.

El hecho de tener en mis manos un documento de sencilla confección, *La Nueva Guía- Indicador de la ciudad de Elche con todas sus calles y plazas*, editado en 1897, documento incluido entre los que se donaron al Archivo Municipal de Elche, en 2021, por los descendientes de la familia Ruiz de Lope (Festa d'Elx, núm. 64) y que me facilitó Carmina Verdú, archivera municipal de Elche, conocedora del trabajo que realizó sobre la evolución de la toponimia de nuestras calles desde que en octubre de 1849 se materializara el *Primer Plano geométrico de la Villa de Elche* por R. O. de 25 de julio de 1846, me ha hecho pensar en la vida que estas calles tuvieron en tiempos pretéritos, contemplado con las aportaciones que figuran en dicho documento.

Un folleto que a tenor de mis investigaciones puedo apreciar que se trata del primer callejero práctico que se confecciona de la Ciudad de Elche. Hecho este que le da una importancia significativa para conocer no solamente

los aspectos descriptivos de las entradas y salidas de las calles, sino también sus límites, como veremos.

Para simplificar, a lo largo del texto, cuando me refiera al *Plano geométrico de la Villa de Elche, de octubre de 1849* (AHME. P8-45_1) lo citaré como *El primer plano...* y en el caso de *La Nueva Guía-Indicador de la ciudad de Elche con todas sus calles y plazas*, lo haré como *La Nueva Guía...*

En su origen, con el nacimiento de las ciudades, las calles unieron a su función de comunicación entre los diferentes espacios, la función residencial, comercial, laboral... es decir, era el escenario de la vida urbana. Y ese papel podemos comprobar que realmente no se ha perdido, sólo se ha modificado.



Alpargateros con sus bancos en la puerta de Santa María. Décadas de 1920-30. / Otto Wunderlich, Archivo Wunderlich, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.

El Elig medieval recibió una noticia por el guardacostas Francesc Cantó: había llegado a la playa del Tamarit (próxima al espacio guardado por la torre del Pinet), una imagen de la Mare de Déu dentro de un arca con la leyenda *Sóc per a Elig*. El recibimiento que se le tributó fue grandioso y en procesión festiva recorrió sus calles la Mare de Déu, rememorando tal evento, en su aniversario, cada 28 de diciembre todos los años.

Tanto las calles como las plazas de nuestra ciudad han vivido con sus gentes muchos acontecimientos. Podemos constatar que con motivo de la jura de Isabel II se celebrarían diversos actos que tendrían como escenario a nuestras calles y lugares emblemáticos; así leemos en los documentos municipales el itinerario que recorrió la procesión cívica que con tal motivo se realizó: “[...] se dirigirá la comitiva por las calles de Carmen, San Jorge y San Juan Bautista a la Plaza Mayor del Arraval, [...] seguirá procesión por la calle Mayor de este arraval, y las de Orts, Don Roque, Filet, Retor, [...], Mesón, a la Plazuela de la Merced... y de allí se pasará a la Insigne Iglesia Parroquial de Sta. María [...] se cantará un Te-Deum [...]”.

Aparte de este tipo de manifestaciones, a comienzos del siglo XX, con la aparición de la fotografía y el aumento de las visitas de viajeros europeos, los estudiosos de la ciudad y su historia han encontrado documentos gráficos como la que acompaña, “espardenyers con su banco”, reunidos a la sombra de Santa María, y que tal vez fueran estos mismos hombres los que cada 14 y 15 de agosto entraban por la puerta de la entonces “insigne iglesia parroquial”, para intervenir bien como *apòstols*, o como *jueus*, en las representaciones de la Vespra y la Festa.

Las calles en Elche han tenido, también, la particularidad de ver circular por ellas, e incluso dar nombre a algunas, las acequias que desde que fuera Colonia Iulia Illice Augusta se desarrollaron para el riego de las parcelas asignadas en la *centuriato* a los legionarios



Foto de Pedro Ibarra de la Acequia Mayor y el camino de la Torreta de Ressemblanc, hacia 1900. / Fuente: Guilabert Requena, Jerónimo. ‘Las fotografías del historiador Pedro Ibarra y Ruiz. Un patrimonio recuperado’. Cubicat Ediciones, 2014. p. 185.

“jubilados”. En el estudio al respecto, desarrollado en la tesis doctoral de Vicente Gozávez, *La ciudad de Elche: Estudio geográfico* (Gozávez, 1976), se propone que tanto la red viaria como la de las acequias tiene su origen en este hecho.

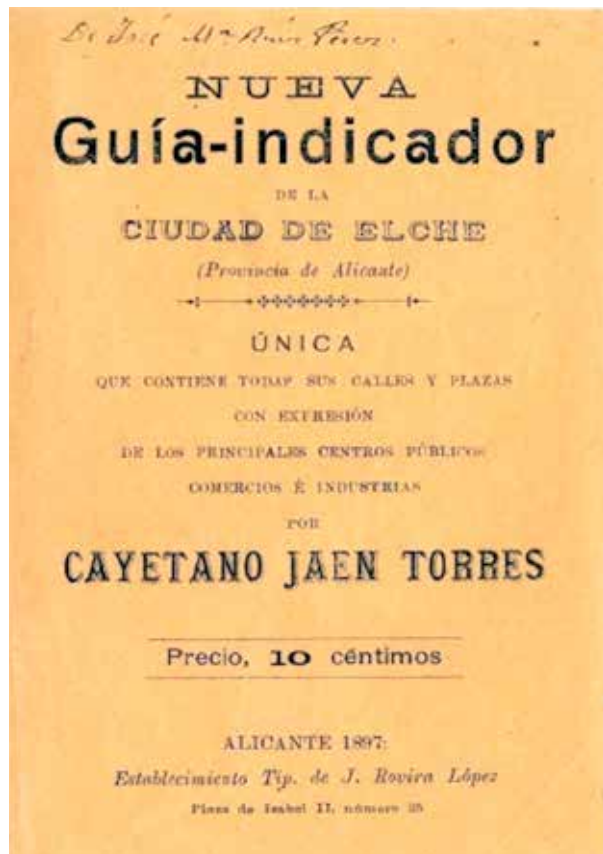
En la foto que acompaña vemos la Acequia Mayor bordeando el camino de la Torreta, hoy carrer Curtidors, en la que se habilitó, con el tiempo, un lavadero público así como un lavadero de caballerías en el lugar conocido como *Clot de les tres*¹.

Sin más preámbulo entremos en el conocimiento que nos transmite este documento sencillo, pero claro, que retrata las calles de nuestra ciudad en las postrimerías del siglo XIX.

¹ Clot de les tres. Una aclaración al respecto de esta denominación para dicho espacio. En diferentes Libros de Actas Municipales se hace referencia como “Clot dels tres” o “Clot de els tres”. Revisando anotaciones en los “Índices de remisiones a Cabildos y Sitiadas” de Pedro Ibarra, en Nota al margen, figura, de puño y letra de D. Pedro: *Las tres tallas de bajo, por derecho del molino de la Torreta, s/privilegio de los Judíos*. (N. del A.)

La publicación y sus características

Lo primero que vamos a observar *La Nueva Guía-Indicador de la ciudad de Elche con todas sus calles y plazas* son las características físicas. Se trata de un cuadernito, tamaño octavilla (15,0 cm. de alto x 10,5 cm. de ancho), con la portada y contraportada de color naranja, un tanto tamizado por los años, que utiliza en su tipografía varios modelos. En el título: *Nueva/ Guía-Indicador/ de la/ Ciudad de Elche/ (Provincia de Alicante)*, se usan en cada línea tipos distintos. La primera línea se usa Courier New expandida; en la segunda, se podría equiparar al Arial negrita; la tercera, de menor tamaño, por tratarse de los enlaces, se usa Times New Roman Versalitas; la cuarta línea que identifica a la “Ciudad de Elche”, lo resalta con “contorno, versalitas y expandida” y en la quinta, usa cursiva del tipo Times New Roman.



Portada de la ‘Nueva Guía-indicador de la Ciudad de Elche’. / AHME: RL-21-Callejero Cayetano Jaén. Alicante 1897.

El resto de información descriptiva del contenido se inicia, todo centrado y de forma resaltada el ser “única” en tipo Arial negrita y versalita expandida. El resto vuelve a ser Times New Roman, en versales. Al final se identifica al autor: Cayetano Jaén Torres con tipo Arabictypesetting versalitas y relieve. Centrado y enmarcado por líneas paralelas, el precio, destacando los numerales con Arial Unicode MS.

Al final, la ciudad de impresión y fecha, con tipo Times New Roman versalitas, en la línea siguiente, la empresa tipográfica usando Times New Roman cursiva y, en la última línea, su dirección, con Times New Roman.

Una vez superada su portada, veamos el interior. Encontramos una portadilla exactamente igual a la cubierta, dejando el reverso en blanco. Con una presentación clara y sencilla, por orden alfabético, indicando sus entradas y salidas, además de mostrar, en algunos casos, con iniciales, la correspondencia con el barrio de pertenencia, como podemos observar en la primera página de *La Nueva Guía...* (C.) para la Ciudad, (A.) para el Arrabal, (Ll.), para el Llano y (B.C.) para el recién construido Barrio del Carmen.

Realizando un estudio comparativo de los espacios urbanos definidos hasta la fecha de publicación del documento que da origen a esta *Nueva Guía...*: la Ciudad (La Villa o La Vila Vella), el Arrabal (Raval de Sant Joan), el Llano (el Pla de Sant Josep) y como más moderno se identifica el Barrio del Carmen (construido en el Hort de Pusa) partiendo de lo que ya existía desde 1849. Se constata que no hay otras zonas diferenciadas en *La Nueva Guía...*, como, por ejemplo el espacio intermedio entre la Ciudad y el Arrabal, que se inició durante el dominio musulmán en la Poble de Sant Jordi y que se puede relacionar con la parroquia de El Salvador. Por otro lado, en la zona NE, el espacio conocido como Illetas o Barrio del Clero y otros espacios aislados, todos ellos integrados en la Ciudad. La comparativa comentada la estableceré con la toponimia descrita en *El primer plano...* y que con una distancia tempo-

ral de 50 años, se puede observar que no hay grandes diferencias entre ambos.

— 3 —

Calles	Entradas	Salidas
Abadía	Angel	Ntra. Sra. de la Leche
Alfonso XII (B.C.)	Barrio de S. Miguel	Huertos
Algibe	S. José	Al campo
Almas	Mayor	Plaza Nueva
Almórida	Teatro	Puerta Almería
Alpujarra	Puente Ortices	No tiene
Angel	Plaza Carretas	S. Jorge
Alvado	S. Pedro	Plaza Nueva
Arboles	Troneta	Almorida
Aspe	S. Antonio	Al campo
Aureliano Ibarra	Corredera	Troneta
Aurora	Barrio de S. Jerónimo	Retor
Barrio de Conrado	Ntra. Sra. del Remedio	Plaza Carretas
Barrio de S. Jerónimo	Plaza Carretas	Huertos
Barrio de S. Miguel	Teatro	Id.
Bajada del Puente	S. Jorge	Puente (carretera)
Box y Rosario	Plaza Arrabal	Barrio de S. Jerónimo

ADVERTENCIA

Las letras (C.), (A.), (LL.), (B. C.) puestas al lado del nombre, significan que dichas calles corresponden a la Ciudad, al Arrabal, al Llano y Barrio del Carmen.

Primera página de la 'Nueva Guía-indicador de la Ciudad de Elche'. / AHME: RL-21-Callejero Cayetano Jaén. Alicante 1897.

Será a finales del siglo XIX y comienzos del XX cuando se incrementa, a solicitud de promoción privada, la construcción de barrios que provocan un engrandecimiento superficial de la ciudad, que aumentará con la construcción del puente de Canalejas, o *Pont Nou*, al oeste del río Vinalopó.

En este momento entiendo que procede aclarar algo en cuanto al comentario de entrada o salida de las calles. Este aspecto se hace atendiendo a la numeración de policía de las calles, para ello se aplica la Real Orden de 24 de febrero de 1860 por el que se estableció numerar las casas de las calles y aplicando el punto 19º, se partirá, en este caso, de la ubicación del Ayuntamiento, con números pares los edificios situados a la derecha e impares a la izquierda. Para las plazas se aplicaría

lo dispuesto en el Decreto 56/2 del año 1863. Debemos entender que lo hace según se ha aplicado esta normativa.

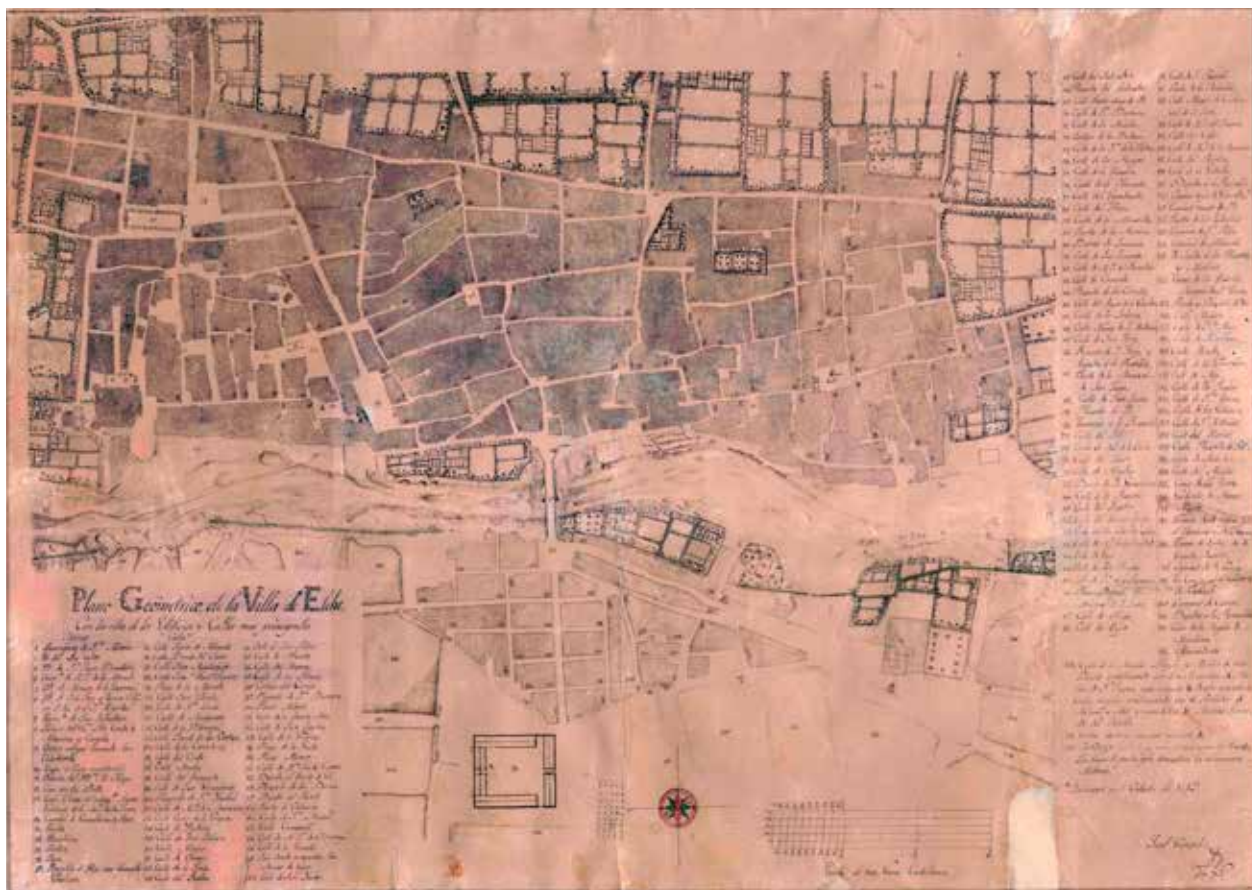
Entremos en la toponimia de las calles, que en ese momento superan el centenar contando calles, plazas y plazuelas.

Al mirar las designaciones que tienen, observamos que en los cincuenta años transcurridos entre ambos apenas han sufrido modificación, destacando la presencia de advocaciones marianas, seguidos de santos y santas, ascendiendo a unos cuarenta espacios del total. En algún caso repetidos, como ocurre con la denominación de la Patrona N.S. de la Asunción, pues hay una en la Villa de *El primer plano...* o en la *Ciudad* de 1897, y otra, en el Arrabal.

También se repiten Sta. Bárbara y S. Gerónimo. En el primer caso, como plazuela (hoy desaparecida), se encontraba entre la actual Plaça de les Flors y el Carrer Major de la Vila y la calle, que coincide con el actual Carrer de Santa Bàrbara.

S. Gerónimo, lo vamos a encontrar primero, como calle, coincidiendo con el actual Carrer del Bisbe Tormo. Y aparecerá como calle, pero con el *apellido* Barrio, iniciándose en la plazuela de las Carretas, en *El primer plano...*, o plaza Carretas, en *La Nueva Guía...* La calle Barrio de S. Gerónimo, de la que hablamos, corresponde al tramo del Carrer Filet de Fora entre la Replaceta dels Pontos y el Carrer Mare de Déu de l'Assumpció.

Lo mismo ocurre en *El primer plano...* con El Salvador, S. Juan y Sta. Teresa. Ya que la calle, la plazuela y calle de la Puerta Chica del Salvador identifican espacios próximos entre sí, bien como prolongación o adyacentes a la primera. Igual que en el caso de S. Juan, con su "Puerta de la Arraval de San Juan", la propia calle de San Juan y la plazuela de San Juan. Con Santa Teresa, en cambio, reparamos en que el puente y la plaza de Santa Teresa se encuentran el uno coincidente con el otro, mientras la calle, está más alejada.



‘Plano Geométrico de la Villa de Elche (5 de octubre de 1849),’ Orientación norte-sur: sentido izquierda-derecha.
/ AHME: P8-45_1.

¿Qué podemos verificar en *La Nueva Guía...* con relación a estas calles y plazas?

En la calle Salvador tenemos dos designaciones con el mismo nombre. En la primera observamos que su entrada es la Plaza del Salvador y su salida está en Almórida. Es decir, coincide con el trazado de la calle Chica del Salvador, de *El primer plano...* y con el actual Carrer de la Porta Xiquica del Salvador. La segunda designación nos dice que su entrada es la calle Troneta y su salida, se encuentra en Plaza del Salvador, por lo que se está refiriendo al propio Carrer del Salvador. Por último, la Plaza del Salvador, con su entrada por la calle del Salvador y su salida, por la calle Solares.

Otro aspecto que determina límites de las calles son aquellas que no tienen salida y así nos encontramos la calle Alpujarra, con entrada en Puente Ortices y, como se ha introducido, en salida, consta que “No tiene”.

En la página 4 hallamos la que se denomina calle Cortijo con entrada por la calle Mayor. En *El primer plano...* figura como callejón del Cortijo, y hoy podría asimilarse a los tramos iniciales del Carrer Ànimes y Passatge del Periodista Avelino Rubio.

En la misma página aparece la denominación calle Higuera, con entrada por la Plaza del Dr. Campello (actual Plaça de la Glorieta). En *El primer plano...* se nombra calle de la Higuera con la característica de ser un callejón sin salida y que actualmente se integraría en el Carrer Kursaal.

Siguiendo con la comparación de ambos documentos veamos algunas incidencias?

En la primera página de la relación (tercera del documento) se observa la segunda calle: Alfonso XII (B.C.), de la que puedo comprobar que esa designación es errónea. Lo explico: En el (B.C.) Barrio del Carmen, que se ha creado

en el Hort de la Pusa a solicitud realizada por José Ramos en 1894, se designó una de las calles como Alfonso XIII (Acta de la sesión del Ayuntamiento Pleno de 15 marzo 1894), que hoy continúa con la misma denominación. La calle Alfonso XII, precisamente va a ser designada el año en que se ha editado *La Nueva Guía...* Es el 9 octubre 1897 cuando se acuerda que la calle “emplazada desde la Travesía de la Rambla del Arrabal hasta la Plaza Mayor, será calle Alfonso XII”. Esta calle se abre con motivo de la construcción entre 1865 y 1866 de la Carretera del Alto de las Atalayas a Murcia según los planes de Carreteras de 1864 (Carreres, 2013).

En la misma página se indica que la calle Almórida tiene su entrada por la calle Teatro (actualmente Plaça de la Constitució) y su salida, por la calle Puerta Almórida y aquí es donde hay una modificación, pues en *El primer plano...* aparece como Puerta de la Morería. Hoy es el carrer Porta de la Morera. Más adelante se nombra Barrio de S. Miguel que no aparece en *El primer plano...* al haber sido creado con posterioridad a su delineación en el Huerto del Piñón en 1892.

En la quinta página aparecen repetidas, pero con la indicación del barrio de pertenencia, la calle Horno y calle Mayor seguidas de (C.), (A.) o (Ll.), ya que en cada Barrio había una calle con esa denominación.

En *La Nueva Guía...* en la página 6, se indica que la calle Obispo Tormo, tiene su entrada por la Corredera y su salida es en la plaza de la Merced, esta anotación choca con las designaciones que se aprueban en el Acta de la Sesión del Ayuntamiento Pleno de 9 de octubre de 1897: “Rotulación de calles: [...]; Obispo Tormo, a la subida de San Jerónimo y Cánovas del Castillo, a la calle Ancha”.

Cabe pensar que con anterioridad, la calle Ancha, ya había sido designada como Obispo Tormo teniendo en cuenta la anotación que aparece en el 5º Tomo de los *Índices de Remisiones a Cabildos y Sitiadas* de D. Pedro Ibarra con referencia al Acta de la Sesión del Ayun-

tamiento Pleno de 6 de marzo de 1890: “Rellenó que perjudica, sobrepuesto en la Calle Obispo Tormo...”.

Llama la atención que en la plaza de Sta. Isabel figure como entrada la calle S. Gerónimo y no tenga asignada salida, cuando correspondería la calle Uberna.

Con una ubicación, en inicio idéntica pero con un final variado, así como con una denominación algo modificada aparece en *El primer plano...* la calle de los Santos de la Piedra, que finaliza en la calle de los Árboles y en *La Nueva Guía...* se indica: calle de los Santos Médicos, con entrada por la calle de la Puerta Chica del Salvador y salida por la calle Santa Bárbara. Teniendo en cuenta que la actual Replaceta de l'Espart establece la comunicación entre ambas calles, cabría la posibilidad de que se hubiera abierto la comunicación indicada en *La Nueva Guía...*

Travesía plaza de las Barcas	Desamparados	Id. Barcas
Travesía S. Juan	S. Juan	Filet
Travesía plaza Nueva	Mayor (C.)	Plaza Nueva
Travesía de S. Pablo	Puertade Alicante	S. Francisco Javier
Travesía a la Rambla (A.)	S. Juan	Vinalopó
Travesía a la Rambla (Ll.)	Sta. Ana	Id.
Travesía a la calle de S. Roque.	Box y Rosario	Mayor (A.)



A título orientativo, la Travesía de la Plaza de las Barcas, que en ‘La Nueva Guía...’ se define con su entrada por la calle Desamparados y salida por la plaza de las Barcas, en el plano observamos que la calle de N. Sra. de los Desamp. (63) y plazuela de las Barcas (58), están comunicadas, pero no se identifica. (Fragmento del plano de 1849 de Joseph González). / AHME: fragmento P8-45_1 y fragmento de la ‘Nueva Guía-indicador de la Ciudad de Elche’.

Otras curiosidades son que en este documento no se citan las calles Barrera, Bodega y Puerta de Orihuela en lo que se define como

Ciudad. Igualmente en el Arrabal pasa con las calles Estrella y Ntra. Sra. Soledad y en el Llano de San José no encontramos las calles Gitanos y Sansón. En cambio, se cita paseo de la Princesa, poniendo el límite como salida a la calle San Antonio (Ll.). Este paseo en *El primer plano...* figura como “vertientes de aguas”.

También son curiosas las definiciones de travesía, que en la página novena hacen referencia a su situación respecto a plazas y calles: plaza de las Barcas, calle S. Juan, Plaza Nueva, calle S. Pablo, a la Rambla (A.), a la Rambla (Ll.), a la calle S. Roque. La travesía de la plaza de las Barcas, con su entrada por la calle Desamparados y salida por la Plaza de las Barcas, en *El primer plano...* aparece dibujada pero no designada en la relación. A la travesía de la calle S. Juan, con su entrada por la calle S. Juan y salida por la calle Filet, le ocurre lo mismo.

La travesía de la Plaza Nueva, con entrada por la calle Mayor (C.) y salida en la citada plaza, en *El primer plano...* no encuentro correspondencia, pues todas las que tienen estos límites coinciden con las calles Alvado, Almas y la plazuela de Santa Bárbara. La travesía de la calle S. Pablo (situada en el barrio de Les Illetes), con entrada por la calle Puerta de Alicante y salida por la calle S. Francisco Javier, coincidiría en *El primer plano...* con una vía no identificada y que actualmente la definiríamos como un tramo del Carrer Mestre Albéniz, con esos límites.

En cuanto a las definidas como travesía a la Rambla, tanto desde el Arrabal (entrada por la calle S. Juan y salida el Vinalopó), como desde el Llano (entrada por la calle Sta. Ana y salida el Vinalopó), corresponden con las mismas que aparecen, tanto en *El primer plano...*, como en la actualidad, con la salvedad de la que se inicia en el Carrer Sant Joan, que el trazado se ha rectificado y se ha sustituido la pendiente por escaleras.

Finalmente, la travesía a la calle S. Roque, con entrada por la calle Box y Rosario y salida por la calle Mayor del Arrabal, en *El primer plano...* no aparece con esas carac-

terísticas ningún vial. En la actualidad se denomina travessía de Sant Roc el vial que se inicia en el Carrer Major del Raval y tras cruzar el Carrer Sant Roc, finaliza en el Carrer Espí. Fuera del orden alfabético aparece la calle Infante D. Manuel (B.C.), que no figura en *El primer plano...* por la razón explicada anteriormente y que actualmente mantiene esa designación y localización.

Los límites de la ciudad

Del estudio de *La Nueva Guía...* podemos hacer otro análisis si nos fijamos en las calles que tienen su salida a Huertos o Al Campo. Con ello fijaremos los límites de la ciudad en ese momento. Llama la atención que las calles que vamos a determinar, las que se encuentran en la margen derecha del Vinalopó (este), finalizan en Huertos, mientras que las que lo hacen en la margen izquierda (oeste), finalizan en Al Campo, con lo que queda plasmado gráficamente la distribución de los terrenos, según su uso agrícola.

Así, si buscamos las calles y las agrupamos por su orientación, concluiremos dichos límites.

En la ladera este del río ponen límite al norte las calles: Ntra. Sra. de la Asunción: plaza de la Merced – Huertos; Puerta de Alicante: Puente Ortices – Huertos; San Agatàngelo: San Vicente – Huertos; San Fran^o Javier: San Vicente – Huertos y Virgen (por Casas de la Virgen): Plaza de la Merced – Huertos.

El límite este está determinado por Alfonso XII (B.C.) – de la que ya he explicado que corresponde a Alfonso XIII – barrio de S. Miguel – Huertos; barrio de S. Gerónimo: plaza Carretas – Huertos; José Ramos. Don (B.C.): Almórida – Huertos e Infante D. Manuel (B.C.): Barrio S. Miguel – Huertos.

El sur está definido por Puerta Tahúllas: Ntra. Sra. de la Asunción (A.) – Huertos y Rastro: Mayor (A.) – Huertos.

El límite oeste, en este caso, lo determina la rambla del Vinalopó.

Si miramos de idéntica forma la ladera oeste, el norte lo definen las calles Aspe: S. Antonio – Al Campo; Honda: plaza del Puente – Al Campo; Santa Teresa: S. Antonio – Al Campo; Senia: Horno (Ll.) – Al Campo y Verónica: Honda – Al Campo.

El este está determinado por la rambla del Vinalopó. En el límite sur aparece la plaza S. José: Santa Ana – Al campo.

No figuran calles con finalización en sentido oeste.

Tal vez sea conveniente hacer alguna aclaración de alguno de estos espacios ya que con el tiempo han modificado bien la superficie abarcada, bien la denominación.

La calle Ntra. Sra. de la Asunción, que en la *La Nueva Guía...* no lleva la aclaración de Ciudad, hace referencia a la que se situaba en la ciudad y que coincide con el actual Carrer Fatxo. Indica que su entrada es por la plaza de la Merced, al igual que la calle Virgen (Casas de la Virgen). En esos momentos la plaza de la Merced abarcaba la actual Plaça de la Merced y la zona que ocupaba el Paseo, coincidente con el Passeig de les Eres de Santa Llúcia actual, ampliándose hasta la fachada de la Calahorra y el inicio del actual Passeig de l'Estació.

Finalmente, la plaza de San José, se identifica en estos momentos con la Plaça del Reis Catòlics.

‘Los centros públicos, comercios é industrias’

Una vez analizadas las calles, plazas y plazuelas más significativas por las curiosidades que presentan, vemos que el título de *La Nueva Guía-Indicador de la ciudad de Elche con todas sus calles y plazas*, se completa: “Única que contiene todas sus calles y plazas con expresión de los centros públicos, comercios é industrias”. Veamos estas circunstancias.

Centros públicos

A pie de la página 4 se describe la Casa Consistorial: “Este edificio hállase situado en la plaza Mayor², teniendo la fachada al Mediodía. Súbese á sus habitaciones por una ancha escalera que arranca desde el arco ó lonja que sirve de entrada al edificio, arco abierto en la base de la llamada *Torre del Concejo*. Preside el ilustre Ayuntamiento que hoy rige los destinos públicos, el popular alcalde y distinguido letrado señor D. Manuel Gómez Valdivia”.

En la página 5 son los Juzgados: “El de Instrucción que está á cargo del dignísimo señor D. Vicente Ortega, que reside actualmente en la calle Corredera, núm. 1, principal, tiene su oficina en la Casa Consistorial. El Municipal instalado en el mismo edificio, está á cargo del respetable abogado D. José Sempere, cuyo domicilio es, plaza de las Barcas, 18, principal”.

En la página 6 se refiere el servicio de “CORREOS Y TELÉGRAFOS: La Administración de correos está situada en la calle de S. Gerónimo, núm. 17, frente al Casino de Elche, á cargo de D. Juan Leguey. En dicho edificio hállase instalado el telégrafo, cuyo cargo desempeña el inteligente Sr. D. Luis Agulló”.

La siguiente página, la 7, se dedica al “CASINO ILICITANO: En la calle Corredera y en el edificio señalado con el núm. 20 de policía, hállase instalada esta Sociedad recreativa que ocupa todo el piso principal, en cuyos bajos hay establecido un espacioso café público”.

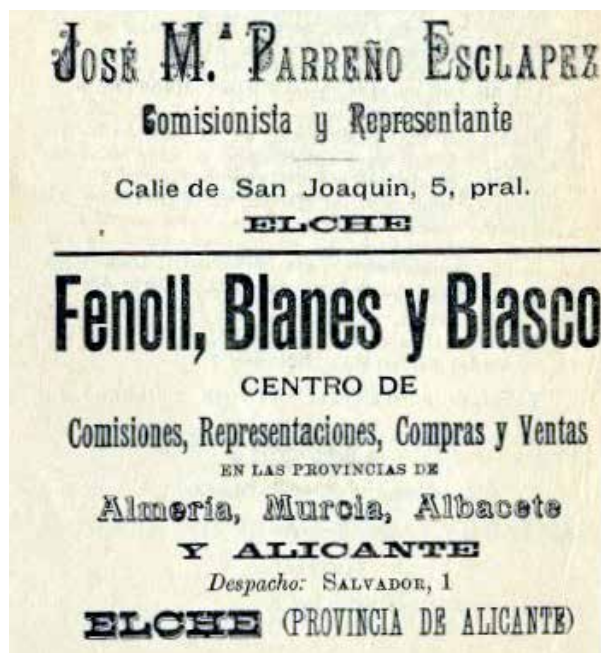
En la página 8 se detalla el “CASINO DE EL-CHE: Sociedad recreativa que ocupa espacioso local situado en la calle de S. Gerónimo, núm. 18, donde tiene su entrada principal. Este edificio tiene en su parte posterior una espaciosa terraza convertida en jardín, á la que dá acceso una colindante de piedra situada á la entrada de la calle del Trinquete”.

En la página novena se reseña el “GIRO MUTUO: Hállanse instaladas estas oficinas en

² Así se designaba en ese momento la Plaça de Baix.

casa de los señores Brotons y Compañía, del comercio, en la calle de S. Jorge, número 10. Dicha casa tiene á su cargo la representación de la Compañía arrendataria de Tabacos”.

Finalmente, en la página décima, se ocupa de la “CAJA DE AHORROS: Sociedad Anónima, cuyo edificio de su propiedad, levantado recientemente, está situado en la calle Conde, señalado con el número 4 de policía. La hermosa fachada del edificio indica el estado floreciente de esta Sociedad que tantos beneficios presta al comercio y á la clase obrera en particular”.



Publicidad en la guía. / AHME: RL-21-Callejero Cayetano Jaén. Alicante 1897.

Como podemos observar se dan unos datos en cuanto a las personas que tienen cargos y funciones de carácter oficial que hoy en día entrarían en contradicción con las normas de respeto a la intimidad personal, llamando la atención, particularmente, la de los Jueces (de Instrucción y Municipal).

Comercios

A continuación siguen las páginas 11 y 12, con la enumeración del “MOVIMIENTO COMER-

CIAL” con los apartados de “Banca; comercios de tejidos; depósito de lonas para alpargatas; paquetería, mercería y quincalla; paquetería, ultramarinos y comestibles”. En la página 12 continúa la enumeración: “Comestibles, ultramarinos y depósito de vinos; comestibles, ultramarinos y salazones; sombrererías; farmacias y, confiterías”.

Industrias

Se inicia en la página 12, y continúa en las siguientes, la relación de “MOVIMIENTO INDUSTRIAL Y FABRIL”, con las “fábricas de alpargatas; fábricas de lonas; fábricas de trenzas de yute y cáñamo; fábrica de chocolates; zapaterías y, ebanisterías”.

La página 14 aparece ilustrada con dos anuncios que ocupan dos tercios de la página, ambos en relación a “Comisionista y Representante” como se puede observar en la reproducción.

Fondas y casa de huéspedes

Acaba la Nueva Guía... con la relación y descripción de las “FONDAS Y CASA DE HUÉSPEDES: En la calle de los Árboles³, núm. 2, y recientemente construida, se halla la ya conocida *Fonda de la Confianza* á cargo de su dueño D. José Bernad Valero, que por su esmerado servicio, buenas comodidades y precios convenientes, merece la atención de ser visitada. Tiene carruajes en la estación del ferrocarril, además salen coches diarios para Aspe y Novelda y buen servicio de carruajes particulares á cargo del inteligente dueño el Zurdo.

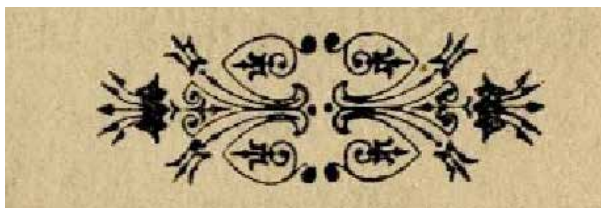
“Igualmente nada tiene que desear la *Fonda del Comercio*, cuya dirección está á cargo de su dueño D. Francisco Román, la que después de reunir inmejorables condiciones, se halla establecida en la calle de la Troneta, núm. 5 punto tan céntrico como la anterior. Tiene servicio de carruajes en la estación del ferrocarril.

“Situada en la plaza de la Merced, núm. 11, frente á la carretera de la estación del fe-

³ Actualmente es el Carrer Hospital.

rocarril, está situada *La Illicitana, casa de huéspedes*, cuyo nuevo edificio ha sido construido expresamente para el objeto. Dicho establecimiento está á cargo de su dueño D. Alberto Asencio”.

Finaliza *La Nueva Guía-Indicador de la ciudad de Elche con todas sus calles y plazas* con un adorno gráfico que reproduzco.



Adorno gráfico en la guía. / AHME: RL-21-Callejero Cayetano Jaén. Alicante 1897.

Elche, ¡Ciudad!

Dada la gran trascendencia del hecho del cambio de titulación de Elche que tuvo lugar tras la visita que realizó rey Amadeo I el 16 de marzo de 1871 y que fue recogida, íntegramente en el acta de la sesión de 25 de mayo de 1871, la cual transcribo literalmente:

...por el Sr. Presidente se dio lectura a la siguiente comunicación:

‘Ministerio de la Gobernación: Admon. Local. Negociado primero.- S.M. el Rey se ha dignado expedir con fecha de ayer el Real Decreto siguiente: Atendiendo á los deseos manifestados por el Ayuntamiento constitucional de la villa de Elche en sentida instancia, de perpetuar de un modo solemne la memoria de mi visita á población tan ilustre por sus hechos gloriosos, que le valieron justas inmunidades y franquicias, como próspera é importante, según lo demuestran su vecindario de 20.000 almas y la cifra de sus contribuciones; de acuerdo con el Consejo de Ministros, y á propuesta del de Gobernación,

Vengo en decretar lo siguiente:

Artículo único: La villa de Elche, en la provincia de Alicante, llevará desde hoy el título de Ciudad con el mismo nombre.

Dado en Palacio á doce de Mayo de mil ochocientos setenta y uno.

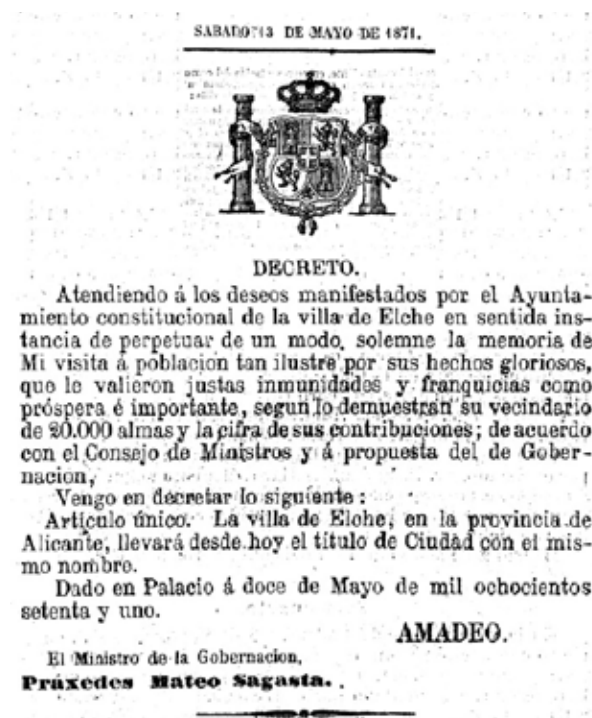
AMADEO.

El Ministro de la Gobernación
Práxedes Mateo Sagasta.’

De orden de S.M. lo comunico a V. para los efectos consiguientes. Dios Guarde a V. muchos años.

Madrid 13 de Mayo de 1871.

Sagasta. Señor Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Elche.



Fragmento de la página de la ‘Gaceta’ del 13 de mayo de 1871 donde figura el decreto del cambio de titulación de la Villa de Elche, y escudo y fecha de la publicación. / <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1871/133/A01089-01089.pdf>.

A continuación se acuerda “que el Real Decreto se haga saber al público por medio de bando con todo el ceremonial y aparato posible. Que se fijen además edictos en los sitios de costumbre. Que se traslade a las Autoridades Civiles, Militares, Judiciales y Eclesiásticas para su debido conocimiento y

efectos ulteriores y con el objeto de perpetuar de un modo imperecedero la memoria de este fausto acontecimiento, la Comisión de Ornato se encarga de adquirir número suficiente de manises que se colocaran en las distintas entradas de la población anunciando el título de Ciudad que a ella corresponde”.

Además, se agradece el celo “de nuestro digno diputado D. José Poveda y Escribano, quien secundando con el más plausible celo los esfuerzos del Señor Alcalde Primero D. Pascual Llopis y Soler, consiguió que esta Villa fuera la primera que en España tuvo la honra de ser espontáneamente visitada por el primer monarca de la dinastía creada... queriendo dar al Señor Poveda una prueba ostensible de la gratitud... acordó tenerlo y reconocerlo desde hoy, como Hijo Adoptivo de la misma...”

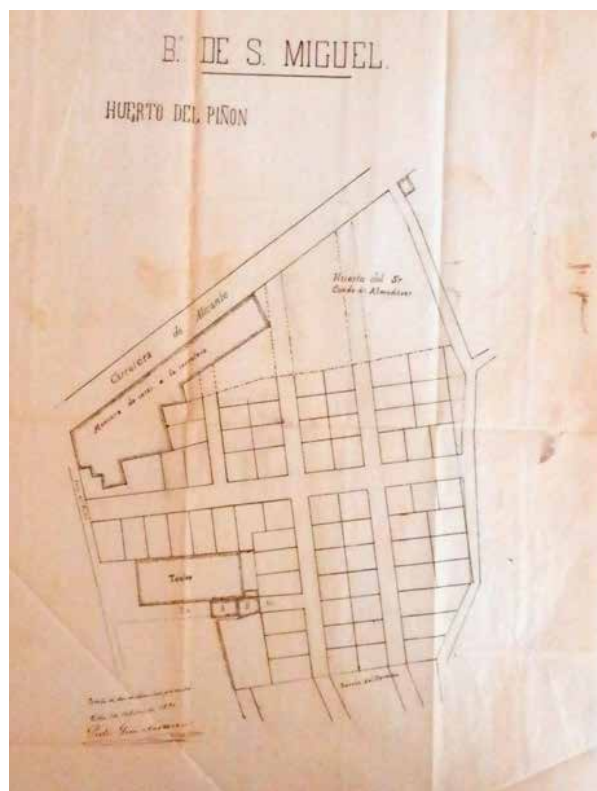
La Villa, titulada Ciudad a partir de la visita que el rey Amadeo I, abarcaba una superficie de algo más de 50 ha. A lo largo de todo el siglo XX vivió un crecimiento, tanto superficial como poblacional que, tan sólo en el casco urbano ha llegado a casi 1.400 ha. Y su población, en el Municipio, que a comienzos del siglo XX era de unos 27.000 habitantes, llegó a finales del mismo a superar los 190.000 y en los momentos actuales superamos los 230.000.

Esto significa que de una Villa que contabilizaba sobre un centenar de calles, plazas y plazuelas en 1849 y que apenas vio modificar esta situación en los 50 años posteriores, cuando se publica *La Nueva Guía-Indicador de la ciudad de Elche con todas sus calles y plazas*, en los cincuenta siguientes va a ver un crecimiento, poblacional y, por consiguiente superficial, que necesitará designar nombres para los nuevos viales o espacios públicos. Sin embargo, quisiera hacer una reflexión sobre este tema y es que de forma genérica vemos que son personalidades políticas las, por lo general, reciben las designaciones o los cambios que se producen, pero en los primeros años del siglo XX, se hace un esfuerzo por reconocer a personalidades de la cultura, de la ciencia o de la historia, e incluso de relevancia local.

A continuación, y testimonialmente, indico algunos cambios cronológicamente, en los primeros años del siglo XX que con el crecimiento necesitó de más designaciones, pero por otro lado, fue muy pródigo en modificaciones de las históricas.

Calles que modifican su nombre a favor de personalidades de la cultura, la ciencia, la historia o la relevancia local

En el primer decenio se modifican, a favor de personalidades locales, en 1901 la calle San Miguel, por Abad Pons... “por estar situada en ella la casa en que nació este esclarecido Illicitano”.



Barrio de San Miguel o del Teatro o del Huerto del Piñón, que de todas esas formas es citado desde su creación en octubre de 1890. Se puede observar el cambio de dirección de las calles que son prolongación de las ya existentes en el urbanizado Barrio del Carmen: Alfonso XIII y Teniente Ruiz. / AHME. P 15/42

En 1904 se expone “el gran cariño que D. Ramón Lagier profesaba a esta ciudad y que para corresponderle de alguna manera y conseguir que perdurara entre nosotros su memoria... acordó por unanimidad poner a la actual calle

Mesón el nombre de calle del Capitán Lagier”. La calle Mesón, que así aparece en *La Nueva Guía...*, en *El primer plano...* figura como calle de Sta. Lucía.

Se completa el decenio en 1908, que con motivo del centenario del levantamiento del 2 de mayo e inicio de la Guerra de la Independencia, “el Sr. Presidente dedicó sentidas y patrióticas frases en recuerdo de los héroes que en 1808 derramaron su sangre en defensa de la Independencia Patria, [...], propuso y así se acordó por unanimidad con aplauso de la municipalidad, poner los nombres de Daoíz, Velarde, y Teniente Ruiz a tres calles del Barrio del Teatro y las de Andrés Torrejón (Alcalde de Móstoles) y Antonio Flores –este hijo de Elche– a dos del Barrio de la Puerta de Alicante, como prenda de admiración a aquellos valientes de tan inolvidable epopeya”. Siguen frases laudatorias de un concejal y una proclama al pueblo en recuerdo de tales hechos.

El barrio del Teatro coincide en el espacio tanto con el barrio de San Miguel, como con el barrio de Las Patadas, creados ambos tras la publicación de *La Nueva Guía...*

En el mes de febrero del año 1910, aparece en el Libro de Actas una página ilustrada tal cual la presento... En el texto vamos a descubrir cuál es el motivo para que Pedro Ibarra, haciendo uso de sus cualidades ilustradoras deje constancia de una forma tan llamativa un nuevo acontecimiento que durante, nuevamente, 50 años va a determinar la vida de los ilicitanos y la comunicación entre dos zonas de la ciudad. Se trata del señalamiento de “la fecha para celebración de un concurso público [...] para redactar el proyecto y ejecutar un puente sobre el río Vinalopó, en Elche, correspondiente a la carretera del Alto de las Atalayas á Murcia...”

Dice así el acta: “... Leyese la Real Orden inserta en la Gaceta de Madrid correspondiente al día dieciséis del actual, en la que se concede la construcción de un puente sobre el Vinalopó en la variante de la carretera del Alto de las Atalayas Murcia a enlazar con la de Aspe a

Santa Pola desde la Plaza Mayor, al Barrio denominado Arrabal de Sta. Teresa, [...] se hagan constar en el acta de esta sesión los nombres de [personajes que ayudaron en la labor]... D. Rafael Gasset, D. Joaquín Chapaprieta y D. Andrés Tarí Sánchez.... Sin olvidar también a los Señores Don José Canalejas, D. José Francos Rodríguez y D. Luis Ruiz Palomo...”



Encabezamiento orlado por Pedro Ibarra del acta donde se anuncia la construcción del ‘Pont Nou’ / AHME: a-205.

Como he comentado, tendrán que pasar 50 años para que un nuevo puente, el de Altamira, en 1963, incremente la comunicación entre el Elche que hemos visto tanto en *El primer plano...*, como en *La Nueva Guía...* con el nuevo Elche que partiendo del “Barrio del Nuevo Puente” se va a ir expandiendo hacia el oeste y NO.

El segundo decenio, comenzará con un nombre ligado al Arte, así en el año 1911 figura: “...varios vecinos de la calle de Gitanos solicitando de la Corporación el cambio de nombre de la referida calle, [...], creyendo que debe llevar el título de calle del Pintor Murillo...”.

El año 1912 es más prolífico, se inicia “... queriendo tributar merecido homenaje de respeto, consideración y gratitud al Excelentísimo Señor Presidente del Gobierno, propuso y así se acordó por unanimidad, que la calle Corredera se denomine en lo sucesivo de Canalejas”.

Unas sesiones más tarde, se procede a modificar, jen la misma reunión!, las siguientes: “... para honrar la memoria del sabio compro-

vinciano doctor Esquerdo y tributar el debido homenaje de admiración y gratitud al gran Cervantes, [...], designadas con el nombre de plaza del Dr. Esquerdo la que venía denominándose plaza de Carretas y plaza de Cervantes la antigua de las Barcas...”.

Dentro de la misma sesión se trata “...solicitud de que la Corporación acuerde cambiar el nombre de la Plaza de la Fruta por el de Menéndez Pelayo para perpetuar la memoria de este polígrafo insigne [...]”. Unos meses después: “...solicitar que el Ayuntamiento otorgue el nombre de José María Buck a una de las calles de la población en recuerdo de este patriota esclarecido que en muchas ocasiones había mostrado su gran amor a Elche, [...]”. La propuesta de la Comisión: “la calle que más apropiadamente pudiera llevar el nombre de José María Buck [...] que fuera la conocida de antiguo con el nombre de Ereta Alta...”. Posteriormente, tras el desarrollo del Barrio del Puente Nuevo, se reasignará esta denominación a la calle que actualmente lo ostenta.

Próximo a inaugurarse el puente Nuevo, como es conocido a nivel popular, se acuerda: “...el Señor Alcalde manifestó que el Domingo próximo es el día designado para la inauguración del nuevo puente, [...]. El Señor Presidente manifestó que para testimoniar una vez más la gratitud de esta comarca hacia el gran hombre público Don José de Canalejas, villanamente asesinado cuando la patria tanto esperaba de sus inmensos talentos, proponía que el Puente viaducto próximo á inaugurarse se denominara de Canalejas, cuya propuesta fue acordada por unanimidad”.

Los hechos históricos, o sus protagonistas, van a ver reflejados sus nombres, como ocurre en 1914: “... vecinos de las travesías de San Roque y Espí proponiendo que se cambie el nombre a dichas vías y formando una sola calle se le denomine ‘Cristóbal Colón’ [...]”. Días después se recibía el “informe de la Comisión de Policía proponiendo el cambio de nombre de las calles travesía de San Roque y Espí por una sola vía con la denominación de ‘Cristóbal Colón’ para rendir merecido tributo de respetuoso recuer-

do al inmortal descubridor del Nuevo Mundo”. También se acordó “[...] asignar la denominación de Hernán Cortés a la calle titulada Sin Nombre que existe en el Arrabal de San Juan para que siguiéndose iguales iniciativas hacer extensivo el tributo de respeto a otros descubridor de las Antillas americanas”.

Las calles que van a ir apareciendo al oeste del cauce del Vinalopó tras la inauguración del “Nuevo Puente”, desde 1914 van a recibir designaciones que como en este caso viene fundamentada: “...el señor alcalde expuso que la calle marcada con el número cuatro en el plano de dicho barrio, [...] propuso fuera denominada en adelante del Marqués de Molins para tributar a este esclarecido varón homenaje de respeto y gratitud, acordándolo así el Ayuntamiento por unanimidad”.

Al ser muchas las calles que han de recibir designación, se realiza por una propuesta general de la Comisión de Policía, en la que vemos que figuran algunos personajes de la nobleza, o dentro de la Cultura, o de relevancia local: “Por unanimidad fueron aceptados todos los nombres que propone la Comisión de Policía para las calles del Barrio de ensanche del ‘Nuevo Puente’ quedando designados los siguientes: calle nº 1: Reina Victoria; calle nº 2: Marqués de Asprillas; calle nº 3: Jorge Juan; calle nº 4: Marqués de Molins, como hemos visto en el punto anterior; calle nº 5: Blas Valero; calle nº 6: Doctor Caro; calle nº 7: Obispo Siuri; calle nº 8: Marqués de Carrús; calle nº 9: Pérez Galdós; calle nº 10: Chapí; calle nº 11: Cristóbal Sanz; calle nº 12: Emigdio Santa María; calle nº 13: Capitán Malla; calle nº 14: Pascual Caracena [...]”.

Alguno de los nombres de esta relación, o no figuran como tales o figuran en otros espacios al haber sufrido modificación puntual algunas de las calles del barrio de que se habla.

El siguiente año, en 1915, se siguen reclamando designaciones en calles que no lo tienen, como: “algunos vecinos de las calles denominadas vulgarmente travesías de Daoíz y Velarde le habían indicado la conveniencia de

que se les diera un nombre oficial [...]...cumpliendo el encargo que se le dio en la última sesión, proponen que a las calles travesía de Daoiz y travesía de Velarde se les dé el nombre de Álvaro de Utiel a la primera y de Andrés Ponce a la segunda, para que [...]se tribute recuerdo de admiración y respeto para los héroes de la Guerra de la Independencia...”.

He de comentar que respecto a estos héroes de la Guerra de la Independencia no he encontrado referencias, aparte de la citada aquí, tras consultar en el Museo del Ejército y en la Fundación del Bicentenario de 2 de Mayo.

Ese mismo año se “propuso por encargo de los vecinos de la calle de Fosar el cambio de nombre de dicha calle por la de Rey Amadeo, al objeto de solventar la deuda de gratitud que esta población tiene con aquel Monarca que al honrarla con su visita el año mil ochocientos setenta le concedió el título de Ciudad, y el Ayuntamiento estimando muy acertada la propuesta acordó por unanimidad el referido cambio de nombre a la mencionada calle, con el doble motivo que a la vez que honra la visita regia, se accedía a los deseos de los vecinos...”.

En el año 1916 se va a producir un cambio en la distribución de espacios para designar uno de ellos con el reconocimiento al político José Francos Rodríguez que había sido nombrado Hijo Adoptivo como reconocimiento a los muchos servicios prestados a la Ciudad, y así se acuerda “dar el nombre de plaza de D. José Francos Rodríguez al ensanche comprendido entre la terminación de la calle Cánovas del Castillo y la que da acceso al Paseo de la Estación y que continúe con el nombre de Plaza de la Merced la que tiene instalada actualmente una fuente de agua de la Alcoraya, entre las calles del Conde, Capitán Lagier y Cánovas del Castillo”.

Continuando con reconocimientos culturales, en 1917, a propuesta de los vecinos “la Plaza del Puente proponen el cambio de nombre de dicha plaza por el de José Anselmo Clavé. El ayuntamiento después de laudatorias manifestaciones del Sr. Presidente, encomiando la

memoria del insigne Clavé, acordó acceder a lo solicitado [...]”.

Seguimos con la modificación de una de las calles tradicionales en 1918, cuando se solicita por vecinos “que la calle del Arrabal de Santa Teresa llamada del Horno, se le designe con el nombre de calle de San Pascual Bailón [...]”.

Un nombre internacional va a bautizar, en 1919, una vía con gran tradición. Ha finalizado la Gran Guerra y en Elche se ha realizado la propuesta de que el nombre del presidente que con su participación facilitó la victoria de los países que formaban la Entente “... que practicadas las oportunas gestiones, proponía que se pusiera el nombre de Wilson a la llamada hoy Puerta de Alicante. El Ayuntamiento aprobó la proposición del Sr. Alcalde” (con un voto en contra).

En la misma sesión un distinguido ilicitano recibió el reconocimiento de que su nombre figurase en una de las calles tradicionales: “... expuso el Sr. Presidente que de todos son conocidos los humanitarios sentimientos de D. José Revenga Gimeno, puesto que debidos a sus desembolsos pecuniarios ha sido terminado el hermoso edificio del Asilo..., proponía que se diera el nombre de Don José Revenga a la llamada hoy calle Uberna. El Ayuntamiento aprobó por unanimidad dicha proposición”.

En la cultura va a ver reconocido el nombre de un ilicitano que es presentado con esta laudatoria palabras: “...atendiendo a las dotes de ilustración y gloria que para Elche alcanzó en América Don Ramón Jaén Fuentes hijo de esta Ciudad, solicita que el nombre de la calle Mayor del Llano sea sustituido por el de calle Ramón Jaén. El Ayuntamiento teniendo en cuenta que lo solicitado tiene por objeto perpetuar la memoria de un ilicitano ilustre acordó conforme a lo solicitado...”. Unos meses antes, con motivo de su fallecimiento se anotó en acta: “que en California, donde desempeñaba el cargo de Profesor de Literatura Española había fallecido el ilustre literato ilicitano Don Ramón Jaén Fuentes y propuso contase en acta el sentimiento de la Corporación...”.

Será en 1920 la primera propuesta de designar con el nombre de una mujer, ajena a la nobleza o realeza, que tenga el honor de ver su nombre en el callejero ilicitano y por méritos más que notables: “... que se diera el nombre de Concepción Arenal a otra calle de esta Ciudad”.

Tras la creación del Barrio de Tripa, en 1922 se propone que “a la (calle) de la parte de Levante del último de dichos barrios se le asigne el de Francisco Cantó en memoria del guardia que trajo a Elche la primera noticia del hallazgo de nuestra Patrona”. No tuvo plasmación en la práctica.

Este mismo año, “se acordó que la calle central de la Barriada de “la” Tripa se denomine de Don Joaquín Santo y que a tres de las calles del Barrio del Nuevo Puente se les asigne el nombre de Teniente Ganga, Teniente Cosidó [Alfárez –N. del A.] y Teniente Ruiz Bru a fin de perpetuar el recuerdo de una personalidad de relieve en la población [...] y la de tres pundonorosos soldados que en cumplimiento de sus deberes militares perdieron sus vidas gloriosamente en la campaña actual de Marruecos”.

Una modificación que se acordó a favor de otro preclaro ilicitano y que, sin embargo, no he encontrado en la práctica es el siguiente: “Se acordó sustituir el nombre de la calle del Carmen por el de Don Alberto Ganga, considerado digno de recuerdo y gratitud por los elevados cargos oficiales que había desempeñado y el desmedido cariño que siempre demostró por todo lo que al bien de la población se refería”.

La Ciencia va a dejar constancia del reconocimiento al Premio Nobel en Fisiología y Medicina en 1906, con esta introducción en el Libro de Actas: “... la solicitud que suscriben los médicos en ejercicio en esta población pidiendo al Ayuntamiento que para rendir el debido ‘homenaje’ al insigne Catedrático de la Facultad de Medicina de Madrid Don Santiago Ramón y Cajal con motivo de su próxima jubilación se de su nombre a una de las principales calles de la población. [...], se acordó dar el nombre del Doctor R. Cajal a la calle de San Jorge [...]”.

Un político va a ver su nombre en el callejero ilicitano: “... se dio cuenta a continuación, del informe de la Comisión de Policía y Obras, proponiendo se dé el nombre de Pablo Iglesias, a la antigua calle de La Senia”.

Antes de finalizar este año, dos figuras de la Literatura van a tener su reconocimiento en las calles ilicitanas: “...proponiendo sobre esto que a dos de las calles pendientes de rotulación se les dé el nombre de Calderón de la Barca y Lope de Vega, acordando el Ayuntamiento de conformidad con dicha propuesta”.

En 1924 se acuerda reconocer a un luchador por la causa obrera con el siguiente cambio: “... propuso y el Ayuntamiento acordó dar el nombre de Juan Bautista Sala Maciá a la actual calle del Retor, por haber sido dicho señor el fundador de las Sociedades Obreras que tanto beneficio han reportado a la localidad cuya proposición fue aprobada por unanimidad”.

Próximo a cumplirse el primer aniversario del golpe de Estado del general Primo de Rivera, en 1924 también se decide reconocer un vial con su nombre: “A propuesta del Sr. Alcalde [...], la Comisión acordó por unanimidad dar a la calle hasta hoy llamada Carretera de Alicante, el nombre de Avenida del General Primo de Rivera”.

Los barrios al oeste del río van a ver figurar en sus calles algunos nombres ligados a la historia local, como cuando se pide en “... instancia presentada por vecinos y propietarios..., solicitando se dé a dicha calle el nombre del eminente médico e insigne literato Don Alfredo Llopis. La Comisión por unanimidad acordó acceder a lo solicitado...”.

Igualmente, se recuerda la presencia en Elche del astrónomo francés Camilo Flammarion: “en el año mil novecientos con motivo del eclipse total de sol” y se propone “se le dé su nombre a una de las calles de la Población. Por unanimidad fue aceptada esta proposición acordándose dar el nombre de Camilo Flammarión a la que lleva el de Honda del Llano”.

Un hecho luctuoso se produce en el aeropuerto de Cuatro Vientos (Madrid), con el resultado del fallecimiento del comandante de Estado Mayor Miguel Ferrández, y tras la recepción del cadáver, en el acta de la sesión correspondiente figura: “...constara en acta el sentimiento de la Corporación por el fallecimiento de Don Miguel Ferrández García y que se dé a una calle el nombre del Comandante Ferrández cuyas proposiciones fueron aprobadas por unanimidad”. Antes de finalizar el año se “propuso y la Comisión acordó por unanimidad dar a la calle Mayor Ciudad el nombre de calle del Comandante don Miguel Ferrández”.

Nuevamente, la Ciencia va a ganar un espacio reconociendo la labor del doctor Fajarnés: “...seguidamente y a propuesta del señor alcalde se acordó dar el nombre de la calle Doctor Fajarnés a la que es prolongación de la llamada nueva de San José en el Barrio del Asilo”.

Con motivo de la gesta aeronáutica que significó el vuelo transatlántico del hidroavión Plus Ultra, en 1926, se presenta instancia “por la Asociación Local de la Prensa que para conmemorar el valeroso raid llevado a cabo por el Comandante Franco, Capitán Ruiz de Alda, Teniente Durán y Mecánico Rada, se den los nombres de dichos aviadores [...] se acordó dar a la calle Bajada del Puente, el nombre de Comandante Franco; a la del Filet, el del Mecánico Rada; y a otras dos del huerto de la Barrera, el de Capitán Ruiz de Alda y Teniente Durán...”

Una dama con gran prevalencia entre todas las clases sociales del momento va a ver reconocida su labor: “... se dé el nombre de Asunción Ibarra (Santamaría) a la calle actualmente llamada del Asilo... por haber costeadado y participado en el tema del Asilo...”. Un reconocido pintor ilicitano, en 1927, va a figurar en el callejero local como se dejó constancia: “... el Ayuntamiento acordó dar el nombre de calle del Pintor Gonzálvez a la llamada actualmente Travesía Plaza de Abastos...”.

En 1928 se va a recompensar el trabajo en bien de la sociedad, en general, tanto de dos

mujeres, como de un hombre, como vemos en estos acuerdos: “... se acordó dar a la calle transversal del Asilo el nombre de Doña Fernanda Santamaría, en memoria de tan respectable señora y recuerdo de los caritativos sentimientos de la misma”. En la misma sesión, “el Ayuntamiento, acordó dar a la calle Paso Grande el nombre de Don Genaro Calatayud, en recuerdo de la labor realizada por el mismo en pro de la cultura durante el tiempo que desempeñó en esta ciudad el cargo de maestro”. Igualmente, se propone que la calle “... entre el canal de Riegos de Levante y Hospital se denomine Sor Josefa Alcorta...” y unos días después se da cuenta del “agradecimiento de la Superiora del Santo Hospital”.

La evolución del régimen político se adivina por los cambios suscitados a comienzos del 1930 y así, a mediados de ese año se propone por “el Centro Alianza Republicana ofrece al Ayuntamiento las placas para rotular las calles con el nombre de Blasco Ibáñez y D. Nicolás Salmerón... acordó aceptar el ofrecimiento” sustituyeron a las designadas como General Primo de Rivera y 13 de Septiembre.

Hasta aquí, como hemos visto, la mayoría de designaciones se han realizado a personalidades de la cultura, la ciencia, el arte o destacadas personalidades locales, provinciales e incluso nacionales e internacionales, pero con la llegada de la II República se va a vivir una sustitución rápida y expeditiva de nombres de calles con un marcado sentido político, llegando a ser revolucionario. Tras el final de la Guerra Civil ocurrirán de nuevo unos cambios que, por un lado, revertirán las modificaciones del periodo anterior y por otro, variarán algunos de los existentes a favor de personalidades afines al régimen del general Franco.

En 1984 se volverá a realizar un cambio, en la zona histórica, sobre todo recuperando nombres tradicionales, que figuraban tanto en *El primer plano...*, como en *La Nueva Guía...* aunque al final del documento se recoge la siguiente consideración con el título de *Noms de carrers que poden ser reutilitzats*, como son los siguientes: María Guerrero, Díaz de Mendo-

za, Jaume Balmes, Obispo Rocamora, **Obispo Tormo**, Marià Antón, Anselm Clavé, **Eugeni d'Ors**, Maestro Sarasate, Miguel de Cervantes, Josep Pasqual Urban, Ramón y Cajal, Juan Ramón Jiménez, Concha Espina, **Santiago Pomares**, Cid Campeador, **A. Javaloyes**, Valle Inclán, Cristóbal Colón, Ramón Jaén, Pi i Margall, Rey Amadeo I, Don Pelayo, **Fray Luís de León**, **Pere Ibarra**, **Aurelià Ibarra**, Pintor Manuel Pérez. En **negrita**, los nombres que hasta este momento han vuelto a ser utilizados.

A finales del segundo decenio del siglo XXI, siguiendo la tendencia política y social de feminizar todo lo público, se ha procedido a incrementar el número de espacios públicos dedicados a mujeres, como se acordó en la Sesión de la Junta de Gobierno de 8 de febrero de 2019: “La Junta de Gobierno ha acordado hacer efectivo el cambio de nombres para algunas de las calles de la ciudad con el objetivo de poner en valor a mujeres que han sido relevantes en la historia de Elche”. Así se dedicaron espacios públicos a mujeres: Parque María Teresa Vega; Parque Reme Sanz; Parque Carmen Campello; Parque Maestra Antonia Mecha; Parque Profesora Jacinta Gómara; Jardí Lucrecia Pérez; Replaceta Periodista y Cineasta Gudie Lawaetz y Jardín Restauradora Susi Diaz.

Sirva este pequeño repaso a la historia del callejero ilicitano, en el que hemos observado cambios de titularidad, algunas veces arbitrarios, otros con justificaciones más o menos argumentadas para que desde el punto de vista municipal, como administración más próxima al ciudadano se consensue las designaciones que se propongan con el fin de evitar estos vaivenes del callejero con todo lo que afecta a nivel administrativo y si, además, en cuanto a las designaciones con referencia a personas, se pone a pie de placa una pequeña reseña de los méritos que le han hecho acreedora a este reconocimiento, los vecinos, presentes y futuros, tendrán más simplificado el acceso a los valores de los titulares de esos espacios públicos.

Como muestra veamos los pocos ejemplos que hoy figuran con algún dato del titular:



Modelos de placas con información biográfica. / Fotos del autor.

De forma más sencilla, aquellos que son reconocidos por su profesión: Poeta, Profesor, General, Obispo, Periodista, Maestro, etc. señalar las fechas y lugar de nacimiento y fallecimiento (si hubiera ocurrido), por ejemplo.

En otros casos, como topónimos, nombres de plantas, componentes de la Festa, tanto materiales como personales, breve indicación de su origen o situación geográfica: “Tamarit (platja del trobament de la imatge de la Patrona d'Elx)” como nombre de la clasificación botánica: “Xop Illicità (Populus Euphratica)”, función que realiza: “Cadafal (taulat que s'alça al creuer del temple per a la representació de la Festa)”, etc.



Escultura 'El hilo del tiempo' de María Jesús Soler Ferrández, inaugurada en 2011 en el jardín de Julio María López Orozco en homenaje a los médicos fallecidos en la epidemia de 1811. Obra donada por la Fundación Dr. Soler y Faco. / G. M.

Elche: la muerte en tiempos de epidemia (1811-1812)

María López Barquero¹

Graduada en Historia. Doctoranda del Programa de Historia, Geografía e Historia del Arte: Sociedad, Territorio y Patrimonio

La fiebre amarilla que tuvo lugar en la ciudad de Elche en 1811 fue un acontecimiento que llevó a la Junta Municipal y de Sanidad a desarrollar su actividad bajo circunstancias extremas por el elevado número de contagios. Esta situación fue resultado de una progresión de la incidencia mortal de los enfermos por fiebre amarilla, que derivó no solo en el descenso de la población para trabajar tierras u ocuparse de las labores para el funcionamiento de la villa de Elche, sino que supuso el colapso total de la misma. La aglomeración de cuerpos para dar sepultura extramuros ascendía a números desorbitados, de modo que los enterradores, que también fallecieron por la epidemia, tuvieron que ser reemplazados. Esto nos conduce a una cuestión no sólo de decaimiento de la moral social por la muerte galopante que reinaba en la ciudad, sino por cuestiones logísticas de ubicación de fosas comunes y de cementerios. Así pues, nuestro objeto de estudio es investigar la gestión y colapso de los enterramientos, antecedentes y creación del nuevo cementerio, y, por último, el figura de Diego Navarro, médico de la villa de Elche interviniendo en la elección de la ubicación del nuevo cementerio, así como por el intento de cancelar el Misteri, para evitar el contagio masivo de la población².

Objetivos

- Contextualizar el auge de la mortalidad en el territorio ilicitano a partir del análisis crítico de los condicionantes epidemiológicos y económicos.
- Analizar el corpus legislativo referente a la construcción de cementerios, estudiando el caso del Cementerio Viejo de Elche.
- Estudiar la gestión de la muerte durante la epidemia de fiebre amarilla de 1811 en Elche a partir del testimonio de uno de los médicos de la villa.
- Conocer el clima social a partir de las respuestas de la población ante la posible cancelación de la celebración del Misteri.

Contexto: fiebre amarilla, demografía y sociedad

La muerte en el Antiguo Régimen formaba parte de la cotidianeidad cultural y social, y los regímenes económicos se mantenían en equilibrio entre los nacimientos y las muertes en un estado no epidémico. Pero este equilibrio era muy frágil por las condiciones de vida de la población, que además era la que menor capacidad de actuación tenía ante adaptación

¹ Este trabajo tiene su origen en la investigación realizada tras recibir el Premio de Investigación Arxiu Històric Municipal d'Elx, edición de 2023, con el trabajo titulado: *La fiebre amarilla en Elche, un factor de cambio de sociedad, 1804-1812. Ecología y biopolítica*.

² La documentación empleada en este artículo se encuentra conservada en el Archivo Histórico Municipal de Elche.



Panorámica de Elche en los primeros años del siglo XIX en un grabado del libro 'Voyage pittoresque et historique de l'Espagne (1806-1820)' de Alexandre de Laborde. Tomo I (2ª parte), p. 139. París, 1811. / Biblioteca Valenciana Digital.

a situaciones de estrés, como cambios bruscos, porque no tenían capacidad de antelación. Por ello, en acontecimientos tan agresivos como la explosión de una epidemia, había un crecimiento exponencial de muertes que desestabilizaba todos los sectores.

De esta manera, hay que diferenciar la muerte rutinaria de la que se produce por una epidemia, teniendo en cuenta las variables de tiempo y cantidad. La combinación de la frecuencia del número de muertes es la diferencia entre estas dos mortalidades, que se encuentran determinadas por la etiología de la enfermedad que esté produciendo esas muertes.

Fiebre amarilla: 'Aedes Aegyptus'

La fiebre amarilla es una enfermedad viral sistémica grave, con deterioro renal, cardia-

co y hepático, y se transmite por un mosquito. A pesar de ser una enfermedad endémica de África, las condiciones climáticas de Elche eran y son totalmente favorables para que produjese la explosión epidémica³. El patógeno es de la familia *Flaviviridae* del género *Flavivirus*, que se transmite a los humanos tras la picadura de mosquitos ya infectados, los cuales pueden ser del género *Aedes* o *Haemagogus*. El virus *per se* está en el sistema digestivo del propio mosquito, y la procedencia de este determinará si se trata de transmisión selvática o urbana, ya que puede sobrevivir en distintos hábitats: selvático, intermedio y urbano.

Los vectores son los mosquitos hembra que pican para alimentar los huevos y estos se infectan en los reservorios que varían en función del hábitat. Luego en la fiebre amarilla intermedia la transmisión es mediante

3 Vid. Infra.

mosquitos que son semidomésticos porque en el ciclo vital conjugan la cría en la selva, pero cerca de casas, y en este caso la infección no es solamente desde el huésped como puede ser el mono sino también en las personas que viven en ese espacio intermedio. Esta es especialmente interesante porque aumenta el porcentaje de infectados por ese espacio intermedio entre lo rural y lo urbano, además, este presenta un patrón permeable al caso de Elche. La ciudad, al ser un espacio rururbano, tenía zonas de entrada y salida de la villa, en donde se agrupaban individuos que tenían unas rutas de movimiento similares a las de los mosquitos, de manera que eran reservorios andantes que distribuían las enfermedad. Más aún en la estación del estío, donde los índices de población aumentaban para la cosecha y la celebración de la Festa, como veremos a continuación. Y, por último, la fiebre amarilla urbana, que tiene como elemento diferenciador la densidad demográfica urbana, no sólo de personas sino también de los propios mosquitos, en donde las condiciones son las idóneas para que el virus se reproduzca.

Demografía y contexto

Tras esta breve descripción sobre la enfermedad es fundamental para entender los patrones de mortalidad la nosología de la enfermedad que marcaba las actuaciones de los médicos, así como de la Junta de Sanidad. Aunque esta epidemia provocó un elevado número de muertes, no fue el único causante de que incrementara; en la ecuación intervienen muchos más elementos.

En primer lugar, los altos índices de mortalidad en el sistema demográfico del Antiguo Régimen se correspondían con el modelo antiguo, caracterizado por esa alta natalidad y mortalidad. Más aun cuando a comienzos del siglo XIX⁴, cuando la ciudad de Elche se



'Dibujo de palmera'. / AHME. s XVIII-s XIX. 'Para la Historia de la villa y convento de Elche'. Tomo 7. 1824. P 60v. Sign.: b 59.

encontraba en un complicado momento⁵. Esta crisis fue producto de la asincronía entre los modelos de autoconsumo de la familia campesina tradicional y el desarrollo de la agricultura especulativa, que era rentable con la producción de los recursos del olivo, la barrialla, la sosa y el salicor; es decir, orientado al jabón, cuya manufactura y exportación dirigía la oligarquía local⁶. El comercio con Alicante y otros puertos del Mediterráneo abrió nuevos horizontes a esa nueva oligarquía que se estaba fraguando, los antiguos enfiteutas. Con lo cual esta apertura y movimiento de capital incentivó la producción de las materias primas para exportar, lo que también en última instancia estancó la economía, pues si bien actuó como resorte económico, no se confi-

4 MOREDA, V. P. (1988). "Respuestas demográficas ante la coyuntura económica en la España rural del Antiguo Régimen". *Revista de Demografía Histórica-Journal of Iberoamerican Population Studies*, 6 (3), 81-118.

5 SERRANO I JAÉN, Joaquim, "L'avanç de la modernitat observada des d'Elx. Els canvis de la societat local en temps de l'absolutisme monàrquic (1521-1837)", en ORS, Miguel (coord.), *Elx, una mirada històrica*, Ajuntament d'Elx, Elx, 2006, p. 195-227.

6 RUIZ TORRES, P. (1978), *Señores y propietarios. Transformaciones agrarias y conflictos sociales en Elche, entre la consolidación del régimen señorial y la revolución burguesa (1697-1843). Aproximación al estudio del modelo específico de transición al capitalismo en el País Valenciano*.

guró una red que sostuviese todo este aparato comercial. Por tanto, la tónica general fue ese proceso de usurpación de comunes ligado al fin de la economía de autoconsumo, y a ello hay que sumar la presencia de otras epidemias como las tercianas que afectaron a la demografía ilicitana durante todo el siglo XVIII⁷.

De esta manera, tras las epidemias la demografía quedó orientada hacia un auge de la mortalidad, repercutiendo en la población sana con capacidad de trabajar en cualquiera de los servicios que sustentaban la supervivencia del sistema. Sin embargo, el mercado siguió su propio curso, en el que no se podía intervenir puesto que las dinámicas económicas tenían un régimen propio, autónomo e independiente de la gestión humana.

También hay que tener presente al Regimiento de Dragones de Numancia que se había instalado en Elche y que, según el volumen de documentación y referencias que se hacen en los libros de actas⁸, fue el principal catalizador de este principio del fin. Suministrar alimento, ropa y hospedaje a un grupo de tales dimensiones, sobre dos o tres centenares de personas más animales, como caballos y otras bestias, hizo que se tensasen aún más las relaciones de la población con el cabildo. La suciedad inundaba las calles y alimentaba la insalubridad, creando un caldo de cultivo perfecto para la procreación de patógenos infecciosos⁹. Además, este regimiento vino a establecerse en Elche porque no le daban hospedaje en ninguna de las ciudades del Levante e interior mediterráneo porque procedía de Cartagena, donde la fiebre amarilla había atacado con especial hincapié. No se puede

afirmar con total certeza que los soldados fueran quienes trajeran la fiebre amarilla, debido a la existencia de otros documentos en el AHME que parecen indicar que ya estaba allí. Pero sea como fuere, sí que vinieron a sumar un lote de población muy numeroso al ya incremento de personas en la villa.

La noticia de que la fiebre amarilla estaba en Elche era sabida, porque ya se había realizado el diagnóstico a enfermos que presentaban un marco sintomático claramente de este virus, por lo que se estipularon las medidas que se creyeron necesarias. Las actividades “intra-muros” se habían venido desarrollando sin ninguna restricción, las medidas eran para con el exterior, pero cuando se tuvo que empezar a adoptar nivel interno las leyes más restrictivas, se convirtieron en foco de conflicto.

Cuando la epidemia era un hecho consumado en Elche, se constituyó la Junta de Sanidad, que se encargó de gestionar el panorama sanitario con el objetivo de intentar que no se contagiase más gente de la que ya lo había hecho¹⁰. El doctor Diego Navarro, médico facultativo de la villa y que había visto la fiebre amarilla en otras ocasiones, manifestó que no debía de celebrarse el Misteri, pero tal prohibición fue el detonante para que los vecinos ilicitanos se levantasen contra este médico¹¹. Según cuenta Pedro Ibarra en su *Diario de noticias de la fiebre amarilla que padeció esta población en el año 1811 tomada a letra por Pedro Ibarra*, cargaron contra el facultativo con intención de prenderlo¹². El médico se tuvo que marchar y se celebró el Misteri en su fecha como se venía realizando tradicionalmente. Tras la

7 PESET, M., & PESET, J. L. (1972). *Muerte en España* (Seminarios y Ediciones).

8 Libro de Actas 1809-1810-1811-1812 del cabildo municipal, mientras que en los libros de actas de la Junta de Sanidad. Si bien es cierto que en estas actas se habla de la epidemia y su logística también aparece mencionado el ejército porque también se contagiaba, al fin y al cabo, formaba parte de la población de Elche en esos momentos.

9 Por ello en el libro de actas de 1809-1810 aparece una carta de los médicos Diego Navarro y José Álamo con fecha del 23 de mayo de 1810, en el que se explica: “Como uno de los puntos de mayor consideración como es la Pública Salud enemigo mucho más temible que el que en el día aflige nuestra España. Nada es más frecuente que las epidemias en un ejército-, y para evidencias esta verdad, nos bastaría el exponer el parecer y dictamen de la mayor parte de los autores... Muchas son las causas que determinan y predisponen tales epidemias: las más son inevitables por de pronto, pero otras y en nuestro contexto las más poderosas; los el que el soldado por los caminos y calles principales no solo se deje la basura y despojos de su rancho”.

10 Libro de Actas de 1811.

11 AHME H 179.

12 CASTAÑO GARCÍA, J. (2011). “Elx i l'epidèmia de febre groga de 1811: presentació i transcripció d'un dietari anònim”. *La Rella*, 24, p.65-82. Ver anexos.

Festa, el índice de contagiados se multiplicó exponencialmente, hasta que ciudades como Alicante prohibieron la entrada de ningún ciudadano, así como cualquier manufactura que procediera de Elche.

Todos estos cambios indirectos en un primer momento, en última instancia afectaron tajantemente a la población más desfavorecida, compuesta por campesinos y arrendados, labradores y pequeños comerciantes, que eran el sustrato social en el que se erigía el resto de la población ilicitana.

Análisis de las fuentes

Esta explosión de la población fue un hecho puntual contra este médico¹³, pues tanto en los libros de actas de la Junta de Sanidad así como en los del cabildo, no aparece reflejada violencia alguna contra los facultativos. Los médicos eran agentes sociales y que además de ser profesionales de la medicina eran individuos que vivían y morían a causa de la epidemia, por lo que la figura del médico fue de importancia en estos momentos, aunque no de tanta influencia. Alguna de las decisiones que se tomaban en la Junta de Sanidad podían alterar propiedades o privilegios de personas poderosas de la villa por lo que había cierta prudencia en la ejecución de la ley.

Claro que no fue determinante hasta que la situación empeoró y había que actuar, como ocurrió con el cementerio. Era necesario construir uno nuevo porque las iglesias y conventos estaban saturados. Sin embargo, tras muchos informes, no se ponían de acuerdo ni propietarios ni autoridades civiles ni los facultativos de la villa porque entraban en conflicto intereses privados y de los propios médicos, en este caso ocupados de la Salud Pública. En los documentos de los

Libros de Actas del Cabildo Municipal¹⁴, se constituyó la Junta de Sanidad con cuatro médicos que procedían de otras ciudades que ya habían padecido la epidemia, con un organigrama colegiado en el que aparecen nombres como el del médico Diego Navarro, el doctor Bru, Josef Álamo o el doctor Lanuza, que venía de Alicante.

Los espacios habilitados para el enterramiento venían estipulados por las leyes sobre cementerios de Carlos III, en las que se exigía que fueran ventilados. En esta observación subyace la corriente miasmista, que estaba vigente, pero que a partir de esta epidemia entra en debate con los defensores del contagionismo¹⁵. Sea como fuere, esta orden no entró en vigor hasta bien entrado siglo XIX, porque la costumbre y la tradición pesaba más, con lo que enterrar en iglesias junto con sus ancestros era cuestión de autolegitimación y posicionamiento social entre los coetáneos. En 1799 Carlos IV, ante el olvido de la ejecución de esta Real Cédula, y consciente de la importancia de esa Salud Pública volvió a hacer hincapié a partir de la publicación de órdenes y en 1804 hay otro recordatorio, pero esta vez hacia los cabildos municipales. La problemática principal era la cadena de ejecución, puesto que, a pesar de que se emitiera la orden, a la postre quien debía de aplicar la ley y ejecutarla eran las instituciones locales¹⁶.

Luego, la forma física de la ciudad y su expresión determinaba la instalación de los cementerios, y puesto que era en el espacio urbano donde mayor índice hubo de infectados y muertos, es fundamental entender las dificultades de aplicación de la normativa que se emitía desde Madrid. Por ello, en este caso, Foucault hace uso del caso francés para estudiar el nivel de concreción la ciu-

13 Aunque sí es cierto que en España, a posteriori, sí que ha habido episodios similares, donde se ha buscado un chivo expiatorio, pocos años más tarde en 1834, en Madrid se mataron, en un motín anticlerical, a 73 frailes, a los que se les acusaba de haber contaminado las fuentes y haber provocado la epidemia de cólera.

14 AHME: a135 libro de actas de 1809-1810/ a136 libro de actas de 1811/ a137 libro de actas de 1812.

15 ACKERKNECHT, E. H. (1948). "Anticontagionism between 1821 and 1867", *Bulletin of the History of Medicine*, 22, 562-593. Pelling, M. (1978). *Cholera, Fever and English Medicine*, Oxford Univ. Press.

16 SANTONJA CARDONA, J. L. (1999). "La construcción de cementerios extramuros: Un aspecto de la lucha contra la mortalidad en el Antiguo Régimen". *Revista de Historia Moderna*, 17, 33. <https://doi.org/10.14198/RHM1998-1999.17.03>.

dad como célula básica de la estructura del Estado, ya que en este nivel estaba ubicada el siguiente eslabón de poder¹⁷.

En las ciudades estaban instalados los poderes locales, que eran la materialización del poder abstracto del Estado, en base a la Iglesia, la aristocracia y la oligarquía social. O lo que es lo mismo, tenía lugar la expresión de glocal, pues eran los puntos de conexión de los nodos internacionales, y las comunicaciones con otras ciudades. Además, eran focos de atracción de población, pero sobre todo, desde donde se controlaba el ámbito rural, de modo que se abarrotaban, originando revueltas en los momentos de escasez. De manera que se empieza a conformar una idiosincrasia urbana caracterizada por la suciedad y, por tanto, enfermedad y muerte. La ciudad se construye en función de las necesidades, sin la debida planificación, de ahí los problemas higiénico-sanitarios, que se combatían cuando se llegaba a los extremos de epidemias.

Al ser la cuarentena el único sistema eficaz en epidemias para los poderes locales, se empezaron registrar los espacios potencialmente peligrosos para el afloramiento de enfermedades, siendo los cementerios principalmente los más considerados. A partir de aquí es cuando se aprecia la aplicación de esa legislación, sobre todo la que hacía referencia a la individual del fenecido, cada uno con su tumba y diferenciado del resto, es decir, ordenando y creando otra ciudad paralela, pero a extramuros. "...los Cementerios fuera de las Poblaciones siempre que no hubiere dificultad invencible ó grandes anchuras dentro de ellas, en sitios ventilados é inmediatos á las Parroquias, y distantes de las casas de los vecinos"¹⁸.

A estos espacios sacros también hay que añadir que en Elche no solamente había pobla-

ción civil, sino que además había instalado un cuartel del ejército de caballería; es precisamente en el cuartel donde se encuentra el Hospital Militar¹⁹ y sus dependencias anexas. Durante la epidemia se vieron sumamente afectados, provocando el hacinamiento en el Hospital Militar, con el problema de que no había médicos suficientes y se tuvo que llamar a tres doctores más de diferentes lugares: Tomás Lanuza, de Alicante, al que ya se ha nombrado; Sebastián Barceló y Vicente Espí, de Orihuela y Crevillente respectivamente²⁰.

Entre agosto, septiembre y octubre, la epidemia estalla y es imposible gestionar todos los casos, no solamente atenderlos y ubicarlos en algún hospital o casa que había sido convertida en hospital de campaña, sino enterrarlos. La disposición de los enfermos era en base a su nivel económico y social: los militares al Hospital Militar y los religiosos a los "conventos-hospitales" de San José o San Francisco²¹. Se construyeron lazaretos para poder dar cobertura a la mayor cantidad posible de enfermos²². Los lazaretos de nueva planta, en general, se hicieron en lugares apartados del núcleo urbano, pero bien comunicados; uno de ellos fue en el bancal del Molino, en la ermita de San Antón, o reutilizando casas particulares.

A estos lugares era donde principalmente enviaban a los pobres registrados como solemnísimos o personas de bajos recursos. Como el sistema de ordenamiento que tenía la villa de Elche no era urbano, sino más bien un estadio intermedio como rururbano, había una dispersión de población en un territorio de pequeñas proporciones. No obstante, los lugares habilitados al efecto de un hospital de campaña no fueron numerosos, por lo que aquellos individuos que enfermaban gravemente y sin posibilidades se les atendía en sus casas, con el augurio de morir en breve. Tam-

17 FOUCAULT, 1977.

18 *Novísima Recopilación*, ley I, libro I, título III; "Restablecimiento de la Disciplina de la Iglesia en el uso y construcción de cementerios según el Ritual Romano". Natividad Moreno, *Colección de Reales Cédulas del Archivo Histórico Nacional*, Madrid: 1977,1, 520, cédula n° 2.949.

19 AHME 301 33. Vid. Supra.

20 Ibidem.

21 AHME 3852.

22 Ibidem, p. 652.

poco el Hospital tenía capacidad para atender a los enfermos, con lo que, a la postre, recibir una mejor asistencia sanitaria dependía de la suerte, aunque la mejor medida para evitar contraer la enfermedad era la de huir de la ciudad, como hicieron muchos propietarios con segundas residencias²³.

Con lo cual en Elche, durante la fiebre amarilla, enterrar a los muertos era imposible, por lo que se abrieron fosas comunes. Todavía no existe el nuevo cementerio y el consecuente nulo caso a la Real Cédula de Carlos III, a pesar de que en 1807 se había dado la orden de que se construyese el cementerio extramuros con sus estrictas condiciones sanitarias. Debido a que no se había decidido todavía dónde ubicar el nuevo cementerio porque no se ponían de acuerdo, los tres médicos titulares tuvieron que hacer unos informes para poder avalar la prohibición de enterrar en las iglesias. El cabildo tenía que ubicar el cementerio en un terreno que cumpliera con la distancia de sanidad para que no perjudicase a la villa, de ahí la insistencia de los médicos de ubicarlo fuera del casco urbano. Pero no se trata solamente un cambio material, sino que supuso romper con el orden social para crear una nueva sociedad que se adaptase a las circunstancias.

Las iglesias tenían un espacio limitado, y si la afluencia de cadáveres crecía bruscamente, se llegaba a una situación como en la iglesia de Santa María, en la que el médico Diego Navarro advierte que los “dichos sepulcros que exhalando sus gases y vapores... y pudren hasta las mismas piedras”²⁴. Ese incremento no sólo sobrecargaba los suelos de las iglesias, sino también la labor de los sepultureros, los cuales también sufrieron bajas, hasta el nivel de que se murieron todos.

En circunstancias tan extremas como éstas se necesitaba personal para desempeñar esta función, de modo que, estando los presos sin oficio, les adjudicaron la tarea de enterrar a los muertos. Por lo tanto, si dos años antes las

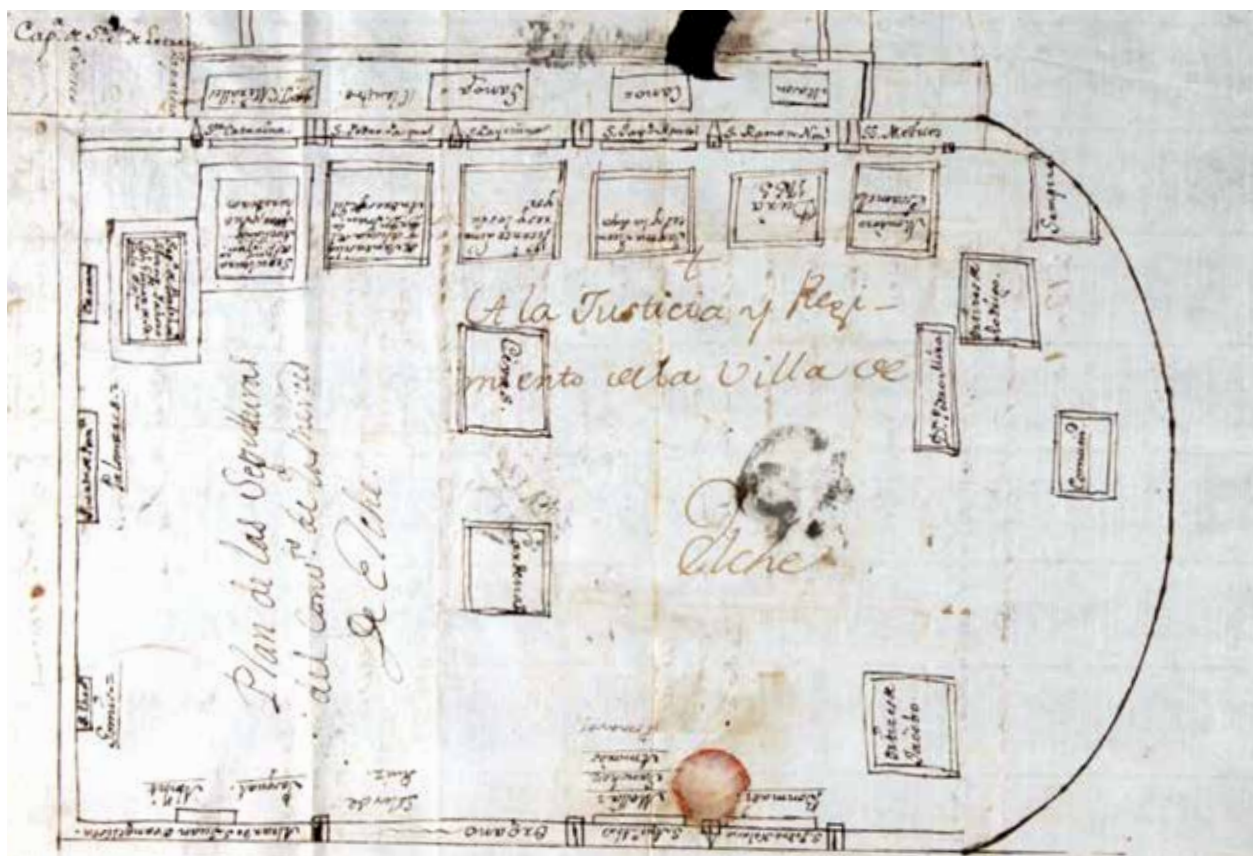
iglesias de la villa ya se hallaban saturadas, con la epidemia, necesariamente había que erigir un nuevo cementerio. Enterrar en fosas comunes también suponía un problema de salubridad porque requería enterrar una gran cantidad de restos orgánicos que eran potencialmente focos de contagio de otra serie de enfermedades y problemas de salud pública, como la contaminación de corrientes de agua. Esta característica fue de las más importantes tanto para ubicar fosas como cementerios, con lo que los lugares de enterramiento tenían que cumplir esas estrictas normativas, de ahí ese interés desde los poderes municipales y centrales.

Por otra parte, también tenemos la documentación del AHME, que son conjuntos documentales como el tomo compilado por el fraile mercedario fray Agustín de Arques Jover, que lleva en el lomo la leyenda *Papeles para la historia de Elche*, 7^o y que posteriormente perteneció a la colección de Pedro Ibarra. Este ejemplar en concreto contiene la *Recopilación de las cosas memorables de Elche*, por Cristóbal Sanz, y otros documentos como descripciones de la iglesia de Santa María y del convento de la Merced. En su índice vienen unas descripciones de ambos edificios y de la iglesia de Santa Lucía con sus planos pero, sobre todo, incluye una relación de las sepulturas que hay en cada uno de estos inmuebles, indicando a qué familia corresponde y desde cuándo. Este documento resulta muy útil para este estudio previo de la organización de los enterramientos, ya que durante esta epidemia no hubo un registro sistemático de los fallecidos y contagiados. Este hecho es una señal de que los enterramientos de estas personas tampoco fueron de manera sistemática.

Así que a partir de esta documentación se sabe que la ciudad de Elche disponían de zonas de enterramientos intramuros las iglesias como la Basílica de Santa María, la iglesia de San Juan de Dios y la parroquia de El Salvador, así como conventos como el de la Merced.

23 AHME b219.

24 Ibid. N.22.



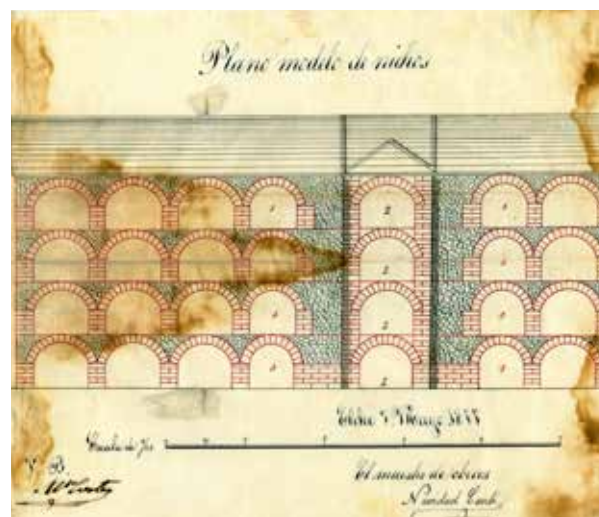
‘Plano de las sepulturas del convento de la Merced de Elche’. / AHME. s XVIII-s XIX. ‘Para la Historia de la villa y convento de Elche’. Tomo 7. P 146. Sign.: b 59.

La distribución fue manteniendo el enterramiento en las iglesias de aquellas personas de cuna noble y que tenían capellanías o capillas, por las que pagan un dinero a la iglesia, distribuyéndose por el interior de la iglesia en función del pago y su importancia. No significa que toda la población se enterrase en las iglesias, el resto de esta se inhumaba en otros lugares, como los cementerios habilitados al efecto, pero muchos de estos restos se han perdido. En última instancia la construcción del Cementerio Viejo ahora, antes el Nuevo, fue la necesidad imperiosa de ordenar la mortalidad municipal, en donde todas aquellas personas que formaban parte de la villa pudieran ser enterradas bajo las directrices de una Sanidad Pública.

Conclusiones

La gestión de la muerte ha sido una casuística que es inherente a la naturaleza humana, porque en cierto sentido es aquello que nos define

como personas. Los rituales que se ejecutan durante el enterramiento tienen un orden por tradición y son representativos de la sociedad



‘Cementerio. Plano de nichos y expediente para su construcción. Plano modelo de nichos’. / AHME, 1877. Sign.: Leg. 29, nº 3.

que los celebra. Además, el hecho de enterrar a una persona supone el acto de mayor conciencia de la individualidad de cada uno, a pesar de que sea natural ese tránsito. Por lo que cuando llega la epidemia los enterramientos pierden la individualidad y se convierten en colectivos, casi anulando la identidad del que ha fallecido porque se mezcla, y de manera literal, con el resto de los muertos, y pasa a ser uno más de todos los que murieron. Esta transformación del ritual no era más que el reflejo del mundo de los vivos, en tanto en cuanto sea el ordenamiento de los enterramientos, así se puede inferir en cómo es la situación de los vivos que ejecutan el entierro.

Anexos

Transcripción del *‘Diario noticiero de la fiebre amarilla que padeció esta población en el año 1811. Tomada a la letra por Pedro Ibarra Ruiz’*.

“Elche 6 de mayo de 1895.

Agosto de 1811.

Día 1º: en este día se presentó en esta Villa/ un cuadro de un Regimiento de Cartagena que/ se componía de oficiales, Sargentos y cabos procedentes de Cartagena, los que habiéndose/ presentado en Alicante, no les quiso servir/ y dar entrada el gobernador militar, / por venir de aquella ciudad que estaba/contagiada de la fiebre amarilla. Regresaron/ a esta Villa de Elche y oponiéndose/ algunos Sñ. del Ayuntamiento a su entrada/, más que todos el D. Vicente Mira, como aposentador en aquella razón/ y porque en ningún pueblo los había/ querido recibir, los tres oficiales con buenas/ razones y negando todo encanto se/ les oponía lograron engañar al Señor/ Alcalde Mayor que lo era D. Victoriano Aznar y este buen hombre les mandó/ alojar que fue la perdición de todo el/ pueblo. A los tres días cayó enfermo un oficial y un soldado, El primero murió // en la de un alojamiento, que lo / era en la de la viuda de Jayme Vicente/ Barrio de Saravia calle del Remedio: y el/ segundo que lo es el soldado, murió en el / hospital de esta Villa. A contaminación/ cayeron enfermos en ambas casas y/

llamaron al facultativo Dtr. D. Diego/ Navarro el que habiéndose visto y observado/ la enfermedad y los pacientes convocó/ a Junta de Sanidad y manifestó/ a esta, que la enfermedad que adolecían/ los enfermos de tales casas los era de la / fiebre amarilla y de la refinaba. Mas sido/ por la Junta el dictamen de dicho médico/ fue despreciado por toda la Junta/ y muy particularmente por el Sñr. Alcalde/ Mayor y D. Tomás Aracil, Abogado/ y médico del Ittro. Ayuntamiento. También / como próxima que estaba la Fiesta de/ Agosto, el pueblo quería que se celebrase/ la fiesta y el médico Navarro, decía, / que, de ningún modo, que era un disparate;/ y por este modo de producirse, / el pueblo bárbaro le perseguía y le quería// asesinar.

Sin embargo, al momento pusieron/ guardias en todas las entradas/ del pueblo por el contagio de Cartagena/ y contra la opinión del médico / Navarro, se acordó? celebrar la Fiesta/ de la Asunción en los días 14 y 15 de agosto/. ¿Y qué sucedió? Fue concluida la / función ya no dejaban entrar en Alicante/ a los que habían venido a verla/ has que hiciesen cuarentena, de Ley. En el mismo día 16, dio parte el / médico Navarro a la Junta de habérsele/ presentado trece enfermos de la fiebre/ amarilla. En aquella noche hubo/ Junta de Sanidad y determinaron poner/ guardias en todas las casas de/ dichos enfermos, más como eran gente/ menesterosa, comían en las mismas/ casas de los enfermos y se contagiaron /algunos.

El día 18 vinieron en comisión/ de Alicante el médico Lanuza; de Orihuela/ el médico Espí y de Crevillente el médico// D. Joaquín Boix. Visitaron e inspeccionaron/ todos los enfermos y conformados/ con el parecer del médico Navarro / secretamente declararon la fiebre amarilla/ a la Junta: más como temían al / pueblo, para el público dijeron que/ no era cosa grave, y se empeñaron en tocar/ las campanas, pero apenas llegaron/ los comisionados cada uno a / su pueblo, al momento declararon/ la epidemia. El día 21 de agosto murieron/ 6 personas. El día 22, diez; el 23, nueve;/ el 24 9; el 25, 10; pero muchos enfermos. / El día 26 dieron parte los facultativos/ de 50 enfermos. En este estado dispuso/ la Junta de Sanidad formalizar un /

lazareto, como en efecto se hizo en un / ban-
cal del Molino nuevo, aunque a / disgusto del
pueblo. Se erigió en dicho/ lazareto, una ermita
de madera, bien/ pintada adornada, en la que
se colocó/ el Señor y el Sto. Oleo; y formaron
muchas casas de madera para los enfermos, /
cuatro para un facultativo// médico, otro ciru-
jano y dos barberos. Otras/ dos para los dos sa-
cerdotes asistentes/ por orden del Señor. Obispo
empezando/ por los Religiosos más modernos.
/ Todos esto, así arreglado empezara/ a llevar
al Lazareto a los pobres necesitados/ pues los
que podían quedaban/en sus propias casas.

En esta ocasión, se divulgó por / el pueblo que
el D. Ramón Miralles daba/ la carne para los
pucheros de los pobres/ del Lazareto y con
esta novedad / acudían muchos a su casa, y
viendo que /era falso, empezaron a murmurar
tratándole de traidor, y que lo hacía/ por un
fines particulares. El día / 27 se observó alguna
conmoción entre las/ gentes e injuriando al
médico Navarro/ con palabras y amenazas y
diciéndole/ que no quería más que la perdición/
de los pobres y de parte del pueblo/ estaba D.
José Perpiñán y Cano.

El día 28 hubo 27 óleos y 22 muertes. En dicho
día tuvo cabildo extraordinario//el Ayunta-
miento y decretó de hacer/ una procesión de
Rogativa, sacando la Sta. Imagen de Sta. Señora
de la Asunción / en la mañana siguiente día
29/, se efectuó a la siete de la mañana a / la que
asistieron las tres parroquias/ las dos comu-
nidades, los oficios, el / Illtr. Ayuntamiento y
inmenso gentío de/ todas clases. No servían las
letanías/ y motetes devotos que se cantaban,
por/ los muchos llores de las gentes. Se dio/ la
vuelta general y fue la procesión más/ devota
que se ha visto ni se verá. Al/ día siguiente se
publicó un bando por/ la Junta de Sanidad en
muchos puntos/ de la población con los capítu-
los/ siguientes:

Primero: Pena de la vida el que ocultase/ un
enfermo y no diera parte a la/ Sanidad.

2º Pena de confiscación de bienes a/ todos los
vendedores de cualquier clase/ que se fuere,
que abandonase el pueblo.

3º Pena de 40 (¿) y un mes de cárcel// a los que
echen aguas sucias y corrompidas/ en las ca-
lles, como también los/ que saquen estiércol.

4º 25 (¿) de multa a los que no barran/ las calles
todos los días y las rociasen/ por la mañana y
tarde.

Todas las multas deberán in/vertirse en gas-
tos de la Sanidad. En/ este día 30, no murieron
más que/ 12, pero las bárbaras gentes aun
seguían/ ocultando los enfermos. Ya estaba/
ordenado el lazareto y hacía/ cuatro o cinco
días, que ellos enfermos/ pobres los tras-
ladaban allí. En las/ noches del 30 de agos-
to, llegaron de / comisión los dos médicos
de Valencia/ mandados por el Sñr. Capitán/
general; se hospedaron en la Torre del/ Llano
y fue cumplimentarles el/ Ayuntamiento. En
aquella misma noche/ y punto tuvieron una
junta con los / médicos de esta Villa y vocales
de la / Junta de Sanidad fue precedida por/ el
Sñr. Alcalde Mayor y también asistieron// los
caballeros síndicos del Ayuntamiento. / Al
día siguiente visitan el / el Lazareto y enfer-
mos del pueblo y /declararon la epidemia y
acto continuo/ se volvieron a Valencia, con el
mismo/ coche que vinieron, y el pueblo soez
les/ quería apedrear. Para acallar al pueblo/
determinaron la suspensión del /lazareto y se
tapiaron con tablas las bocas calle del / Barrio
de Saravia. También algunos/ que estaban
en cuarentena los mandaron/ a sus casas.
Más viendo que/ la enfermedad se propagaba
como/ un relámpago por todo el pueblo, / tuvo
el ayuntamiento que declarar por /bando la
epidemia y entonces todos /los pueblos nos
acordonaron y /siguieron otra vez los enfer-
mos tanto/ en la casas como en el Lazareto,
donde / se llevaron los pobres que no tenían/
subsistencia y enseguida sigue/ la lista de los
que iban muriendo en/ el pueblo y Lazareto.

Se advierte que en el día 10 de// septiembre
se trasladaron el Albatán de /Molienda en el
molino de Traspalacís./ la troneta del agua en el
Huerto de/ D. Claudio Perpiñán y la Administra-
ción /de correos en una de las casas del /Campo
del camino de Orihuela, sigue/ el número de
muertos diarios en el / pueblo y Lazareto.

Pueblo		Lazareto	
Septiembre		Septiembre	
6	12	6	
7	14	7	
8	25	8	11
9	30	9	10
10	36	10	12
11	32	11	10
12	39	12	12
13	50	13	6
14	56	14	7
15	46	15	6
16	62	16	14
17	76	17	4
18	72	18	12
19	100	19	13
Totales	650	117	

En este día finalizaron los muertos / del Lazareto porque los convalecientes/ se fueron a sus casas y los enfermos que /quedaban, se trasladaron al Cuartel/ de Caballería, donde llevaban luego a/ los enfermos pobres. Allí se dispuso/ un Oratorio muy decente, donde todos/ los días se celebraba misa a los enfermos/ convalecientes, y se administraba/el Señor y la Extremaunción a los / demás. Al mismo tiempo se /abrieron zanjas en el que hoy es cementerio/y enterraban en ellas y en las/ del molino nuevo, al lado del primer/ cementerio. Después de la tras/lación al Cuartel se deshiciéron las / casitas y Ermita del primero. Durante/ este, murieron en él dos médicos/, tres barberos, un boticario y/ dos religiosos asistentes. Últimamente se/ compraron 18 tahúllas, se hizo /cerca al actual cementerio y fue vendido por D. Domingo Herrero, vicario fo/ráneo y cura de San Juan.//

En este día 19 se trasladó el Ayun/tamiento en el hospicio de S. Antón/, y en el pueblo quedó un alcalde pe/dáneo llamado Gaspar Soler, que vi/vía en la plazuela de la Calahorra, y / una Junta auxiliar de los sujetos/ siguientes. El Dr. D. Domingo Herrero, /José García del Montañar y Antonio Sam/pere de Ferrer. Siuen los muertos siguen/ el parte diario que se daba a a /Junta, pues así estaba prevenido/por el Ayuntamiento porque diaria/mente se daba lista de los muertos/ al caporal de los sepultureros, por/ que iban tres carros acarreando muer/tos.

Pueblo		En el Cuartel	
Septiembre		Septiembre	
	Suma ant. 650		Suma ant. 117
20	124	20	34
21	102	21	36
22	128	22	30
23	105	23	31
24	107	24	35
Totales	1.216	283	

En los sucesivo ya no murieron más/ de la fiebre amarilla y solo observaron los/ médicos enfermedades estacionales, pe/ro sin morir ninguno. El día 28 se su/bió parte a la JJunta Suerior del rey/no, de no venir novedad alguna, y/ bajó orden de poner al pueblo en cua/ rentena, la que empezó día 1 de Diciem/bre y concluyó el 12 de enero de 1812. Seis/ días antes de concluir la cuarentena/ paseasen el pueblo todos los/ ganados del término. También por or/den de la Junta Superior bajaron de Valencia fu/migadores e hicieron perfumes en todas/ las casas de Elche y en la Iglesias eu/no por mañana y otro por la tarde. El/ día 14, ya habían regresado a sus casas/ los que se salieron al campo y se can/tó en Sta. María un solemne Te Deum/ que no se podía oír de tantos lloros/ y vivas a la Virgen Santísima.

Para enterradores, en todo el tiem/po de la epidemia, salieron todos los// presos de la cárcel y de 38 solo queda/ron 2.

Los primeros facultativos que vi/nieron de Valencia, murieron todos/ y luego la Junta Superior volvió a /mandar ocho y de estos solo quedaban/Ibáñez, Pujol y Caspe.

Suma anterior ----- 5.747

(1)Sacerdotes difuntos ----- 16

Sacristanes y campaneros ----- 6

Religiosos de San José ----- 14

Comunidad de la Merced ----- 3

Monjas ----- 5

Señores del Ayuntamiento ----- 5

Alguaciles ----- 8

Facultativos ----- 14

Caballeros y abogados ----- 12

Y hasta 190, en otros registros 190

Suma ----- 6.020

Desde el día 23 de Setiembre hasta el / 6 de octubre cayó enfermo el que lleva-

Están indicados nominalmente pero/que suprimo por innecesario. //

ba/ el registro: se nombraron dos más el/ uno no sabía escribir y en las horas/ que este estaba solo hacia rayas pa/ra saber el número de difuntos los que/ no están incluidos en las anotaciones anteriores y entre mujeres, hom/bres y mozos de 15 a 20, y en los 14 días / ascienden a ----- 2023.

Por declaraciones y comparecen/cias se sabe que en todo el campo/y enterrados en los bancales lo son/ 113

Suma anterior ----- 6.020

Más ----- 2.023

Total ----- 8.156

Son muchísimos los que perecie/ron en esta terrible epidemia que/ con motivo de la confusión y de que/eran invadidos de la fiebre los que / estaban encargados de los registros/ rotas y apuntaciones no se saben/ sus nombres, ni apodos, y muchas/ familias perecieron todos sin/ quedar quien diese razón. Más la o/pinion de todas las personas de al/gún viso que quedaron y el parecer/ de los facultativos que dieron a la/ superioridad ascienden a cerca de/ 11.000 almas las que fallecieron. /Gracias a Dios que se llevar este pequeño diario”.

Suma ant. ^a 4708		Suma ant. ^a 5818	
12.	121.	3.	2.
13.	117.	4.	2.
14.	119.	5.	2.
15.	120.	6.	2.
16.	118.	7.	4.
17.	119.	8.	2.
18.	124.	9.	2.
19.	10.	10.	4.
20.	13.	11.	8.
21.	11.	12.	11.
22.	25.	13.	5.
23.	14.	14.	8.
24.	9.	15.	2.
25.	7.	16.	2.
26.	6.	17.	2.
27.	4.	18.	2.
28.	10.	19.	1.
29.	8.	20.	2.
30.	4.	21.	.
31.	2.	22.	.
Noviembre.		23.	.
1.	5.	24.	.
2.	4.	25.	.
5678.		5747.	

'Diario y noticias de la fiebre amarilla que padeció esta población en el año 1811, tomada a la letra por Pedro Ibarra Ruiz. Elche 6, mayo, 1895'. / AHME. Colección de Pedro Ibarra. 1811. F. 8r. Sign.: H 179 nº 1

Suma ant. ^a 2116		Suma ant. ^a 283	
25.	205	25.	10.
26.	207	26.	27.
27.	206	27.	22.
28.	200		262.
29.	180	Debe aqui	
30.	208	concluyeron los en-	
Diciembre.		fermos del cuar-	
1.	202	tel. y ya estaban	
2.	191	todos en sus ca-	
Suerte pedu		sas, y se les ali-	
minaron de Valen-		mentaba por cum-	
cia 6. médicos por		ta del Hospital.	
que habian fa-			
llecido todos los			
de esta Villa y entre			
ellos un Colicario			
y un Sangrador.			
Sueldo total ser-		6	5898
ma anterior		262	141.
En el pueblo sum.		2155	127.
5		8	129.
Die 2.	180	9	124.
4.	148	10.	140.
5.	52.	11	109.
3578		4708	

'Diario y noticias de la fiebre amarilla que padeció esta población en el año 1811, tomada a la letra por Pedro Ibarra Ruiz. Elche 6, mayo, 1895'. / AHME. Colección de Pedro Ibarra. 1811. F. 8v. H 179 nº 1.

COMEDIA,
EL MEJOR
 PASTOR DESCALZO
 SAN PASQUAL BAYLON.

POR EL LICENCIADO GINES CAMPILLO DE VALE,
 Devoto del Santo.

HABLAN EN ELLA.

Don Geronimo San Iuan.
 Martin Crespo Labrador.
 Celia labradora hermana de Martin.
 San Pasqual Baylon.
 Vn Criado.
 El Diablo.
 Pobres quatro.

Pastores, y Serranas.
 Aparicio Pastor Gracioso.
 Vicenta.
 Guardian Descalço de San Francisco.
 Presidente de la misma Orden.
 Vn Angel.
 Franceses Hereges y gonotes.

IORNADA PRIMERA.

*Salen Pastores, y Serranas cantando, y
 baylando, y Celia con ellas, y tras
 ellos Don Geronimo, de monte,
 con escopeta larga.*

Cantan.

Acudid Pastores,
 Zagales llegad,
 à mostrar corteses
 vuestro afecto leal.
 Dexad los ganados,
 que en el monte estàn;
 que en estos obsequios,

perder es ganar.
 Al Dueño, de todo
 quanto aqui mirais
 enjugarse al Sol,
 bañarse al Cristal.
 Vaya el regozijo,
 pierdase quanto ay,
 que todo es lo menos,
 si el Dueño es lo mas.

D. Gero. Zagalas, yo estimo
 de vuestra lealtad,
 tan nobles afectos
 como me mostrais.
 Oy, pues, que he intentado

A

ve-

Tras la vida y obra del clérigo y escritor ilicitano Ginés Campillo de Bayle (s. XVII)

Ramón Doménech Villa

*Transferencias Interculturales e Históricas en la Europa Medieval Mediterránea.
Catedrático de Educación Secundaria*

Sería en la ciudad de Elche, durante la primera mitad del siglo XVII, con posterioridad al 14 de diciembre de 1636, fecha en la que contrajeron matrimonio en la iglesia de San Salvador Josef Campello (hijo de Joseph y Mariana) y Margarita Bayle (hija de Juan y Leonor Cortés), según queda constatado en la anotación correspondiente que aparece en el Archivo Diocesano de Orihuela, cuando nacería el religioso y escritor Ginés Campillo de Bayle, autor que desarrolló su obra en castellano y del que conocemos la existencia de producción literaria en el campo de la novela, la lírica y la dramaturgia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, de forma casi paralela a lo que sería la vida del último de los Austrias, Carlos II el Hechizado (06/11/1661-01/11/1700).

A través de este artículo, que combina la investigación, el descubrimiento y la curiosidad, intentaremos acercar este personaje al

lector y revelar cuestiones relacionadas con su biografía y su actividad literaria.

Para introducirnos, consideramos pertinente realizar un primer acercamiento a la obra literaria documentada de Ginés Campillo, alguna de ella mencionada por primera vez en estas páginas.

Una relación que estaría formada por las siguientes impresiones verificadas:

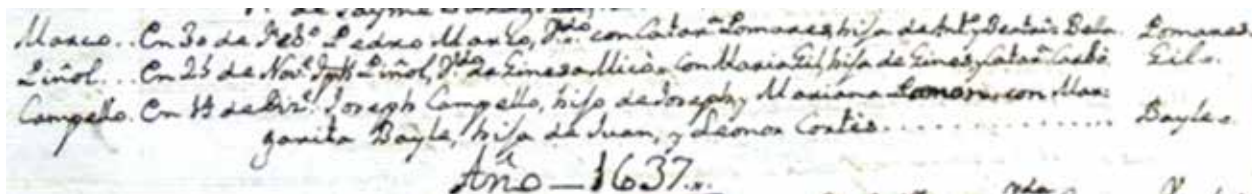
- Novela

*Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena (1689)*¹.

Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena (1691).

- Teatro

Comedia. El mejor pastor descalzo san Pascual Baylón. (1691).



Captura de la constancia del matrimonio de los padres de Ginés Campillo de Bayle. / Archivo Diocesano de Orihuela.

¹ Respecto a esta edición, y según Cañabate (1963), en referencia a los gastos de impresión, se puede leer que "el ayuntamiento de Cartagena ayuda con buena cantidad de maravedíes al licenciado Ginés Campillo de Bayle, natural de Elche, para que publique su interesantísima obra [...], la que se hizo imprimir en Valencia en 1689 en la imprenta de Francisco Mestre, impresor del Tribunal de la Santa Inquisición. Obra muy rara en la que en el 'Gusto y disgusto tercero', se contiene un baile cantado, que el sabio hispanista Jorge Ticknor en su famosa obra *Historia de la Literatura Española*, reputa como la primera zarzuela del teatro español".

- Obra poética

Por orden cronológico, señalamos las siguientes publicaciones que recogen la mayor parte de las creaciones poéticas de Ginés Campillo:

Real Academia a los años de Carlos II (Yxar, 1669).

Sacro Monte Parnaso de las musas católicas de España (Ramón, 1687).

Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad (Aguilar, 1688).

Justa literaria, certamen poético o sagrado influxo... (Sarabia, 1692).

Dentro de estos cuatro volúmenes colectivos indicados encontraremos una amplia variedad de seguidillas, sonetos, romances, quintillas, octavas, décimas, canciones..., a las que haremos referencia más adelante.

Apuntes biográficos: información dentro de su obra

Para un primer acercamiento, analizamos la primera publicación de la novela *Gustos y disgustos...* (1689), y la compararemos con la segunda del año 1691, de la que podemos afirmar que se trata solo de una reimpresión de la anterior. Nos fijamos en los datos que aparecen en las dos portadas.

Así, en la de 1689 encontramos impreso lo siguiente:

Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena
Escritos por el Licenciado Ginés Campillo de Bayle,
presbítero natural de la villa de Elche.
Dedícalos al Ilustre Señor don Pedro de Molina,
marqués de Corbera y regidor perpetuo de la
ciudad de Murcia
Con licencia: en Valencia, en la imprenta de
Francisco Mestre,
impressor del Santo Tribunal, junto al Molino
de Rovella.
Año 1689.



Portada de la edición de 1689. / Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.

En la segunda edición, la de 1691, podemos observar unos cambios sustanciales respecto a la condición de Campillo, así como en la dedicatoria:

Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena
Successos varios, a modo de novelas, ilustrados
con sentencias.

Autor, el licenciado Ginés Campillo de Bayle.
Beneficiado de la iglesia parroquial de Santa
María la Mayor, de la villa de Elche
Impresso con licencia en Valencia.

En la imprenta de Francisco Mestre,
Impresor del Santo Tribunal de la Inquisición,
junto al Molino de Rovella.

Año 1691.

A costa de Luis Lamarca, mercader de libros.
Véndese en su casa, en la calle Campaneros.

Abierta por sus primeras páginas, nos acercamos a los datos del clérigo que son de nuestro interés. Así, es posible encontrar una relación de antecesores y familiares de don



Portada de la edición de 1691. / Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.

Pedro de Molina y Rodríguez de Junterón, marqués de Corvera², a quien va dedicada la obra, junto la relación de otros personajes históricos. Vemos citados a don Pedro de Molina, adelantado de Sobrarbe³, y don Ramón de Molina, hijo del anterior, adelantado de Zaragoza y Teruel⁴, “que fue uno de los cuarenta capitanes señalados para el desafío del rey don Pedro de Aragón, con el rey don Carlos Primero de Nápoles”⁵. A continuación, el clérigo nos desvela el trabajo que ejerce en el momento de escribir la obra, nos lo indica al final de la dedicatoria: “Capellán de Vuestra Señoría, que Su Mano Besa, licenciado Ginés Campillo (V. S. Q. S. M. B.)”.

No se puede obviar la primera reseña al co-protagonista principal de la novela en la que participará, entre la realidad y la ficción: don Josef Faxardo⁶.

En los preliminares de la obra encontramos las aprobaciones y dedicatorias dirigidas al escritor y su novela. Esto nos sirve para leer algunos nombres, como los del maestro Fray Tomás Pichón, el doctor don Josef Suelves, el licenciado Felipe Ollar y Mendoza, el doctor Martín Bayle y Ferrer o el licenciado Josef Miralles, “retor de Monforte, amigo del autor”. Más adelante comprobaremos cómo estos últimos aparecen y cruzan sus caminos con Campillo en diferentes momentos.

Al iniciar la obra se nos ofrece una idea sobre relación que el autor mantiene con su tierra de origen. El texto sirve al clérigo para hablar sobre la recepción que tuvo a su llegada a la ciudad de Cartagena:

Solo yo podré dezir que en ella gozé, por cuatro años, las regaladas caricias y píos agassajos de sus generosos vecinos; que siendo de una de sus más ilustres casas capellán, recibí mil beneficios; por cuyos favores particulares, y por los que recibía en común, me la atribuí por patria natural, pues ella, sin apretada obligación, me franqueó finezas hospedándome en su amoroso abrigo como a hijo suyo, cuando la mía, tirana madrastra, me desterrava impía. (Campillo, 1689: 9).

En la denominada *Real Academia celebrada en el Real de Valencia, a los años de Carlos Segundo*⁷ (1669) hallamos diversas composiciones líricas del clérigo, así como información sobre su situación personal en el momento. Esta obra, tan del gusto y estilo de la época, fue edita-

2 Desde 1685 hasta 1708 (Alonso, Atienza & Cadenas, 1968).

3 Un primer ejemplo donde se observa cómo Campillo plasma en su novela aquellas obras a las que tenía acceso; en este caso está reproduciendo a Cascales (1775: 437-438).

4 Lo fue entre 1283 y 1301 (Salazar, 2010:252).

5 Esta referencia es útil como ejemplo de la posible bibliografía a la que tenía acceso Campillo. En este caso podemos suponer que había consultado la parte correspondiente de la *Crónica de Bernat Desclot* (Desclot, 2014, cap. C).

6 Palermo, 1647-1670 en batalla naval contra los turcos (AA. VV. 1980). Aunque murió joven, y poco se conoce de él, tomó el hábito de la Orden de Calatrava en 1665. Era hijo del V marqués de los Vélez (Hernández & Rodríguez, 2009; Hernández, 2013).

7 Ocho años cumplió Carlos II en la fecha señalada. Sin embargo, debemos recordar que María Ana de Austria (Austria, 1634-Madrid, 1696), mujer de Felipe IV y madre de Carlos II, fue regente desde el año 1665 hasta el 1675.

da por don Onofre Vicente de Yxar, Portugal, Montagut y Escrivá, quien poseía, entre otros títulos, el de Conde de la Alcudia y Gestalgar.

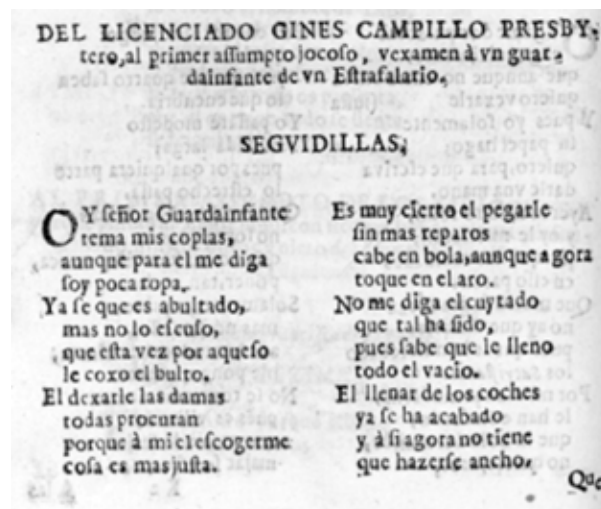


Portada de la Academia celebrada en honor a los años de Carlos II. / Biblioteca Valenciana Digital.

Dentro encontraremos las siguientes composiciones escritas por Campillo: un soneto, al cuarto *assumpto heroico*, unas seguidillas al primer *assumpto jocoso* pp. (43-44), *vexamen* a un *guardainfante de un estafalario* pp. (76-78), y un romance al primer *assunto de los varios*: Ofrece Turia flores al Mançanares, primer cuna da Carlos pp. (89-90).

Hacemos un inciso para indicar que, con la intención de no alterar el sentido de la obra y conservar su espíritu, se ha intentado conservar la grafía utilizada en los textos originales y se ha normalizado la puntuación. Todo ello para que sea comprensible por el lector actual.

Continuando con lo anterior, en el encabezado de cada una de las composiciones de la edición, observamos la condición de Campillo como presbítero en el momento de la publicación.



Seguidillas que aparecen en el volumen señalado, así como la condición de Campillo de licenciado y presbítero. / Biblioteca Valenciana Digital.

Casi 20 años más tarde, en 1687, volvemos a hallar al escritor ilicitano dentro de otra composición coral, el *Sacro Monte Parnaso de las musas católicas de los reinos de España*, una obra miscelánea, en *Elogio del prodigio de dos mundos, y sol del Oriente*, *San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús*.



Portada de la publicación del Sacro Monte Parnaso. / Fondo Antigo de la Universidad de Granada.

Para nuestros intereses, lo más destacado será el hecho de encontrar en varias páginas diversas creaciones poéticas del doctor Josef Miralles, cura de Monforte y Agoste, un personaje que ha sido referenciado con anterioridad.



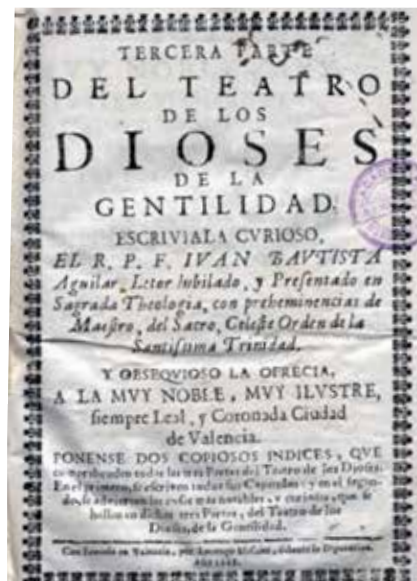
Imagen que nos confirma la participación de Josef Miralles en el Sacro Monte Parnaso. / Fondo Antiguo de la Universidad de Granada.

La imagen que a continuación reproducimos nos sirve para comprobar la presencia del licenciado Ginés Campillo, valenciano, en este caso con la aportación de un romance.



Uno de los romances que compuso Campillo de Bayle para el Sacro Monte Parnaso. / Fondo Antiguo de la Universidad de Granada.

Situación similar la encontramos en la *Terceira parte del teatro de los dioses de la gentilidad* (Aguilar, 1688), en la que nos consta la presencia de Campillo. Respecto a esta obra, debemos indicar que durante los años 1620 y 1623 la sociedad española recibió con agrado la publicación de dos volúmenes correspondientes a un manual de mitología escrito por el salmantino Baltasar de Vitoria, que fueron publicados con el título de *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*.



La pluma de Campillo también tuvo su presencia en esta recopilación de dioses. / Archivo Real Academia Española.

Pocos años después, debido a la popularidad de esta obra, un padre trinitario, Juan Bautista Aguilar, publicó en 1688 una nueva parte, un tercer volumen que añadir a los dos anteriores. En el capítulo VII (Aguilar, 1688: 210), podemos observar una composición de Campillo que lleva por título “De los corybantes o curetes, idólatras sacerdotes que, supersticiosos, reverenciaban a la Gran Madre”. En este marco, se nos dice: “Sus ciegos desatinados erro-[p. 217]res, culpan las siguientes quintillas, que escribió con mucho acierto el licenciado Ginés Campillo; ameno florido campo, en que se cojen varias hermosas flores de la poesía”:

Con posterioridad, encontramos el volumen que hemos señalado de Sarabia (1692: 38). Un trabajo recopilatorio de una justa literaria, en este caso como homenaje a san Juan de Dios. Esta publicación nos sirve para constatar



Campillo de Bayle compuso un número importante de quintillas, de las que traemos este ejemplo. / Archivo Real Academia Española.

tres hechos de interés: fechar la última obra impresa de Campillo de la que tenemos conocimiento; observar la aparición del apellido "Campello de Vayle" y comprobar que, en este caso, será Madrid el lugar de impresión de esta nueva recopilación de poemas y escritores.

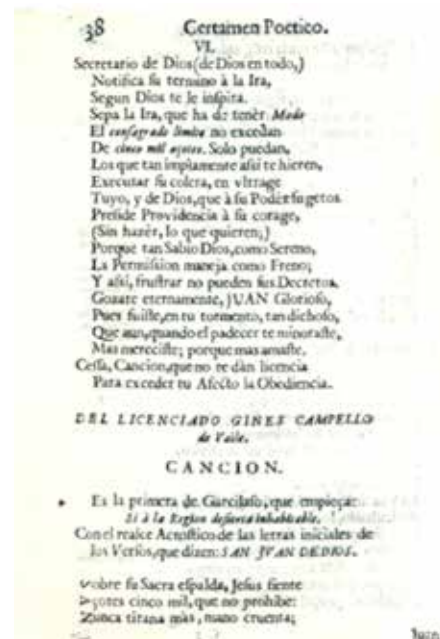


Así fue la primera página de la impresión del libro colectivo de homenaje a san Juan de Dios. / Colección del autor.

Incluimos la imagen del inicio de la canción compuesta por Campillo, así como un ejemplo de las primeras estrofas del acróstico donde se puede leer "San Juan de Dios" en vertical, al unir la primera letra del principio de los versos de cada una de las estrofas.



Ejemplo del acróstico compuesto por Campillo. / Colección del autor.



Una canción compuesta por Campillo para otra obra colectiva. Ahora con el apellido Vaile. / Colección del autor.

Para entender la propuesta teatral de la “comedia de santos”, *El mejor pastor descalzo*, *san Pascual Baylón*, debemos ser conscientes de la gran devoción existente en la zona, desde finales del siglo XVI, a la figura de san Pascual. Hay que destacar las referencias existentes en la obra a la pedanía monfortina de Orito, por ser el lugar donde se encuentra la denominada Ermita de la Aparición, dedicada a la visión del Santísimo por san Pascual durante el transcurso de la eucaristía, construida en el siglo XVII.

Campillo de Bayle vivió un momento de fervor a la figura del santo, coincidiendo en el siglo con dos hechos históricos: la beatificación por el papa Pablo V el 19 de octubre de 1618 y la canonización por parte de Alejandro VIII el 16 de octubre de 1690. Fecha esta última que facilitaría entender el motivo de la obra, en 1691, por parte de Campillo como homenaje al santo torrehermosino nacido el 16 de mayo de 1540 y fallecido en Villareal el 17 de mayo de 1592.

En el marco de lo expresado en el párrafo anterior es donde se puede comprender la importancia de la figurade Josef Miralles, colaborador en los preliminares de *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, además de cura de Monforte del Cid y de Agost.



Portada de la comedia escrita por Campillo, en este caso "de Vaile". / Archivo Real Academia Española.

Como confirmación de lo dicho podemos leer estas palabras por parte del personaje de Aparicio, eterno acompañante del santo a lo largo de la obra.

Aparicio.
En el Reyno de Valencia
dimos con nuestras personas
desde Aragón, nuestra patria;
y en la villa de Elche ahora
somos pastores [...],
Pastoreando, las ovejas,
llegamos, de loma en loma,
a la villa del Orito,
esse convento que asoma [...]:
frayles Franciscos Descalzos,
son los que dentro se emboscan.
(Campillo, 1691a: 13-14)

Mención que también observamos al inicio de la segunda jornada, cuando un guardián señala lo siguiente:

Guardián.
[...] En Elche mal descubierto,
tomó el hábito y, después,
professó en Orito, y es
cosa de admirar por cierto,
siendo hipócrita, y fingido,
cuandoassí se descompassa,
que en una ni otra casa
no le haya bien conocido.
(Campillo, 1691a: 18)

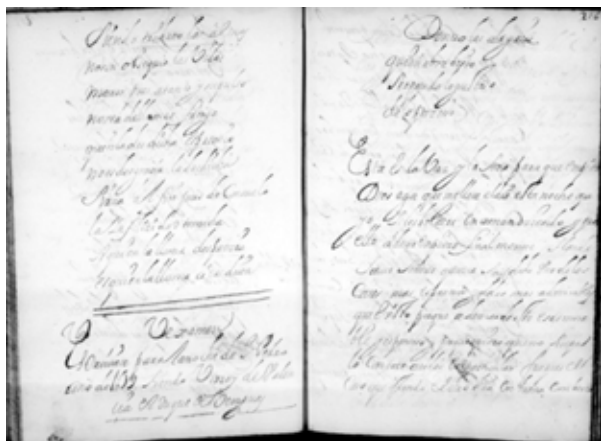
No sería justo acabar este acercamiento a la figura de Campillo sin hacer mención a los trabajos de Mas (1991, 1996 y 1999) relativos a su participación en otra obra colectiva. Estamos haciendo referencia a la participación en una academia dedicada a san Pedro, llamada así por celebrarse en la noche del 29 de junio de 1679. Aunque desconocemos las aportaciones literarias del clérigo ilicitano sabemos, al menos, de su presencia.

Todo lo que de ella se conoce es gracias a un manuscrito fechado en 1691 bajo el título de *Poesías varias del conde de Buñol y Zervellón. De la librería del señor conde de Clavijo, vizconde de la Aldegüela*.



Portada de la citada Academia dedicada a San Pedro. / Colección del autor.

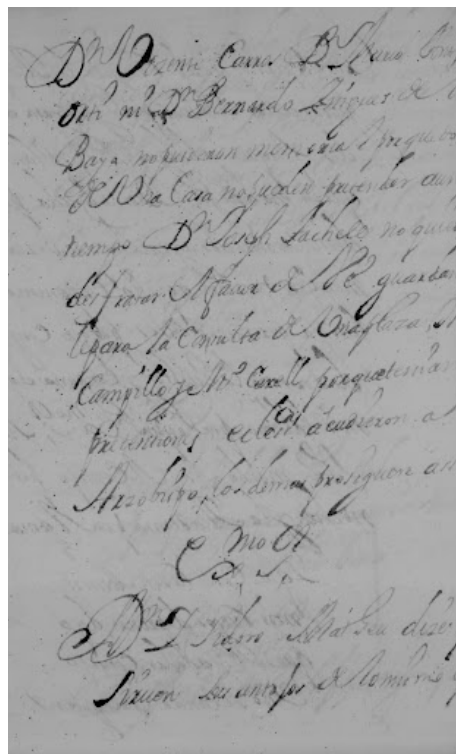
Dentro de sus páginas, que a continuación reproducimos, podemos leer: “Vexamen. Escribióse para la noche de san Pedro de 1679, siendo virrey de Valencia el duque de Veragüa”.



Prueba que nos confirma el inicio del vexamen señalado. / Colección del autor.

Entre las páginas 212-213, en la octava línea, es posible evidenciar el lugar del memorial donde se encuentra la referencia a Ginés Campillo. Así, se señala por parte de Francisco Ortiz, dentro del texto (Mas, 1999: 192):

[Ni] Dn. VizenteCarrós, [ni] Dn. Marco Anto[nio] Ortí, ni Dn. Bernardo Íñiguez del Bayo <no> pusieron Memorial, porque dos de una casa no pueden pretender a un tiempo. Dn. Joseph Tachell no quiere desfratar<sic> el favor de V. ex. guardándole para la consulta de una plaza, Mo[sén] Campillo y Mo[sén] Carell, porque tenían pretensiones eclesi[ásti]cas acudieron a la [del] arzobispo y los demás prosiguieron assí.



En la octava línea de la imagen se puede observar la presencia de Campillo. / Colección del autor.

Otras reseñas biográficas: el autor después de su obra

Llega el momento de hacer mención a aquellos datos recibidos con posterioridad a su existencia. A continuación, ofrecemos algunas de estas referencias. Entendemos que las palabras que Varela Hervías dedica en el prólogo de Campillo (1949: VI) son lo suficientemente ilustrativas como iniciar nuestro particular tránsito y despertar el interés del lector sobre el ilicitano:

¿Quién pudo ser este hombre que describe — apasionadamente — una agradable novela en

las postrimerías del siglo XVII? Todos nuestros esfuerzos —y lo que es más importante, el de nuestros eruditos amigos— han sido estériles. Una cerca de espeso silencio rodea su vida y su obra: el escritor queda desconocido y sin referencia ilustre.

Este párrafo nos da pie para referenciar dos obras que ven la luz en el siglo XX y que tienen como objetivo la difusión de la novela de Campillo. Hablamos, por un lado, de una edición de *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena* publicada el año 1949, con grafía modernizada, en Madrid dentro de la colección de la editorial Almenara, dirigida por el ilustre cardiólogo cartagenero y depurado por la Dictadura, Luis Calandre Ibáñez (Cartagena, 1890 – Madrid, 1961). Publicación que cuenta con un prólogo de trece páginas de Eulogio Varela Hervías.



Portada de la edición modernizada de 'Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena'. / Archivo Municipal de Cartagena.

Una obra llamativa por las ilustres figuras que aparecen en torno a su publicación, así como por el acontecimiento que supuso en la ciudad portuaria. A los nombres ya señalados del doctor Calandre y del que fuera director de la Hemeroteca Nacional durante los años 40 del siglo pasado, Valera Hervías, es de destacar

el interés que la obra despertó, entre otros, en Antonio Oliver Belmás (Cartagena, 1903 – Madrid, 1968), señalado escritor cartagenero, fundador junto a su mujer, Carmen Conde, de la primera Universidad Popular de Cartagena, y miembro de la Generación del 27.

Gracias a los documentos conservados en el Archivo Municipal de Cartagena es posible comprobar este hecho. Sirva como ejemplo la carta que firmada por el doctor Calandre dirige el 31 de mayo de 1950 a Oliver Belmás, agradeciendo su colaboración en la reseña de la presentación de la obra del ilicitano en la revista *Cuadernos de Literatura*.



Agradecimiento que el doctor Calandre envió a Antonio Oliver por su colaboración. / Arch. Municipal de Cartagena.



Notas manuscritas que escribió Oliver para la reseña de la obra de Campillo. / Archivo Municipal de Cartagena.

También facilitamos la primera página del artículo citado por el cardiólogo, en su versión

final, y que sirve para describir la novela del ilicitano y su moderna reimpresión.



Versión final de la reseña que escribió Oliver Belmás, en relación con la edición de la obra modernizada de Campillo. / Archivo Municipal de Cartagena.

De igual manera, hay que destacar una edición facsímil de *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, basada en la impresión de 1691. En este caso, la edición vio la luz en Murcia en el año 1983, siendo realizada por la Real Academia Alfonso X el Sabio. Cuenta esta nueva impresión con un prólogo de cinco páginas de autor desconocido.

Ahora es cuestión de recuperar la cronología prevista para esta sección. La primera noticia sobre el autor las encontramos en el interior de una obra dedicada a escritores del antiguo Reino de Valencia. La realiza Josef Rodríguez (1747), quien nos indica lo siguiente: “Ginés Campillo y Balle. Sacerdote, natural de la villa de Elche, Diócesi de Oríguela, presbítero [sic]”. En este caso resulta muy interesante la versión que se da del segundo apellido.

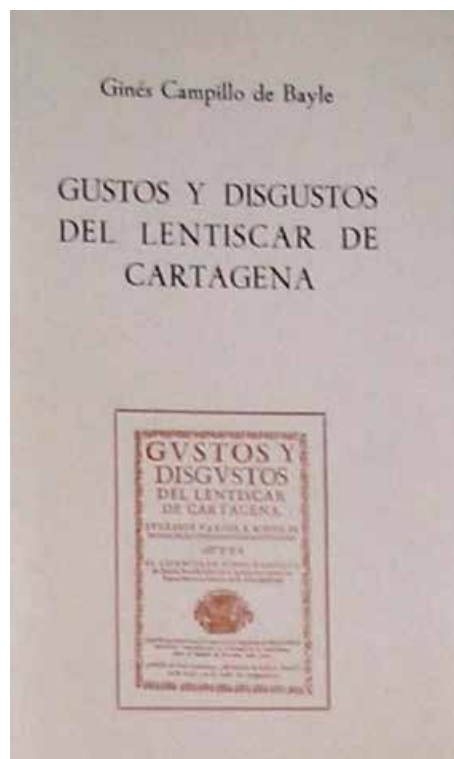
Cien años pasan para la localización de una nueva referencia, esta vez bajo el nombre de Ginés Campillo de Batlle (otra variación del segundo apellido). Una demostración de que un siglo después, el nombre del clérigo

continúa apareciendo: “Presbítero, natural de la villa de Elche. Floreció en el siglo XVII” (Posada, 1850: 267).

Años más tarde, en este caso en el catálogo bibliográfico de Salvá y Hallen (1872: 380), en la entrada sobre Campillo, se nos anuncia la posible existencia de otra obra impresa con la autoría del clérigo: “la intitulada *El mejor pastor descalzo*, San Pascual Bailón”.

Será Ibarra (1895), en su recopilatorio histórico dedicado a la ciudad de Elche, quien amplíe la información con un testimonio que llama nuestra atención. Así reza el párrafo en cuestión: “Presbítero. Poseía el latín, griego, caldeo, francés e inglés. Hizo furor en el púlpito e improvisaba en cualquier clase de verso. Murió en 1698. Dejó varios libros, en especial comedias” (p. 311).

La atractiva propuesta de investigación realizada por Snaveley (1928) parte inicialmente de reflexiones similares a las señaladas hasta ahora. Sin embargo, aparece una



Portada de la edición facsímil publicada por la Real Academia Alfonso X el Sabio. / Colección del autor.

aportación sobre la formación intelectual de Campillo: “Little is known of the life of Ginés Campillo de Bayle except that he was born in Elche (Alicante) in the seventeenth century. [...] That he was well educated and familiar with the classics is evident from the many classical references found throughout *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*”. Esta misma autora sería la que, en su curioso y llamativo artículo del año 1928, indicaría lo siguiente, en relación con la obra teatral del clérigo dedicada a san Pascual Baylón: “Nothing seems to be known about the comedy *El mejor pastor descalzo*, *San Pascual Bailón*. San Pascual Bailón is an authentic saint who entered the convent of Menores de Albatesa [sic], of the barefooted order of Saint Francis, in Valencia, in 1564, and who was canonized by Pope Alexander VIII in 1690” (pp. 2-3).

La portada del significativo trabajo citado es posible verla en la siguiente imagen que reproducimos: Campillo de Bayle, cruza el charco durante su particular travesía.



Portada del trabajo de Dorris S. Snavely para la Universidad de Columbia. / Colección del autor.

El romanista Ludwig Pfandl (1933: 401) también tiene un hueco para Campillo en la recopilación literaria que realiza: “Ginés Campillo de Bayle, clérigo de Elche, publicó en 1689, en

Valencia, el libro de entretenimiento *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*”.

Unos años más tarde, el ya referido Varela Hervías (Campillo, 1949: VII) continuará en su prólogo con las reflexiones relativas al escaso conocimiento existente sobre la biografía del escritor:

Tan parva cosecha no alienta a proseguir tan desagradecido rastro, quedando la figura de este escritor embutida en una incógnita, que algún erudito, con fortuna, podrá un día ilustrar. Campillo de Bayle está comprendido entre dos contradictorias opiniones: la carencia de noticias de su vida y obra y los encendidos elogios que Ibarra le dedica. Estos se hacen doblemente sospechosos ante el unánime silencio de los demás y, sobre todo, la carencia de referencias ciertas y documentales donde apoyarse.

Las influencias posteriores del prólogo que escribe Hervías son manifiestas en la reseña que Carballo (1951) realiza: “Los datos conservados sobre Ginés Campillo de Bayle no permiten reconstruir su biografía: Campillo no ha despertado nunca el interés de los investigadores de nuestra literatura”. [...] “Según noticias facilitadas por el propio novelista, sabemos que nació en Elche; en 1689 era licenciado y presbítero” (Carballo, 1951:164).

Referente obligatorio es el trabajo ensayístico de Ginés García Martínez⁸ (1974) y que le sirvió como discurso para su recepción en la Real Academia Alfonso X el Sabio. Datos de interés que continúan en otra publicación posterior de García Martínez (1986): *El habla de Cartagena. Palabras y cosas. Notas para el estudio del castellano vulgar actual y de la propiación del aragonés y del catalán por el Sur*.

Solo tres años después será el trabajo recopilatorio de Calatayud (1977), en un intento de recuperación de personajes destacados dentro de la historia de la provincia de Alicante, donde volvemos a encontrar una referencia al clérigo: “Este escritor y comediógrafo na-

8 Ginés García Martínez —Cartagena 1919-1977— (Muñoz, 1978: 140).

ció en Elche, en el siglo XVII, y la obra que le hizo ser más conocido fue la titulada *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, que fue impreso en Valencia el año 1689 y del que se hizo otra edición en 1691”.

Con posterioridad serán Díez y de Paco (1989), esta vez dentro del contexto histórico y literario de la Región de Murcia, los que dedican un interesante capítulo a la obra del clérigo: ‘Campillo de Bayle y la decadencia del Barroco’ (pp. 148-153). Destaca de este las referencias a los comentarios de Rafael Lapesa y a las influencias recibidas de Tirso de Molina con sus *Cigarrales de Toledo*.

En la misma línea se encuentra el trabajo de Jiménez (1990), que incluye al ilicitano dentro de una extensa nómina de escritores murcianos o relacionados con la Región: “Nada sabemos de la vida de este autor. El prologuista de la edición que manejamos nada indica al respecto⁹. [...] Beneficiado de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Elche. [...] Hombre de mucha cultura clásica y poseedor de una erudición sin tasa” (Jiménez, 1990: 43-44).

Un lustro después, en Sirera (1995: 295) será donde podamos leer una tajante afirmación. Todo un refuerzo a la figura literaria del clérigo:

Si Francesc de Montada representa, doncs, l'intent més reeixit en aquest segle de casar l'estil literari amb la serietat històrica, Ginés Campillo (?-1698) és el principal representant valencià de la prosa en ficció en castellà, [...]. Campillo, en efecte, a més d'erudit i predicador de prestigi, va ser un discret poeta acadèmic i l'autor de la que ha estat considerada com una de las derrerres novel·les barroques espanyoles: *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena* (1689).

Entre las aportaciones más recientes, serán las palabras de Escartí (2012: 117) las que traigamos para que finalicen esta sección. El

investigador y novelista valenciano nos hace saber que:

De Genis Campillo de Baile (o de Bayle) sabem, ara com ara, molt poques coses. Segons afirma a la portada del seu *Gustos y disgustos...*, va ser llicenciat i beneficiat a l'església parroquial de Santa Maria la Major, d'Elx. Probablement degué nàixer en aquella vila, a mitjan segle XVII.

Después de todo lo expuesto hasta aquí, estamos seguros que los siguientes datos que se aportarán serán de gran utilidad para aclarar alguna de las diferentes afirmaciones señaladas, en referencia a la biografía de nuestro insólito escritor.

Avanzamos en el conocimiento de la vida y obra de Campillo de Bayle

Después de lo investigado sobre el papel dirigimos nuestros pasos con esperanza hacia el Archivo Parroquial de Santa María de Elche. Parece que esa puede ser la dirección correcta.

Para estas indagaciones la mejor fuente (en principio parece que la definitiva y única) es el estudio recopilatorio de Álvarez y Castaño (1995). Una entrada centra la atención: el documento clasificado con el número 1722 y la signatura 86/12¹⁰; un conjunto de 8 folios en catalán, con el título: 1682-1687 *Memorial de les partides de diner que se li han executat al doctor Martí Bayle*¹¹ per lo Clero de Santa Maria de la vila de Elig...

La aparición del apellido Bayle despierta el interés del lector, sin duda. Sin embargo, algo más llama la atención: que sea el nombre del doctor Martín Bayle¹². Para el olvidadizo, es conveniente recuperar las primeras páginas de la novela de Campillo y confirmar que es el nombre que aparece, con un soneto, en los preliminares de *Gustos y disgustos del Lentiscar* y que así decía en su presentación: “Del dotor

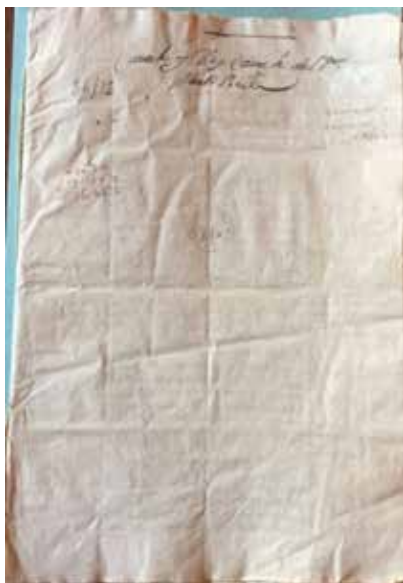
⁹ Hace referencia a Campillo (1983).

¹⁰ En la sección: Administración de bienes y rentas – Propiedades – Procesos.

¹¹ En la portada del documento, como se puede apreciar en la imagen, el apellido es “Balle”.

¹² También podemos afirmar que es el mismo que aparece referido en la introducción de Cortés (1693), como asistente a las celebraciones con motivo de la canonización de san Pascual Baylón en la villa manchega de Almansa.

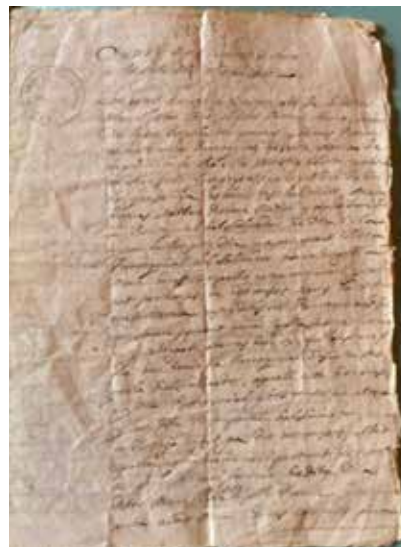
Martín Bayle y Ferrer; que fue en el Real Colegio de san Gerónimo, de Sagradas Lenguas, llamado vulgarmente trilingüe, opositor de la Cátedra de Elocuencia de la Universidad de Salamanca, y doctor, en ambos Derechos, en la Universidad de Valencia, primo del autor”.



El doctor Martín Bayle y Ferrer aparece en la portada de este primer documento. / Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa María de Elche.

Otro nuevo hallazgo¹³ indica la certeza de la buena dirección tomada. En este caso se trata de la existencia del documento con signatura 57/17 y catalogado con el número 1094. Un ejemplar de dos folios, datado el 22 de diciembre de 1665, en Elche, y que se titula así: *Escritura por la que el clero de Santa María acepta recibir entre sus residentes, por dos meses, a Ginés Campello, clérigo extranumerario, después de haber estado éste otros dos meses en la iglesia de Sant Salvador, según la costumbre por la cual si un clérigo sobrepasa el número de los que ha de tener cada iglesia, permanece alternativamente por dos meses en cada una de ellas.* A estas alturas, ya no le resultará extraño al lector la alternancia de apellidos del clérigo: Bayle, Battlle, Balle, Vayle, Campello, Campillo...

Averiguado esto, nos dirigimos hacia otra de las publicaciones existentes. En este caso se trata de *El libro de genealogías* (s. XVIII). En él



Primer folio del documento mencionado, con la referencia a Ginés Campillo con detalle de su estancia en Santa María y en San Salvador. / Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa María de Elche.

buscamos la entrada que tiene por protagonista a una familia de apellido Campello. La ampliación y seguimiento de la genealogía producirá resultados satisfactorios.

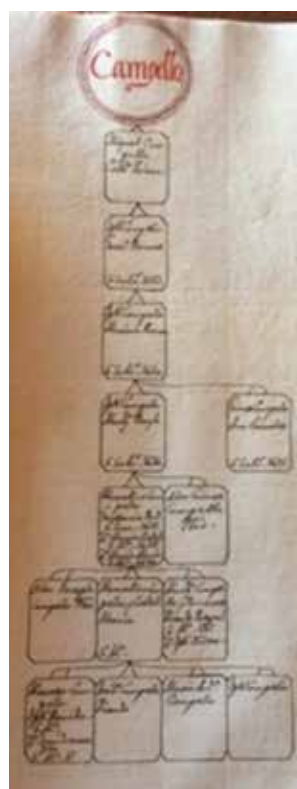


Imagen de la genealogía del apellido Campello.

Detalle de la aparición de Mosén Ginés Campello en el árbol genealógico indicado.

/ Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa María de Elche.



13 En la sección: Gobierno y acción pastoral – Inventarios e índices del archivo.

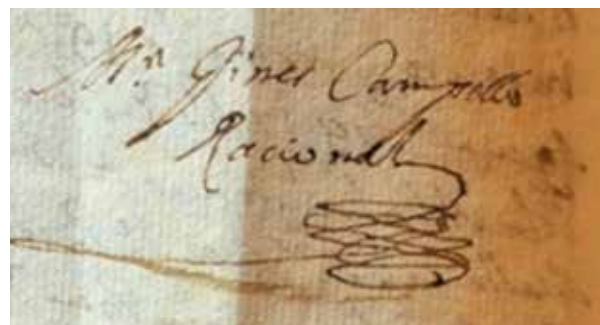
Es indiscutible que el descubrimiento también debe resultar emocionante para el lector, por los datos que contiene y que se resume así: el ciudadano Joseph Campello se casó en 1636, en la iglesia de San Salvador de Elche, con Margarita Bayle. El matrimonio tuvo dos hijos: Marcelino (que tuvo su descendencia) y Mos. (*mossén*) Ginés Campello (de Bayle) (*presbítero*). Por lo tanto, es el momento de afirmar que se trata del licenciado, presbítero y beneficiado Ginés Campello (Campillo) de Bayle al que estamos buscando desde la primera línea de este artículo; esta vez con la confirmación de su apellido original.

Siguiendo nuestro itinerario, son dos los nuevos escritos localizados en el archivo que incluyen referencias relativas a Ginés Campillo. Ambos aumentan el interés en la investigación por lo que nos aporta en relación a los períodos temporales.

Las fuentes a las que hacemos referencia son: *El llibre contestador y Racional del reverent Clero*

de Santa Maria de la present villa de Elig comensant del any 1677 (1677-1708). Un libro en el que podemos comprobar la presencia de Mosén Ginés Campillo, como racional, a través de su firma, al menos hasta el año 1708; fecha en la que finalizan sus apuntes.

La ampliación del detalle de una de las distintas firmas de Campillo presentes en el libro, nos permite ver, por primera vez, la caligrafía del clérigo.



Detalle donde se puede apreciar la firma de Mosén Ginés Campello como racional. / Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa María de Elche



Un ejemplo de los diferentes textos firmados por Ginés Campillo. / Archivo Parroquial de la Iglesia de Santa María de Elche.

Particulars	1880	1881	1882	1883	1884	1885	1886	1887	1888	1889	1890	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100	2101	2102	2103	2104	2105	2106	2107	2108	2109	2110	2111	2112	2113	2114	2115	2116	2117	2118	2119	2120	2121	2122	2123	2124	2125	2126	2127	2128	2129	2130	2131	2132	2133	2134	2135	2136	2137	2138	2139	2140	2141	2142	2143	2144	2145	2146	2147	2148	2149	2150	2151	2152	2153	2154	2155	2156	2157	2158	2159	2160	2161	2162	2163	2164	2165	2166	2167	2168	2169	2170	2171	2172	2173	2174	2175	2176	2177	2178	2179	2180	2181	2182	2183	2184	2185	2186	2187	2188	2189	2190	2191	2192	2193	2194	2195	2196	2197	2198	2199	2200	2201	2202	2203	2204	2205	2206	2207	2208	2209	2210	2211	2212	2213	2214	2215	2216	2217	2218	2219	2220	2221	2222	2223	2224	2225	2226	2227	2228	2229	2230	2231	2232	2233	2234	2235	2236	2237	2238	2239	2240	2241	2242	2243	2244	2245	2246	2247	2248	2249	2250	2251	2252	2253	2254	2255	2256	2257	2258	2259	2260	2261	2262	2263	2264	2265	2266	2267	2268	2269	2270	2271	2272	2273	2274	2275	2276	2277	2278	2279	2280	2281	2282	2283	2284	2285	2286	228
-------------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	-----

Pero, sin duda, un descubrimiento que ya termina por emocionarnos es el que recoge el *Cuadrante de misas testamentarias y perpetuas* (1710-1723). La importancia de esta nueva fuente nos servirá para fechar algo tan importante como el día del fallecimiento de Ginés Campillo de Bayle. Es el momento de desvelar tan significativo momento. Gracias a él podemos afirmar que Ginés Campillo de Bayle falleció en la ciudad de Elche el 20 de abril de 1711.

nos señala que el escritor y clérigo ilicitano ya llevaba varios días sin ejercer sus funciones eclesiásticas antes de su fallecimiento. ¿Una avanzada enfermedad? ¿Un achaque repentino? Quién sabe ya.



P. C. Chena	P. Dicho	(a)
Pringlehope	Bonef. J.	
tal. J.		
P. Ant. M.	P. Lottin	(a)
Caro: 1. C. M.		
Gina Martini	6 +	
M. M. M.		
G. Campello		
di 198.		

97

El detalle de la página del cuadrante de misas anteriormente citado, y que reza para el día 20 de abril de 1711: *Morimosen G. Campello*, hubiese sido del gusto de muchos de los citados en apartados anteriores. Con él se aclara una de las mayores dudas vertidas sobre el clérigo y escritor ilicitano, nacido en el segundo cuarto del siglo XVII en la ciudad de Elche¹⁴.

La obra de Ginés Campillo de Bayle

Pensamos que un artículo de estas características debe completarse con algunos ejemplos de fragmentos significativos. La información recopilada hasta ahora nos servirá de ayuda. Si seguimos la línea cronológica marcada en un principio, y dentro de la *Real Academia a los años de Carlos II* (Yxar, 1669), es posible acceder al siguiente soneto que aparece dentro del *cuarto assumpto heroico*, y que dice así:

“Asunto: Contemplando los retratos de sus magestades, que presiden a la Academia, se pondere que para influir ardiente inspiración a los poetas, supone más la sombra de nuestros reyes, que todo el Sol de las musas. Sea la ponderación en un soneto”.

No más noble influencia el Sol derrama
ardiente de las musas a mi lira,
si a vista de un Apolo mejor me inspira
espíritu mejor, de la llama.
No ya de aquestas imágenes se llama
influidor el Sol a quien las mira
de si el sol de esta sombra se retira
aún la sombra más que el Sol inflama.

Copia de Carlos y Mariana mueve,
cuando hoy inspirada de acelera
altiva pluma con heroyco aliento.
Fuera el impulso sin fervor, de nieve
en registrar el Sol la ardiente esfera,
a no ser de estas dos el ardimiento.

Dentro del *Sacro Monte parnaso de las musas católicas de los Reynos de España...* (Ramón, 1687), al inicio del quinto asunto, en la introducción de este (pp.82-83) se lee: “Explicación del assumpto quinto: Varios encuentros tuvo el santo apóstol de las Indias con el demonio. [...]”. Estas primeras quintillas de Campillo de Bayle son otro ejemplo de la pluma lírica del ilicitano:

La tropa de Luzifer,
una noche con crueldad,
su furia quitó exercer;
fue noche de tempestad,
y llovió sobre Xavier...
Xavier, ciudad pertrechada,
con palos del cavernoso
ejército, fue cercada;
que apenas salió del foso,
cuando hizo la empaliçada. [...]

Quintillas de Campillo son también las que encontramos en la lectura de la *Tercera parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad* (1688). A continuación podemos leer las dos primeras:

Ya que el modo he de contar
de una fiesta alegre y bella,
nadie intente trabajar,
porque es fiesta de guardar,
digo, de guardarse de ella.
De los corybantes¹⁵ viles,
sacerdotes no ordenados,
diré las fiestas gentiles,
y será en modos fútiles,
porque están acuchillados [...]

Si algo llama la atención de la presencia de Campillo en la *Justa Literaria, Certamen Poético o Sagrado Influxo*, era el acróstico dedicado a san Juan de Dios. A continuación reproducimos la primera de las estrofas para que podamos comprobar el trabajo dedicado por el clérigo al protagonista del encuentro literario:

¹⁴ Como ya había insinuado Escartí (2012).

¹⁵ Bailarines tocados con un casco que celebraban el culto de la gran diosa frigia Cibeles tocando el tamboril y bailando. Por su parte, los Curetes, con quien se les asocia a menudo e incluso a veces se les identifica, eran los nueve bailarines admiradores de Rea, la equivalente cretense de Cibeles (Hard, 2009).

Sobre su sacra espalda, Jesús siente
Açotes cinco mil, que no prohíbe:
Nunca tirana más, mano cruenta;
Juan de Dios cinco mil también recibe,
Vivos allá son voces, que igualmente
Acá resuenan todas, y a su cuenta,
Ninguna ay, que no sienta:
Despide el golpe voz, y despedida,
En Juan de Dios fue oída:
Dexa de dar el golpe, y acá cessa,
Igual se nos expresa,
Obra que un eco dio corresondido,
Si el eco no habla, más de lo que ha oído [...]

La obra central de Campillo, *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*, merece una dedicación especial. Vamos a completar la información aportada en las siguientes líneas. Flaco favor le hizo el hispanista George Ticknor (Boston, 1791 – ibíd. 1871) cuando, a la hora de hablar de la publicación de Campillo como heredera e imitadora del Para todos (1632) de Juan Pérez Montalbán, así se refería a ella, junto a otras de similares características: “Ninguna de ellas merece leerse” (Ticknor, 1854: 344).

A pesar de lo negativo de la opinión manifestada por Ticknor, en relación con la edición de 1949, entendemos que es interesante traer las palabras que en 1938 el citado Oliver Belmás dirigió por carta a su amigo y periodista José Ballester Nicolás:

En estos días he leído un libro, hecho por Ginés Campillo de Bayle, y que se titula *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*. Es una novela de prosa gongorina. Parece la puesta en prosa de Dámaso Alonso de las Soledades, y en los gustos de sus hojas habla de costumbres de mi campo y de Cabo de Palos, y del puerto, y de las fuentes de Cartagena.

¿Dónde habrán ido, ¡ay!, esas fuentes que yo todavía conocí en mi infancia? Campillo era un presbítero de Elche, desentendido de su ciudad natal, y que fue capellán en Cartagena.

Sin duda que, en la referencia a las fuentes que se hace en el texto anterior, Oliver estaba

haciendo recuerdo a estas primeras líneas que se pueden leer en la introducción de la novela:

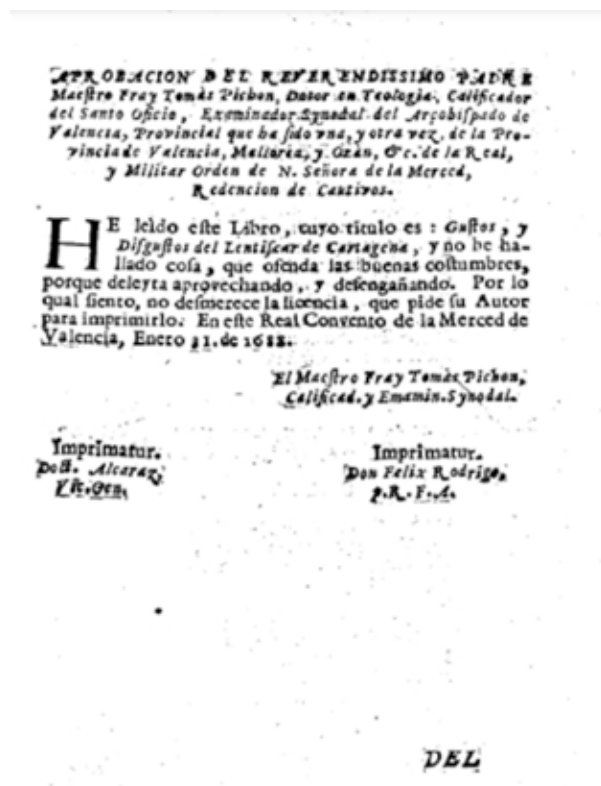
Regálala de agua una fuente copiosa; que de media legua conducida, besándole las plantas: corre a su servicio. De quien se proveen armadas que allí aportan y de quien habló Virgilio; aunque los poetas lo aplican a Cartago de África. Ságrase esta fuente por cinco venas; que abastecen la ciudad, corriendo ocultas a cinco públicos puestos. Remató la fuente en cinco venas que, como se miró brazo de agua; tuvo mano para parar en cinco dedos de cristal...

De la novela de Campillo se ha escrito mucho, no siempre agradable como hemos podido comprobar. Por este motivo, nos complace traer opiniones como las del prologuista de la edición de 1949, para quien, en este caso de brote tardío de la novela cortesana, la obra de Campillo posee: “amor, intriga, aventura, sentimentalidad, desenlaces imprevistos y brillantísimos”.

Opinión a la que añade más adelante: “La novela de Campillo de Bayle es una sucesión de estampas distintas de la vida y de sus entretenimientos [...]. El movimiento dramático [...] está logrado con desenvoltura y dominio, a pesar de la constante preocupación por el detalle adjetivo y por la exuberancia decorativa”. A lo que continúa señalando que: “Prosa y verso, en alternancia rítmica, ofrecen calidades no despreciables. La prosa es plástica, llena de delicados matices, tiene hallazgos agradables; las sensaciones son, muchas veces, netas y luminosas..., valores dignos de ser saboreados, como a fruta excesivamente madura”.

Realizar un breve análisis de la estructura y características más notables de la novela de Campillo puede ser un buen cierre a esta aproximación que hemos ofrecido. Después de lo señalado en párrafos anteriores, Campillo realiza un primer acercamiento al argumento principal de la novela, junto a una descripción de uno de los que será su protagonista, Josef Faxardo: “hermano del señor marqués de los Vélez, sobre el que mi libro sigue el argumen-

to”, se dirá. Después, serán las aprobaciones para la impresión, así como las creaciones líricas y en prosa dedicadas al autor y a su obra las que hagan presencia en el libro.



Preliminares y aprobación para su impresión de la novela de Campillo. / Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.

Un breve prólogo dedicado al lector nos introducirá de lleno en la descripción del argumento central de la novela, al mismo tiempo que se nos presenta al otro personaje principal: “Alguno de los gustosos entretenimientos que aquí te pongo, con fines desgraciados, han sucedido verdaderos. [...] Recuerdos son al alma divertida, en nombre de Filomunda, que quiero decir: enamorada del mundo. [...] La finjo enamorada de un galán, porque entre los hombres este es el más común embeleso. Pongo que fue su objeto don Josef Faxardo”.

Cuatro son los capítulos iniciales que le sirven a Campillo para unir al lector con la ciudad de Cartagena y con la protagonista. Los títulos son descriptivos del interior de cada uno de ellos:

1. Describese la ciudad de Cartagena.
2. Propónese Filomunda en un convento, disgustada del estado de religiosa.
3. Sálese del convento Filomunda, sin querer professar, y llévanla sus padres a una quinta del Lentiscar.
4. Describese el Lentiscar y el recibimiento de Filomunda.

Este cuarto y último capítulo servirá de base al lector para su acercamiento definitivo a la obra. En él aparecen todos los datos de interés para el seguimiento a lo largo de las restantes páginas. Entre otras cosas, nos sirve para situar la villa que será el centro de la novela: “Dos leguas cortas de la ciudad de Cartagena dista el Pago del Lentiscar, llamado así por los muchos lentiscos que tenía [...] una casa de placer con presunciones de palacio”. Delgado (2012) dibujó cómo debía ser esta finca, gracias a la descripción que Campillo hace en el capítulo cuarto.



Delgado imaginó así en 2002 la Quinta del Lentiscar, a raíz de las descripciones del clérigo illicitano. / Colección del autor.

El inicio de la novela ya está preparado para que accedamos dentro de cada uno de sus doce gustos y disgustos de entretenimientos iniciales, junto a doce fines desgraciados, tal y como Campillo describe. Dispuesto todo para el desfile de personajes de lo más variado, de citas de escritores clásicos de todas las épocas, para reproducciones íntegras de

páginas de libros, para el paseo por paisajes de todo tipo, para la descripción del amor y de aventuras...

Así titula Campillo cada uno de los doce gustos y disgustos del Lentiscar:

1. Cómo los labradores hicieron fiesta de caballos, y del infausto suceso de uno d'ellos.
2. De una ingeniosa justa, que jugaron en el Lentiscar, y del desgraciado fin en que paró.
3. Cómo los labradores, para regozijar a Filomunda, hicieron un carro triunfante, de un bayle que formaron; y de la desazón en que vino a parar.
4. De una maravillosa merienda; y de los desabridos postres que hubo en ella.
5. De un deporte que hicieron al mar; como hallaron un moro dormido entre los montes; y una pelea que tuvieron para defenderse de unos moros corsarios.
6. Cómo vino, con dos galeras de Cartagena, don Josef Faxardo a Cabodepalos, y torre donde estaban los cavalleros. De su declaración de amor con Filomunda. De una dama, y un cavallero, que vieron en el mar naufragando en un esquife; y de la lástima que causó a todos.
7. Cómo la dama y el cavallero contaron la causa de su suceso. Del disgusto en que les puso Muza, el moro que embiaron recomendado a don Josef Faxardo para que le embarcasse a Argel, en busca de su dama y de su enemigo.
8. De los maravillosos fuegos e invenciones de pólvora, que hubo en el Lentiscar. Y cómo se pegó fuego a la quinta, con peligro notable de Filomunda. Y de la desgracia de un cavallo en el fuego; y de otra de Filomunda en el agua.
9. Descripción del maravilloso covento de San Ginés de la Xara en el Campo de Cartagena; y del rebato que hubo de los moros, víspera del santo en la noche.
10. Del agradable entretenimiento de una caça; y del desdichado suceso de una fiera.
11. Refiere Filomunda las maravillosas cosas que vio en la Cueva de don Juan; y cómo don Josef Faxardo se despidió de ella, con notable sentimiento y grave dolor.
12. (Y último) Cómo las labradoras procuraron divertir a Filomunda; y ella, agradecida, las premió. De cuyos premios se hizo un ingenioso retrato; acomodando, cada joya, a una de las perfectas partes del bello rostro de Filomunda. Y cómo, por fin amargo del placer, vino la infeliz nueva de la desdichada muerte de don Josef Faxardo.
13. Dentro de este último gusto será en el que Campillo hace la siguiente narración: "Era correo que venía desde el cabo de Alxup, o puerto de Santa Pola; castillo y fortaleza de Elche, hasta allí al Lentiscar, con cartas del señor marqués del Viso, general de las galeras, para Ortensio".

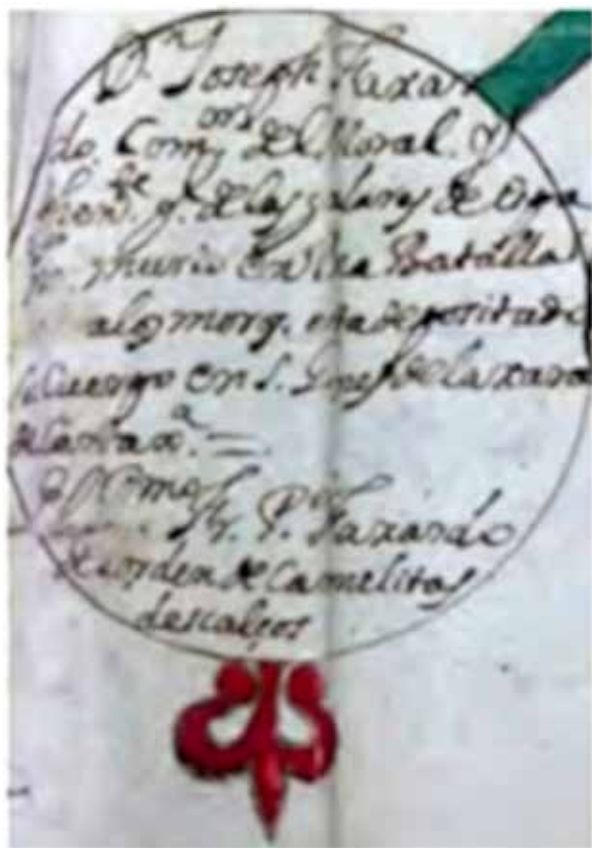
Cerrada la lectura de la docena de capítulos, aparece una nueva sección que el autor denomina "Muerte de don Josef Faxardo, en la presa que hicieron las galeras de España, de una polaca de sobervios turcos". Dentro de ella, centra la atención la siguiente explicación de Campillo:

Salieron los tres navios de la isla de Santa Pola¹⁶; término y seno que es de la antigua ciudad de Ílice; que vulgarmente, aora, sus naturales llaman Elig. Corrompido el nombre por la entrada de la lengua árábica de los moros en España, y castellanizada esta voz; Elig llaman Elche, derivado de Ílice. Oy villa noble, mediterránea, apartada de su seno ilicitano (de quien toma el nombre) dos leguas.

16 Debemos recordar que la segregación de Elche se produce en 1835.

La muerte de Josef Faxardo será descrita en las páginas siguientes. Podemos imaginar el estado en el que quedó Filomunda después de ser conocedora de la noticia.

En este punto, creemos de interés este detalle del árbol genealógico de la familia Valenzuela-Fajardo, conservado en el Archivo Municipal de Lorca y Archivo del Palacio de Guevara, en el que encontramos algunos datos del protagonista masculino de la novela, y que dice así: “D. Josef Faxardo. Comendador del Moral y teniente de las galeras de España. Murió en una batalla contra los moros. Está depositado su cuerpo en San Ginés de la Xara de Cartagena” (se trata del monasterio en el que Campillo desarrollará una de sus aventuras más “disparatadas” descritas en la novela).



Detalle de la genealogía de la familia Valenzuela-Fajardo, con la mención al fallecimiento de Joseph Faxardo. / Archivo Municipal de Lorca y Archivo del Palacio de Guevara.

La siguiente sección de la novela dice así:
Exequias de don Josef Faxardo, que se hicieron

en Cartagena. Todo un funeral de estado, no falta un solo elemento en la celebración, tampoco se ausenta ninguno de los personajes que han desfilado por la novela (individuales o colectivos). De las muchas composiciones que Campillo realiza, el soneto compuesto para el séptimo asunto, merece la pena señalar: “Era el assumpto para el séptimo soneto; ¿por qué aviendo otros senos en el Mar Mediterráneo, donde en naval batalla pudiera morir Faxardo, dispuso la suerte que muriera en el seno ilicitano; que es el de Elche?”.

No otro seno, sino el ilicitano,
para morir Faxardo es el más bueno;
que es: *Illicis victricis*, este seno,
y este *victrix*, para él, no vino en vano.
Triunfo es la palma de Elche soberano;
don Josef de mil triunfos está lleno;
pues el seno de palma no es ageno,
a quien tiene el triunfar como en la mano.
En Ilice sepulcro a su reposo,
Augusto fabricó de mármol frío
como allí no murió se quedó ocioso
Por aquesta intención su muerte fío;
porque solo Faxardo valeroso,
puede llenar de un César el vazío.

Filomunda solo tiene un único camino posible: “Reconoce Filomunda lo amargo que le salieron sus gustos, y desengañada vuelve a su convento”. Campillo redondea la novela con su particular lección enseñada: “Bien arrepentida, y escarmentada, bolvió a las seguridades del convento, con regozijo de todas las religiosas. Donde professó con mucha alegría espiritual. Y vivió muy exemplar; dexando los gustos falsos d'esta vida, por los seguros contentos de la gloria”.

Esperamos que las páginas aquí desarrolladas hayan servido para despertar el interés sobre este clérigo, del que hemos intentado aportar un poco más de luz a través de una aproximación a su obra, investigación sobre su existencia y recopilación de lo aportado a través de los años. Ginés Campillo de Bayle ha sido protagonista de las más diversas publicaciones, ha servido como base para descripciones contextualizadas en todo tipo de motivos y situacio-

nes, y sigue estando vivo hoy en día, como ha quedado demostrado. Creemos que la ciudad de Elche ha encontrado un camino que debe seguir ampliando, en torno a este singular personaje.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, I. B. *Terceraparte del teatro de los dioses de la gentilidad*. Valencia. Imprenta Lorenzo Mesnier, 1688.

AGUILAR PIÑAL, F. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Tomo II. Madrid. CSIC, 1983, p. 109. ISBN 84-00-05318-4.

ALONSO, A., ATIENZA de, J., CADENAS, V. *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*. Madrid. Hidalguía, 1968.

ÁLVAREZ FORTES, A. M. y CASTAÑO GARCÍA, J. *El Archivo Parroquial Histórico de la Basílica de Santa María de Elche*. Elx. Departament de Publicacions, Ajuntament de Elx, 1995. ISBN 84-89479-01-1.

CALATAYUD BAYA, J. *Diccionario abreviado de personajes alicantinos*. Alicante. Obra social y cultural de la Caja de Ahorros Provincial, 1977, pp. 52-53. ISBN 978-84-7231-363-7.

CAMPILLO de BAYLE, G. *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*. Valencia. Imprenta de Francisco Mestre, 1689.

CAMPILLO de BAYLE, G. *El mejor pastor descalzo, san Pascual Baylón*. Valencia. Imprenta de Vicente Cabrera, 1691a.

CAMPILLO de BAYLE, G. *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*. Valencia. Imprenta de Francisco Mestre, 1691b.

CAMPILLO de BAYLE, G. *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*. Colección Almenara. Luis Calandre (dir.). Madrid. Imprenta Gráficas González, 1949.

CAMPILLO de BAYLE, G. *Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena*. Murcia. Academia Alfonso X el Sabio, 1983. ISBN 84-00-05352-4.

CARBALLO PICAZO, A. Campillo de Bayle, Ginés. “Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena”. *Revista de Filología Española*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, 35, cuadernos 1º y 2º, pp. 164-166.

CASCALES, F. *Discursos históricos de la muy noble y muy leal ciudad de Murcia*. Murcia. Impreso por Francisco Benedicto, 1775.

CORTÉS, J. L. *Demonstraciones festivas, con que la noble, antigua, y siempre leal Villa de Almansa celebró la canonización de su especial patrono y abogado san Pascual Baylón*. Madrid. Imprenta Real, Mateo de los Llanos, 1693.

DELGADO, S. “Acerca de la novela ‘Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena’, de Ginés Campillo de Bayle”. *Revista Murciana de Antropología*. Murcia. Universidad de Murcia, 2012, 19, pp. 191-218. ISSN 1135-691X.

DESCLOT, B. [libro electrónico] *Crónica del Rey en Pere e dels seus antecessors passats*. Barcelona. Minimal, 2014. ISBN 978-84-16196-56-2.

DÍEZ de REVENGA, F. J. y PACO de, M. *Historia de la literatura murciana*. Murcia. Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio y Editora Regional de Murcia, 1989. ISBN 84-87408-04-4.

ESCARTÍ i SORIANO, V. *Literatura valenciana esencial dels segles XVI i XVII* [en línea]. 2012 [consultado: 23 de noviembre de 2015]. Disponible en: http://www.escarti.com/materials_files/LITERATURA_VALENCIANA_ESSENCIAL_DELS_SEGLES_XVI-XVII.pdf.

GARCÍA MARTÍNEZ, G. “Notas a ‘Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena’ (novela del siglo XVII). *Murgetana*. Murcia. Real Academia Alfonso X el Sabio, 1975, 40, pp. 23-40.

GARCÍA MARTÍNEZ, G. *El habla de Cartagena. Palabras y cosas*. Murcia. Universidad de Murcia y Ayuntamiento de Cartagena, 1985. ISBN 84-7684-018-7.

HERNÁNDEZ FRANCO, J. “Marinos, caballe-

ros y monjas. Los bastardos de la casa de los Vélez, siglos XVI y XVII". En: *Revista Velezana*, 2013, 31, pp. 38-47. ISSN 1132-7693.

HERNÁNDEZ FRANCO, J. y RODRÍGUEZ PÉREZ, R. "Bastardía, aristocracia y órdenes militares en la Castilla moderna: el linaje Fajardo". En: *Hispania, Revista de Historia*, (vol. LXIX) 2009, 232, pp. 331-362. ISSN 0018-2141.

JIMÉNEZ MADRID, R. *Narradores murcianos de antaño (1595-1936)*. Murcia. Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, Editora Regional de Murcia, 1990. ISBN 84-87408-14-1.

MARTÍ GRAJALES, F. *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.

MAS i USÓ, P. *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia Barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención* [Tesis doctoral]. Evangelina Rodríguez Cuadros (directora). Valencia. Universitat de Valencia, 1993. ISBN 84-370-0939-1.

MAS i USÓ, P. *Academias y justas literarias en la Valencia barroca. Teoría y práctica de una convención*. Kassel. 1996. ISBN 3-930700-38-7.

MAS i USÓ, P. *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*. Kassel. 1999. ISBN 3-931887-64-2.

OLIVÁN SANTALIESTRA, L. *Mariana de Austria: Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2006. ISBN 84-7491-800-6.

POSADA de RUBÍN de CELIS, A. *Biografía eclesiástica completa*. Madrid. Imprenta de Eusebio Aguado, 1850.

RAMÓN GONZÁLEZ, F. *Sacro Monte Parnaso de las musas católicas de los reinos de España*. Valencia. Imprenta de Francisco Mestre, 1687.

RICO GARCÍA, M. y MONTERO y Pérez, A.

Ensayo biográfico bibliográfico de escritores de Alicante y su provincia. Tomo I. Alicante. Establecimiento tipográfico de Antonio Reus, 1888.

RODRÍGUEZ, J. *Biblioteca Valentina*. Valencia. Impressor, Joseph Thomas Lucas, 1747.

PFANDL, L. *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona. Sucesores de Juan Gili, S. A., 1933.

SALAZAR & CASTRO, L. *Historia genealógica de la casa de Lara* (Tomo I). Valladolid. Maxtor, 2010. ISBN 84-9761-955-2.

SALVÁ & HALLEN, P. *Catálogo de la Biblioteca Salvá* (Tomo I). Valencia. Imprenta de Ferrer de Orga, 1872.

SARABIA de, A. *Justa literaria, certamen poético o sagrado influxo...* Madrid. Imprenta de Bernardo Villa-Diego, 1692.

SIRERA TURÓ, J. L. "Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico". En: *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*. Manuel Diago y Teresa Ferrer (editores). Valencia. Universitat de València. Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 55-76. ISBN 84-370-0728-3.

SNAVELY, R. *A study of 'Gustos y disgustos del Lentiscar de Cartagena' of Ginés Campillo de Bayle*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Faculty of Philosophy, Columbia University, 1927.

TICKNOR, M. G. *Historia de la literatura española*. Tomo 3º. Madrid. Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1854.

YXAR de, O. V. *Real Academia a los años de Carlos II*. Valencia. Imprenta de Gerónimo Vilagrassa, 1669.



'Elche, palmeras y huertanos', J. Laurent, c. 1870. / Biblioteca Nacional de España (BNE), sig. 17/2/20.

Los mercaderes del oro rojo: Un campo de granadas a finales del siglo XIX en Elche

Mariano Monge Juárez

Universidad de Murcia

El trabajo del historiador trata de reconstruir y analizar tiempos que ya no existen. Hace unos pocos años, Justo Serena estuvo en Elche presentando un ensayo cargado de ideas que nos traía un título sugerente, *El pasado no existe*. En efecto, la sociedad que vivió la piadosa Asunción Ibarra o el intrépido capitán Lagier ya no existe. De aquellas vidas solo quedan unas pocas casas en pie, reconocibles si rastreamos minuciosamente entre las fotografías antiguas, el recuperado nombre de algunas calles de la Vila o el Raval, apellidos de lejanos descendientes y legajos de papeles –periódicos, escrituras, testamentos, libros–. Historiadores e historiadoras como Pedro Ibarra, Joaquín Serrano, José Antonio Miranda Encarnación, Miguel Ors o María Rosa Gómez Martínez, entre otros muchos, han ido tejiendo el encaje del ochocientos y el novecientos. Sus libros reproducen la sociedad ilicitana que nos hace entender nuestro presente complejo. Ahora, pasear por la Glorieta, deambular por las calles del barrio de Santa Teresa o del Raval de Sant Joan puede ser un ejercicio de arqueología de superficie: los estratos de tiempo se acumulan y la ciudad de la segunda mitad del siglo XX, con sus desarrollismo voraz, apenas deja intuir aquellos tiempos de la Guerra de Cuba en los que *espartenyers* y *fabricants* se batían entre huelgas y días de guardar.

La memoria es una delicada película que apenas resiste en los nietos el relato de sus abuelos: hoy, 2024, solo unos pocos defienden recuerdos de tercera mano sobre el alcalde Andrés Tarí, *Sansanet*, o la simpática señorita Domitila Coquillat. El pasado se desvanece despacio, silencioso; los historiadores quedamos a merced de sus débiles rastros y, el mejor de los días, no alcanzamos a hacer más que un arròs en ceba, porque ya apenas nos quedan ingredientes para reconstruir ese –lacónico– tiempo que ya no existe.

El contexto: la ciudad a finales del siglo XIX

Durante el siglo XIX el viajero que llegaba a Elche encontraba un paisaje agrario exquisito. Así lo cuentan numerosas descripciones de *turistas* románticos que transitarán el camino hacia Andalucía. Durante toda la centuria, Wilhem von Humboldt¹, Richard Ford² o Hans Christian Andersen³, entre otros, destacan el paisaje de huertos de palmeras, los naranjos, limoneros, granados o plantaciones de algodón y, sobre todo, el excelso cuidado de las huertas a un lado y otro del Vinalopó. Otra excelente descripción del área rural del territorio ilicitano la encontramos hacia 1845 en el *Diccionario geográfico*, en el que, según José

1 HUMBOLDT, Wilhem von. *Diario de viaje a España 1799-1800*. Cátedra, Madrid, 1998. (p.220).

2 FORD, Richard. *Valencia y Murcia*. Turner, Madrid, 1988.

3 ANDERSEN, Hans Chirstian. *Viaje por España*. Alianza, Madrid, 2005. (p. 78).

Martínez Ruiz –archivero del momento–, y José Bru Piqueras –alcalde–, ambos corresponsales de Pascual Madoz:

las afueras de la ciudad son bastante deliciosas: en primer lugar se encuentra rodeada de un bosque extenso de palmeras que se eleva a una altura sorprendente, las cuales impiden que se vea el caserío hasta casi estar dentro de él: desde lejos hace esta faja una vista hermosa, pues se destaca como un punto oscuro a manera de un gran desierto. Sucesivamente van extendiéndose fajas circulares de huertas seguidas de sembrados sin riego. Los árboles del secano reducidos a higueras, algarrobos, y tal cual almendro; la blancura y aridez aparente de los campos hace un contraste admirable con el bosque de olivos, y este con el de palmeras, por mediar entre ellos multitud de huertas con variedad de producciones... [...] el principal es el de la cebada, trigo muy poco, maíz, vino, bastante aceite, algarrobos, dátiles, algodón, alfalfa, almendras, higos, barrilla, legumbres, frutas de muchas clases y hortalizas...⁴

A finales de siglo, Pedro Ibarra también aporta una relato sobre los cultivos: “son abundantísimos, cuando las lluvias favorecen las cosechas, que consisten principalmente en trigo, cebada, aceite, granadas, dátiles, higos, almendras, vino, garrofas, cominos, gran cantidad de alfalfa, guisantes, toda suerte de hortalizas y legumbres...”⁵. Por otra parte, en el interrogatorio que el Gobierno Civil hace llegar al municipio, en noviembre de 1887, los datos facilitados por el Ayuntamiento advierten que los productos principales de la agricultura ilicitana son “cebada, aceite, vino, higos, dátiles y granadas”.

Por tanto, según el conjunto de documentos que aportan información sobre la agricultura

ra del Camp d'Elx, se puede concluir que las gramíneas y el olivo son cultivos presentes, pero en recesión durante el último cuarto del siglo, mientras el binomio vid-granada se abre camino hasta ser los productos mayoritarios. Otras agriculturas se mantendrán y formarán parte de una economía mixta, como las legumbres y los forrajes, más relacionada con la tradición alimenticia o cultural; es el caso de la higuera, el albaricoquero⁶ y, sobre todo, de la palmera, protagonista de todo un agroecosistema social⁷ propio del territorio de la ciudad.

La producción de dátiles tiene una orientación local: el dátil no encuentra mercado exterior, la clave es la palmera en sí. Desde el punto de vista agrario tiene cuatro funciones: la generación de suelo fértil⁸, la demarcación de lindes entre propiedades distintas, el aparcamiento dentro de los huertos y la producción de materia prima en la construcción de viviendas, muebles o empalizadas. Se puede entender que tanto las palmeras como los olivos y los granados son cultivos ecológicos, ya que son los únicos árboles que permiten el riego con aguas salobres⁹.

Las periódicas sequías, propias de una agricultura mediterránea de escaso desarrollo tecnológico, determinan los cultivos. Por otra parte, las distintas cualidades de los suelos, la distancia al núcleo urbano y, especialmente, el sistema de regadíos, suponen tres factores clave en el desarrollo de algunos productos, sobre todo porque, en el caso del regadío o el secano, significa un claro criterio de división del campo ilicitano en cuanto a su valor.

La unidad básica de producción más rentable de la agricultura ilicitana de regadío es el tradicional huerto de palmeras, que combina la sucesión de pequeñas parcelas en las que

4 MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico*, en BROTONS GARCÍA, Baltasar, *La agricultura ilicitana, de ayer a hoy (apuntes para una historia del campo de Elche)*. Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1985. (pp. 63-64).

5 IBARRA RUIZ, Pedro. *Historia de Elche escrita á vista de los más fidedignos testimonio y contemporáneos estudios y dispuesta para que pueda servir de libro de lectura en las escuelas de la ciudad*. Establecimiento Tipográfico de Vicente Botella, Alicante, 1895. (p. 287).

6 VERDÚ CANO, Carmina. *El palmeral de Elche / Un paisaje andalusí*. Alhulia, Granada, 2011. (p. 42).

7 *Ibidem*, pp. 31-32.

8 *Ibidem*, p. 42.

9 BROTONS GARCÍA, Baltasar. *La agricultura ilicitana...* (p. 240)



⌋ ‘Un bosque de palmeras’, Carlos de Haes, c. 1861. Óleo sobre cartón, 17,7 x 41 cm. / Museo del Prado.

predominan hortalizas o forrajes destinados a consumo propio o mercado local¹⁰. Los huertos rodean toda la ciudad pero, una vez superada esta unidad básica de producción, la agricultura ilicitana se desarrolla en la extensa área que podemos dividir esencialmente en regadíos y secanos¹¹.

A mediados de siglo, el cultivo predominante era el cereal¹². Hacia 1857 las viñas tienen todavía poca importancia y el olivar se encuentra en franca recesión¹³. Como decíamos, en la segunda mitad del siglo serán la granada y la vid las protagonistas de la producción. No obstante, los documentos dan noticia de al menos el intento de recuperar antiguos cultivos, como es el caso de la barrilla¹⁴, o incluso de aventurar nuevos, el tabaco, una vez que se levanta la prohibición en España¹⁵.

La llegada de la filoxera a la próspera agricultura francesa, a principios de la década de los setenta, produce la apertura del mercado

exterior y la firma de tratados comerciales con Inglaterra. El hecho supone un cambio sustancial en la agricultura ilicitana, que intenta virar hacia la producción de vid, lo cual también supone un pequeño estímulo para la producción de vinos locales. En 1883 Vicente Bernad Torregrosa presenta su “Vino Malvasía” en la Gran Exposición Regional que se celebraba entre julio y octubre en Valencia. La Real Sociedad Económica de Amigos del País, organizadora del evento, concede el primer premio y medalla de oro al productor ilicitano “por el riquísimo vino malvasía que presentó en la exposición”¹⁶. El progreso de la plaga en toda Europa supone un importante estímulo para la agricultura de la vid, pero sobre todo abre indirectamente el mercado de la granada en Elche. Pero la bonanza coyuntural no se prolongará muchos años en la agricultura ilicitana. En septiembre de 1899 la prensa local reconoce definitivamente que la agricultura ilicitana está afectada por la plaga —“existe realmente ese mal en nuestros campos”— en un artículo titulado “La filoxera”¹⁷.

10 LAFARGA, Próspero. “Los riegos de Elche”, en Revista de Obras Públicas. *Publicación técnica del cuerpo de ingenieros de caminos, canales y puertos*, Madrid, 2 de marzo de 1911. Año LIX, número 1.849. (p. 98).

11 Es interesante la división de los cultivos de regadío que plantea en 1911 el ingeniero Próspero Lafarga: “Los cultivos generales de la zona susceptible de ser regada pueden agruparse en las tres clasificaciones que siguen: huertos de palmeras, cereales y los plantíos y viñedos, comprendiendo entre aquellos los olivos y granados”. (LAFARGA, Próspero. “Los riegos de Elche”, *op. cit.* p. 98).

12 Todavía en 1911, el ingeniero Lafarga destacaba el cultivo de cebada en la agricultura ilicitana. LAFARGA, Próspero.: “Los riegos en Elche”... *op. cit.* p. 98.

13 SERRANO i JAÉN, Joaquim. *De patricis a burgesos. Les transformacions d'una oligarquia terratinent; Elx, 1600-1855*. Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Diputació Provincial d'Alacant, Ajuntament d'Elx, Alacant, 1995. (p. 224).

14 En abril de 1898 el Ayuntamiento registra una solicitud firmada por Jerónimo Sansano para “criar salicor o barrilla”

15 “El cultivo de tabaco”, 9 de marzo de 1902, número 160, en *El pueblo de Elche* (PH-14. AHME).

16 “Hablillas”, 31 de agosto de 1884, en el semanario *El Vinalapó. Literatura, artes, noticias e intereses materiales*, número 29 (PH-39. AHME).

17 “La Filoxera”, 17 de septiembre de 1899, Número 30, en *El Pueblo de Elche*. (PH-13. AHME).

La crisis coyuntural de la agricultura de fin de siglo

A mediados de siglo, el Diccionario de Madoz ya presenta una inquietante imagen del Camp d'Elx, en el que “la sequía que por tantos años está experimentando la provincia de Alicante, digna de mejor suerte, se ha hecho sentir de una manera muy lamentable en la villa de Elche y como consecuencia de ellos, la despo- blación ha sido muy notable al mismo tiempo que sensible”¹⁸.

A grandes rasgos, hay que entender la crisis del campo como un progresivo descenso de la rentabilidad, aunque a principios de los años ochenta, la agricultura ilicitana vive un momento de recuperación debido a las consecuencias que producen los tratados comerciales entre España, Inglaterra o Francia, merced a la llegada del ferrocarril y a la proximidad de puertos como el de Alicante, entre otros. Pero la prosperidad del mercado no deja de ser un hecho concreto en el tiempo, insuficiente, incapaz de cambiar los resortes de una agricultura obsoleta y poco lucrativa.

Ante el panorama de la coyuntura, nos parece más interesante la respuesta que genera la sociedad ilicitana que la misma crisis agraria,

sobre todo porque el hecho de la tan traída y llevada crisis del campo implicará la necesidad de nuevas formas de vida para la ciudad. Es decir, ¿el fracaso de la agricultura estructural, de la agricultura combinada con los beneficios coyunturales del mercado internacional, constituye el impulso de la primera industria del calzado y, por tanto, de la construcción de una ciudad contemporánea? Si entendemos la contemporaneidad como un proceso en el que la industria es el sector que se impone sobre la agricultura tradicional, es decir, la contemporaneidad se construye a partir de un cambio de modo de producción, la respuesta a la segunda parte de la pregunta puede ser afirmativa.

Como síntesis, consideramos que las causas de la crisis finisecular de la agricultura son dos: la primera, propia del entorno mediterráneo, es la resultante del binomio sequías-inundaciones; y la segunda, el fracaso del mercado exterior. La combinación de ambas produce un descenso de la rentabilidad que implica falta de inversión. Pero como decíamos más arriba, quizá la respuesta que da la sociedad ilicitana a estos problemas sea más fecunda e interesante que los propios problemas en sí. La creación de la Comunidad de Labradores, la búsqueda de un nuevo sec-



El ferrocarril en Elche, 1884. / Cátedra Pedro Ibarra (Universidad de Miguel Hernández).

¹⁸ BROTONS GARCÍA, Baltasar. *La agricultura ilicitana...* (p. 115).

tor más rentable, la industria, y la superación del agua como fuente de energía sustituida por la electricidad. Respuestas que se convierten en elementos fundamentales para un cambio de sociedad y, en definitiva, suponen la construcción de la ciudad contemporánea.

El entorno mediterráneo y la propia geografía del territorio ilicitano, muy próxima a la costa y a la desembocadura del Vinalopó en una albufera, determinan el ciclo de sequías, inundaciones y epidemias del término. La presencia del cólera, desde 1834, será una amenaza permanente en la ciudad, cuyas oligarquías no se cansarán de denunciar y advertir de la proliferación de focos de infección que abundan en las fincas inundadas. Como veremos en diferentes epígrafes, el ejemplo de la finca denominada Carrizales es un paradigma del momento ecológico y económico que padece la agricultura durante el último cuarto del siglo.

La sequía será un mal endémico, cíclico, característico de un clima árido mediterráneo, cuyas precipitaciones, muy por debajo de las estadísticas peninsulares, suelen ser de 400 a 250 litros por m² anuales. El citado ingeniero Lafarga cifraba en 1911 la media anual de precipitaciones locales en 325 milímetros¹⁹. Durante el siglo XIX se registraron al menos dos grandes periodos de sequía, el de 1842-50 y el de 1874-78, aunque los documentos de las dos décadas posteriores, de fin de siglo, no dejan de hacer referencia a una sequía constante y aguda²⁰. Ya en 1845 los corresponsales de Madoz culpan a la sequía de la despoblación notable de la ciudad durante la primera mitad de la centuria²¹. Y Pedro Ibarra también concede a la sequía un papel decisivo en los regadíos, la agricultura y sus productos²². En cualquier caso, el problema de la sequía será tan importante como el abandono de los sistemas de regadío y, sobre todo, de la falta

de inversión en el mantenimiento de sus infraestructuras –acueductos, azudes, acequias y sobre todo el pantano–. En este sentido, la querella será un rasgo de la época.

En marzo de 1884 el semanario *El Vinalapó* publica un artículo firmado por el periodista autodidacta José Pérez, el título ya es significativo de su objetivo, “¡También los pueblos se suicidan!”, es una denuncia acerca de la insuficiencia de los regadíos locales para afrontar la sequía:

Si todavía la palmera resiste, aunque con señaladas muestras de muerte, bien pronto presentarán nuestros huertos un aspecto triste y desconsolador, como en el día ya lo presentan muchos, y el sabroso y delicado fruto de la granada de nuestro suelo que tanto se busca en los mercados españoles y extranjeros por la superior calidad sobre los de clase, habrá dejado de existir”.

En este último año, las cosechas de granda y dátiles que constituían una verdadera riqueza en este país, han sido cortísimas y de muy mala calidad, y aunque parece que la del presente, no podemos creer más que esto sea el supremo esfuerzo del moribundo que todos conocemos con el nombre vulgar de ‘mejoría de la muerte’.

El artículo continúa denunciando no sólo la falta de inversión en los regadíos, sino también la incapacidad de los propietarios para ponerse de acuerdo²³ en una estrategia agraria local común. Pocos meses después de aparecer el citado artículo, son numerosas las noticias sobre los efectos de las inundaciones en la agricultura ilicitana: “Los campos han quedado arrasados; las cosechas, en que los labradores cifraban sus esperanzas, llevaron-selas el agua: la hacienda de Aznar y otras muchas convirtiéronse en eriales”.²⁴

19 LAFARGA, Próspero. Los riegos de Elche. (p. 98).

20 BROTONS GARCÍA, Baltasar.: *La agricultura ilicitana...* (p. 112).

21 *Ibidem*, p. 64.

22 IBARRA RUIZ, Pedro. *Historia de Elche escrita á vista de los más fidedignos testimonio y contemporáneos estudios y dispuesta para que pueda servir de libro de lectura en las escuelas de la ciudad*. Establecimiento Tipográfico de Vicente Botella, Alicante, 1895. (p. 85)

23 “¡También los pueblos se suicidan!”, 30 de marzo de 1884, en *El Vinalapó*, número 7. (PH-39. AHME).

24 “Hablillas”, 9 de noviembre de 1884, en *El Vinalapó*, número 34. (PH- 39. AHME).

1884 es el año clave, el año de la sequía y el año de las inundaciones. En mayo, el alcalde, Andrés Tarí Sánchez, se ve obligado a pedir al gobernador un apoyo económico suficiente que mitigue la catástrofe acaecida en Carrizales. La Diputación concederá 3.000 pesetas²⁵. El hecho demuestra la buena relación de Tarí con el gobierno provincial, pero también el peligro de las fiebres, que encontraba en la zona de Carrizales un caldo de cultivo para brotes epidémicos.

Las noticias y documentos sobre inundaciones y sequías abundarán en los archivos ilicitanos. El año 1884-85 será también significativo por las graves inundaciones que se desatan en la cuenca del Vinalopó, cuyas huellas todavía eran apreciables cuando Lafarga visite la ciudad en 1910²⁶. Como decíamos, el abandono o insuficiencia de los regadíos en Elche será un tema central, no solo en los semanarios locales, sino también en escritos de denuncia que muchos ilicitanos presenten ante el Ayuntamiento o las comunidades de regantes de la Acequia Mayor o la de Marchena.

Además, las inundaciones afectarán a la agricultura en sí, pero también a la compleja red de caminos que comunicaban las fincas, a menudo interrumpidos o dañados a causa de la negligencia o mala gestión de los azudes o las acequias. En septiembre de 1888, una instancia municipal firmada por Vicente Candela Pastor solita que los mayordomos del azud de los Moros arreglen la “*vereda de les Sendres*”. El citado propietario expone que por motivo de cultivo de las tierras que tiene en Pusol y la Algoda pasa por dicho camino, “el cual está interrumpido por consecuencia del desagüe del Azud de los Moros, cuyos

regantes, obviando el tan conocido principio legal de que aprovecharse de una cosa con perjuicio del tercero, tiene en completo abandono la expresada vereda probando con el paso de dichas aguas el tránsito de carruajes. A la ilustración de un municipio que tan dignamente preside Ud. no puede escaparse la necesidad que hay de que el camino o vereda citada quede espedita...”²⁷

Otro fenómeno importante que afecta a la agricultura más próxima a la costa es el avance de las duna, sobre todo, en zonas como la partida de El Molar, cuyos vecinos solían presentar escritos en el Ayuntamiento denunciando “los grandes daños que el avance de la arena causa a los ricos cultivos agrícolas”.²⁸

El binomio sequías/inundaciones, vinculado a enfermedades infecto-contagiosas de carácter epidémico como el cólera²⁹ o el “paludismo permanente”³⁰, tan propio de los sistemas ecológicos mediterráneos, precipita la contemporaneidad de una ciudad cuyas oligarquías se ven obligadas a superar la dependencia de una naturaleza que se revelaba cada vez más hostil contra los recursos vitales de la ciudad.

En este contexto de crisis, cuya definición podríamos aventurar como *sistema de crisis ecológica*, la inundación y posterior estado de abandono de Carrizales entre 1884 y 1885, va más allá de la simple anegación de una finca o una partida rural. Podríamos decir que la destrucción de Carrizales significa un giro en los medios de vida. Carrizales había sido siempre la única partida que se podía regar en tiempo de sequía debido a su eficaz red de canales, pero una serie de lluvias torrenciales

25 Legajo de Correspondencia Municipal de 1884. (Sig. D80/1. AHME).

26 La avenida máxima conocida en el Vinalopó corresponde al año 1884, y en el puente de Elche hemos podido apreciar las huellas que dejó. Por la sección mojada del cauce y la pendiente del río, hemos podido deducir que el caudal de esta avenida fue de 350 metros cúbicos por segundo”. (LAFARGA, Próspero. *Los riegos de Elche*. (p. 98).

27 (Sig. 10-2-57) y 13 de septiembre de 1888, el Libro de Actas recoge la solicitud del agricultor. Folio 84 vuelto. (Sig. a 179. AHME).

28 El 13 de noviembre de 1896, el ingeniero Francisco Mira, del distrito forestal de Alicante notifica al Ayuntamiento de Elche que el 13 de noviembre de 1896 empezaría “en la partida de El Molar las operaciones de campo para la formación del proyecto de fijación de las dunas de ese término”. En septiembre de 1896 respuesta del distrito forestal de Alicante a una petición del Ayuntamiento de Elche. (D93-2. AHME).

29 En artículo publicado el 4 de mayo de 1886 en *El triángulo*. (PH-84. AHME) “Carrizales” publicado en septiembre de 1888, una nueva denuncia sobre el estado de Carrizales en *La Bomba. Semanario político, literario y de intereses materiales*. (PH-89. AHME).

30 Según Lafarga, “el paludismo permanente es debido a que el Vinalopó se desborda en sus avenidas sin cauce definido en toda la extensión de una zona pantanosa el fondo de dicho paludismo”. LAFARGA, Próspero. *Los riegos de Elche*. (p. 97).



⌋ ‘Vista de Elche’, c. 1867. / BNE, sig. 17/13 (221).

a lo largo del otoño de 1884 y el invierno del 85 producirán el desbordamiento del Vinalopó y la posterior epidemia de paludismo que causa el abandono definitivo de la población rural de la pedanía de San Francisco de Asís³¹. Aunque la catástrofe tiene dimensiones locales, en el verano de 1884 la corporación municipal consigue un importante auxilio de la Diputación “para sufragar los gastos de la inundación”³².

El hecho de la destrucción de un área tan fértil, rentable y sobre todo de prestigio hasta la fecha, supondrá un duro quebranto para los agricultores ilicitanos. El asunto de Carrizales estará presente en la opinión pública durante más de veinte años y como decíamos,

significará la ruptura simbólica con la cultura tradicional –agraria– de la ciudad.

Pero el primer síntoma de cambio social que se observa con cierta claridad ya en noviembre de 1887, llega con motivo de la Gran Exposición Universal de Barcelona, cuando la Diputación solicita del Ayuntamiento una relación de los principales agricultores e industriales de la ciudad, en la que ya los segundos superan en número a los primeros³³. Como ya hemos advertido, durante esos tres años que trascurren desde el periodo de sequías e inundaciones, las oligarquías de la ciudad responden a la crisis con nuevas alternativas de riqueza. Los ilicitanos dirigirán gran parte de sus perspectivas

31 BROTONS GARCÍA, Baltasar. *Un siglo de agricultura ilicitana...* (p. 211)

32 Legajo de Correspondencia municipal, 1884. (Sig. D-80/1. AHME).

33 Legajo de Correspondencia municipal, 1887. (D-83/1. AHME).

a la producción de alpargatas. La crisis agraria supondrá una oportunidad de cambio que las oligarquías urbanas aprovechan.

La crisis del mercado internacional

En la década de los años ochenta, la agricultura de Elche conseguirá ocupar un pequeño espacio en las redes del mercado internacional. Si la proximidad de los puertos de Alicante, Santa Pola o Torrevieja ya ofrecía buenas condiciones para la internacionalización de la ciudad, la llegada del ferrocarril, el auge de las exportaciones de productos agrarios a Europa y sus colonias, y la necesidad de importar materias primas como el yute, así como de vender las lonas o las hilaturas de la incipiente industria del calzado, abren una dimensión comercial e internacional a la ciudad.

Además, el mercado de la granada roturará una nueva perspectiva local en el área del mediterráneo occidental, la necesidad de otras industrias auxiliares del calzado acercará la ciudad a otros núcleos más desarrollados como Alcoy o Cataluña, y las importaciones de yute lanzarán la ciudad a las tramas comerciales británicas de la materia prima³⁴.

El encendido debate nacional entre los partidarios de los aranceles y los defensores de la libertad de comercio llegará a la burguesía ilicitana. Como ya había ocurrido en parte del País Valenciano, la controversia entre librecambistas y proteccionistas se decantará desde el principio por los primeros. La burguesía local, tanto la vinculada a la agricultura como a la industria del calzado, compartirá intereses con la valenciana del sector naranjero.



Una acequia entre huertos de palmeras, ca. 1870. / Jean Laurent, BNE.

34 Al parecer, el yute se importaba, no se adquiría de la producción comarcal (Callosa del Segura). "Elche en las redes de mercado internacional en 1895", 8 de marzo. Documento sobre cotización del yute según mancha y C^a. 89, Gresham House. Old Broad Street, Londres. (H-286-6. AHME).

Valencia, Alcoy o Elche y el País Valenciano necesitan y buscan un lugar en el intenso proceso de expansión e internacionalización de los capitales que vivía una Europa en una fase superior del capitalismo capaz de superar el *crack* de 1873.

La agricultura ilicitana intenta aprovechar las circunstancias, busca su propio espacio en el arco mediterráneo. Pero el resultado no será del todo satisfactorio. La apuesta por la granada no consigue unirse al éxito de la naranja. Quizá la burguesía agraria ilicitana es demasiado débil y carece del capital suficiente como para impulsar un sector tan potente como el que se había desarrollado en Valencia. En cualquier caso, la burguesía agraria local intentarán aprovechar la coyuntura del mercado internacional para salvar el maltrecho Camp d'Elx.

La crisis de la agricultura española del trigo, que se acentúa a partir de la segunda mitad del siglo XIX debido a la bajada de sus precios y a la competencia de grano extranjero³⁵, encuentra un importante factor de corrección a causa del *boom* de la vid, que se beneficia, no solo a causa de la filoxera en la agricultura gala, sino también debido a la ruptura comercial entre Francia e Italia, y a la casi simultánea firma del tratado comercial con el Estado español, en 1881. No obstante, la consecuente *fiebre de la vid* no será muy duradera, ya que hacia mediados de la década de esos ochenta ya se observará la presencia de la mosca en Cataluña y el País Valenciano³⁶.

El caso del campo de Elche presenta diferencias. Si bien la agricultura de la vid y el mercado del vino ilicitano se desarrollan, y son una de las bases en ese cambio de tendencia en la crisis local, será realmente el cultivo y comercialización de la granada la que centre las esperanzas de recuperación entre los labradores ilicitanos, los cuales, más que

ocupados del mercado propiamente dicho con Europa, dirigen sus miradas a las colonias francesas del norte de África y, sobre todo, a Orán, enclave con el que mantienen estrechos lazos económicos y culturales merced a la constante emigración ilicitana.

Ante la coyuntura que genera la inestabilidad en los tratados internacionales sobre exportación de productos agrícolas, los propietarios locales responderán primero a través de la propia corporación municipal o la prensa, y en un segundo momento asociándose, a través de una *institución* –la Comunidad de Labradores– capaz de catalizar los intereses de los propietarios con respecto al tema de los mercados, la seguridad en el campo o los conflictos con los ganaderos.

Como decíamos más arriba, la respuesta de los agricultores ilicitanos ante los vaivenes de la crisis agraria es más interesante que la propia crisis. La inauguración del ferrocarril, que conectaba la ciudad con el resto del mundo, es una oportunidad para facilitar la salida de muchos productos propios de la agricultura ilicitana. Por esta razón las oligarquías de la tierra más sensibles a la modernización serán conscientes de la apertura de un escenario nuevo y lleno de oportunidades. En marzo de ese mismo año de 1884, desde las páginas de *El Vinalapó*, en un artículo del conocido periodista José Pérez, se defendía, en primera plana, la calidad de los productos del campo ilicitano “que tanto se buscan en los mercados españoles y extranjeros”³⁷.

Hacia 1880, las cifras de exportaciones españolas a Francia habían alcanzado su mejor momento³⁸, pero es precisamente ese año de 1884, cuando se pueden observar los primeros síntomas de desaceleración en el mercado francés desde la llegada de la invasión de la filoxera en 1868. Como decíamos, la vid había significado solo un paréntesis, una coyuntura

35 GARRABOU, Ramón, y PUJOL, Josep. “La especialización de la agricultura mediterránea y la crisis. Cataluña y el País Valenciano”, en GARRABOU, Ramón (Ed.). *La crisis agraria de finales del siglo XIX (I Seminari Internacional d'Història de Girona)*. Crítica, Barcelona, 1988. (p. 101).

36 CARRERAS, Albert, y TAFUNELL, Xavier. *Historia económica de la España contemporánea*, Crítica, Barcelona, 2006. (p. 188).

37 “¡También los pueblos se suicidan!”, 30 de marzo de 1884, en *El Vinalapó*, número 7. (PH-39. AHME).

38 CARRERAS, Albert, y TAFUNELL, Xavier.: *Historia económica...* (p. 153).

beneficiosa dentro de una estructura deficitaria de la agricultura ilicitana. De todos modos, se trataba de centrar todos los esfuerzos en el desarrollo el comercio de la granada.

La granada ofrecerá algunas ventajas sobre la vid, es más resistente en los viajes y las condiciones naturales de producción en la agricultura ilicitana la hacen un producto muy competitivo en el mercado nacional e internacional. En cualquier caso, la estrategia de los labradores ilicitanos será hablar más de frutas y hortalizas, quizá porque no querían correr el riesgo de centrarse en un solo producto y también porque la agricultura seguía siendo diversa. Hemos de situar la estrategia de la agricultura de la granada en el contexto mediterráneo, sobre todo valenciano y catalán, íntimamente relacionada con árboles frutales en sustitución de la vid o las gramíneas³⁹.

La filoxera será un mal que preocupe pronto a los labradores ilicitanos. En 1888 encontramos la primera *carpeta* que la administración municipal dedica literalmente a la filoxera. No aporta información sobre la posible infección en los campos ilicitanos, pero al menos denota que las autoridades municipales se encontraban alertadas sobre el peligro de la *mosca*, quizá debido a que la producción de vid, e incluso de vinos⁴⁰, no es despreciable en la agricultura local. Pero como decíamos, será el comercio de la granada con Argelia el que, a partir de mediados de los ochenta, centre definitivamente las esperanzas de las oligarquías agrarias locales. Son innumerables los documentos en los que se defiende la granada como producto más competitivo en el mercado exterior. Antes de la aparición de la Comunidad de Labradores, liderada por el doctor Campello y Joaquín Santo, será la propia Corporación municipal, a su vez compuesta por destacados propietarios de tierras, como Manuel Rodríguez-Rojas o Andrés Tarí, la que monopolice y dirija gran parte de las acciones relacionadas con la reivindicación de los

productos ilicitanos en el mercado exterior. El 14 de julio de 1887, reunida la Corporación municipal, bajo la presidencia del alcalde José Rodríguez, el secretario recoge en el acta:

...en vista del estado en que desgraciadamente se encuentra la agricultura en referente a las frutas frescas con motivo de la prohibición de la introducción de las mismas por el gobierno de la República Francesa en las provincias o colonias de África pretestando que existí en España la Filoxera y constando oficialmente que en la referida Nación existe esta enfermedad se plantea una carta para que se levante la prohibición de introducir nuestras frutas en Francia y sus colonias africanas⁴¹.

El documento advierte del fin de la coyuntura favorable, sobre todo de lo que significaba la ruptura comercial con el norte de África. Poco más de un año después, también el Ayuntamiento de la ciudad elevará una instancia al Ministro de Estado.

manifestando la ruina que ha experimentado la agricultura de esta provincia de Alicante y especialmente la de esta ciudad a consecuencia de la disposición dada por el Gobierno Francés, prohibiendo la importación de sus posesiones de la Argelia, de las frutas, legumbres y hortalizas españolas tomando como pretesto la existencia de Filoxera en la Península⁴².

En 1892, en plena crisis de exportaciones, será de nuevo el Ayuntamiento, presidido esta vez por Mariano Gómez Aznar –hermano del destacado notario y propietario José Gómez Aznar– el que lidere todo un movimiento ciudadano y convoque a los vecinos de la ciudad con el objeto de redactar una carta con destino a las Cortes. Así lo recoge el Libro de Actas de la sesión extraordinaria del cinco de marzo:

la próxima época en que el Gobierno de S. M. ha de proceder a la renovación de los Tratados de Comercio, y conveniendo mucho a los intere-

39 GARRABOU, Ramón, y PUJOL, Josep. *La especialización de la agricultura mediterránea y la crisis...* (p. 116).

40 "Francia y nuestros vinos" firmado bajo el seudónimo CKUB, en *El Eco Liberal*, número 33. en 19 de noviembre de 1891. Sig. PH-9. AHME.

41 Libro de Actas municipales, año 1887 Folio 109 vuelto. (Sig. a 178. AHME).

42 Libro de Actas Municipal del 27 de septiembre de 1888. Folio 84 vuelto. (Sig. A 179. AHME)



‘Un aduar en Elche’, postal de 1902. / Colección Cánovas, serie F.8. BNE.

sas de esta población, que se tenga presente al verificarla, la gran importancia que entraña para esta Región que se permita en el extranjero, principalmente en Argelia, la introducción de nuestras frutas, legumbres y hortalizas; se acordó convocar una reunión a todos los vecinos de esta ciudad con el fin de redactar y elevar una exposición a las Cortes, pidiendo la libre introducción de los productos mencionados, y solicitar la ayuda y cooperación de todos los pueblos de esta provincia y demás personas de valía, pagándose los gastos que todo pueda ocasionar con cargo a capítulo de imprevistos...⁴³

De todos modos, a pesar del empeño en la granada, la filoxera seguirá siendo un mal que preocupa a los agricultores ilicitanos, quizá no tanto como a sus colegas catalanes,

pero al menos los documentos sí manifiestan un estado de incertidumbre acerca de la invasión. Sobre todo en la prensa, que no sólo recoge el sentir de una opinión pública local, no porque la producción de vid fuera determinante en la agricultura ilicitana, sino porque la ruptura de los mercados internacionales de la vid impedía indirectamente la salida de la granada, un producto por el que los agricultores ilicitanos habían apostado⁴⁴.

La falta de inversión en la agricultura

La agricultura ilicitana es un sector que durante los años ochenta empieza a generar menores beneficios y míseros sueldos, lo cual tendrá tres consecuencias que determinan su devenir de los últimos decenios del siglo

43 Libro de Actas Municipal del 5 de Marzo de 1892. (Sig. a 183. AHME).

44 Sobre la filoxera en Elche hay varios artículos: “La filoxera”, en *El Pueblo de Elche*, 17 de septiembre de 1899, número 30. (PH-13. AHME), el artículo de Serafín Segura del 18 de agosto de 1900, en *El Pueblo de Elche*, número 78. (PH-13. AHME), el titulado “Nuestros productos agrícolas”, firmado por A. F., en el que reivindica que el producto básico del comercio exterior debería de ser la granada, no el dátil, “que ha perdido competitividad por las importaciones de Berbería, ya que por su naturaleza son mejores”, 14 de febrero de 1897, en *Los negocios*. Semanario dedicado al comercio, industria y agricultura, número 2. (PH-89. AHME).

XIX: primera, el subdesarrollo tecnológico; segunda, la necesidad de un sector alternativo, capaz de producir más capital, es decir, la industria, y tercera consecuencia, una fácil transfusión de mano de obra rural –procedente del campo de Elche– hacia la industria urbana con sueldos algo más elevados, a lo que se suma una mejora en la calidad de vida que suponía vivir en la ciudad⁴⁵.

Además, la implantación de las manufacturas alpargateras supone una oportunidad más de supervivencia para hombres y mujeres, que estos momentos comparten trabajos de temporada, en el campo y la industria. El modelo de Habakkuk es sin duda interesante porque puede aplicarse al caso de la crisis de la inversión en la agricultura ilicitana. Además, el historiador británico aporta un análisis válido para explicar el nexo entre la primera industrialización y los flujos de capital relacionados con la dimensión comercial de la agricultura de la vid o la granada desde mediados de la década de los setenta hasta los últimos años del siglo.

La acumulación de capital agrario que tiene lugar en Cataluña a consecuencia de la coyuntura favorable del mercado francés en los años setenta⁴⁶, no se desarrolla con la misma intensidad en el caso de Elche. Pero parece claro que en Elche surge un capital producto del comercio exterior y que, en parte, revierte en el impulso de la primera industria alpargatera. Los propietarios ilicitanos son conscientes, a pesar de la fuerza con la que intentan poner en marcha un movimiento social agrario –de orientación regeneracionista y neofisiócrata–, de la perspectiva incierta y arriesgada que presenta el sector agrario local y nacional (incluso internacional), como hemos visto, sometido a sequías e inundaciones imprevisibles y a la misma vez, de la mayor rentabilidad que ofrecía la inversión en la producción de alpargatas. Un valor mucho más seguro desde el momento en que la pre-

sencia del ferrocarril (mayo de 1884) ofrece la oportunidad de introducir las alpargatas en el mercado exterior.

Es decir, a mediados de la década de los ochenta, muchos ilicitanos sabían ya que el negocio de la industria era el futuro de la ciudad. Quizá por ello la agricultura va pasando a un segundo plano. Cuando los semanarios locales denuncien la falta de inversión, no sólo se referirán a los campos de cultivo en sí, sino al deficiente mantenimiento del sistema de regadíos⁴⁷ y, en definitiva, a un desánimo y a una sensible falta de confianza en el campo.

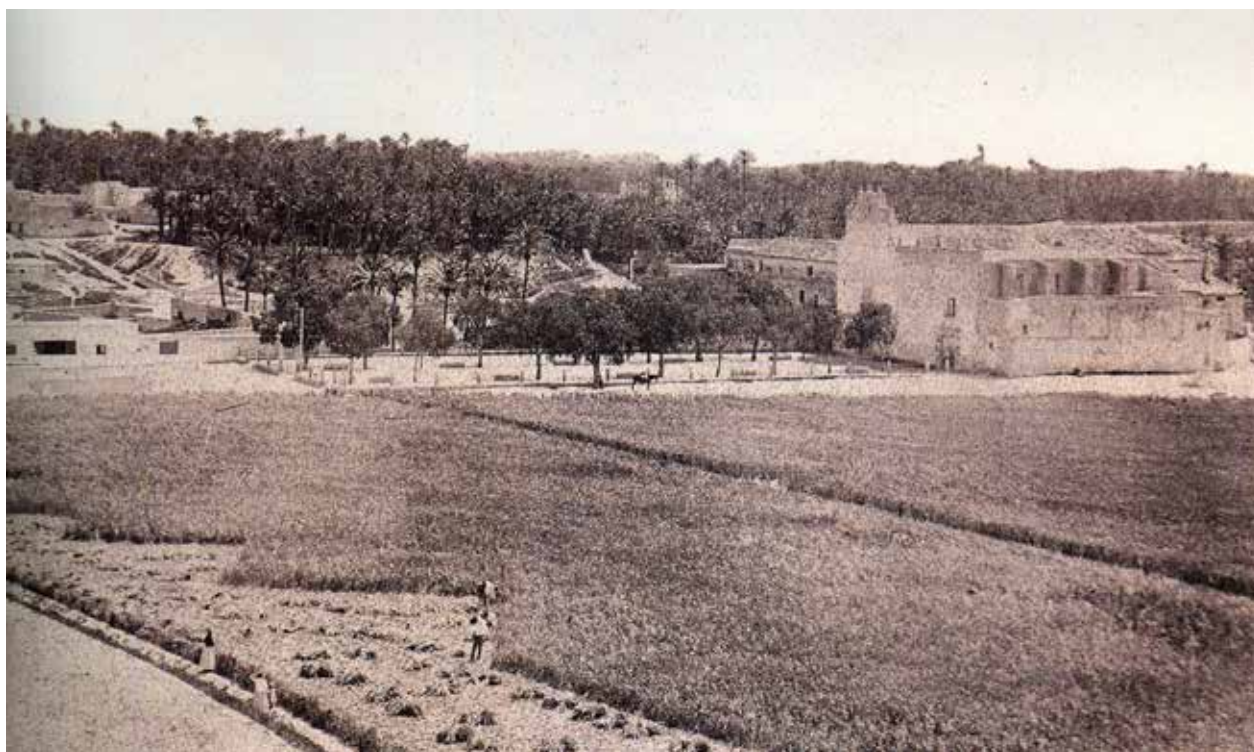
La crisis estructural de la agricultura, la baja rentabilidad productiva y, a su vez, la falta de inversión, causa de la obsolescencia del sector por falta de innovación y mecanización, son un círculo vicioso característico de la agricultura ilicitana (también española). No obstante, aunque el caso de Elche es bastante representativo de este bucle, como hemos podido ver hasta el momento, la crisis del camp d'Elx produce, a la postre, un conjunto de respuestas fundamentales en la modernización de la ciudad, sobre todo porque, a pesar de los enormes déficits que arrastraba el sector desde finales del siglo XVIII (crisis del olivar), la agricultura se encuentra en manos de una inquieta burguesía urbana que no dejará de ser un elemento creativo y activo durante el último cuarto de siglo.

Por tanto, más que ante un sector en crisis, nos encontramos ante un grupo de hombres –la Comunidad de Propietarios y su órbita, antes y después incluso de su fundación– dispuestos siempre a ingeniar soluciones, que incluso a corto plazo ofrecen un territorio fecundo para el éxito de la contemporaneidad en la ciudad. El ejemplo de los propietarios Joaquín Santo, Manuel Campello o incluso el de Pascual de Bonanza o Luis G. Llorente es significativo de este perfil.

45 HABBAKKUK, H. J. *Tecnología americana y británica en el siglo XIX. En busca de inventos ahorradores de tiempo*. Tecnos, Madrid, 1977. (p. 24-25).

46 NADAL, Jordi. *El fracaso de la Revolución Industrial en España, 1814-1913*. Ariel, Barcelona, 1987. (pp. 73-74).

47 "También los pueblos se suicidan!", 30 de marzo de 1884.



Plantaciones agrícolas en el Pla junto a la iglesia de San José, c. 1905. / Cátedra Pedro Ibarra.

A mediados de la década de 1880, en pleno clima de optimismo que había provocado la llegada del ferrocarril y la esperanza del éxito de la granada en el mercado exterior, uno de los periódicos que dirija el controvertido Juan de Mata Coquillat publica la primera opinión que nos advierte de la necesidad de capital financiero agrario en la ciudad. El título del artículo es claro, “Los bancos agrícolas”⁴⁸. Se acababa de fundar la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Elche, de la que, precisamente, eran accionistas y directivos muchos propietarios agrarios.

Pero la idea de J. de Mata Coquillat no se materializará en ninguna Caja Rural como ocurriera en otros lugares de España. En Elche habrá que esperar hasta los primeros años del siglo XX para que se haga realidad la primera institución financiera rural, la Caja Rural de Préstamos y Ahorros de Elche, inaugurada el 11 de septiembre de 1903⁴⁹. Por tanto, en el fin de

siglo, la única entidad bancaria que se desarrolló con éxito en la ciudad será la citada Caja de Ahorros, con sede en el actual Carrer Empedrat.

Poco hemos podido saber de la importancia de los prestamistas que existían en la ciudad. Lo que sí parece claro es que proliferaba la usura, como denuncia un artículo, también publicado en 1886, que animaba a la creación “de bancos agrícolas que corten de raíz la usura”⁵⁰.

En síntesis, la agricultura ilicitana recibe escasa inversión, y esta, como decíamos, es una de las causas y a la vez una de las consecuencias de su propio fracaso. No obstante, habrá intentos de mecanización, aunque no pasarán de ser un hecho anecdótico. A finales de mayo de 1892, un semanario ilicitano, *El Eco Liberal*, da la noticia de la construcción de una máquina de limpiar trigo en la carpintería de Pedro Vives, “de las llamadas Limpias belgas”⁵¹. Nada más ha trascendido acerca de

48 Cayetano Martínez Mas, en *El Triángulo*. (PH-84. AHME).

49 Según tesis de Licenciatura de Vicente Martínez Irlas de la Universidad de Valencia en BROTONS GARCÍA, Baltasar, *La agricultura ilicitana...* (p. 142).

50 “La fraternidad”, 21 de marzo de 1886, en *El Obrero. Semanario de intereses materiales*, número 1. (PH-84-350. AHME).

51 Noticia en el *El Eco Liberal. Semanario político, literario y de intereses materiales*, del 29 de mayo de 1892. (PH-9. AHME).

aquel proyecto. Este es el único documento que hemos encontrado que hace referencia a una máquina agraria.

Parece claro que la causa de la nula tecnificación es el dinero, que no fluye en el Camp d'Elx, y quizá también la mano de obra barata. En cuanto a la aplicación de abonos orgánicos, hemos encontrado el primer indicio en 1899, en un informe de la Comisión de Beneficencia y Sanidad del Ayuntamiento, en el que se aprueba la actividad solicitada por un tal Andrés Cerdá Cámara para “el establecimiento de un quemadero para la fabricación de abonos orgánicos en la partida de la Peña de las Águilas en los terrenos de Diego Blasco Berenguer”⁵².

El éxito en el proceso de maquinización que estaba teniendo lugar en otros lugares de Europa o Estados Unidos, también en algunos puntos de España⁵³, quedará muy lejos de las pretensiones y posibilidades ilicitanas, cuyo argumento preferente, sobre el que gira la opinión pública de la ciudad, será la falta de inversión, el escaso capital que los propietarios invertían en la tierra y, sobre todo, la sequía.

Bibliografía

ANDERSEN, Hans Christian. *Viaje por España*. Alianza, Madrid, 2005.

BROTONS GARCÍA, Baltasar. *La agricultura ilicitana, de ayer a hoy (Apuntes para una historia del campo de Elche)*. Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1985.

CARRERAS, Albert y TAFUNELL, Xavier. *Historia económica de la España contemporánea*. Crítica, Barcelona, 2006.

FORD, Richard. *Valencia y Murcia*. Turner, Madrid, 1988.

GARRABOU, Ramón y PUJOL, Josep. “La especialización de la agricultura mediterránea

y la crisis. Cataluña y el País Valenciano”, en GARRABOU, Ramón (Ed.). *La crisis agraria de finales del siglo XIX*. (I Seminari Internacional d'Història de Girona). Crítica, Barcelona, 1988.

HABBAKKUK, H. J. *Tecnología americana y británica en el siglo XIX. En busca de inventos ahorradores de tiempo*. Tecnos, Madrid, 1977.

HUMBOLDT Wilhem von. *Diario de viaje a España 1799-1800*. Cátedra, Madrid, 1998.

IBARRA RUIZ, Pedro. *Historia de Elche escrita á vista de los más fidedignos testimonio y contemporáneos estudios y dispuesta para que pueda servir de libro de lectura en las escuelas de la ciudad*. Establecimiento Tipográfico de Vicente Botella, Alicante, 1895.



} *Lavanderas en uno de los ramales de la Acequia Mayor, en 1908. / Fuente: Cátedra Pedro Ibarra.*

⁵² Libro de Actas Municipal, sesión del 10 de junio de 1899. (Sig. a 190. AHME).

⁵³ GARRABOU, Ramón.: “Sobre el retraso de la mecanización agraria en España (1850-1933”, en *Agricultura y Sociedad*, número 57, octubre-diciembre 1990. (pp. 41-77).

LAFARGA, Próspero. “Los riegos de Elche”, en *Revista de Obras Públicas. Publicación técnica del cuerpo de ingenieros de caminos, canales y puertos*, Madrid, 2 de marzo de 1911. año LIX, número 1.849.

MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico*. Madrid, Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, Madrid, 1847.

SERRANO i JAÉN, Joaquim. *De patricis a burgesos. Les transformacions d'una oligarquia terratinent; Elx, 1600-1855*. Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Diputació Provincial d'Alacant, Ajuntament d'Elx, Alacant, 1995.

VERDÚ CANO, Carmina. *El palmeral de Elche / Un paisaje andalusí*. Alhulia, Granada, 2011.



*Varios operarios descargan el cajón que contiene la Dama de Elche a su llegada al Museo del Prado, en 1941.
/ Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fondo Martín Santos Yubero. Fuente: 'La Dama viajera' (2022).*

El pacto Bérard-Jordana y la Dama de Elche

Jesús A. Rueda Cuenca

Doctor en Medicina. Real Orden de la Dama de Elche.
Asociación Española de Médicos Escritores y Artistas

Decía Ramón y Cajal, y con razón, que no existen materias¹ agotadas para el estudio de los hombres, sino hombres agotados para el estudio de las materias; y esto es perfectamente aplicable a la Dama de Elche. A pesar de la enorme cantidad de bibliografía existente, a pesar de las numerosas y fecundas investigaciones efectuadas² y actualmente en curso, a pesar de los incontables foros y debates suscitados en torno a ella, siguen existiendo puntos o lugares de su historia no totalmente esclarecidos y que pueden ameritar alguna consideración al respecto.

En fecha reciente (14 febrero 2024) tuvo lugar en la Casa de Velázquez de Madrid, junto con el Museo Arqueológico Nacional, una jornada en la que, bajo el título de *La Dama de Elche, un destino singular*, se aprovechaba para presentar otro libro más sobre el tema³. Unos años antes se había publicado una monografía sobre el retorno de la Dama desde un punto de vista eminentemente francés⁴.

Es de sobra conocido que la Dama de Elche, tras su venta en agosto de 1897, estuvo en el



Alegoría de la Dama de Elche en la medalla conmemorativa del Centenario de las Cámaras de Comercio, Industria y Navegación de España, obra de Julio L. Hernández. / Todas las imágenes son de la colección del autor, excepto las que se indican.

Museo del Louvre hasta que, poco antes de la invasión por Alemania y ante el previsible riesgo de expolios, el gobierno francés decidiera evacuar la mayor cantidad posible

1 RAMÓN Y CAJAL, Santiago. *Chácharas de café*. Imprenta y librería de Nicolás Moya. 1920.

2 RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *La Dama de Elche*. El autor, 1974.
RAMOS FERNÁNDEZ, Rafael. *La Dama de Elche*. *Ars*, 2-3:139-147, 1996-97.
RAMOS FERNÁNDEZ, Rafael. *La Dama de Elche*. Albatros, 1997.
RAMOS FERNÁNDEZ, Rafael. *La Dama de Elche*. Almuzara, 2021.

3 ALBERT LLORCA, Marlène, ROUILLARD, Pierre. *La Dama de Elche. Un destino singular*. *Essais de la Casa de Velázquez*, Vol. 15, 2023.

4 GRUAT, Cédric; MARTÍNEZ, Lucía. *El Retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos. 1940-1941*. Alianza Editorial, 2011.



Portada del libro presentado el 14 de febrero de 2024 en la Jornada titulada 'La Dama de Elche, icono de ayer y hoy' en la Casa de Velázquez y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

de obras de arte de los diversos museos – no solo de París – hacia lugares potencialmente más seguros⁵. El primer punto elegido fue el castillo de Cheverny, a las afueras de la capital (septiembre de 1939), y posteriormente el museo de Ingres, situado en el castillo de la localidad francosureña de Montauban (diciembre de 1940)⁶.

Hay importante coincidencia en relacionar el intercambio de objetos artísticos y culturales efectuado entre los gobiernos francés y español con la presumible amistad personal entre el general Franco y el mariscal Pétain; sin dejar de ser esto cierto, es una parte y no el todo del verdadero motivo del trueque. También muchos autores atribuyen el hecho al aprovechamiento de una supuesta situación de ventaja o de superioridad del gobierno español con respecto al francés⁷ en esos momentos tan comprometidos, lo cual puede tener su parte de verosimilitud o credibilidad, pero tampoco es el todo. Ciertamente es que la prensa española del momento vino en atribuir el hecho a una nueva victoria del Caudillo⁸, al cual se atribuyó, en aquella época, todo lo bueno que había ocurrido en España desde julio de 1936 (al marxismo se atribuyó todo lo malo). Sirva como ejemplo la ofrenda realizada por el ilicitano Juan Orts Román de su opúsculo sobre la Dama⁹: “Vos, señor, con gran oportunidad, y ese tacto tan especial como acertado que ponéis en todas vuestras determinaciones trascendentales, nos la habéis devuelto. Por vuestra intercesión tenemos la gran alegría de verla en nuestro Museo del Prado”. Claro que, corriendo el tiempo, se invirtieron los términos y poco menos que se anatematizó a Franco por haber sacado partido favorable de la coyuntura¹⁰; ello es también otra parte, pero no el todo.

La hipótesis que aquí planteamos porque nos parece más plausible, es la de una concatenación de hechos subordinados unos, independientes otros, sucesivos o coincidentes en el tiempo. En una aproximación un tanto desenfocada, se expone que los contactos para el intercambio se iniciaron en el otoño de 1940

5 BERTINET, Arnaud. *Les musées français durant la Seconde Guerre Mondiale. En: Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation, 1940-1945*. RAMA, 2023.

6 VIVES BOIX, Francisco; SOLER SELMA, Estefanía. *La Dama Viajera. El periplo de la escultura más famosa del arte ibérico*. Ayuntamiento de Elche, MAHE, MARQ, Diputación de Alicante, Cátedra Dama de Elche (UMH), Real Orden Dama Elche, 2023.

7 FONT GAVIRA, Carlos A. “El intercambio franco-español de 1941”. *Andalucía en la Historia*, 73:62-65. 2021.

8 ALBERT LLORCA, Marlène, ROUILLARD, Pierre. *La Dama de Elche. Un destino singular*. Essais de la Casa de Velázquez, Vol. 15, 2023.

9 ORTS ROMÁN, Juan. *Desventura, Misterio y Rescate de la Dama de Elche*. Ediciones del Huerto del Cura, 1948.

10 ARTEAGA, Almudena. “El día que la Dama de Elche regresó a España”. *Expansión*, 11 febrero 2020.

AMON, Rubén. “Franco, Hitler y la pureza racial de la Dama de Elche”. *El Confidencial*, 19 febrero 2021.

BARRERA, David. “La odisea de la Dama de Elche: vendida al Louvre por 5.200 pesetas y la argucia de Franco para recuperarla”. *El Español*, 28 febrero 2021.

CERVERA, César. “Una historia olvidada de la Dama de Elche; la estatua que Franco intercambió con Francia”. *Abc*, 17 noviembre 2021.

y culminaron en febrero de 1941, cuando la Dama, y otras muchas cosas más, volvieron a España. Sin embargo, el entramado histórico es bastante más complejo.

Ya hacia la primavera de 1938 el desenlace de la guerra civil apuntaba a decantarse en favor del bando sublevado; en palabras de Salvador de Madariaga¹¹, a esas alturas ni el gobierno, ni Prieto ni Negrín abrigaban esperanzas de que la República ganase la guerra. Este mismo autor menciona que en el intercambio de correspondencia entre ambos por esas fechas, Prieto¹² indicaba a Negrín que “en previsión de la derrota”, debía bloquear en el extranjero “recursos suficientes para socorrer a quienes hubieran de expatriarse”. De esta manera gran cantidad de dinero, objetos de arte, joyas, etc., fueron trasladados a lugares seguros, incluso fuera de España, “para evitar que cayeran en manos de los rebeldes”.

Aunque el saqueo y la destrucción de obras de arte y objetos valiosos habían comenzado prácticamente desde febrero, y aunque por regla general se venían respetando museos y bibliotecas, apenas iniciado el conflicto, el 23 de julio de 1936, bajo la presidencia de Largo Caballero, secundado por Giral y a instancias de la llamada Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura¹³ – alarmados por la acción incontrolada de ciertos sectores de obreros y exaltados, y ante el riesgo de que estos objetos cayeran en manos enemigas – se creó la Junta del Tesoro Artístico, reconvertida el 1 de agosto en Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, dependiente del Ministerio de Educación y Bellas Artes, con la finalidad de inventariar, proteger y custodiar objetos de valor de los riesgos de la guerra, adoptando también algunas medidas de divulgación. En el bando nacional se había creado, en enero de 1937, el Servicio de Recuperación Artística, con una Comisaría General de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional,



Emblema de la catalana Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura.



Pasquín editado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes del Gobierno Republicano, instando a la ciudadanía a cuidar y respetar las obras de arte.

11 MADARIAGA ROJO, Salvador de. *España. Ensayo de Historia Contemporánea*. Espasa Calpe, 1978.

12 PRIETO, Indalecio; NEGRÍN, Juan. *Epistolario. Puntos de vista sobre el desarrollo y consecuencias de la Guerra Civil Española*. Planeta, 1990.

13 PROUS ZARAGOZA, Socorro. “La protección del patrimonio artístico durante la guerra civil. Fuentes documentales en el Instituto del Patrimonio Histórico Español”. *Revista Arxius*, 4.5: 241-525, 2005-2006.

en abril de 1938¹⁴. A principios de 1939, ya con la guerra apuntando a su final, Álvarez del Vayo se encargó de organizar el traslado de los cuadros del Prado desde Figueras a Ginebra, donde quedaron bajo custodia temporal del secretario de la Sociedad de Naciones¹⁵. Negrín reconoció estar ocultando estas maniobras, según consta en el citado Epistolario: “Es muy difícil guardar sigilo sobre la situación de fondos en el extranjero (...), el conocimiento de tal medida hubiera tenido efectos catastróficos”. Poco después de ser tomada Madrid, el Servicio de Recuperación comenzó su labor, detectando los transportes y ubicación de numerosos objetos artísticos desplazados por el gobierno republicano¹⁶.

Final de la guerra

Más o menos cuando las tropas franquistas llegaban al Mediterráneo en Vinaroz, a mediados de abril de 1938, dividiendo en dos el territorio republicano¹⁷, y era presidente de la República francesa Albert Lebrun, el Frente Popular de Léon Blum cedía el gobierno a Edouard Daladier, que, pese a su tendencia de centro-izquierda, inició una política de acercamiento al régimen de Burgos. Con la toma de Barcelona y la caída de Cataluña, el final de la guerra se precipitó, dando lugar a un éxodo masivo de ciudadanos republicanos hacia el país vecino, calculado en cerca de 450.000, que fueron alojados en campos de concentración (Argelès, Saint-Cyprien, Prats de Molló, Arles sur Tech, etc.¹⁸) en condiciones realmente inhumanas. Se calculó que desde el principio de la guerra, Francia había invertido cerca de 80 millones de francos en ayuda a los refugiados españoles: el coste estimado por el gobierno francés de manutención de los re-

fugiados (que intentaría cobrar más adelante al gobierno español) era de 15 francos diarios, 60 en caso de enfermos¹⁹.

El nuevo ministro de Exteriores, Georges Bonet, puso empeño en tener un “agente comercial” cerca del gobierno franquista²⁰, más aun cuando vio que Bélgica había enviado en noviembre de 1938 un representante diplomático a Burgos y dejó de colaborar con el Comité de No Intervención²¹. En consecuencia, optó por desplazar allí al senador Léon Bérard, en un intento de comenzar el establecimiento de relaciones diplomáticas. El empresariado francés había advertido a su gobierno, ya desde el principio de la gue-



El senador Léon Bérard, enviado por el gobierno francés para iniciar relaciones diplomáticas con el régimen del general Franco antes de acabar la guerra civil.

14 COLORADO CASTELARI, Arturo. *Las obras incautadas durante la guerra civil y la posguerra en los fondos del Museo del Prado*. Informe. (sin fecha).

15 THOMAS, Hugh. *La Guerra Civil Española*. (2 Vols.), Grijalbo, 1976.

16 CHAMOSO LLAMAS, Manuel. “El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 47: 174-212 y 47:259-294, 1943.

17 JACKSON, Gabriel. *La República Española y la Guerra Civil*. Biblioteca Historia de España. RBA, 2005.

18 RUÍZ DEL ÁRBOL CANA, Antares. *Voces entre alambradas: los primeros pasos del exilio español en Francia. Una historia que aun se está escribiendo*. Millars, XXXIII: 107-125, 2010.

19 THOMAS, Hugh. *La Guerra Civil Española*. (2 Vols.), Grijalbo, 1976.

20 BORRAS LLOP, José María. “Relaciones entre los gobiernos de París y Burgos al final de la guerra civil española: la firma del ‘convenio Jordana-Bérard’”. *Estudios de Historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981.

21 MADARIAGA ROJO, Salvador de. *España. Ensayo de Historia Contemporánea*. Espasa Calpe, 1978.

rra española, del grave perjuicio que suponía para sus negocios la supresión de relaciones ferroviarias, postales y telegráficas con el vecino el sur, advertencia que repitió en dos ocasiones en 1938 al presidente Daladier²². Bérard, la persona elegida para la misión, miembro del partido Alianza Democrática, era proclive a mantener relaciones amistosas con los franquistas.

Como era de esperar, los nacionalistas acogieron con recelo este cambio de postura; Francia había apostado claramente por la República y contra Franco. Bérard fue recibido en la frontera por el alcalde de Bilbao el 3 de febrero y dos días más tarde se reunió con el ministro de Asuntos Exteriores español, para proponerle el establecimiento de un agencia comercial, algo así como “un agente general de la República Francesa y un agente general del Gobierno del General Franco”. Gómez-Jordana, que estaba en posesión del Gran Cordón de la Legión de Honor francesa, acogió con frialdad al enviado, manteniendo una postura inflexible en una serie de aspectos: “interim no se nos reconozcan los derechos de beligerancia, no estamos dispuestos a trato alguno, a menos que se nos reconozca de iure”. Ello debía llevar aparejado el cese de relaciones diplomáticas con el gobierno republicano español y la entrega incondicional de los bienes evacuados; tras varias reuniones, se logró firmar el acuerdo que lleva el nombre de sus signatarios, el 25 de febrero de 1938²³.

Pese a que se ha afirmado la desaparición del documento, tanto por parte francesa como española²⁴, hemos conseguido su texto en francés²⁵ [APÉNDICE]. El convenio comienza, en su preámbulo, con un magnífico ejercicio de diplomacia: “En el momento en que el Gobierno

francés, deseoso de mantener unas relaciones amistosas con España, se dispone a estrechar los vínculos diplomáticos con el Gobierno del Generalísimo Franco”. Mantener relaciones amistosas parece un sarcasmo: Francia había apoyado inicialmente al Gobierno Republicano, facilitando el paso de material de guerra y la salida de las Brigadas Internacionales desde su territorio²⁶ y, aunque después su ayuda se vio menguada por la inoperancia del famoso Comité de No Intervención, no mostró en ningún momento la menor simpatía por el régimen franquista. Lo que Francia buscaba realmente era recuperar las posiciones comerciales que tenía antes de la guerra española, y contrarrestar la preeminencia, tanto política como comercial, de Alemania²⁷.

El convenio tenía tres puntos: uno, de tipo político, expresando la confianza en que el Gobierno del General Franco reunía todas las condiciones necesarias para garantizar la integridad e independencia de España (entiéndase, que no se sumaría a las potencias del Eje en caso de guerra en Europa, pues era inminente la firma del tratado de amistad germano-español), y que ambos países se comprometían a colaborar franca y lealmente en el asunto de Marruecos. El segundo, que cada uno haría lo posible para colaborar a la pacificación en las fronteras, y el tercero, fuente principal de la discordia, las reclamaciones que el Gobierno de Franco planteaba al francés. Tras la signatura, Bérard regresó a París el mismo día, sin haber sido recibido por el general Franco, como era su deseo.

La consecuencia inmediata de la firma fue que el gobierno de Francia y el de Gran Bretaña reconocieran de iure al gobierno de Burgos el 28 de febrero. Coincidente en

22 CANDELAS DE LA FUENTE, Amparo. “El mariscal Pétain, primer embajador de Francia ante el gobierno de Burgos”. *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 8:235-248, 1987.

23 MARQUINA, Antonio. *El reconocimiento diplomático pleno del bando nacional tras la reunión de Múnich*. UNISIS, Discussion papers, 11:263-271, 2006.

24 QUATREFAGES, René. “Acuerdos franco-españoles de 1939”. *Defensa*, 26:62-70, 1980.

25 *Accords franco-espagnols dits accords Bérard-Jordana*. Ministère des Affaires Etrangères Français, TRA 19390012. 1939.

26 TROUVE, Matthieu. “Introduction. Les relations franco-espagnoles, XXe-XXIe siècles”. *Siècles. Cahiers du Centre d'Histoire Espaces et Cultures*, 51:1-7, 2021.

27 LEMUS LÓPEZ, Encarnación. “Las relaciones con Francia: vecinos, aliados y rivales” en: HERNÁNDEZ RUIZ, Marta; BENEYTO PÉREZ, José María; PEREIRA CASTELARES, Juan Carlos (Dir.) *Historia de la política exterior española en los siglos XX y XXI*. CEU San Pablo, 2015.

el tiempo fue el reconocimiento por parte de la entente balcánica y los países nórdicos, Holanda, Egipto, Lituania y otros, sobre todo, de Latinoamérica. Los Estados Unidos de América retiraron su embajada en la zona republicana, considerándose inminente el reconocimiento del régimen franquista; al mismo tiempo, Azaña presentaba su dimisión como presidente de la República Española²⁸, lo que hizo tambalear la legitimidad del gobierno, puesto que, en esa situación, el presidente de las Cortes, Martínez Barrios, debía asumir interinamente el cargo vacante. Para ello tenía que prestar juramento ante el Parlamento español, con el requisito de que para tener validez dicho juramento debía hacerse ante no menos de cien diputados, y ya no quedaban tantos en territorio español, y Martínez Barrio ya había dicho claramente que no estaba dispuesto a volver a España. Mientras tanto, Negrín, totalmente divorciado de Azaña, convocó un consejo de ministros “en un punto desconocido de la provincia de Alicante”²⁹, para mostrar que los mandatarios seguían en sus puestos y dispuestos a seguir la lucha.

Relación de bienes a recuperar

El convenio estipulaba que:

“El Gobierno español precisa que se trata sobre todo de los bienes siguientes.

1. El oro depositado como garantía de un préstamo de la Banca de Francia en Mont-de-Marsan.
2. Las armas y el material de guerra de todo tipo perteneciente al Gobierno enemigo o a quien vaya destinado.
3. El ganado de toda especie pasado de España a Francia contra la voluntad de sus legítimos propietarios.
4. Toda la flota mercante o de pesca sin distinción del puerto de registro en España. A este respecto el Gobierno español solicita el reconocimiento de su derecho a la requisa de esta flota, la dispensa de toda obligación concerniente a los derechos portuarios, exigibles hasta esta fecha, la concesión de facilidades a las tripulaciones nacionales que tomaran posesión de estos navíos.
5. Todo el patrimonio artístico español exportado desde el 18 de julio de 1936 contra la voluntad de sus legítimos propietarios o poseedores.
6. Los depósitos de oro, de joyas y de piedras preciosas, del numerario, billetes, monedas, valores, títulos acciones u obligaciones, etc. pertenecientes al Estado español desde el 18 de julio de 1936, contra la voluntad de sus legítimos propietarios o poseedores.
7. Todos los vehículos, sin distinción de naturaleza o propietario, matriculados en España y sustraídos por exportación a Francia con perjuicio de sus legítimos propietarios”.

Como se puede apreciar, la cuestión de los exiliados y refugiados republicanos, ni se menciona.

A poco de ser instaurada la República en 1931, su gobierno provisional solicitó del gobierno francés un préstamo de ocho millones de libras-oro. A pesar de que los plazos se habían hecho efectivos en los vencimientos correspondientes, el Banco de Francia decidió retener una cierta cantidad atribuyendo la diferencia a la variación en la cotización de la moneda a lo largo del tiempo; de hecho, la sala I^a del Tribunal supremo francés había decidido que cierta cantidad del oro perteneciente al Banco de España, que se hallaba depositado en Mont-de-Marsan, pertenecía a una “sociedad privada” y no se podía devolver a la República española³⁰.

28 TUSELL GÓMEZ, Javier. *España siglo XX*. DOPESA, 1975.

29 *Diario El Liberal*, Murcia, 1 marzo 1939.

30 THOMAS, Hugh. *La Guerra Civil Española*. (2 Vols.), Grijalbo, 1976.

Según Madariaga, en las negociaciones entre Negrín y Casado, en las postrimerías de la defensa de Madrid, afirmaba el militar que el ejército nacional tenía frente a la capital 32 divisiones, abundantes carros de asalto, mucha artillería y 600 aviones. El presidente del Consejo de Ministros le respondió que el Gobierno republicano disponía de 10.000 ametralladoras, 600 aviones y 500 cañones; omitió que este material se encontraba en Marsella. Concluida la guerra, aun permanecía en territorio galo, y este, entre otros, era lo que el gobierno de Franco reclamaba al de Daladier.

La prensa nacionalista afirmaba que la mayor parte del ganado que había traspasado la frontera había sido enviado a las regiones de Alsacia y Lorena; prácticamente se dio por desaparecido.

Los resultados del acuerdo se hicieron pronto patentes; según la prensa nacionalista³¹, el Tribunal de Ceret ordenó, a primeros de marzo, “la incautación de 14 camiones cargados de joyas y objetos de arte, por un valor de 13 millones de francos, que los rojos se llevaron a Francia en su huida y que ha reclamado ahora el gobierno nacional de España”. A mediados del mes de agosto de 1939 se había devuelto a España toda la flota de guerra internada en Bizerte (se trataba de la escuadra republicana de Cartagena, compuesta por diez navíos de combate y un submarino; valor aproximado, 1,5 millones de francos), los barcos de comercio y de pesca (valor aproximado, 300 millones), 3.200 automóviles, material de guerra y las 9.000 cajas depositadas por el gobierno vasco en La Rochelle, conteniendo los fondos de los Bancos y Cajas de Ahorros de Bilbao y San Sebastián (valor aproximado 2.000 millones), el oro depositado en Mont-de-Marsans (valor aproximado 1.700 millones); el ganado vendido o sacrificado se compensó con otros 100 millones. Las obras y objetos de arte estaban en proceso de análisis y restitución³².

En el punto 5 se requiere específicamente el patrimonio exportado desde el 18 de julio y

contra la voluntad de sus legítimos propietarios; por tanto, la Dama de Elche no quedaba incluida en esta reclamación, pues no cumplía ninguno de los dos criterios: fue vendida y lo fue en el siglo anterior. El camino que el busto iba a recorrer era distinto, aunque pudiera tener un punto de arranque común.

El paso siguiente a la firma del acuerdo, fue el intercambio de embajadores; José Félix de Lequerica fue enviado a Vichy, y Philippe Pétain a Burgos. La designación del viejo mariscal, héroe de Verdún en la Gran Guerra, que ya había conocido al conde de Jordana cuando el desembarco de Alhucemas en la guerra de Marruecos durante el mandato del general Primo de Rivera, abrió nuevas esperanzas cifradas en lo que se ha dado como hecho incontestable la buena relación y la amistad personal en él y Franco. Siendo cierta, no fue tanto como pudiera parecer.



El mariscal Philipp Pétain (a la derecha, junto al general Franco) fue el primer embajador de Francia ante el Gobierno de Burgos, colaborador importante en el intercambio de obras de arte entre ambos países.

Cuando aceptó el nombramiento, Pétain desconocía el acuerdo Bérard-Jordana, que le fue explicado por el ministro de Asuntos Extranjeros, Georges Bonnet, dos días antes de salir hacia España. Llegó a San Sebastián el día 16 de marzo pero el recibimiento de las autoridades españolas fue rayano en la descortesía; no podría presentar las cartas credenciales hasta que no se hubiera

31 Diario *El Adelantado de Segovia*, 4 de marzo de 1939.

32 CANDELAS DE LA FUENTE, Amparo. “El mariscal Pétain, primer embajador de Francia ante el gobierno de Burgos”. *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 8:235-248, 1987.

devuelto la escuadra surta en Bizerte. Por tanto, el acto se celebró el día 24. Serrano Suñer decidió que todas las casas del recorrido del cortejo permanecieran cerradas; la ceremonia fue “de hielo”. Franco estuvo distante y Pétain le despreció delante de sus interlocutores³³. Sin embargo, supo ejercer su papel de embajador y realizar su misión de acercar posturas entre ambos países, centrada fundamentalmente, en lograr que España no se sumase al Eje Berlín-Roma en caso de conflicto europeo y controlar sus movimientos en el Norte de África.

El cumplimiento de estos pactos se vio frenado, lo que Francia temía, desde que el 3 de septiembre de 1939 había declarado la guerra a Alemania junto con Gran Bretaña. La invasión de su territorio ante el imparable avance de la Whermacht se produjo el 10 de mayo de 1940. En siete semanas las tropas alemanas entraron en París, dividiendo el territorio francés en dos partes, una ocupada y otra libre; su ejército se rindió el día 22 de junio, se firmó el armisticio de Compiègne y el gobierno se trasladó a Burdeos.



Cabecera del diario nacional sindicalista 'Arriba España' de 20 de junio de 1939, denunciando el incumplimiento del pacto Bérard-Jordana, desde el punto de vista nacional.



Artículo del periodista Carlos Esplá, corresponsal en París de 'Noticias Gráficas' denunciando el incumplimiento del pacto Bérard-Jordana, desde el punto de vista republicano.

La Casa de Velázquez

A instancias de la Facultad de Letras de Burdeos hacia 1908 se creó la Escuela de Altos Estudios Hispánicos en Madrid, cuyo director fue Pierre Paris. En 1916 el compositor Charles-Marie Widor sugirió a Alfonso XIII la posibilidad de crear una Academia de Francia en la capital española, al modo de la que ya funcionaba en la romana Villa Médicis. De esta manera, en octubre de 1918 se creó la institución de la llamada Casa de Velázquez: España cedía a Francia en usufructo un terreno de 21.600 metros cuadrados para construir dicha Aca-

33 CATALA, Michel. "L'ambassade espagnole de Pétain (mars 1939-mai 1940)". *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 55:29-42, 1997.

demia, en la zona de la Moncloa, donde más adelante se levantaría la Ciudad Universitaria. En el acuerdo figuraba una cláusula por la que si la institución desaparecía o cambiaba de uso, revertiría al Estado español.

La primera piedra de la Casa de Velázquez fue colocada por el Rey en mayo de 1920 pero se inauguró en tiempos de Primo de Rivera, noviembre de 1928³⁴, y allí se trasladó la École des Hautes Etudes de France. Esta fue la primera vez que se procedió, por parte española, a reclamar el regreso de la Dama de Elche, solicitando del gobierno francés el traslado a esta sede, de modo que, aun estando en territorio galo, estaría en Madrid.

La Guerra Civil alteró sustancialmente el funcionamiento de la Casa de Velázquez y si bien una parte de los trabajadores fue repatriada a Francia, hubo otros que decidieron permanecer en ella y mantener, en lo posible, su actividad. Incluso cuando el gobierno republicano huyó de Madrid a Valencia, los directivos de la Casa de Velázquez no se movieron de la capital; se pretendía que “ningún gobierno español podrá hacernos reproches; en la Casa de Velázquez será observada siempre la neutralidad más absoluta (...) y espero que sea respetada por todas las partes y que no sufra al menos materialmente estos tristes acontecimientos”³⁵. Voluntariosa pero vana intención, pues tan pronto como el 16 de septiembre, ya había sido asaltada por milicianos armados.

Durante la batalla de la Ciudad Universitaria en la Guerra Civil, en noviembre de 1936, el edificio quedó prácticamente destruido. Desde el cerro Garabitas la artillería nacional bombardeó la zona de Moncloa, afectando a las torres, el primer piso y la fachada con cinco obuses y fuego de infantería (las obras de arte habían sido depositadas previamente en el subsuelo). El 15 de noviembre un tabor



Al fondo, la Casa de Velázquez y en primer plano, derecha, la Escuela de Ingenieros Agrónomos, destruidas por los bombardeos durante la batalla de la Ciudad Universitaria en octubre de 1936.

de Regulares al mando del general Asencio (apoyado por las columnas de Cabanillas, Delgado Serrano y Barrón³⁶) acabó con la resistencia del Batallón Dombrovski de las Brigadas Internacionales, y una compañía se alojó en la Casa de Velázquez. En el subsecuente contraataque la fachada de la Casa fue machacada por la artillería republicana. La reacción nacionalista ocupó el día 17 el asilo de Santa Cristina, el Hospital Clínico y el Instituto Nacional de Higiene, atacado el día 19 por el Batallón Internacional Edgar André. Así se estabilizó el frente pero la Casa de Velázquez se convirtió en objetivo específico de la artillería republicana y, bombardeada con obuses incendiarios, fue pasto de las llamas los días 19 y 20.

Ante la resistencia de la capital, Franco optó por suspender la ofensiva el 23 de noviembre; ambos contendientes procedieron a minar el terreno y la línea del frente quedó estabilizada con los nacionales ocupando el Hospital Clínico, el asilo de Santa Cristina, el Instituto Nacional de Higiene y la Escuela de Ingenieros Agrónomos. Los republicanos retuvieron bajo su poder el resto de edificios y el Parque del Oeste³⁷. Entre los muchos objetos valiosos

34 SEGOVIA CAMPOS, Isabel. *La Casa de Velázquez. Traslado y destrucción de la portada de Oñate*. Monografía. E.T.S. Arquitectura, U.P.M., 2018.

35 DELAUNAY, Jean Marc. *Des palais en Espagne. L'Ecole des Hautes Études Hispaniques et la Casa de Velázquez au coeur des relations franco-espagnoles du XXème siècle (1898-1979)*. Casa de Velázquez, 1994.

36 MARIOS DE LA FUENTE, A. "Ciudad Universitaria. Reducto de honor y de heroísmo". *Ejército*, 4:41-52, 1940.

37 GARCÍA HERRANZ, Ana. *Guerra de minas y fotoperiodismo de guerra en el frente de la Ciudad Universitaria de Madrid: la Casa de Velázquez en la Guerra Civil Española*. His. común. soc. 23(1):245-256, 2018.

que desaparecieron se incluye la primera réplica que se hizo en 1908 de la Dama de Elche, la que José Ramón Mélida Alinari, director del Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, había encargado a Ignacio Pinazo Martínez³⁸, que estaba en la biblioteca de esta casa. Curiosamente, en el jardín de entrada de la Casa de Velázquez se encuentra actualmente el despojo de uno de los leones que franqueaban la entrada del Congreso de los Diputados Españoles.



Restos conservados de la escultura de uno de los leones situados a la entrada del Congreso de los Diputados, con la misma leyenda que el actual: 'Fundido con cañones tomados al enemigo en la guerra de Marruecos en 1860,' en el jardín de acceso de la Casa de Velázquez de Madrid.

Cercano el final de la contienda española, se reunió en París el consejo de Administración de la Casa de Velázquez, que decidió hacer un llamamiento al gobierno francés para reconstruir el edificio, proponiendo incluso que se empleara para ello una parte del oro depositado anteriormente por la República. Se

planteó la disyuntiva entre dejar estar las cosas, y perder los derechos sobre el inmueble, habida cuenta que estaba cedido en usufructo y si no era rehabilitado, debía volver a propiedad hispana, o reconstruirlo y seguir con su finalidad. Siguiendo con el razonamiento anterior sobre la necesidad de Francia de asegurar su flanco meridional, decidieron seguir adelante con el mantenimiento de la influencia gala y recuperar la red cultural anterior. En el verano de 1937 se fueron reconstruyendo las escuelas francesas en la zona franquista: Galicia, Andalucía occidental, Tenerife, Mallorca, etc. Los consejeros Lacaza y Ledoux visitaron al embajador español, Lequerica, para solicitar el restablecimiento de la Casa de Velázquez en la capital madrileña, donde alquilarían una casa cualquiera para reiniciar sus funciones culturales a la espera de la reconstrucción del Palacio monclovita. La propuesta fue aceptada de buen grado por las autoridades españolas a mediados de mayo de 1939, con el argumento de que “eran buenos amigos de España, que habían demostrado su adhesión al Glorioso Movimiento Nacional”. Más verosímil parece que el deseo de reinstaurar la escuela francesa en dicho edificio se debiera a que en caso de desuso o interrupción de la actividad, cesaría el derecho de usufructo concedido por el rey Alfonso XIII y la propiedad retornaría a manos españolas.

No resulta fácil precisar en qué momento cambiaron las pretensiones del gobierno español en la reclamación de objetos de arte al gobierno francés. El 3 de julio de 1940 se dio la orden de realizar una investigación sobre los depósitos de objetos artísticos robados por los “marxistas” y existentes en Francia. Aparentemente, las siguientes nociones que tenemos al respecto se sitúan en los comienzos del otoño de 1940, impulsadas por el gobierno colaboracionista de Pétain y el de Franco³⁹, si bien no parece del todo cierto afirmar que

38 VIVES BOIX, Francisco; SOLER SELMA, Estefanía. *La Dama Viajera. El periplo de la escultura más famosa del arte ibérico*. Ayuntamiento de Elche, MAHE, MARQ, Diputación de Alicante, Cátedra Dama de Elche (UMH), Real Orden Dama Elche, 2023.

39 ARMENGAUD, Jean Hébert. “Les pièces célèbres des musées scientifiques. La Dame d'Elche, fiancée de l'Espagne”. *Liberation*, París, 28 jul 1998.

GRUAT, Cédric; MARTÍNEZ, Lucía. *El Retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos. 1940-1941*. Alianza Editorial, 2011.

el mariscal fuera el instigador del asunto⁴⁰; y fueron muy distintas de lo especificado en el pacto Bérard-Jordana, impreciso en su redacción. Ahora el gobierno español no reclamaba solo los objetos de cualquier género, “exportados desde el 18 de julio de 1936”, sino que los requerimientos se desplazaban hacia atrás en el tiempo, hasta llegar a la Guerra de la Independencia. Este hecho iba a modificar sustancialmente la restitución de objetos de Francia a España.

Ciertamente, en la demanda se incluían ahora muchas cosas sustraídas “por derecho de conquista” en pasados conflictos entre ambos países, pero también, otras más cuya adquisición revestía todos los visos de legalidad, opuesto, pues, a lo estipulado de haber sido “contra la voluntad de sus legítimos propietarios o poseedores”. De este modo, ante la falta de una base jurídica para reclamar objetos comprados, ya no se podía usar el concepto de “restitución”, siendo preciso recurrir al término “intercambio”, que llevaba aparejado un acuerdo entre partes, pretendidamente en condiciones equiparables. Sin embargo, la impresión que suscita esta maniobra va un tanto en el sentido de recuperar lo que había sido robado e intercambiar bienes propiedad de uno por bienes propiedad del otro. Así se entiende que ahora se pidiera La Inmaculada, de Murillo (sustraída), la Dama de Elche (adquirida), documentos del Archivo de Simancas (sustraídos) y piezas arqueológicas diversas (adquiridas o enajenadas por arqueólogos franceses).

Peticiones y regreso de la Dama

La primera voz que se alzó pidiendo el retorno de la Dama de Elche fue la del alcalde de Alicante, Ambrosio Luciáñez Riesco, quien envió el 18 de junio de 1940 al ministro de Gobernación, Serrano Suñer, el siguiente telegrama⁴¹: “Históricas trascendentales circunstancias presentes permitirían gestionar

eficacia recuperación famoso busto ibérico Dama de Elche vendióse Francia figurando ahora Museo Louvre. Alicante desposeído tan rico tesoro artístico por mezquinas codicias interés sea reintegrado Patria previo abono modesta cantidad importó su adquisición esa grandiosa obra única en el mundo (...) hónrase solicitando Gobierno español recabe sea reintegrado Patria”.

Posiblemente la primera petición de recuperación de las obras de arte expoliadas fue hecha por el académico sevillano José Hernández Díaz, en carta dirigida a la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y conservada en el Archivo General de Andalucía, del siguiente tenor⁴²: “Sabido es que una de las consecuencias más lamentables de la dominación francesa en nuestra Patria, fue el éxodo de obras de arte a la nación vecina, que hoy son gala de Museos Nacionales y Galerías particulares. Allí claman de continuo por su lugar de origen, ya que la forma de adquisición debe eximirlos de las leyes internacionales de prescripción”. Asimismo, introduce su reivindicación en la coyuntura presente, aunque sin aludir directamente a la derrota francesa, al destacar el “momento internacional pleno de reivindicaciones y reparos de injusticias cometidas en diversos órdenes de la actividad social y pudiera haber llegado la hora de reclamar lo que legítimamente nos pertenece”. Y finaliza su exposición con un llamamiento directo a los vencedores de Francia, seguramente destacando las buenas relaciones que mantenían estos países con la España de Franco, debido a la ayuda militar prestada por éstos durante la Guerra Civil. Así pues Hernández Díaz concluye que “Por todo ello el Académico que suscribe se permite proponer que la Academia, si lo juzga prudente y oportuno, haga presente a la Superioridad su deseo de que se manifieste a los Gobiernos de Alemania e Italia la legítima aspiración española de que le sean devueltas las obras

40 DELAUNAY, Jean Marc. *La Dama de Elche. Actriz de las relaciones francoespañolas del siglo XX*. En: OLMOS, Ricardo, y TORTOSA, Trinidad: *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*. AGEPASA, 1997.

41 RAMOS FERNÁNDEZ, Rafael. *La Dama de Elche*. Almuzara, 2021.

42 HERNÁNDEZ DÍAZ, José. “Carta a la Academia de Bellas Artes de Sevilla, 22 junio 1940”. En: FONT GAVIRA, Carlos A. “El Intercambio franco-español de 1941”. *Andalucía en la Historia*, 73:62-65. 2021.

nacionales que se exhiben en Museos franceses, producto de la rapiña de los dominadores, y que se tenga en cuenta todo ello al estudiar las condiciones de paz. La Academia con su superior criterio resolverá. Sevilla a 22 de junio de 1940”.

Las relaciones exteriores de España en 1940 distaban mucho de ser tranquilas (ni tranquilizadoras). La dimisión del primer ministro francés, Daladier, en marzo y la llegada de Paul Reynaud supuso que, como hemos señalado líneas arriba, cuando en mayo la Whermacht invadió Francia, el mariscal Pétain fuera reclamado para el cargo de vicepresidente del consejo de ministros galo. Los buenos oficios del hasta entonces embajador y las relaciones con las autoridades españolas condicionaron que España tuviera un cierto papel mediador en el armisticio que dividió Francia en dos partes en junio. En septiembre, el ministro de Asuntos Exteriores viajó a Berlín para perfilar con Hitler la participación española en la guerra mundial⁴³. La negativa germana a las pretensiones territoriales africanas, de las que no ofreció ninguna garantía, volvió a manifestarse en la reunión entre los dos primeros mandatarios español y alemán en Hendaya⁴⁴. En noviembre Alemania planeaba atacar Gibraltar (Operación Félix) para cerrar el paso occidental del mar Mediterráneo, cruzando España con sus tropas.

Fue precisamente en esos momentos, a partir de septiembre de 1940, cuando personal adscrito al Ministerio de Educación Nacional de José Ibáñez Martín, recibió el encargo de iniciar conversaciones con sus homólogos del gobierno francés, para retomar las negociaciones tendentes a la devolución del tesoro artístico español (ahora ampliada). Los contactos avanzaron con rapidez. El Gobierno de Vichy, necesitado perentoriamente de

garantizarse la seguridad de su frontera meridional en Europa y septentrional en África, adoptó una actitud conciliadora y amistosa. Ciertamente Pétain estaba informado de la negativa hitleriana a los afanes expansionistas de Franco, y que la posible incorporación de España a la guerra no tenía fecha determinada; puede que esto influyera en la decisión del mariscal de ser generoso con el Caudillo. La primera pieza que volvió a España, antes incluso de que hubiesen alcanzado algún acuerdo, fue el cuadro de Murillo *La Inmaculada*, conocido también como *La Inmaculada de Soult*, pues fue este general francés quien realizó un tremendo expolio de obras de arte hispanas durante la guerra de la Independencia⁴⁵, sobre todo en Sevilla. El intento de agradar por parte de Pétain⁴⁶ hizo que dicha pintura llegara a Madrid exactamente el 8 de diciembre de 1940, festividad de la Inmaculada Concepción de María, adoptada como patrona de España (1790) y de la Infantería Española, en conmemoración del llamado *milagro de Empel*, en tal fecha de 1585.

Las negociaciones hispanofrancesas tuvieron como resultado la devolución a España de 34 objetos procedentes del Museo del Louvre. La Dama de Elche, junto con el timiaterio de Calaceite y dos fragmentos de la diadema de Rivadeo desde el castillo de Chèverny al de Montauban y luego a España; de Cluny, algunas coronas del tesoro visigodo de Guarrazar⁴⁷. Mientras esto tenía lugar, Franco se desplazaba a Bordighera para entrevistarse con Mussolini, cruzando territorio francés, en febrero de 1941. El periplo, que fue minuciosamente descrito⁴⁸, incluye el encuentro Pétain-Franco en Montpellier, pero en su reseña no menciona ningún comentario relacionado con el intercambio de bienes que se estaba efectuando exactamente en esos momentos. Algo más dificultoso resultó conseguir los

43 TAMAMES GÓMEZ, Ramón. “La República. La era de Franco”. En: *Historia de España*. Vol. VII. (Dir. Miguel Artola). Alfaguara 1979.

44 MONTEROS Y BERMEJILLO, Hernando, Juan, Gonzalo e Ignacio de los.- *España en Hendaya*. CIRSA, 1981.

45 LIPSCHUTZ, Ilse Hempel. “El despojo de obras de arte de España durante la Guerra de Independencia”. *Arte Español*. t. 23:215-274, 1961.

46 RODERO RIAZA, Alicia. “El regreso de la Dama a España”. En: *Cien años de una Dama*, Madrid, 1997.

47 GARCÍA Y BELLIDO, Antonio. *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. CSIC, 1941.

48 POUPAULT, Christophe. “Franco en février 1941. Un déplacement révélateur des rivalités en Méditerranée au début de la guerre”. *Guerres Mondiales et conflits contemporains*, 269:73-89, 2018.



La Inmaculada de Murillo y la Dama de Elche expuestas en el Museo de Prado al regresar a España (1941). / Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fuente: 'La Dama viajera', F. Vives y E. Soler, 2022.

51.000 documentos del Archivo de Simancas, sustraídos en la guerra de Independencia 1808-1814⁴⁹, forzado en última instancia por el propio Pétain, como regalo personal al Caudillo. El acuerdo definitivo se firmó en junio de 1941 unos días antes de la invasión alemana de Rusia.

Como hemos señalado al inicio, todo esto fue atribuido por la prensa, colaboradores, etc., a la gestión personal de Franco: "Merced al celo de nuestro Caudillo, propulsor máximo de la cultura patria, España ha visto acrecentado su acervo artístico con la devolución de estos tesoros que manos mercenarias o desaprensivas nos arrebataran"⁵⁰. No obstante, resulta difícil asumir la intervención personal del general en este asunto, no más allá de lo que el ministro de Educación, o como mucho, el de Exteriores, informara en el Consejo de Ministros, cuando la coyuntura social, económica política y militar de España era extremadamente delicada. Es difícil asumir que Franco se preocupara de la Dama de Elche, de la Inmaculada de Murillo o de la corona de Recesvinto cuando tenía delan-

te sus ambiciones africanas, la ocupación de Tánger, el riesgo de invasión alemana y las negociaciones con Hitler, la búsqueda de alimentos y materias primas en mercados diferentes, mantener un cierto *statu quo* con Inglaterra, aprovechar la situación interna de Francia para afianzar y mejorar la posición española en el contexto europeo, en plena vorágine bélica...

El pacto Bérard-Jordana de febrero de 1939 marcó el inicio de unas negociaciones en que España pudo tener una posición en cierto modo favorable, y que en el curso de la historia, condujo a un acuerdo mucho más amplio entre los gobiernos francés español en sus diversas etapas. Lo que comenzó como reclamación para devolución de bienes exiliados contra la voluntad de sus propietarios con motivo de la guerra civil, hubo de cambiar incluso el nombre por el de intercambio, para incluir otras obras y objetos que habían sido adquiridos legalmente por venta o adquisición legítima desde la guerra de la Independencia; entre ellos, La Dama de Elche, en febrero de 1941.

49 BAZIN, Germain. "Les échanges franco-espagnols". *Revue des Beaux Arts de France*, 2:71-76, 1942-43.

50 Sin nombre: "El Tesoro artístico devuelto por Francia". *Revista Nacional de Educación*, 3:79-73, 1941.

Apéndice. Texto de los acuerdos

25 Février 1939 ESPAGNE.

ACCORDS BÉRARD-JORDANA, SIGNÉS A BURGOS.

Texte de la Déclaration politique.

Au moment où le Gouvernement français, désireux de poursuivre ses relations amicales avec l'Espagne, se dispose à nouer des relations diplomatiques avec le Gouvernement du Généralissime Franco, les deux Gouvernements croient devoir définir les principes qui régleront les rapports qui vont s'établir entre eux.

Le Gouvernement français, convaincu que le Gouvernement national d'Espagne réunit toutes les conditions nécessaires pour garantir l'indépendance et l'intégrité de l'Espagne, prend acte, à la suite des entretiens de Burgos, que les déclarations réitérées du Généralissime Franco et de son Gouvernement expriment fidèlement les principes qui inspirent la politique internationale du Gouvernement de l'Espagne.

En conséquence, les deux Gouvernements affirment leur volonté d'entretenir des relations amicales, de vivre en bon voisinage et de pratiquer au Maroc une politique de franche et loyale collaboration.

Texte de la Déclaration de bon voisinage.

Comme conséquence de la résolution qu'ils ont prise d'entretenir entre eux les rapports de bon voisinage, les deux Gouvernements s'engagent à prendre toute mesure propre à surveiller étroitement chacun sur son territoire toute activité dirigée contre la tranquillité et la sécurité du pays voisin.

Le Gouvernement français prendra notamment les mesures nécessaires pour interdire au voisinage de la frontière toute action de ressortissants espagnols qui serait contraire à la disposition ci-dessus.

Léon Bérard.
Jordana.

Assurances verbales données par le Général Jordana sur le problème des réfugiés.

Le Général Jordana et les hauts fonctionnaires du Ministère des Affaires Étrangères de l'Espagne nationaliste ont déclaré formellement que leur Gouvernement était disposé à recevoir tous les réfugiés, sans distinction, hommes, femmes, enfants, qui s'étaient rendus en France. La frontière de leur pays est ouverte sans réserve, il est cependant certain que ceux qui ont commis des délits seront traduits devant les tribunaux espagnols.

Le Gouvernement de Burgos autorise le Gouvernement français à faire usage de ces déclarations.

Texte de la Déclaration sur les avoirs espagnols en France.

Au moment où vont se nouer des relations diplomatiques entre le Gouvernement français et le Gouvernement du Généralissime Franco, ce dernier rappelle l'importance toute particulière qu'il attache au retour à la Nation espagnole de tous les avoirs qui se trouvent actuellement en France et dont la restitution à leur légitime propriétaire, qu'il s'agisse de l'État, des Corporations, des Sociétés ou des particuliers est considérée par lui comme juste et nécessaire.

Le Gouvernement français reconnaissant l'équité de cette demande, s'engage à s'employer par tous les moyens qui relèvent de son pouvoir à assurer à la Nation espagnole le retour des biens dont il s'agit, dans les délais les plus brefs.

Le Gouvernement espagnol précise qu'il s'agit notamment des biens suivants :

1°. L'or déposé comme gage d'un emprunt à la Banque de France à Mont-de-Marsan ;

2°. Les armes et le matériel de guerre de toute catégorie appartenant au Gouvernement ennemi ou qui lui était destiné ;

3°. Le bétail de toute espèce entré d'Espagne en France contre le gré des légitimes propriétaires ;

4°. Toute la flotte marchande ou de pêche sans discrimination du port d'enregistrement en Espagne.

A cet égard, le Gouvernement national demande la reconnaissance de son droit à réquisition de cette flotte, la dispense de toute obligation concernant le règlement des droits portuaires, exigibles jusqu'à cette date, l'octroi des facilités aux équipages nationaux qui prendraient possession des navires ;

5°. Tout le patrimoine artistique espagnol exporté depuis le 18 juillet 1936, contre la volonté des légitimes propriétaires ou possesseurs ;

6°. Les dépôts d'or, de bijoux, et de pierres précieuses, du numéraire, billets, monnaie, valeurs, titres, actions ou obligations, etc., appartenant à l'État espagnol depuis le 18 juillet 1936, contre la volonté de leurs légitimes propriétaires ou possesseurs ;

7°. Tous véhicules sans distinction de nature ni de propriétaire, immatriculés en Espagne et détournés par exportation en France au préjudice de leurs légitimes propriétaires.

La situation spéciale dans laquelle se trouve le Gouvernement espagnol à la suite de la guerre, l'oblige à remettre à un examen ultérieur le règlement de toutes les questions non mentionnées dans le paragraphe précédent, qui seront traitées de part et d'autre dans un esprit de conciliation.

Léon Bérard.
Jordana.

Francia-España

Acuerdos franco-españoles llamados acuerdos Bérard-Jordana.

Francia, 25 de febrero de 1939

25 de febrero de 1939 ESPAÑA

ACUERDOS BÉRARD-JORDANA.
FIRMADOS EN BURGOS

Texto de la Declaración política

En el momento en que el Gobierno francés, deseoso de mantener sus amistosas relaciones con España, se dispone a estrechar las relaciones diplomáticas con el Gobierno del Generalísimo, los dos Gobiernos creen que deben definir los principios que regularán las relaciones que se deben establecer entre ellos.

El Gobierno francés, convencido de que el Gobierno nacional de España reúne todas las condiciones necesarias para garantizar la independencia y la integridad de España, toma nota a continuación de las conversaciones de Burgos, que las reiteradas declaraciones del Generalísimo Franco y de su Gobierno expresan fielmente los principios que inspiran la política internacional del Gobierno de España.

En consecuencia, los dos Gobiernos afirman su voluntad de mantener sus relaciones de amistad, de vivir en buena vecindad y de practicar en Marruecos una política de franca y leal colaboración.

Texto de la declaración de buena vecindad

Como consecuencia de la resolución que ambos han tomado de mantener relaciones de buena vecindad entre ellos, los dos Gobiernos se comprometen, a tomar todas las medidas

necesarias para supervisar estrechamente cada uno en su territorio, toda actividad dirigida contra la tranquilidad y seguridad del país vecino.

El Gobierno francés adoptará sobre todo las medidas necesarias para impedir en la vecindad de la frontera, toda acción de los resistentes españoles que sean contrarias a las disposiciones expuestas.

Léon Bérard.
Jordana.

Seguridades verbales dadas por el General Jordana sobre el problema de los refugiados.

El General Jordana y los altos funcionarios del Ministerio de Asuntos Exteriores han declarado formalmente que su Gobierno estaba dispuesto a recibir a todos los refugiados, sin distinción, hombres, mujeres y niños que se hubieran rendido en Francia. La frontera de su país está abierta sin reservas, sin embargo, es cierto que los que hayan cometido delitos serán llevados ante los tribunales españoles.

El Gobierno de Burgos autoriza al Gobierno francés a hacer uso de estas declaraciones.

Texto de las Declaraciones sobre las posesiones españolas en Francia

En el momento en que se quieren estrechar las relaciones diplomáticas entre el Gobierno francés y el Gobierno del Generalísimo Franco, esto último adquiere una particular importancia que se refiere al regreso a la Nación Española de todos los bienes que se encuentran actualmente en Francia y cuya restitución a su legítimo propietario, que se trata del Estado, Corporaciones y Sociedades, o de particulares que él considera como justo y necesario.

El Gobierno francés reconoce la equidad de esta demanda, se encarga de emplear por todos los medios que estén en su poder para asegurar el regreso de los bienes de que se trata, en los plazos más breves posible.

El Gobierno español precisa que se trata sobre todo de los bienes siguientes:

1. El oro depositado como garantía de un préstamo de la Banca de Francia en Mont-de-Marsan.
2. Las armas y el material de guerra de todo tipo perteneciente al Gobierno enemigo o a quien vaya destinado.
3. El ganado de toda especie pasado de España a Francia contra la voluntad de sus legítimos propietarios.
4. Toda la flota mercante o de pesca sin distinción del puerto de registro en España.

A este respecto el Gobierno español solicita el reconocimiento de su derecho a la requisa de esta flota, la dispensa de toda obligación concerniente a los derechos portuarios, exigibles hasta esta fecha, la concesión de facilidades a las tripulaciones nacionales que tomaran posesión de estos navíos.

5. Todo el patrimonio artístico español exportado desde el 18 de julio de 1936 contra la voluntad de sus legítimos propietarios o poseedores.

6. Los depósitos de oro, de joyas y de piedras preciosas, del numerario, billetes, monedas, valores, títulos acciones u obligaciones, etc. pertenecientes al Estado español desde el 18 de julio de 1936, contra la voluntad de sus legítimos propietarios o poseedores.

7. Todos los vehículos, sin distinción de naturaleza o propietario, matriculados en España y sustraídos por exportación a Francia con perjuicio de sus legítimos propietarios.

La situación especial en que se encuentra el Gobierno español, a la salida de la guerra, le obliga a remitir a un examen posterior la regulación de todas las cuestiones no mencionadas en los párrafos precedentes, que serán tratados de una y otra parte en un espíritu de conciliación.

Léon Bérard.
Jordana.

Bibliografía y fuentes

ALBERT LLORCA, Marlène, ROUILLARD, Pierre. *La Dama de Elche. Un destino singular*. Essais de la Casa de Velázquez, Vol. 15, 2023.

AMON, Rubén. “Franco, Hitler y la pureza racial de la Dama de Elche”. *El Confidencial*, 19 febrero 2021.

ARMENGAUD, Jean Hébert. “Les pièces célèbres des musées scientifiques. La Dame d'Elche, fiancée de l'Espagne”. *Liberation*, París, 28 jul 1998.

ARTEAGA, Almudena. “El día que la Dama de Elche regresó a España”. *Expansión*, 11 febrero 2020.

BARRERA, David. “La odisea de la Dama de Elche: vendida al Louvre por 5.200 pesetas y la argucia de Franco para recuperarla”. *El Español*, 28 febrero 2021.

BAZIN, Germain. “Les échanges franco-espagols”. *Revue des Beaux Arts de France*, 2:71-76, 1942-43.

BERTINET, Arnaud. “Les musées français durant la Seconde Guerre Mondiale”. En: *Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation, 1940-1945*. RAMA, 2023.

BORRÁS LLOP, José María. “Relaciones entre los gobiernos de París y Burgos al final de la guerra civil española: la firma del ‘convenio Jordana-Bérard’”. *Estudios de Historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981.

CANDELAS DE LA FUENTE, Amparo. “El mariscal Pétain, primer embajador de Francia ante el gobierno de Burgos”. *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 8:235-248, 1987.

CATALA, Michel. “L'ambassade espagnole de Pétain (mars 1939-mai 1940)”. *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, 55:29-42, 1997.

CERVERA, César. “Una historia olvidada de la Dama de Elche; la estatua que Franco intercambió con Francia”. *Abc*, 17 noviembre 2021.

CHAMOSO LLAMAS, Manuel. “El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 47: 174-212 y 47:259-294, 1943.

COLORADO CASTELARI, Arturo. *Las obras incautadas durante la guerra civil y la posguerra en los fondos del Museo del Prado*. Informe. (Sin fecha).

DELAUNAY, Jean Marc. *Des palais en Espagne. L'Ecole des Hautes Études Hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XXème siècle (1898-1979)*. Casa de Velázquez, 1994.

DELAUNAY, Jean Marc. “La Dama de Elche. Actriz de las relaciones francoespañolas del siglo XX”. En: OLMOS, Ricardo, y TORTOSA, Trinidad: *La Dama de Elche. Lecturas desde la diversidad*. AGEPASA, 1997.

FONT GAVIRA, Carlos A. “El intercambio franco-español de 1941”. *Andalucía en la Historia*, 73:62-65. 2021.

GARCÍA HERRANZ, Ana. *Guerra de minas y fotoperiodismo de guerra en el frente de la Ciudad Universitaria de Madrid: la Casa de Velázquez en la Guerra Civil Española*. His. común. soc. 23(1):245-256, 2018.

GARCÍA Y BELLIDO, Antonio. *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reintegradas en España en 1941*. CSIC, 1941.

GRUAT, Cédric; MARTÍNEZ, Lucía. *El Retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos. 1940-1941*. Alianza Editorial, 2011.

HERNANDEZ DÍAZ, José. “Carta a la Academia de Bellas Artes de Sevilla, 22 junio 1940”. En: FONT GAVIRA, Carlos A. “El Intercambio

franco-español de 1941". *Andalucía en la Historia*, 73:62-65. 2021.

JACKSON, Gabriel. *La República Española y la Guerra Civil*. Biblioteca Historia de España. RBA, 2005.

LEMUS LÓPEZ, Encarnación. "Las relaciones con Francia: vecinos, aliados y rivales" en: HERNÁNDEZ RUIZ, Marta; BENEYTO PÉREZ, José María; PEREIRA CASTELARES, Juan Carlos (Dir.) *Historia de la política exterior española en los siglos XX y XXI*. CEU San Pablo, 2015.

LIPSCHUTZ, Ilsa Hempel. "El despojo de obras de arte de España durante la Guerra de Independencia". *Arte Español*. t. 23:215-274, 1961.

MADARIAGA ROJO, Salvador de. España. *Ensayo de Historia Contemporánea*. Espasa Calpe, 1978.

MARIOS DE LA FUENTE, A. "Ciudad Universitaria. Reducto de honor y de heroísmo". *Ejército*, 4:41-52, 1940.

MARQUINA, Antonio. *El reconocimiento diplomático pleno del bando nacional tras la reunión de Múnich*. UNISIS, Discussion papers, 11:263-271, 2006.

MONTEROS Y BERMEJILLO, Hernando, Juan, Gonzalo e Ignacio de los. *España en Hendaya*. CIRSA, 1981.

ORTS ROMÁN, Juan. Desventura, Misterio y Rescate de la Dama de Elche. Ediciones del Huerto del Cura, 1948.

POUPAULT, Christophe. "Franco en février 1941. Un déplacement révélateur des rivalités en Méditerranée au debut de la guerre". *Guerres Mondiales et conflicts contemporains*, 269:73-89, 2018.

PRIETO, Indalecio; NEGRÍN, Juan. *Epistolario. Puntos de vista sobre el desarrollo y consecuencias de la Guerra Civil Española*. Planeta, 1990.

PROUS ZARAGOZA, Socorro. "La protección del patrimonio artístico durante la guerra

civil. Fuentes documentales en el Instituto del Patrimonio Histórico Español". *Revista Arxius*, 4.5: 241-525, 2005-2006.

QUATREFAGES, René. "Acuerdos franco-españoles de 1939". *Defensa*, 26:62-70, 1980.

RAMÓN Y CAJAL, Santiago. *Chácharas de café*. Imprenta y librería de Nicolás Moya. 1920.

RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *La Dama de Elche*. El autor, 1974; Albatros, 1997; Almuzara, 2021.

RODERO RIAZA, Alicia. "El regreso de la Dama a España". En: *Cien años de una Dama, Madrid*, 1997.

RUÍZ DEL ÁRBOL CANA, Antares. *Voces entre alambradas: los primeros pasos del exilio español en Francia. Una historia que aun se está escribiendo*. Millars, XXXIII: 107-125, 2010.

SEGOVIA CAMPOS, Isabel. *La Casa de Velázquez. Traslado y destrucción de la portada de Oñate*. Monografía. E.T.S. Arquitectura, U.P.M., 2018.

TAMAMES GÓMEZ, Ramón. "La República. La era de Franco". En: *Historia de España*. Vol. VII. (Dir. Miguel Artola). Alfaguara 1979.

THOMAS, Hugh. *La Guerra Civil Española*. (2 Vols.), Grijalbo, 1976.

TROUVE, Matthieu. "Introduction. Les relations franco-espagnoles, XXe-XXIe siècles". *Siècles. Cahiers du Centre d'Histoire Espaces et Cultures*, 51:1-7-, 2021.

TUSELL GÓMEZ, Javier. *España siglo XX*. Dopesa, 1975.

VIVES BOIX, Francisco; SOLER SELMA, Estefanía. *La Dama Viajera. El periplo de la escultura más famosa del arte ibérico*. Ayuntamiento de Elche, MAHE, MARQ, Diputación de Alicante, Cátedra Dama de Elche (UMH), Real Orden Dama Elche, 2023.

Sin nombre: "El Tesoro artístico devuelto por

Francia”. *Revista Nacional de Educación*, 3:79–73, 1941.

Accords franco-espagnols dits accords Béra-rd-Jordana. Ministère des Affaires Etrangères Français, TRA 19390012. 1939.

Diario *El Liberal*, Murcia, 1 marzo 1939.

Diario *El Adelantado de Segovia*, 4 de marzo de 1939.





La renovación de 1924. El nacimiento del Misteri que hoy conocemos

Rubén Pacheco Mozas

Catedrático del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá

[...] La renovación es la clave para que la fidelidad no degenera en mero conservadurismo. Es más: el simple mantenimiento de un legado, sin renovación, supone tantas veces una velada infidelidad [...]

Pablo d'Ors. *Biografía de la luz*.

El año 1924 supone un punto de inflexión en el devenir de la Festa, no solo por las transformaciones musicales, escénicas y litúrgicas operadas, que modificaron su aspecto externo y que veremos a continuación, sino también porque supuso un cambio de mentalidad, una toma de conciencia del valor artístico y cultural que atesora el Misteri. Esta segunda derivada es, si cabe, más importante que la primera porque impregna todo el siglo XX y desemboca en el Misteri que hoy conocemos.

A lo largo de la dilatada historia de la Festa la única constante ha sido el cambio. La Festa ha sorteado a lo largo de los siglos el difícil equilibrio entre mantener la esencia y la necesaria evolución para adaptarse al contexto de cada momento. Estos cambios se producen, a grandes rasgos, de dos maneras diferentes. Por un lado, existen transformaciones graduales que solo se aprecian a la vuelta de los

años y a través de un estudio comparativo que pone de relieve la transición paulatina; por otro, existen épocas o momentos históricos donde se han tomado decisiones puntuales, de forma deliberada, que modifican de manera más o menos sustancial escenas, cantos, vestuario o matices litúrgicos.

Atendiendo a esta segunda modalidad, se observa que la historia de la Festa está jalonada por diferentes hitos que han supuesto un cambio más o menos profundo en un intervalo relativamente breve de tiempo, algunos de los más importantes son:

- La introducción de la polifonía: Sucedió a mediados del siglo XVI con la creación de la Capilla de Música de Santa María¹.
- La decisión del Consell en 1609 de sufragar las representaciones y garantizar su continuidad: Aunque no fue una actuación directa sobre la Festa, sí supuso una progresiva consolidación de sus rasgos más significativos, mediante acciones como la redacción de consuetas *oficiales* y la creación de claverías que le otorgaron una estabilidad institucional y económica que antes adolecía².
- La supresión de la judiada: A finales del siglo

1 PACHECO, Rubén. "Los compositores del Misteri", en *Festa d'Elx*. Elche, 2012.

2 PACHECO, Rubén. "Nuevas aportaciones en torno a la consuetud de 1625 y otros documentos" en *Festa d'Elx*. Elche, 2013.

XVIII la escena fue sustancialmente modificada sobre todo es su faceta escénica³.

- La supresión de la capilla profesional de música: En 1835 la capilla de música fue disuelta con lo que el Misteri pasó a ser interpretado en los años sucesivos por aficionados del pueblo de Elche. Esto supuso un cambio sustancial en la interpretación, pero también en la transmisión de la Festa y el comienzo de la crisis del siglo XIX⁴.
- La reforma de 1924: Este año supone un punto de inflexión en los trabajos por la conservación y regeneración de la Festa que desde al menos el último cuarto del siglo XIX llevaba a cabo Pedro Ibarra.

- Las reformas operadas a partir de 1960 por Óscar Esplá y sus colaboradores: esta etapa ha sido menos estudiada, pero quizá sea una de las más relevantes de la historia de la Festa⁵. Se introdujeron los preludios tonales del órgano y escenas como las del Cortejo o el *Gloria Patri*, modificándose otros aspectos de manera significativa.

Las dos últimas reformas operadas a lo largo del siglo XX, aunque separadas por casi 40 años tienen un nexo en común, el músico Alicantino Oscar Esplá, y podríamos considerar la de 1960 como la culminación de la primera de 1924, de hecho, en este artículo se hará constantemente referencia a las relaciones entre una y otra. Se puede afirmar,



⌋ **Apostolado del Misteri hacia 1925. / Hermógenes Esquembre. Archivo del Patronato del Misteri d'Elx (APME).**

3 PACHECO, Rubén. "Aquesta gran novetat. Avatares de la Judiada durante los últimos 500 años" en *Festa d'Elx*, 58, 2014, p. 125-135.

4 CASTAÑO GARCÍA, Joan. *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*. Elche, Ajuntament d'Elx, 1993.

5 PACHECO MOZAS, Rubén. "La influencia de Óscar Esplá en el Misterio de Elche: ¿Depuración o tergiversación?" en *Revista de Musicología*, vol XLVI, nº1, pp. 123-152.

sin temor a exagerar, que no se entiende el Misteri del siglo XX —y por ende el del XXI— sin la figura de Esplá.

La crisis del siglo XIX. De la desaparición de la capilla de música a los primeros intentos de Pedro Ibarra por frenar la decadencia

La voluntad del Consell de la Vila, que decide hacerse cargo de las representaciones en el célebre edicto del 11 de marzo de 1609, se tradujo, entre otras cosas, en una estabilidad económica que otros dramas similares no tenían y que jugó un papel nada desdeñable en su supervivencia. La aportación de los fondos necesarios para la celebración de la Festa estaba garantizada con la creación de entidades como la Clavería de la Asunción que recaudaba el dinero oportuno que después era administrado por los caballeros electos.

La estructura económica que sustentaba el Misteri se fue adaptando a las particularidades políticas y administrativas. Con las reformas ilustradas, las claverías desaparecen y la Festa constará como un gasto más del ayuntamiento en la Contaduría de Propios y Arbitrios. Los pagos quedaban registrados anualmente en la citada Contaduría y a través de los memoriales que redactaban los Electos sabemos el dinero destinado a cada menester con mucha exactitud, desde el estipendio a los cantores hasta la compra de oropel, montaje de tramoyas y demás. Desde mediados del siglo XVIII los costes de celebración de la Festa debían ajustarse a una cantidad fija; con anterioridad el dinero disponible cada año dependía de la recaudación de la Clavería.

Sabemos que a partir de 1764 la cantidad asignada por el consistorio para celebrar para la Festa era de 400 libras; a estos emolumentos había que añadirle remesas puntuales de dinero que se invertían en la renovación de enseres y vestuario o la reparación de tramoyas. Durante todo el siglo XIX y comienzos del XX, a pesar de los vaivenes políticos y el comienzo de la controversia de que un ayuntamiento civil sufragara una fiesta religiosa,

la cantidad anual destinada a la celebración se mantuvo constante —6.000 reales que pasaron a ser 3.000 pesetas— pero lo que no se hizo fue invertir en el mantenimiento y renovación, provocando la lógica degradación de las condiciones materiales.

Por otro lado, y mucho más importante, el consistorio se hacía cargo desde el siglo XVI del mantenimiento de la capilla de música a partes iguales con la Fábrica de Santa María. A raíz de las leyes de desamortización promulgadas por el Estado a comienzos del XIX el Ayuntamiento dejó de financiar la capilla de música abocándola en la práctica a su desaparición.

Desde mediados del siglo XVI hasta 1835 el Misteri coligó su destino musical a la Capilla de Música de Santa María, un conjunto de músicos profesionales sobre los que recaía la obligación de cantar la Festa. A través de este grupo, dirigido por el maestro de capilla, se filtraban las innovaciones y se mantenía viva la tradición. El Misteri evolucionaba conforme lo hacían las costumbres de cada época de la mano de la Capilla de Música.

La disolución de la capilla en 1835 supone el preámbulo de un periodo de decadencia en el que la Festa deambula sin un criterio claro durante todo el siglo XIX. La escasez de dinero, la falta de una estructura musical y el carácter contradictorio y turbulento de los acontecimientos sociopolíticos coadyuvaban a profundizar en una crisis que amenazaba seriamente la continuidad del drama.

La desaparición de la Capilla de Música, más allá de la mengua en la calidad de las interpretaciones, supuso un cambio de paradigma en la conservación, transmisión e interpretación de la Festa. Las capillas de música eran verdaderas instituciones docentes, prácticamente el único lugar donde se podía estudiar música en una localidad como Elche. Existía una red que mantenía en contacto a las diferentes capillas y era frecuente que los músicos se trasladaran de una capilla a otra buscando una mejora profesional, compartiendo partituras, conocimientos e

inquietudes con colegas de otras instituciones. Esto posibilitaba que la Festa asumiera de forma natural, tamizada a través de la capilla de música, las diferentes modas y corrientes musicales de cada periodo histórico. Los músicos de la capilla heredaban prácticas de épocas anteriores y las fusionaban con conocimientos de nuevo cuño promoviendo una renovación de la Festa ordenada y orgánica. Por citar un ejemplo, cuando a comienzos del siglo XVIII la capilla comienza a utilizar el violín en su quehacer diario, este instrumento entra también a participar en la Festa acompañando al apostolado.

En 1835 la estructura que había sustentado la Festa durante al menos trescientos años fue suprimida de un plumazo y sin una alternativa definida. El último maestro de capilla profesional, pagado a partes iguales por el Ayuntamiento y la Fábrica de Santa María, fue Francisco Antonio Aznar Pomares. Hoy en día todavía no existe un estudio en profundidad sobre la labor que desarrolló Aznar en la Festa, pero con los datos disponibles se puede afirmar que fue uno de los maestros más importantes en la historia del Misteri.

Este músico se vio obligado por las circunstancias a realizar la transición entre una plantilla estable de profesionales —a la que se le unían puntualmente otros músicos, también profesionales— a tener que seleccionar y coordinar cantores e instrumentistas de manera puntual únicamente para cantar el Misteri. Durante los primeros años, la documentación conservada da fe de que los intérpretes seguían siendo prácticamente los mismos de la extinta capilla de música que ahora recibían únicamente un pago puntual por cantar la Festa. Sin embargo, con el paso del tiempo y la degradación de las condiciones materiales se comienzan a incorporar paulatinamente cantores aficionados de la localidad⁶.

En el año 1841 Francisco Antonio Aznar redacta once libretas para uso del apostolado⁷ que serán utilizadas hasta su supresión en 1940. Es decir, durante la representación, cada apóstol llevaba en la mano una pequeña libreta con los cantos que debía interpretar. Estas partituras vinieron a reemplazar a otras que redactó en 1709 el maestro Francisco Zacarías⁸ y que eran las que se utilizaban hasta esa fecha. La sustitución no responde a una necesidad material, ya que las partituras del siglo XVIII estaban —y están todavía— en buen estado de conservación, por lo que su renovación se debió únicamente a cuestiones de índole práctico y musical. Las libretas del siglo XVIII, con sus tachones y apuntes, evidencian el largo proceso evolutivo, complejo y contradictorio de la Festa que ahora trata de cerrar Aznar en una nueva partitura.

El trabajo realizado por Aznar supone una adaptación de las partituras de la Festa a las nuevas circunstancias, a la vez que una compilación de todas las costumbres interpretativas heredadas y vigentes en aquel momento⁹. Una de las primeras cosas que llama la atención es la distribución de voces en las libretas, que nos ofrece una idea de lo diferente que pudo ser el balance sonoro de la época. Un tiple, cuatro altos, cuatro tenores y dos bajos a los que habría que añadirle siempre el acompañamiento instrumental del *bajo metal*, esta es la disposición vocal que se mantendrá hasta 1924.

En 1841 todavía seguía viva la tradición de ensayar únicamente con las partes, es decir, sin una partitura general. Que tengamos noticia, el maestro Aznar no redactó una hasta ca. 1862, el conocido como *libro de tapas verdes*, hoy en paradero desconocido, pero de cuyo contenido tenemos noticias a través de José Pomares Perlasiá, que logró acceder a una copia realizada por el maestro

6 Este proceso requiere de un estudio monográfico aún no realizado, en parte debido a la escasa documentación existente o vaciada de los archivos.

7 Se conservan en el AHME Sig. 446/2.

8 AHME Sig. 446/1.

9 Para un estudio completo véase PACHECO MOZAS, Rubén, *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio del Misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas*. Elche, Universidad Miguel Hernández, 2014.

de capilla Francisco Rico¹⁰. Según los testimonios de músicos que participaron en la renovación, como Salvador Román, el *libro de tapas verdes* tuvo un papel muy destacado en la reforma de 1924, ya que fue la partitura que Esplá utilizó como referencia, además de la Consueta de 1709. En este como en tantos otros aspectos, Aznar volvió a ser un innovador, forzado por las circunstancias. Con la redacción del *libro de tapas verdes*, que contenía la totalidad de la Festa, las partituras de los cantores —la fuente del libro— fueron pasando a un segundo plano. Hasta el punto de que se convirtió en la referencia para los sucesivos maestros de capilla y también para Esplá, del que no consta que se interesara por las libretas de los cantores más allá de proponer su eliminación.

Otro aspecto importante que se vio alterado con la disolución de la capilla fue el uso de instrumentos musicales en la celebración de la Festa. La presencia de instrumentos está ampliamente documentada. En los memoriales económicos aparecen partidas destinadas a sufragar cornetas, violines, violones y otros instrumentos que acompañaban a los apóstoles y judíos. Aunque algunos instrumentistas se contrataban para la ocasión, la mayoría eran miembros de la capilla y la desaparición de esta conllevó su eliminación, quedando reducidos únicamente al instrumento que doblaba la voz de bajo. En los memoriales conservados de los años 1839 y 1841 aparecen reflejados pagos a un instrumento que se denomina *bajo-tiple* o simplemente tiple sin que podamos precisar con exactitud a que instrumento se refiere:

[...]

45 reales a Ramón Botella por haber acompañado con el Bajo-tiple a los que cantaban el ternario 45¹¹

[...] Nº 11

He recibido de D. Antonio Vayllo de Llanos Alcalde Segundo Constitucional y comisario de fiestas de esta ilustre villa la cantidad de Cuarenta y cinco reales de vellón y son por el Acompañamiento tiple en el ternario en la función de Ntra. Sra de la Asunción para que conste la firma. Elche 18 Agosto de 1841. Antonio Campos.

Son 45

[...] ¹²

Con el discurrir de los años se utilizará un bombardino, al que se le denominaba *bajo metal*. A mediados del siglo XIX se redactará una partitura específica para este instrumento que, aunque fue catalogada en 1927 por Pedro Ibarra, permaneció oculta durante todo el siglo XX hasta que fue recuperada en mi tesis doctoral¹³.

Esta costumbre es una de las que más llamará la atención de los eruditos que visiten el Misteri. Tanto es así que a comienzos de siglo XX se comienza a pedir su eliminación o al menos la sustitución por un instrumento que se consideraba más apropiado como el fagot. El mismo Pedro Ibarra, posiblemente influido por Felipe Pedrell escribe en 1907:

También dar orden, para que, el que dispara el trombonete, no asista. Sobre ser ridícula su figura de músico de la murga, es impropio su instrumento y fuera de lugar: que toque, si quiere sonar, el bajón o fagot, pero vestido como sus contemporáneos. Que usen una lengüeta, y si no, el órgano, único instrumento que debe dejarse oír, con parsimonia, para acompañar nada más, durante la representación¹⁴.

A raíz de este y otros testimonios como el de Joaquín Turina, que también menciona el fagot como acompañante, podemos deducir que du-

10 véase PACHECO MOZAS, Rubén, *La Festa en los siglos XVII, XV.... Anexo V: Edición facsimilar de la partitura de Torres Marco-Pomares, copia del Libro de las tapas verdes*.

11 AHME 225-37.

12 AHME 48/18.

13 véase PACHECO MOZAS, Rubén, *La Festa en los siglos XVII, XV.... Anexo IV: Edición facsimilar de la libreta del bajo-metal*.

14 P. Ibarra, "Alrededor de la Festa", *La Semana, Elx*, 11-08-1907, apud J. Castaño García (ed.), *Pere Ibarra i la Festa d'Elx*, Patronat del Misteri d'Elx, Elx, 2014, p. 223-224.

rante los primeros años del siglo XX se fueron alternando el bombardino y el fagot según el año y el criterio del maestro de capilla.

Por último, cabe destacar el impacto que supuso la desaparición de la capilla en la transmisión y conservación de las melodías ornamentadas de la Festa. Los adornos con los que se interpretan los cantos de la María, el Ángel, el Araceli, la Coronación, Santo Tomás y el comienzo del Ternari, tienen un origen improvisado y muy antiguo. Los miembros de la capilla de música aprendían el arte de ornamentar de sus colegas mayores y a través de tratados que enseñan diferentes fórmulas de ornamentación. En un principio los adornos no se escribían y podían variar mucho de una interpretación a otra, sin embargo, con el tiempo ciertos giros melódicos fueron quedando fijados en el acervo colectivo de los ilicitanos, pasando a ser considerados parte intrínseca de la melodía y con ello comenzó la necesidad de escribirlos para conservarlos mejor. Este proceso de codificación lo encontramos reflejado en las anotaciones que los maestros y cantores hicieron en sus partituras y a través de los cuales podemos seguir su evolución a lo largo de los siglos.

El equilibrio que se establece entre las costumbres académicas y la transmisión oral entre músicos instruidos de una capilla del siglo XVIII no es posible entre los cantores aficionados que tomarán las riendas en el siglo XIX, ya que desconocen no solo los procedimientos canónicos para ornamentar sino, en la mayoría de los casos, los rudimentos más esenciales de la música. Por esta razón, con la desaparición de la capilla, la transmisión oral pasó a un primer plano a la vez que paradójicamente los maestros de capilla tratan de fijar de manera escrita los melismas con la mayor exactitud posible.

Si algo positivo trajo la crisis decimonónica y la disolución de la capilla, fue precisamente la

conservación de estos melismas, fosilizados al margen de la evolución de la música culta. Éstos se consolidaron como parte consustancial de las melodías y, de hecho, hoy los ilicitanos no reconocen los cantos sin ornamentar.

A grandes rasgos, este era el contexto musical en el que se encontraba la Festa a comienzos del siglo XX. A esta alarmante falta de criterio musical que estableciera un rumbo claro en la interpretación y conservación de los cantos, se unía la merma de recursos económicos para su mantenimiento y las presiones políticas que determinaban en muchos casos la elección de los responsables por su afinidad al gobierno de turno más que por su competencia¹⁵. De entre toda esta maraña de despropósitos surge la figura de los hermanos Ibarra, que tratan de reconducir la situación mediante la implementación de dos acciones: por un lado, dar al conocer la Festa entre intelectuales que pusieran en valor el drama y por otro recaudar fondos para su restauración. Desde el punto de vista musical tuvo especial relevancia la visita en 1900 de Felipe Pedrell, que escribe:

La representación anual del curiosísimo drama litúrgico de Elche, hola tal como hoy tiene lugar, de una manera torpe y sin preocupación artística de mejora, no está tan desfigurada como yo temiera por la incuria del tiempo, y, cosa más grave, la falta de celo de los encargados de representarla, es decir, de los que la dirigen¹⁶.

Tras esta visita, Pedrell se convence del valor que atesora la Festa y se implica de lleno con Pedro Ibarra en el empeño por su restauración y conservación. En 1901 sale publicado en la prestigiosa revista alemana *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* lo que se podría considerar el primer estudio musicológico sobre el Misteri¹⁷, piedra angular sobre la que se asientan todas las investigaciones de comienzos de siglo XX y que dio el impulso intelectual que necesitaban

15 Véase: CASTAÑO GARCÍA, Joan. *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*. Elche: Ajuntament d'Elx, 1993.

16 PEDRELL, Felipe. "La festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. Le Trépas et l'Assomption de la Vierge", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig: (enero-marzo de 1901). pp. 203-252.

17 PEDRELL, Felipe. "La festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. Le Trépas et l'Assomption de la Vierge", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig: (enero-marzo de 1901). pp. 203-252.

los partidarios de una reforma. Lamentablemente, Pedrell murió en 1922.

El Misteri entre 1900 y 1923

Si pudiéramos entrar en la iglesia de Santa María el 15 de agosto de 1923 a las cinco de la tarde nos sorprenderíamos. Sin duda alguna reconoceríamos el Misteri, pero de manera muy diferente a la que estamos acostumbrados. Muchos de los rasgos que nos parecen extraños como veremos fueron retocados en la reforma de 1924, el resto paulatinamente durante todo el siglo XX y especialmente durante la segunda intervención de Óscar Esplá en la década de los 60. Con los estudios que tenemos hoy en día podemos considerar algunas de las decisiones que se tomaron como equivocadas o arbitrarias, aunque sería injusto juzgarlas sin tener en cuentas las circunstancias y los conocimientos que poseían los implicados.



La nave central de Santa María preparada para la Festa en 1901. / Pedro Ibarra, APME.

A través de los testimonios de la época y los documentos conservados trataré de reconstruir cómo era la Festa a comienzos del siglo XX.

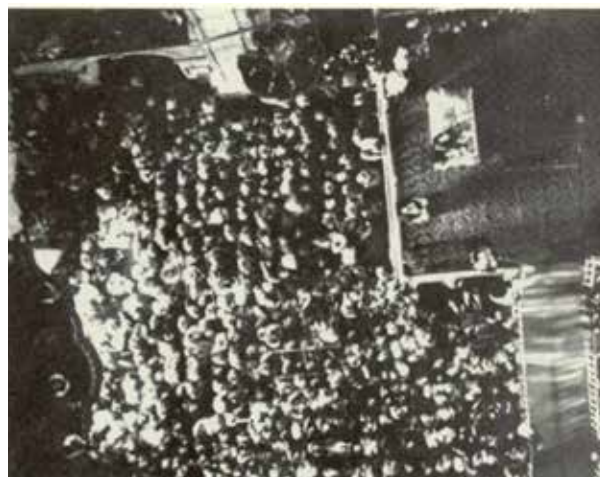
A la hora señalada, como siempre, salen de la ermita de San Sebastián las Marías y los apóstoles acompañados por autoridades y la banda de música, que durante el primer cuarto de

siglo fue la banda Blanco y Negro, dirigida por Camilo Blasco. Sin embargo, podemos escuchar la primera diferencia: no es *El Abanico* del maestro Javaloyes lo que suena, ya que este se incorporó al séquito en los años cuarenta.

Instantes antes, en el interior de la Basílica, han concluido las Vísperas. Según coinciden diferentes testimonios de la época, la gente esperaba el comienzo y escuchaba los Oficios en una actitud considerada poco edificante:

El irreverente murmullo de la muchedumbre al disputarse, cambiar o equivocar estrepitosamente las localidades, impide oír los cánticos y las preces del oficio divino, teniendo las mujeres del pueblo a gala y costumbre el despojarse la cabeza del pañuelo al entrar en la iglesia: de mano en mano pasan los botijos, jarras y otros básicos para apagar su sed unos y otros¹⁸.

No hay datos que indiquen que tocara el órgano como lo hace actualmente para señalar la entrada en el templo, aunque no es descartable que se hiciera. En caso de que tocara, no escucharíamos el prelude acostumbrado, que fue compuesto, junto con todos los demás preludios, por Oscar Esplá e introducido en ca.1960. Ya dentro de la iglesia observaríamos que solo hay una tribuna, la del ayuntamiento y el suelo es de piedra sin pulir.



El cadafal rodeado de público visto desde la cúpula en 1901. / Pedro Ibarra, APME.

¹⁸ FUENTES PONTE, Javier, *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*. Lérida, Tip. Mariana, 1887.

Cuando entra la María a la iglesia, el maestro de capilla, vestido con levita, le da el tono y la abanica para hacer más llevadero el calor de agosto. Tanto el maestro de capilla como el bombardino o el fagot —hemos visto que se alternaban según el año— se encontraban moviéndose por el medio del cadafal o el andador dirigiendo y acompañando los cantos. Felipe Pedrell describe la escena así:

Es ridículo, también, que el Maestro de Capilla y su adlátere el bombardino se hallen entre los Apóstoles o mostrando un inoportuno exceso de celo, se coloquen al lado del lecho de María dando el tono y la entrada de sus estrofas al niño que desempeña el papel, mientras que lo abanica con buena voluntad digna de mejor causa¹⁹.

Una vez el maestro de capilla le ha dado el tono, la María comienza la Vespra con el canto *Ay trista vida corporal*.

Actualmente la Vespra comienza con el canto *Germanes mies* y la respuesta del cortejo *Verge i mare de Deu*. Sin embargo, estas coplas desaparecieron del drama a mediados del

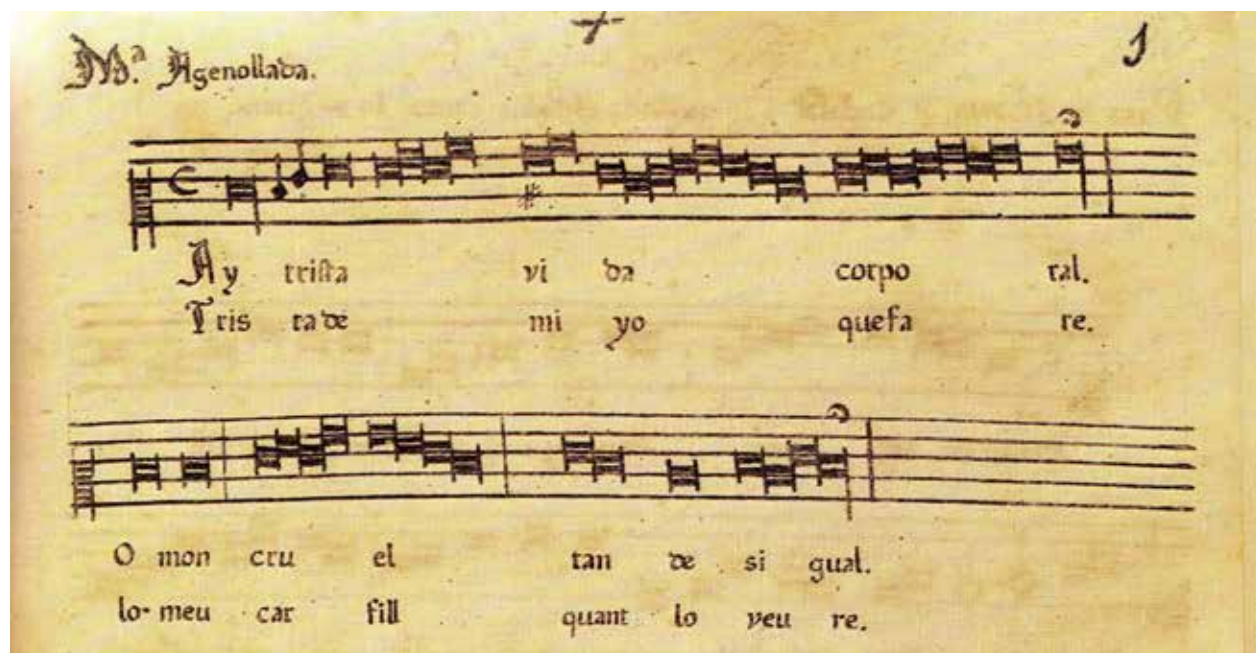
siglo XVII y fueron incorporadas de nuevo por Oscar Esplá en ca.1962.

Además, en aquella época —no sabemos desde cuándo— se habían suprimido los versos tercero y cuarto de las coplas: *Ay trista vida, O Santa Verger, O Arbre Sanct y O Sant Sepulcre*. Es decir, la María entonaba solamente los dos primeros versos de cada copla. Por ejemplo, en la puerta mayor entonaba:

Ay trista vida corporal
O mon cruel tan desigual

Y en cada estación también se cantaban únicamente los dos primeros versos. La melodía era exactamente la misma que la actual, pero la letra no coincidía en los mismos puntos. Para cantar los versos tres y cuatro de cada copla se debería volver a repetir la misma melodía tal y como indica la Consueta de 1709:

En una fecha indeterminada, probablemente mediados del siglo XIX, se decidió no hacer la repetición, quedando la letra mutilada. A lo largo del siglo XX tanto Ibarra como Pomares Perlasia, entre otros, señalan la conveniencia



♪ Canto de la María en el Consueta de 1709. / Col. autor.

19 PEDRELL, Felipe. "La festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. Le Trépas et l'Assomption de la Vierge", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Leipzig: (enero-marzo de 1901). pp. 203-252.



Partitura del Ángel de Bautista Buyolo, ca. 1820. / AHME, sig. b 446/3.

de restituir la integridad del texto. Una vez más, será Oscar Esplá el encargado de ejecutar la reposición, pero en lugar de repetir la melodía con los versos tercero y cuarto, lo que hubiera alargado el canto justo al doble, decidió comprimir todo el texto en la primera vuelta, quedando dispuesto tal y como lo conocemos hoy. Este cambio también fue operado en la segunda reforma durante la década de los sesenta y responde a criterios discutibles que se escapan del ámbito del presente trabajo.

Tras el canto de *Gran desig* —en esta ocasión parece que el canto sí se ha mantenido, en líneas generales, tal y como lo conocemos— se abre el cielo y en ese momento, con toda probabilidad se escucha por primera vez el órgano junto a las campanas y cohetería. El

canto del Ángel quizá sea de las cosas que menos ha variado en los últimos 200 años, ya que la primera partitura conservada con los melismas perfectamente anotados data de principios del siglo XIX y es obra de Bautista Buyolo²⁰.

Tras el canto de San Juan entra San Pedro. Este último llevaba una llamativa calva pos-tiza como se puede apreciar en la fotografía.

La escena del Ternari, una de las más esperadas y reconocidas por los ilicitanos de hoy, era el primer momento donde el *bajo metal* intervenía doblando la voz del bajo. El cuadro queda configurado por los tres apóstoles cantando, el maestro dirigiendo y un músico que toca el bombardino acompañando al conjunto vestido de traje.

20 PACHECO MOZAS, Rubén, *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio del Misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas*. Elche, Universidad Miguel Hernández, 2014.



San Pedro en 1928. / Hermógenes Esquembre, APME.

Respecto a la música, nada más comenzar el canto nos daríamos cuenta de que el tiple realiza un giro melódico que hoy en día ha desaparecido, pero del que dan fe tanto las partituras de 1841 como la copia del libro de *tapas verdes* y la partitura atribuida a Salvador Román tras la reforma de 1924. La primera partitura que omite este giro es la de Alfredo Javaloyes, fechada en 1933 y a partir de ésta, todas las que vinieron.

Además, en este canto también existen notables diferencias sobre todo de carácter rítmico

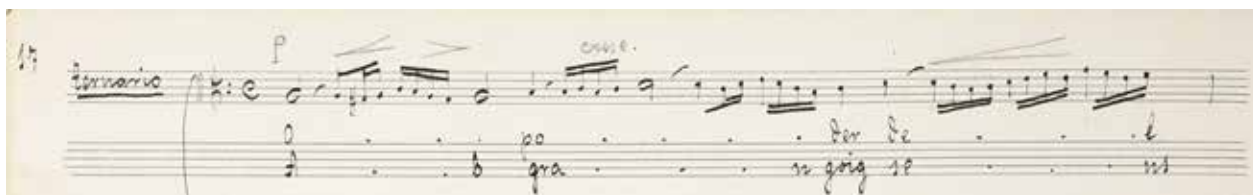
entre las versiones de antes de 1924, que toman como referencia las partituras de 1841 y la actual, obra fundamentalmente de Esplá que tomará en consideración la Consueta de 1709.

Tras el canto del Ternari, los apóstoles se reúnen en torno a María, con las libretas en la mano y acompañados por el *bajo metal* cantan *Salve Regina*. Como se ha comentado, la disposición de las voces era sustancialmente distinta a la actual²¹, lo que da como resultado un balance sonoro manifiestamente diferente al que estamos acostumbrados a escuchar.

Los meus cars fills, es entonado sobre la misma melodía que *Ay trista vida*, por lo que, del mismo modo, también se cantaban únicamente los dos primeros versos. Tras el canto, se produce la muerte de María y el cambio del niño por la imagen de la Virgen. Actualmente este cambio se realiza con el mayor de los sigilos, mediante una trampilla que permite la sustitución del niño por la imagen, sin que los espectadores apenas puedan ver nada. Sin embargo, la trampilla que lo hace posible fue ideada por Antonio Serrano Peral a comienzos de la década de los cuaren-



Partitura de Francisco Antonio Aznar 1841, con el fragmento suprimido tras la reforma de 1924. / Col. autor.



Partitura de Alfredo Javaloyes sin el fragmento mencionado. 1933. / Col. autor.

21 Un tiple, cuatro altos, cuatro tenores y un bajo a los que hay que añadir el bombardino.

ta. En aquella época, según relatan testigos como Fuentes Ponte²² e investigadores como Pomares Perlasia²³, el orden de la escena era el siguiente: cuando muere la María los apóstoles realizan el cambio del niño por la imagen que está escondida bajo la cama, para esta acción también subían las camareras a ayudar. El niño sale de la escena por el escotillón abierto en medio del cadafal; mientras, para distraer esta acción tocaba el órgano y se abría el cielo, de manera que la gente miraba hacia arriba y empezaba a bajar el Araceli en silencio, cuando el Araceli ha salido y el niño ha sido sustituido por la imagen, los apóstoles cantan *Oh cos sant* y una vez terminado el canto comienza a cantar el Araceli, que solía estar ya a media altura. Se produce algo muy interesante que ahora, con la nueva disposición, se ha perdido: dos acciones o escenas distintas tenían lugar simultáneamente.

Tras la subida del Araceli con la imagen, tal como ocurre actualmente, los apóstoles besan los pies de la Virgen y salen por el andador concluyendo la Vespra.

La Festa comenzaba como actualmente. Los apóstoles entonan *Par nos germans* y *A vosaltres venim pregar*, pero como sucedía en la Vespra, la respuesta del cortejo no se producía, ya que se suprimió en el siglo XVII y no sería introducida hasta la década de los sesenta.

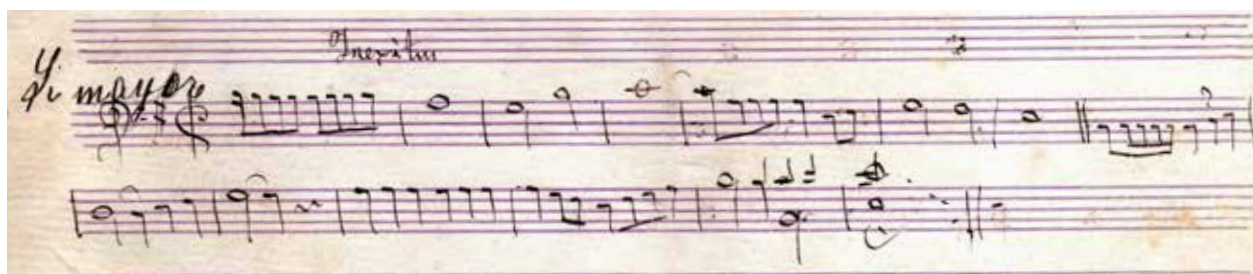
Uno de los cantos que probablemente más haya cambiado es el salmo *In exitu Israel*,

actualmente cantado a una sola voz aunque sabemos que se interpretaba a varias voces improvisadas (fabordón). Nuevamente, la partitura del *bajo metal* nos ofrece indicios de cómo pudo ser la armonía sobre el canto que hoy se interpreta, ya que al final del cuaderno aparece anotada la partitura que interpretaba el bombardino.

Actualmente el canto del salmo *In exitu Israel* es interrumpido por el Gran Rabino que entona *Aquesta gran novetat*, comenzando la escena de la judiada. Sin embargo, sabemos que por aquel entonces la escena no se representaba, ya que había sido suprimida a finales del siglo XVIII²⁵.

La judiada la componen los siguientes cantos: *Aquesta gran novetat*, *O Deu Adonay*, *Prohmens jueus*, *Nosaltres tots creem* y *Cantem senyors*. El común de la historiografía de la Festa coincide en que la judiada fue suprimida por el obispo José Tormo a mediados del siglo XVIII. Sin embargo, según consta en los libros de cuentas, durante el último cuarto del XVIII se contrataba un cuarteto vocal, acompañado por un bajón y puede que también por una corneta para cantar la judiada. De esta forma, la confrontación que se establece entre apóstoles y judíos se mantenía, aunque fuera en forma de dialogo musical, sin movimiento escénico.

La supresión de la escena se hizo a criterio del entonces maestro de capilla Jacinto Redón, que como tantos otros maestros de capilla se vio



Partitura del Bajo Metal²⁴. / Col. autor.

22 FUENTES PONTE, Javier, *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*. Lérida, Tip. Mariana, 1887.

23 POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche*. Vol. 1. Elche, Patronat del Misteri d'Elx, 2004.

24 PACHECO MOZAS, Rubén, *La Festa en los siglos XVII, XVII y XIX. Estudio del Misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas*. Elche, Universidad Miguel Hernández, 2014. Anexo IV.

25 ACHECO, Rubén, "Aquesta gran novetat. Avatares de la Judiada durante los últimos 500 años" en *Festa d'Elx*, 58, 2014, p. 125-135.

obligado a reformar el drama obligado por las circunstancias. Si en un primer momento el contraste entre judíos y apóstoles se mantuvo, ya que entraban en escena cantores ajenos al apostolado, en 1782 comienzan a cantar la judiada algunos apóstoles y con el magisterio de su sucesor Estevan Brufal, esta tendencia se arraiga y a partir de 1799 se consolida la costumbre de que sean únicamente los propios apóstoles los que interpreten los cantos de la judiada sin solución de continuidad, quedando la escena completamente desdibujada. Posteriormente a mediados del XIX en una fecha comprendida entre 1841 y ca. 1862 se eliminan los cantos *Aquesta gran novetat*, *Nosaltres tots creem* y *Canthem senyors*. Es decir, al canto del salmo *In exitu* —que además se cantaba en fabordón— le seguía *O Deu Adonay* y a continuación *Prohomens jueus* para volver a retomar el entierro de la Virgen entonando el salmo *In exitu*. Tal y como relata J. B Trend, la escena debía ser verdaderamente confusa:

[...] El episodio, hace ya mucho tiempo fue suprimido porque la lucha simulada, entre San Pedro y la judiada, degeneró en una verdadera lucha sangrienta; pero aún en estos días la confusión es tan grande que es imposible ver si el episodio judío ha sido totalmente suprimido o si es formalmente representado por un hombre.[...]

[...] El episodio que sigue es una repetición de la procesión alrededor del tablado. Está bien dirigido: los sacerdotes y guardias municipales se apartan a un lado y entonces se pueden ver muy bien los trajes vistosos de los apóstoles, el color naranja y carmesí de los elegidos, el azul de las dos Marías y la belleza impasible de la sagrada imagen misma.²⁶[...]

No es posible saber exactamente a qué se refiere Trend cuando escribe «es imposible ver si el episodio judío ha sido totalmente suprimido o si es formalmente representado por un hombre». Como hemos visto, durante muchos años se suprimieron varios cantos y el movimiento escénico por completo; sin embargo, si analizamos con detalle las parti-

turas conservadas, ya en las libretas del siglo XVIII encontramos anotaciones que parecen indicar que algo extraño se hacía. Por ejemplo, aparece anotada de mano posterior en la libreta del siglo XVIII *Contralt per al ternari* el comienzo de *Aquesta gran novetat*.

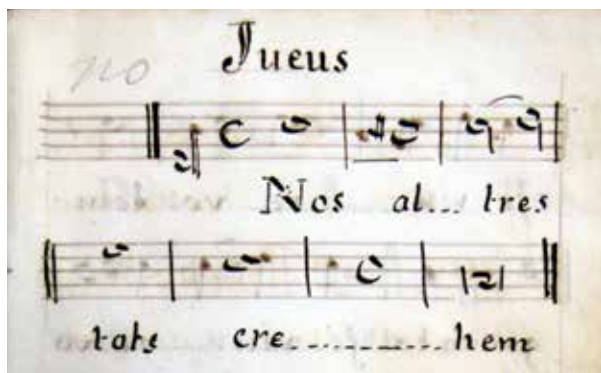


Comienzo de la Judiada anotado en la libreta del siglo XVIII: 'contralt per al ternari'. / AHME, sig b 4446 1-2.

En las libretas del siglo XIX, como hemos dicho, aparecen escritos los cantos de la judiada en las libretas de los apóstoles, lo que indica que en 1841 y años sucesivos se interpretaron. Sin embargo, como a finales de siglo XIX se suprimieron los cantos de *Aquesta gran novetat*, *Nosaltres tots creem* y *Canthem senyors* estas partituras fueron marcadas indicado "NO".

La escena debía de oscilar, según el año, entre la confusión que describe Trend y parece desprenderse de las partituras, y la más absoluta discreción, tanto como para dar lugar a que en algunas descripciones se hable de su total eliminación.

26 TREND, John Brande. *A Picture of modern Spain: men and music*. London, Constable, 1921.



Libreta de tiple 1841. De mano posterior indica 'NO'. / Col. autor.

Tras el entierro, como sabemos, se produce la llegada de Santo Tomás y la coronación. Sin embargo, por aquel entonces, tal y como relata J. B. Trend, no se hacía por ese orden:

Entretanto se ha erigido una tumba en medio del tablado y la imagen sagrada se coloca en ella. Entonces los cielos se abren. Entre una loca y clamorosa excitación y el estrépito del órgano, vuelve a descender el Araceli y se mantiene suspendida sobre el sepulcro, llevando el Ángel del medio la pequeña imagen: el alma de la bendita Virgen. Los cielos se abren por segunda vez y aparece la Santísima Trinidad; baja muy lentamente y se queda suspendida a una quinta parte de él a distancia que media entre la cúpula y el presbiterio de la Iglesia.

Entonces atada convenientemente al Araceli comienza su ascensión la sagrada imagen. Pero de pronto dominando el ruido ensordecedor se oyó una voz bien educada que procede de algún sitio próximo a la puerta de la Catedral: es Santo Tomás que acude tarde por venir de su viaje misionero a las Indias, [...]. Este avanzó cantando, a medida que se fue abriendo paso por entre la muchedumbre y bien merecido se estuvo el abrazo que San Pedro le dio al llegar al tablado. Entonces todos los ojos se volvieron hacia la Virgen; hubo una pausa de pocos minutos [quizá la pausa fuera el canto de la coronación, pero fuera imposible de escuchar por el escándalo de la muchedumbre]; Una corona descendió desde donde estaba la Trinidad y

fue a colocarse sobre la cabeza de la Virgen. Un aplauso estrepitoso siguió a esta ceremonia; los apóstoles empezaron un coro final acompañado de órgano y del explonium [sic], las campanas se echaron al vuelo y una banda de música oculta tras el altar mayor tocó la marcha real mientras la Virgen coronada y majestuosa ascendía gloriosamente al cielo.

Siguiendo a J. B Trend, el orden era:

- Desciende el Araceli.
- Desciende la Trinidad.
- Recoge el Araceli la imagen de la Virgen y asciende hasta donde se ha de producir la coronación, pero se para mitad del trayecto para esperar la entrada de Santo Tomás.
- Aparece Santo Tomás, canta y se une a los apóstoles.
- La Trinidad canta, pero es imposible de escuchar nada y corona a la Virgen.

Pomares Perlasia²⁷, coincide en lo esencial con esta secuencia: mientras el Araceli estaba en la sepultura y se cambiaba el Ángel Mayor por la imagen de la Virgen, bajaba la Trinidad en silencio, con lo cual se distraía la atención de la gente. Entonces cantaba Santo Tomás mientras volvía a ascender el Araceli y cuando acababa Santo Tomás, cantaba la Coronación. Nuevamente se producían dos escenas de manera simultánea. Este proceder se cambió en los años 50 porque la Trinidad estaba colgada sin intervenir durante largo tiempo y no se consideraba apropiado, quedando la escena como la conocemos actualmente.

Con toda probabilidad, el coro final de los apóstoles fuera nuevamente el salmo *In exitu* ya que el *Gloria Patri* no fue incorporado —como tantos otros detalles— hasta la década de los sesenta²⁸. La necesidad de dotar a la Festa de un final más decoroso fue algo que

27 POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche*. Vol. 1. Elche, Patronat del Misteri d'Elx, 2004.

28 PACHECO MOZAS, Rubén. "La influencia de Óscar Esplá en el Misterio de Elche: ¿Depuración o tergiversación?" en *Revista de Musicología*, vol XLVI, nº1, pp. 123-152.

puso de acuerdo a la mayoría de los eruditos que opinaron sobre el tema; a lo largo de los años sucesivos se propondrán diferentes soluciones, desde que los orfeones de la ciudad entonaran el *Gloria Patri* hasta la interpretación de un himno compuesto por Conrado del Campo —y que llegó a interpretarse en 1943—. Finalmente, Óscar Esplá introdujo el canto del *Gloria* por los apóstoles en 1962, acompañados por el órgano que tocaba un arreglo del propio Esplá. Aunque durante algunos años se ha ejecutado este final, parece que últimamente y de manera definitiva se ha consolidado el canto del *Gloria* a capella²⁹.

La renovación de 1924

El 23 de marzo de 1924 comenzó sus trabajos la Junta Protectora de la Festa. Pedro Ibarra tardó casi 50 años en llegar a este punto, una labor constante, abnegada, habitualmente en solitario y en muchas ocasiones incomprendida por sus propios conciudadanos. Ibarra había participado o impulsado prácticamente todas las publicaciones sobre la Festa que se realizaron, desde los trabajos de Fuentes y Chabás al sin fin de estudios que se publicaron en revistas, guías turísticas y artículos de viajeros ilustrados que visitan la ciudad y dan fe de la importancia de la Festa. Todos estos trabajos canalizan un incipiente interés por el Misteri que, aunque deteriorado y en franca decadencia, continuaba reteniendo un valor incalculable y fructifican en un primer intento de regeneración que se llevó a cabo en 1924.

Lamentablemente, en 1922, justo antes de llegar a este punto culminante, su gran valedor musical, Felipe Pedrell, fallece. El compositor Óscar Esplá fue el elegido para sustituir al musicólogo catalán, siendo nombrado vocal artístico de la junta.

La junta restauradora se puso a trabajar a marchas forzadas y en poco más de cuatro meses logró implementar algunas de las mejoras que venían proponiéndose desde hacía

años³⁰. La parte de renovación de tramoyas, vestuario y tribunas tuvo que esperar por falta de tiempo y recursos para su realización. La parte escénica y musical, orientada por Óscar Esplá, fue la que más transformaciones sufrió con respecto al año anterior. Los cambios más notables fueron:

- La eliminación del maestro de capilla y del bombardino.
- La restauración de la escena de la judiada.
- La eliminación de la Marcha Real.
- La instauración, el 13 de agosto, de un ensayo general a puerta cerrada.

Es evidente que los cambios fueron muy significativos, sobre todo en la parte escénica. La eliminación de elementos ajenos al drama como los guardias o el clero que se hallaban en el cadafal o la introducción de una escena tan llamativa como la judiada, unido a la interpelación al público asistente para que mantuviera un decoro del que al parecer hasta entonces adolecía, debieron dar a la Festa una pátina renovadora.

Desde el punto de vista estrictamente musical, quitando la eliminación del *bajo metal* —que visto desde una perspectiva contemporánea lo podríamos considerar un error— y del añadido de los dos cantos de la judiada, no se observan cambios tan relevantes como los que la prensa de la época y la historiografía posterior le han tribuido a esta reforma. La partitura que se siguió utilizando fue, en esencia, el *libro de tapas verdes* y los que realmente trabajaron con los cantores fueron los músicos locales Pascual Tormo, Salvador Román y José Vaello. Los hechos parecen indicar que Esplá actuó como coordinador de estos músicos, si bien podemos suponer una lectura más atenta de las partituras y una mejora musical debido también al aumento de ensayos y exigencia a los cantores derivada de las prescripciones de Esplá.

29 El Maestro de Capilla Manuel Ramos interpretó en alguna ocasión la versión de Esplá durante la década de los 90.

30 CASTAÑO GARCÍA, Joan. *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*. Elche, Ajuntament d'Elx, 1993.



⤿ Pascual Tormo, en el centro, con los cantores de la Judiada en 1928. / Hermógenes Esquembre, APME.

Sin embargo, todo parece indicar que, desde un principio, la idea de reforma de Esplá iba mucho más lejos. Empezando por la instauración de una partitura oficial escrita por él, algo que, aunque lo intentó hasta el final de sus días, nunca consiguió. Por otro lado, la prensa de la época coincide en atribuir al allicantino toda la responsabilidad sobre la reforma, idea que años después sería reforzada por el propio Esplá, cosa que no era cierta. En 1924 Esplá actúa como un catalizador, capaz justificar y poner en marcha, avalado por el prestigio que atesoraba, algunos cambios que se venían proponiendo desde años pero no acababan de sustanciarse.

Con gran astucia, Esplá supo erigirse como el gran reformador de la Festa. Contaba para ello con la ayuda de casi todos los intelectuales, de toda la prensa nacional y de buena parte de la local que ensalzan su labor. Un musicólogo y crítico musical de la talla de

Adolfo Salazar se expresaba en estos términos desde las páginas del diario *El Sol* tras haber asistido al ensayo general del día 13 de agosto de 1924:

[...] Una “restauración” en el sentido más favorable del vocablo, en donde nada se añade a lo ya existente, sino que se completan huecos y omisiones, y en donde se restan, postizos y añadidos recientes que adulteran su pureza, es lo que constituye la labor llevada a cabo por Esplá, a más de su intento en conseguir la evocación del “carácter”. Y esto, no solamente en la parte musical —trabajo de cuya prolijidad, minuciosidad y dificultades apenas podrá tenerse idea— sino en lo puramente espectacular que se hacía anteriormente de un modo rudimentario, sin el menor conato de acción y con absurdos como el de que el apuntador fuese siguiendo constantemente a los personajes (cada cual con su “partichela” en la mano) mientras un bombardino iba cantando el bajo (j) de la melodía de los actores.

Mucho queda aún por hacer en lo referente a la parte plástica. Los actores se sienten aún cohibidos, y no saben moverse apenas. Es verdad que ya la Virgen no se da aire con un abanico mientras los apóstoles cantan sus lamentaciones; pero interpretado el papel de aquella por un muchachito vestido con un manto azul y una corona dorada y seguido por otros dos en la misma guisa, rodeados de una procesión de angelitos con gasas y alitas de hoja de lata dorada, resulta todo ello un tanto precario. Lo mismo ocurre con los apóstoles, vestidos aún muy pobremente, mientras que lo tradicional en fiestas de análoga índole que se celebran en otras localidades de estas regiones es lo fastuoso de sus vestimentas, hechas con telas y brocados antiguos. En años venideros, seguramente esta escenografía precaria quedará remediada en Elche [...]

[...] gracias a la admirable labor de Esplá, a la par de erudito y de artista, el misterio tiene hoy una exactitud que rara vez se encuentra en este género de trabajos por la falta de sentido artístico de la mayor parte de los eruditos. La representación de este año señala una época nueva en el misterio. No se tardará en que Elche constituya para los que más hondamente aman el arte un lugar de peregrinación ejemplar³¹.

Paralelamente a la creación de la imagen de Esplá como reformador se asume y se consolida la idea de la Festa —impulsada en buena medida por el propio Esplá— como obra escénica, como teatro religioso, en definitiva como obra de arte. El concepto estético cambia, en detrimento de la parte litúrgica y festiva y crece hasta ser preponderante la idea de una Festa entendida como espectáculo. Idea que irá a más a lo largo de todo el siglo XX.

En los años sucesivos a 1924 la Junta Restauradora impulsada por Ibarra se diluye y vuelve a ser preponderante el papel del Ayuntamiento. Durante estos años surgen ideas sobre la necesidad de difundir la Festa fuera de Elche y un embrionario uso del Misteri

como reclamo turístico. Destaca la polémica suscitada en 1929 a raíz de la propuesta de que el Misteri fuera representado en la Exposición Universal que se celebraba en Barcelona, es una anécdota significativa que se inserta en un ambiente enrarecido.

Ante el cariz que toman los acontecimientos Pedro Ibarra, antaño partidario de la reforma, pide una reflexión y pone en cuestión lo que él mismo define como un mal entendido progreso.

Hoy todo evoluciona, todo cambia todo se transforma, todo es susceptible de mejoramiento de progresión... Así razonan los que creen ir delante. Trátase de un cuadro, y nadie pensaría en renovarle, como no lo exigiera imperiosamente su conservación. Más... ¿Y de una pieza musical? La cosa varía.

La consueta o partitura de nuestro clásico drama lírico-litúrgico, estudiado compulsado y doctamente analizado no debiera alterarse después de los notables estudios publicados, en los cuales eminentes maestros han dicho ya su última palabra³².

Por su parte Esplá, lo demostró a lo largo de su vida, era una persona que combinaba a partes iguales talento musical e intelectual con habilidades políticas. Durante los años sucesivos a la reforma, comienza a acumular poder en las instituciones musicales nacionales, sobre todo a partir de la proclamación de la Segunda República. Ello le valió para ocupar puestos de responsabilidad en los gobiernos republicanos, poder que aprovechó para intervenir en el Misteri desde las instituciones del Estado. Promovió desde su posición la creación de un patronato estable y sobre todo estuvo directamente implicado en la proclamación del Misteri como Patrimonio Nacional. A la vez, la relación con Ibarra se va enfriando, puede que en parte porque el historiador se encontraba en los últimos años de su vida —murió en 1934—, aunque no es descartable un distanciamiento intelectual

31 SALAZAR, Adolfo, "Una representación del Misterio de Elche. Impresiones y comentarios". Diario *El Sol*, 27-8-1924.

32 IBARRA, Pedro. "Renovar no, conservar", *El Illicitano*, 14-8-1928.

entre ambos. Solo así se entiende un artículo como éste que disiente claramente con el anterior de Ibarra:

Con la reposición de la judiada, la vigilancia en la interpretación coral para suprimir vicios acumulados durante mucho tiempo, la supresión de detalles de mal gusto, ajenos en absoluto al drama, y la iniciativa llegada con éxito a la práctica, del ensayo general a la puerta cerrada, logramos levantar el ambiente, hartado decaído hacia aquella fecha, de la Festa.

Con otro esfuerzo semejante, se llegaría al plano estético en el que el Misterio debe quedar definitivamente, sobre todo si se realizara la idea que me fue propuesta hace poco en Madrid, por el Patronato Nacional del Turismo, celebrar una representación aparte de las tradicionales del mes de agosto en época menos calurosa que permitiera a aquella entidad organizar una expedición importante de extranjeros que vendrían a Elche a conocer el Misterio.

Creo que valdría la pena de crear un organismo, una Junta conservadora de la Festa que velase por su conservación, por la difusión de su fama y prestigio y por la pureza y propiedad de sus representaciones anuales. Pero con comprensión y entusiasmo, es decir con eficacia³³.

Pocas semanas después de este artículo, el Misterio de Elche era declarado Monumento Nacional y por ley pasaba a depender directamente de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, al frente de la cual estaba el propio Esplá. La declaración de Monumento Nacional garantizaba en cierta manera la continuidad del drama en una época extremadamente convulsa, pero a la vez, sobre el papel, otorgaba a Esplá un poder de decisión mayor incluso del que pudo tener cualquier maestro de capilla de la historia.

Sea por la época convulsa que le tocó vivir entre 1931 y 1936 —cuando se exilió— sea por la oposición local, Esplá no consiguió profundizar en sus reformas durante estos

años. Cuando estalla la Guerra Civil, Esplá se ve abocado al exilio del que no volverá hasta 1951 y no retomará el contacto directo con la Festa hasta 1956.

Segunda etapa de Esplá 1956-1976

Aunque excede de los límites propuestos para este artículo, resumiré brevemente las transformaciones acontecidas tras la Guerra Civil.

Tras el amargo paréntesis de la guerra, la Festa vuelve a representarse en 1940. Alfredo Javaloyes fue el maestro de capilla —lo era desde 1933—, ayudado por Pascual Tormo, que le sucede en 1942 y estará en el cargo hasta 1957. Durante esta época se siguen haciendo modificaciones como la introducción del mecanismo que permite el cambio del niño por la imagen de la Virgen, la eliminación de las libretas de los cantores o la disposición de una nueva tribuna destinada al Patronato. Musicalmente se respeta esencialmente la tradición secular, recogida en esta ocasión por la partitura que confecciona Javaloyes en 1933. Sin embargo, tras su regreso a España a finales de la década de los cincuenta, Esplá retoma su afán por transformar la Festa de acuerdo al concepto que él tenía del drama. Durante la década de los sesenta introduce cambios verdaderamente trascendentes que modifican en profundidad la Festa. Los más significativos son:

- La modificación de la disposición de la letra de la María para cantar todo el texto que aparece reflejado en la consuetud.
- La creación de interludios tonales interpretados por el órgano.
- El canto por parte de los apóstoles del *Gloria Patri*.
- La introducción de la escena del cortejo.

Pascual Tormo, Salvador Román y José Pomares Perlasia lideran una oposición a estos

33 ESPLÁ, Óscar. "La Festa", por Óscar Esplá". *La Opinión*. 23-VIII-1931, n.º 4.

cambios que, como se puede comprobar, en buena parte resultó infructuosa. Esplá consiguió imponer su criterio en la mayoría de las ocasiones e incluso actualmente siguen introduciéndose cambios —curiosamente de manera inconsciente— que profundizan, por desgracia, en la línea que el alicantino trazó. Pero eso es tema para otro artículo.

Conclusiones/reflexiones

Durante todo el siglo XIX, con la desintegración de la capilla de música en 1835, un Ayuntamiento en crisis política permanente y una Iglesia que tras las sucesivas revoluciones, desamortizaciones y reformas tampoco vivía su momento más brillante, la Festa sobrevive, aunque degradándose progresivamente, de manera casi milagrosa. Surge la figura de los hermanos Ibarra, especialmente Pedro, que sabe reconocer el valor de la Festa y la necesidad de actuar para garantizar su conservación. Comienza un largo camino de recopilación, estudio y difusión de la Festa entre intelectuales con el objetivo de avalar una reforma que devuelva al Misteri su supuesto esplendor pretérito.

La Festa, ya en aquella época y desde hacía siglos, era una excepción; el último testimonio de los antiguos dramas litúrgicos que se crearon en un contexto muy alejado de la estética y el pensamiento decimonónico, tanto más lo está ahora del siglo XXI. La Festa era vista por muchos investigadores como una pieza de arqueología, algo que es cierto solo en parte. Al contrario que la Dama de Elche, pieza enigmática de la antigüedad que en aquel momento no significaba nada para los ilicitanos, el Misteri continuaba vivo —¿aún continua?—.

Como ocurre en las excavaciones que se efectúan en la Alcudia, el interés por la antigüedad aporta datos muy interesantes, aunque en el caso de la Festa y aún sin pretenderlo, se corra el peligro de acabar en el museo, convirtiéndola en algo inerte o bien a construir una visión imaginaria del pasado que poco tiene que ver con la realidad. A la luz de los estudios actuales podemos afirmar que muchas de las



Reconocimiento del Patronato del Misteri a Óscar Esplá en 'Anales del Misterio de Elche', Alejandro Ramos Folqués, 1974. / APME.

ideas que calan en la Festa son prejuicios de los visitantes más o menos ilustrados. Fruto de estos estudios surge la idea del Misteri como obra de arte que nace oficialmente en 1924, se consolida a lo largo del siglo XX con hitos como la declaración de Monumento Nacional en 1931 y llega a su culminación a comienzos del siglo XXI con la declaración como Patrimonio de la Humanidad. Se le otorga en menos de cien años un estatus que nunca había tenido —¿era necesario?—.

Pedrell, Mitjana o Turina, entre otros, hicieron ver a Ibarra que era necesario depurar ciertos aspectos para devolver a la Festa su primigenia belleza y autenticidad, y que pudiera sobrevivir, pero esto no era del todo acertado. O, mejor dicho, no de la forma en que finalmente se llevó a la práctica tutelada por Óscar Esplá.

La importancia de la reforma del 24 no fue tanto escénica y musical como de cambio de mentalidad. Además, para comprenderla en toda su dimensión hay que tener en cuenta que será culminada en los años 60 y en ese momento es cuando se producen cambios escénicos y musicales de enorme trascendencia. Estos cambios convierten al Misteri en un espectáculo cerrado conforme a un modelo que crea en buena medida Óscar Esplá.

En un tiempo récord se ha expulsado la posibilidad de espontaneidad y cualquier clase de flexibilidad en el discurso. La interpretación actual del Misteri surge con Esplá y los ilicitanos lo han asimilado como algo auténtico y verdadero, aunque está muy alejada de la praxis interpretativa que lo vio nacer y en muchos aspectos supone una tergiversación de elementos esenciales. En pocos años se han olvidado y se siguen olvidando costumbres que hasta hace no mucho tiempo estaban arraigadas, sustituyéndose por otras de nuevo cuño.

El mayor error de Esplá —¿deliberado?— fue ver la renovación como algo estático, entender la Festa como algo tasado e inmutable que debe adaptarse a un concepto de obra entendida como ejecución de un texto normativo, auténtico o correcto. Esta manera de pensar deja fuera una larga tradición ligada a costumbres locales, heredadas de una música que ya no era la del siglo XIX y mucho menos la del XX, no digamos la del XXI.

El éxito de Esplá se debe, en buena medida, en ofrecer una sencilla receta que hay que aplicar. Siguiendo las indicaciones del alicantino se obtiene un producto adaptado a las demandas del mercado actual, que hoy por hoy contenta a la mayoría. Pocos se atreven a cuestionar nada y de los que tienen la responsabilidad musical, sea por incapacidad o por comodidad, ninguno.

En el fondo, esta manera de pensar encierra una problemática —una traición, dicho sin ambages— que a medio plazo puede resultar letal: querer competir con la actual oferta cultural y de ocio.

Lo importante no es solo la forma de interpretarlo si no la forma de enseñar e incentivar a las nuevas generaciones. Apostar por un Misteri dinámico, vivo, tiene evidentes peligros y requiere de esfuerzos improbables. El peligro de un mal entendido progreso ya lo vio venir Ibarra, pero la alternativa no puede ser nunca convertir la Festa en un espectáculo o en una pieza de museo. Por ello, el futuro de la Festa debería de estar en la formación y en la creación de una masa crítica de ilicitanos, que la mantenga viva, que exija rigor y rechace usos espurios, algo que parece muy alejado de la línea que se implementa actualmente.

SUSCRIPCIÓN

Elche, un mes. 0'50
 Resto de España, trimestre 2'00
 Extranjero, trimestre . . . 2'50
 Número suelto 10 CENTIMOS

RENOVACIÓN

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Plaza Joaquín Costa, 10,
 donde se dirigirá toda clase de
 correspondencia.
 No se devuelven los originales.

Año I

Elche 15 de Agosto de 1924

Núm. 28

Número extraordinario dedicado al ilustre musicógrafo D. Óscar Esplá

POR LA FESTA

Dos cartas interesantes

«Sr. D. Aureliano Ibarra y
 Manzoni

Elche.

Valencia 5 de Marzo de 1890

Muy Sr. mío y de mi mayor
 consideración: Ruego a V. que
 me perdone, si me decido a
 molestarle sin tener el gusto
 de conocerle, mas que como
 amante de las glorias valen-
 tianas, a cuya conservación
 he contribuido con sus valio-
 sos escritos.

Estoy recogiendo datos pa-
 ra la historia del teatro en el
 Reyno de Valencia y sobre to-
 do por ser original y una de
 las obras que me han llamado
 más la atención, es el drama
 trágico que en Elche se repre-
 senta aún todos los años por
 Agosto. Por mediación del se-
 ñor D. Roque Chabás tuve
 ocasión de leer las cartas que
 V. escribió, oponiendo valio-
 sos reparos a ciertas afirma-
 ciones de Vidal y Valenciano
 y comprendí que había V. pro-
 fundizado mucho en el estu-
 dio de dicho drama y que te-
 nía sobre él ideas bastante
 concretas y en mi humilde
 opinión muy acertadas. Creo
 que los escritores castellanos
 se han fijado poco en él y po-
 co también en los tres *Miste-
 rios* que aún se conservan y
 representan en Valencia en
 las fiestas del Corpus. Para
 llamar la atención sobre ellos,
 los he traducido en verso cas-
 tellano, sin pretensiones de
 ninguna clase, sino con la
 única de probar que son su-
 periores a los de Gil Vicente,
 tan conocidos, Torres de Ire-



Foto. González

Ntra. Sra. de la Asunción Patrona de Elche

genel, Juan de la Encina &
 que escribieron los primeros
 cantos castellanos, origen del
 teatro español. Al traducir
 también al castellano el con-
 sueta de Elche me encuentro
 con dificultades procedentes
 en mi opinión, de errores de
 copia del manuscrito que dice
 se conserva y como todo él es
 cantado, el ritmo músico man-
 da en los versos que han de
 ajustarse precisamente a él, al
 trasplantarse al metro caste-
 llano, me encuentro, por ejem-
 plo, con estrofas en las cuales
 hay versos de 10 sílabas, de 9
 y de 8 en una misma estrofa y

esto no lo concibo sino por
 omisión de sílabas de la copia
 o por diferente pronunciación
 hoy día, de palabras que al es-
 cribirse letra y música se pro-
 nunciaban de otra manera. De
 cualquier modo por la música
 puede aclararse cual debe ser
 el metro escrito de cada estro-
 fa. El original lemosin del
 cual yo he pretendido hacer la
 traducción, es el que se publi-
 có en Lérida en 1887 al pre-
 miar la Memoria de D. Javier
 Fuentes y Ponte. Ahora bien,
 el *consueta* que allí se publica,
 está exactamente ajustado al
 original que en Elche se con-

serva? De ser así ¿créa V. que
 el manuscrito que Vds. tienen
 en Elche tiene ya errores fá-
 cilmente subsanables debidos
 al devoto que lo copió en Fe-
 brero de 1639? Estos errores
 alcanzan también a la música?
 ¿Ha sufrido con el tiempo mo-
 dificaciones la letra? ¿Las ha
 sufrido la música? ¿Las indi-
 caciones que allí aparecen del
canonge Pérez, De Rivera, &
 son adiciones en la letra y en
 la música de autores muy pos-
 teriores al primer poeta y al
 primer músico? ¿No hay ras-
 tro ninguno para presumir
 quien pudo ser el primitivo
 artista y por consiguiente la
 época aproximada de las pri-
 meras representaciones?

Crea V. que si el estado de
 mi salud y la crudeza del tie-
 po no me lo hubiesen impedi-
 do, hubiese tenido mucho gos-
 to en hacer un viaje a Elche
 exclusivamente con el objeto
 de hablar un rato con V. pues-
 to que estoy firmemente con-
 vencido de que podría propor-
 cionarme V. noticias precio-
 sas, que por medio de cartas
 son más difíciles de obtener y
 si en alguna ocasión viniese
 V. a Valencia tendría mucho
 gusto en saberlo aun a true-
 que de mortificarle con mis
 preguntas.

Como yo creo que el drama
 de Elche es de lo más antiguo
 que en el Reyno de Valencia
 se conoce en este género, de-
 duciendo no solo de la tradi-
 ción, sino del lenguaje en
 que está escrito, no extraña
 V. mi afán por averiguar todo
 lo que al mismo se refiere.

He visto en la indicada *Me-
 moria*, que en la sacristía de
 la Iglesia se vende una traduc-
 ción castellana del mismo y me
 atrevería a suplicar a V. que

La reforma de la Festa de Óscar Esplá en la prensa (1923-1925)

Daniel González Pelegrín

Doctor en Periodismo

En los primeros años del siglo XX surgen voces que comienzan a pedir la restauración de la Festa d'Elx. Una de ellas es la de Pedro Ibarra, quien escribe un extenso artículo en la prensa local¹ sobre la escasa importancia concedida a La Festa por el propio Elche. Propone la restauración de la obra y señala diferentes defectos musicales y artísticos. En este mismo artículo le dirige una carta al alcalde, Manuel Pomares García (que era primo suyo) para que se haga cargo del problema, ya que el Ayuntamiento es el encargado de organizarla.

A su juicio, los detalles escénicos que deberían corregirse son, entre otros, los siguientes: supresión de la presencia del Mestre de Capella en el cadafal², al menos vestido de frac; supresión del músico del bajo metal³, que acompaña el Ternari⁴ (escena en la que se encuentran tres apóstoles), así como la cruz, el palio y el incensario en el entierro de la *Maredéu*, por anacrónicos, supresión de la presencia de invitados en el cadafal, vigilancia de los vendedores que se instalan en la puerta de la iglesia para evitar que griten

mientras se representa La Festa, renovación del vestuario de los apóstoles y supresión de la costumbre infantil de lanzar frutas en la Prova de l'Àngel.

Gracias a este artículo podemos comprobar que Ibarra fue pionero en concretar los numerosos cambios escénicos y artísticos que precisaba La Festa y que llegarían más adelante con la reforma de Óscar Esplá.

Otras voces, como el médico y periodista Alfredo Llopis Castelado, bajo el pseudónimo de Dr. Sperling, escribe un artículo en *El Diario de Alicante* (1907-1935), en el que denuncia la decadencia de las fiestas de agosto, incluido el Misteri, por el poco interés de las autoridades locales⁵. También el director del semanario ilicitano *La Defensa*, José Pascual Urbán, da un toque de atención a las autoridades para que se empleen los esfuerzos necesarios en mejorar el programa de fiestas y la representación del drama asuncionista⁶.

A partir de 1919 se promulgan varias campañas desde algunos semanarios locales, como

1 IBARRA I RUIZ, Pedro. "Al rededor de la Festa". *La Semana*. 11-VIII-1907, nº 100.

2 Plataforma elevada de madera donde están los personajes de la representación.

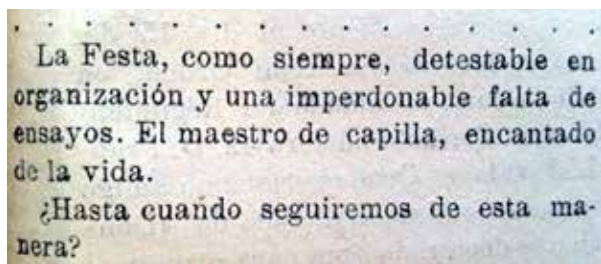
3 Se refiere a un instrumento de viento, generalmente un fagot, que participaba en algunos motetes del apostolado.

4 Escena en la que se encuentran tres apóstoles, entre ellos San Jaime, en el andador, después de acceder a la iglesia por tres puertas diferentes (Mayor, San Agatángelo y Resurrección). Representa el encuentro de estos apóstoles en el momento que son transportados milagrosamente hasta la casa de María. Vid. CÁMARA SEMPERE, Héctor.

5 DR. SPERLING. "De mi pueblo". *Diario de Alicante*. 20-VIII-1907, nº 166.

6 ULISES. "La gran fiesta". *La Defensa*. 15-VIII-1915, nº 225.

Nueva Illice o *La Defensa*, para realizar mejoras y dar una mayor notoriedad a la obra.



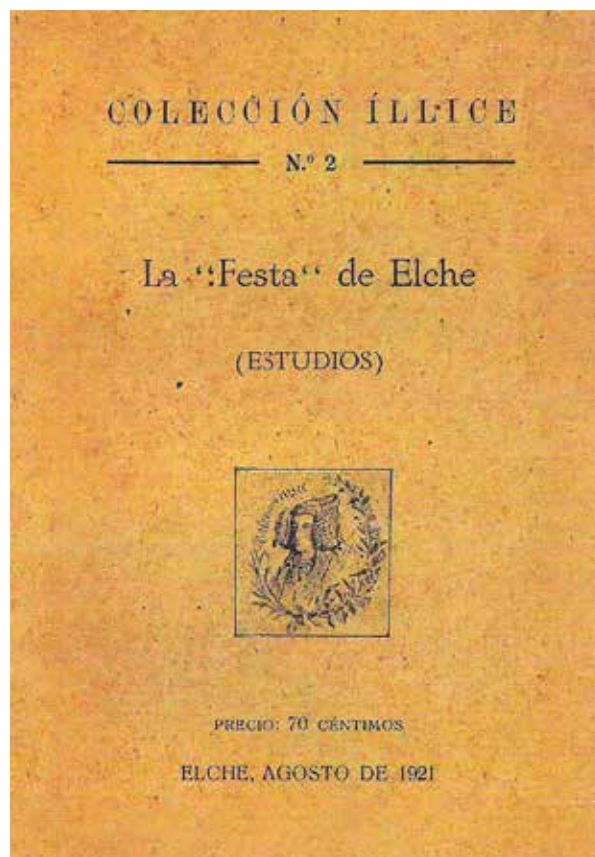
‘La Libertad’, 24 de agosto 1919. / Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME).

En abril de 1921 se anuncia una reunión para tratar la restauración de la Festa. *La Defensa* insta a que se produzca rápido, manifestando que “no hay tiempo que perder”⁷. Dos meses después insisten en este propósito y defienden la idoneidad de que la restauración se lleve a cabo en este año: “Con buena voluntad creemos tener la firme convicción de que La Festa se hubiera podido restaurar en cualquier año, y quizás mejor en este que en cualquier otro”⁸.

En 1921 el compositor español Joaquín Turina acude a Elche para presenciar la Festa. Por este motivo, escribe un artículo para ser publicado en la colección *Illice*⁹. Lamenta la supresión de algunas partes de la representación, como la disputa de los judíos y la intervención del demonio¹⁰ y menciona algunos detalles de la obra que podrían corregirse:

Se ha suprimido, sin que yo sepa la causa, una discusión o disputa de judíos (lo mejor de la obra según el parecer de Mitjana¹¹) y la intervención del demonio; es lástima, pues estos episodios darían variedad y contraste a la acción, cosas muy útiles y de efecto en cuestiones de arte dramático. (...) La algarabía del pueblo, la presencia de un fagot o bombardino, terri-

ble y antiestético artefacto que molesta de un modo atroz; la irreprochable levita del maestro de Capilla, que contrasta de un modo lamentable con las pelucas, túnicas y mantos de los apóstoles. Pero, en suma, son cosas pequeñas, fácilmente corregibles...¹²



Portada del número 2 de la Colección Illice (1921), que incluye un artículo de Joaquín Turina sobre la Festa. / Archivo del Patronato del Misteri d’Elx (APME).

El hispanista y musicólogo John Brande Trend escribe un artículo en la colección *Illice* de uno de los capítulos de su libro *A Picture of Modern Spain* (Londres, 1921), en el que pone de manifiesto que con muy poco esfuerzo se podría hacer de la Festa “un espectáculo digno de ir a España para verlo, haciendo de

7 “Las fiestas de agosto”. *La Defensa*. 24-IV-1921, n° 506.

8 “Las fiestas de agosto”. *La Defensa*. 19-VI-1921, n° 514.

9 Se trata de una colección de doce libritos en octavo de carácter literario en torno a los juegos florales o con monografías de destacados autores illicitanos. Fue impulsada por el periodista Antonio Agulló Soler. El correspondiente a agosto de 1921, el número 2 de la colección, estuvo dedicado a La Festa. Vid. CASTAÑO GARCÍA, Joan. Reedición folleto colección Illice. Patronato del Misteri d’Elx, 2016.

10 En el Misterio asuncionista de Tarragona (s. XIV) había intervenciones de demonios.

11 Se refiere al musicólogo Rafael Mitjana y Gordón.

12 TURINA, Joaquín. *El Misterio de Elche*. Colección Illice. VIII-1921, n° 2.

Elche un lugar de peregrinaje para aquellos que aman el color y la música sobre todo en el mundo”¹³. Hay que señalar que algunas de las propuestas planteadas en esta colección serían llevadas a término en la restauración o reforma de la Festa de 1924.

Tiempos Nuevos (1922), un semanario que apenas llegó al año de vida¹⁴, informa de una visita que a la postre marcaría la historia del Misteri. Se trata del músico alicantino Óscar Esplá y Triay¹⁵, quien acude a Elche para estudiar la obra. Esplá evidencia las mejoras que debían llevarse a cabo, que ya había señalado anteriormente Joaquín Turina:

El inspirado autor del *Poema de Eros* ha llegado a esta ciudad para verificar un estudio detenido de nuestra ópera religiosa, que en estos días se celebra en la parroquial iglesia de Santa María. El señor Esplá, que ha presenciado los ensayos de La Festa, lleva una grata impresión de la partitura, pero lamenta la precipitación que se organiza y conjuntan las voces. Las mismas manifestaciones que el pasado año hizo el eminente compositor D. Joaquín Turina, referente a nuestro auto sacro lírico y sus deficiencias, ha vertido en estos días el delicado artista del pentagrama. (...) lamentamos muy mucho que nuestras autoridades no se tomen el debido interés en la divulgación de nuestro monumento musical¹⁶.

En diciembre de 1922 José Pascual Urbán (bajo el pseudónimo de Ulises) escribe un artículo titulado “Restauración” en el que explica la importancia de llevarla a término:

El tiempo no pasa en balde. La solicitud de los primeros actores decae, el interés de los directores se agota, la comodidad y egoísmo hace mella en las gentes de sucesivas generaciones y el cambio de costumbres influye poderosamente en las tradiciones más arraigadas...



Joaquín Turina en su despacho en 1928. / Fundación Juan March.

También recoge las impresiones de Felipe Pedrell a quien le producía “dolor” las imperfecciones y anacronismos de la Festa (dichas impresiones ya fueron recogidas por este semanario en 1920):

Malas voces y peor escogidas, falta de ensayos, sobra de impropiedades, como la cruz y clero en el entierro de la Virgen, las figuras enlutadas del músico y el Director y otros mil detalles que poco a poco se irán enumerando¹⁷.

El semanario *La Defensa* anuncia que Óscar Esplá ha recibido el encargo de un centro cultural de Alemania “para estudiar la bella y original partitura de la Festa”, así como el compromiso de 70 profesores del país para acudir a Elche y ver el Misterio, siempre y cuando se les proporcionara “alojamiento decoroso” y que, según el semanario “podrían atraer a numerosos espectadores extranjeros”.

13 TREND, John Brande. *El Misterio de Elche*. VIII-1921. Vid. CASTAÑO GARCÍA, Joan. Reedición folleto colección *Illice*. Patronato del Misteri d'Elx, 2016.

14 Se publicaron 20 números, del 2 de abril de 1922 al 27 de agosto de ese mismo año. Se define como semanario de información local. Fue dirigido por el empresario Manuel Navarro Gómez. Vid. ORS MONTENEGRO, Miguel, op. cit., p. 146.

15 Fue el encargado de llevar a cabo la restauración de la Festa en 1924, junto a los músicos locales Ginés Vaello, Pascual Tormo y el organista de Santa María y antiguo Mestre de Capella Salvador Román.

16 “Óscar Esplá”. *Tiempos Nuevos*. 13-VIII-1922, nº 18.

17 ULISES. “La Restauración”. *La Defensa*. 3-XII-1922, nº 586.

La Junta Protectora de la Festa

En 1924, tal y como relata el historiador Alejandro Ramos Folqués¹⁸, el tenor beneficiado de la catedral de Cádiz, Juan Bautista Javaloyes, convaleciente por enfermedad, fijó su mirada en una imagen de la Virgen de la Asunción y recordó el Misteri, y pensó que se debía revitalizar dicho drama, para lo cual se dirigió al ayudante de Marina Fernando Pérez Ojeda¹⁹, a quien sugirió la idea de restaurar la Festa. Para ello, le pidió que hablara con las autoridades y con el músico Óscar Esplá para dirigirla. El 16 de marzo de este año, esta idea cristaliza en la asamblea que se celebró para elegir al comité gestor de las fiestas de agosto²⁰. Una semana más tarde, el 23 de marzo, se anuncia que se ha encargado al compositor alicantino Óscar Esplá la tarea de dirigir la obra.

El Pueblo de Orihuela (1924-1931) informa de que en este año las fiestas de agosto en Elche van a ser magníficas, ya que se han mejorado una serie de elementos de la representación de la Festa, y se está difundiendo en varios países para atraer al turismo:

Este año se van a celebrar las fiestas de la Virgen de la Asunción en el mes de Agosto con inusitado esplendor. La dirección de la parte musical corre a cargo del ilustre compositor español Óscar Esplá. Se hará una completa renovación de trajes, tabladitos y tramoyas de la fiesta. Se está haciendo una gran propaganda en el extranjero, Francia, Alemania y Norteamérica para que vengan a presenciar el drama o auto sagrado, único en el mundo, que se ce-

lebra en esta ciudad representando la muerte, ascensión y coronación de la Virgen²¹.



‘El Pueblo’ de Orihuela, 28 de abril 1924. / Hemeroteca Nacional.

La restauración de la Judiada

En junio de 1924 *Renovación* desmiente los rumores que apuntan a que Óscar Esplá no se hará cargo de dirigir la Festa y que la realizarán los mismos cantores de siempre. Señala que Esplá cuenta con la ayuda en los ensayos de los directores de las dos masas corales, el Coro Clavé y el Popular Coro Clavé, Ginés Vaello Esquitino y Pascual Tormo Pérez²², así como por Salvador Román Esteve (quien en ese momento era el organista de Santa María). El semanario informa que Esplá “acudiré periódicamente a presenciar, subsanar

18 RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *Anales del Misterio de Elche*. Ayuntamiento de Elche. 1974, p. 43.

19 Fue presidente de la Asociación Blanco y Negro de Elche y de Asociaciones Illicitanas Pro Cultura y portaestandarte del Misteri en 1902. Creó la Biblioteca Marítima Nacional de Santa Pola, primera imprenta donde se publicó la consuetud del Misteri, el catecismo naval y publicaciones náuticas.

20 Integraron este comité el alcalde Diego Ferrández; Pedro Ibarra, cronista de la ciudad; Bernabé del Campo, arcipreste de Santa María; Vicente Torres Serrano, presidente de la comisión municipal de Festividades, y Fernando Pérez Ojeda. También estuvieron presentes Jaime Martínez Torres, Ramón Chilar Sánchez, José Bernad Martínez y José Más Aznar, miembros de la Comisión de Festividades.

21 “Movimiento regional. Elche”. *El Pueblo*, Orihuela, 28-IV-1924, nº 8.

22 Fue director del Orfeón Illicitano en 1929. En el contexto de la Dictadura franquista, gracias a su esfuerzo personal, nació Coral Illicitana bajo la presidencia de Manuel Torres Jiménez, en la segunda quincena del mes de julio de 1939. La Coral Illicitana agrupaba en su seno a los viejos cantores de los orfeones desaparecidos en la Guerra Civil, y los jóvenes que solicitaron su ingreso. En el año 1941, en el Salón de Actos del Ayuntamiento, celebraron la primera representación de la Festa, después de terminada la guerra, bajo la acreditada dirección de Pascual Tormo, que era maestro de ambas corporaciones. A partir de entonces, se nutriría la Festa o Misterio de Elche de la selección de cantores de la Coral Illicitana. Al llegar el otoño de 1946, se produjo, por disensión de la directiva y el maestro Pascual Tormo, su dimisión como director de la Coral Illicitana. Compaginó la dirección de la coral con la dirección del Misteri (1944-1959), por lo que los cantores de la coral que a la vez cantaban en la Festa, celebraban los ensayos en su casa. Vid. IBARRA SERRANO, Luis. *Del Tesoro Artístico Illicitano (1900-1990). La música en Elche*.

y allanar todos los defectos que en el transcurso de los mismos se presenten”²³. Aunque la prensa no lo menciona, tras la reforma de la Festa se crea también el cargo de Maestro de Ceremonias, cuya función es coordinar la parte escénica de la obra. Entretanto, Pascual Tormo recibe el encargo de seleccionar las voces para llevar a cabo de nuevo la escena de la Judiada, suprimida años atrás:



‘Renovación’ reproduce la carta de Esplá en su número del 13 de junio de 1924. / AHME.

En el año 1924, siendo Alcalde don Diego Ferrández, fui llamado por don Diego y don Óscar Esplá para que me encargara de escoger los cantores necesarios de los dos coros, Coro Clavé y Popular Coro Clavé, para montar la “Judiada” de la Festa, ya que hacía cientos de años que no salía y era lo más bonito, yo les di mi conformidad, y en visita que hice en cada coro escogí los cantores siguientes...²⁴

23 “Las fiestas de agosto”. *Renovación*. 8-VI-1924, nº 19.

24 SEGARRA AGULLÓ, Ramón. *Pascual Tormo. Memorias autobiográficas y catálogo de obras musicales de su biblioteca de trabajo*, 2002, p. 10.

25 “De fiestas”. *La Defensa*. 13-VII-1924, nº 666.

26 Id.

Finalmente, y tras muchos años reclamándola, el 13 de julio de 1924, *La Defensa* da por concluida la ansiada restauración de la Festa: “Podemos decir que es un hecho la restauración de la Festa (...) El drama litúrgico, que por falta de patriotismo y de amor al Arte y a la Virgen, estaba llamado a desaparecer, va a representarse con la mayor propiedad”²⁵.

Se elogia la “competentísima dirección” de Óscar Esplá y se anuncia la llegada del músico y compositor Joaquín Turina. Por otra parte, se hacen una serie de comentarios. Sobre la Judiada se dice que “los coros ya casi tienen dominado un número nuevo para las presentes generaciones”; del Ángel y la María, “que ya están aprendiendo sus papeles, pues se quiere se cante sin libreto” y se dice que “se estudia la pulsación de los instrumentos, pues se desea que en el Araceli toquen todos”. También se menciona que se están confeccionando “ricas y vistosas túnicas” para los Apóstoles y que la Granada se adornará “con legítimo oropel”. Para las representaciones de este año se anuncia la llegada de miles de argelinos y algunos artistas de Madrid. Ante estas circunstancias el semanario se pregunta: “¿No les parece a nuestros lectores que en presencia de todo esto huelga la tacañería, y están de más los remolones y es cosa de apoyar, sin condiciones a la Junta Protectora de ‘La Festa’?”²⁶.

Nueva Illice muestra su entusiasmo por la inminente celebración de a Festa que esta vez sí, va a representarse con total propiedad, una vez que se lleven a cabo las modificaciones pertinentes:

Todos los años se celebra pero como la de este nunca; se pone todo el cuidado para que esa partitura sublime, admiración de cultos y profanos, tenga la interpretación que su mérito y belleza requieren y los organizadores no des-cansan, los cantores ensayan diariamente para conseguir la más perfecta ejecución y sastres y

modistas trabajan día y noche para que los personajes vistan esa hermosa obra con el decoro y propiedad debidas²⁷.

Óscar Esplá escribe una carta al alcalde (Diego Ferrández) en la que le comunica que se encuentra en Madrid y no podrá asistir a los primeros ensayos de los cantores. Por ello recomienda que “esté todo bien aprendido por parte de cantantes y actores” para cuando regrese. *Renovación* la reproduce en sus páginas para desmentir “a los enemigos de que se haga la Festa” quienes según el semanario habían propagado el rumor de que Esplá no se iba a encargar de dirigir la representación. Además, indica que este año van a presenciar la Festa personalidades como el pintor Carlos Vázquez Díaz, quien realizará un cuadro que se representará en una exposición el próximo año²⁸.

Renovación reproduce un artículo del semanario madrileño *El Sol*, que aventura el resurgir del Misteri gracias al trabajo de Óscar Esplá, quien se encargará de organizar la parte musical:

Este año las autoridades locales ilicitanas van a suplir ese silencio oficial y van a intentar sacudir esa indiferencia ignorante, intentando que, desde ahora y en lo sucesivo, el Misterio de Elche constituya un acontecimiento semejante a lo que en Alemania es La Pasión de Oberammergau. Se comenzará ahora y se procurará cada vez más, que ese suceso esté rodeado de los mayores atractivos. Esta vez Elche va a derrochar cuanto posee para dar esplendor a esa ‘Fiesta’²⁹.

El 9 de agosto, el corresponsal del diario *La Verdad* de Murcia comunica que la Festa ha sido restaurada por Esplá, introduciendo la escena de la Judiada. Informa que el papel de

San Juan lo representará el tenor beneficiado de la Catedral de Cádiz (Juan Bautista Javaloyes³⁰), y el de San Pedro un beneficiado sochantre³¹ de la Colegiata de Alicante y el Santo Tomás el ex sochantre de Santa María Carlos Mira Barberá. Subraya que tomarán parte en la obra las dos masas corales de Coro Clavé y el Popular, y apunta que el organista de Santa María Salvador Román dirigirá los ensayos. Señala que hay mucha animación y que comienzan a llegar forasteros, especialmente de las colonias argelinas: “La Festa ha sido restaurada por el insigne compositor alicantino Óscar Esplá, que ha introducido una de las más bellas escenas, la Judiada, que hacía más de un siglo que ya no se representaba”³².

José Pascual Urbán justifica la necesidad de la restauración y los esfuerzos constantes llevados a cabo por *La Defensa* para que fuese una realidad. Elogia la competente labor de Esplá, así como la de ilustres literatos como Fuentes y Herrera, que abogaron por la desaparición de los anacronismos e imperfecciones de la obra. También agradece la labor del alcalde, Diego Ferrández:

Por eso desde nuestro humilde semanario ‘La Defensa’, iniciamos la campaña restauradora aún en tiempos de liberales y conservadores, cuyas buenas promesas no tuvimos el gusto de ver traducidas en bellas realidades. Y por eso también, desde que el actual Ayuntamiento, con su digno alcalde a la cabeza, se propusieron poner manos a la obra, estuvimos incondicionalmente a su lado, como lo hubiéramos hecho, siempre por Elche y su Virgen, en épocas o situaciones anteriores³³.

Renovación dedica un número extraordinario a Óscar Esplá. Destaca un artículo de Juan Bautista Javaloyes, quien agradece al capitán

27 “Las próximas fiestas”. *Nueva Illice*. 20-VII-1924, nº 619.

28 “Las fiestas de agosto. Una carta de Esplá”. *Renovación*. 13-VII-1924, nº 24.

29 “El Misterio de Elche. Un propósito ejemplar”. *Renovación*. 20-VII-1924, nº 25. Reproducción del artículo “La vida musical” publicado en *El Sol* de Madrid, en agosto de 1924.

30 Eclesiástico, hermano de Alfredo Javaloyes, que durante muchos años interpretó el papel de San Juan en el Misteri.

31 Director del coro en los oficios divinos.

32 “Información regional. Las grandiosas fiestas de Elche”. *La Verdad*. 9-VIII-1924, nº 7.600.

33 PASCUAL URBÁN, José. “La Festa”. *El Día*. 14-VIII-1924, nº 2.897.

Haciendo historia

Al eminente y laureado musicógrafo Oscar Esplá.

Allá en tierras andaluzas; en uno de los más bellos y apartados rincones de la riente *Tacita de Plata* donde tengo mi hogar, me encontrabacuerdo día (convaleciente de penosa enfermedad, que puso en inminente peligro mi vida) en un momento de franca meditación; cuando al alzar la vista vi la efigie de mi amada madre y reina la virgen de la Asunción, de la *Mareieu de la Asunción*, patrona de mi inolvidable pueblo, que como preciada joya, ocupa el lugar preferente en mi humilde casa y pensé el por qué, no se debía honrar cual merece, teniendo el monumento musical de más valor que existe en el mundo entero, y cuya exclusiva tienen los illicitanos?

Di forma de la idea, escribí al bizarro marino e ilustre illicitanista, el capitán de fragata D. Fernando Pérez Ojeda, indicándole que ya que en esta ciudad disponía de sobradas simpatías, podría lanzar la idea de llevar a cabo la restauración de nuestra FESTA; se pusiera al habla con las autoridades y a la vez le adelantaba que en Alicante existía un gran músico laureado y exquisito autor de excelentes poemas que se llamaba Oscar Esplá, quien conocía la partitura y que con seguridad aceptaría la dirección de esta restauración y depuración, pues dos años antes, terminada la representación del drama y en la sacristía de Santa María, me dabala conformidad, que si algún año se pensara desempolvar el consueño y dignificar la Festa, que no tendría ningún inconveniente en prestar su ayuda.

Todas aquellas exaltaciones que la debilidad y mi exceso de amor a mi patria chica, hicieron que escribiese aquella carta, han sido reales y llevados a la práctica.

Don Fernando fue el soñado embajador; las autoridades dieron todo el calor necesario a la obra; el pueblo ha puesto todo su concurso y D. Oscar ha sido el padre ideal. ¡Todos, reciban mi calurosa felicitación y Dios les premie tan laudatoria obra!

Y ahora, para terminar estas cuartillas, he de hacer público mi sincero agradecimiento al notable

autor del Sueño de Eros y de Las Cumbres, y ofrecerle mi pobre concurso y prometerle que en el sublime momento que la corona real, ciña las sienes de nuestra madre la Virgen de la Asunción, puesto de rodillas, elevaré mis preces, en honor de mis queridos padres que en esta bendita tierra descansan y por la gloria inmortal de nuestro paisano ilustre Oscar Esplá, pues desde hoy en adelante, así debemos llamarle.

JUAN BAUTISTA JAVALOYES
Apostolado tenor de la S. I. C. de Cádiz.

El Misterio de Elche

Parece mentira, pero es verdad. En España se desconoce, casi en absoluto, la celebración en la primorosa ciudad de Elche, de un drama lírico del siglo XIII, perfectamente auténtico. Es en vano que, plumas autorizadas, como las de Pedrell y Mitjana, hayan puesto su esfuerzo y su inteligencia en desentrañar las bellezas de la obra y analizarla en detalles; es en vano que en los Estados Unidos (es vergonzoso, pero cierto) se haya publicado algún que otro fragmento de la obra, también por mediación del maestro Pedrell. Nada, los españoles no queremos enterarnos de ello. ¿Es que se han enterado de todo esto los habitantes de Elche? Hace tiempo que deseaba yo comprobar por mí mismo el alcance de esta cuestión, cuando una feliz circunstancia me ha permitido asistir este año a la representación del Misterio, celebrada, como de costumbre, en la tarde de los días 14 y 15 de Agosto.

El pueblo de Elche asiste en masa a la iglesia de Santa María y pone allí toda su alma, su fe y su emoción al presenciar el tránsito de Ntra. Sra. y la reunión de los Apóstoles; llora con Santo Tomás, quien no llega a tiempo para despedirse de la Virgen; se emociona profundamente cuando, desde la bóveda, los ángeles coronan a la sagrada imagen; es un espectáculo inolvidable. Pero todo ello, en su ambiente de ingenuidad en antañona, no basta. Existe además una cuestión de orden artístico, de gran trascendencia y que, salvo contadas excepciones, completamente desapercibida por los simpáticos habitantes de Elche.

JOAQUÍN TURINA.

Agosto de 1921.

de fragata Fernando Pérez Ojeda su labor de embajador para que la restauración de la obra fuese posible³⁴.

Una vez finalizada la representación de la Festa aparecen las valoraciones en la prensa. Para *Nueva Illice* la obra "resultó magnífica". Y añade que "la nota saliente fue la Judiada, que se cantó magistralmente, el apostolado bien, y de los grupos que bajan, el que mejor estuvo fue el de la Coronación". Todo ello se atribuye a "la selección de voces y los muchos ensayos" y por supuesto a la designación del "gran musicólogo" Óscar Esplá para dirigir La Festa³⁵.

Renovación reconoce la labor de Esplá, Ginés Vaello, Pascual Tormo y Salvador Román y tampoco escatima en elogios hacia la representación:

La Judiada ha sido de un éxito imponderable, así como también los números del apostolado, la entrada de San Juan, el ternario, la salve, el entierro, la despedida de Santo Tomás. Toda la partitura ha sido cantada con exactitud, afinación y exquisito gusto³⁶.

La Defensa muestra su entusiasmo porque al fin se ha llevado a cabo la tarea que durante año habían estado reclamando:

Lo que en el transcurso de los años parecía un sueño ha comenzado a ser una viviente realidad. Lo que para algunos es hoy mismo un imposible, será dentro de poco un hecho palpable, y la restauración este año iniciada, hará del Misterio de Elche una obra digna de ser presenciada, lo mismo que la de Oberammergau, por millares de nacionales y extranjeros venidos de las más apartadas regiones del mundo³⁷.

Indica que las representaciones "han salido a flote con bastante perfección" y resalta la labor de Esplá y el Maestro de Capilla Román así como el esfuerzo de los jefes de los

Montaje con dos artículos de Juan Bautista Javaloyes y Joaquín Turina en 'Renovación' (15-08-1924). / AHME.

34 BAUTISTA JAVALOYES, Juan. "Haciendo historia". *Renovación*. 15-VIII-1924, nº 28.

35 "Resumen de fiestas" *Nueva Illice*. 17-VIII-1924, nº 622.

36 "Resumen de las Fiestas de Agosto. La Festa". *Renovación*. 24-VIII-1924, nº 29.

37 [PASCUAL URBÁN, José]. "Las fiestas de Elche". *La Defensa*. 24-VIII-1924, nº 671.

PENSAMIENTOS PARA UNA CORONA

Aprovecho gustoso esta ocasión para enviar un saludo cordial y entusiasmado a mi desconocido hermano en sueño, en lirismo y en musicalidad. He nombrado a Oscar Esplá, que es la voz de la festa. Es la gracia luminosa de este jardín incomparable; Oscar Esplá ha puesto los pájaros, la cristalería de los trinos, canta con él y por él.

FELIPE SASSONE

Elche Agosto, 13 del 1924.



Don Oscar Esplá, aupa las palmeras, levanta a Dios los penachos, con el lírico influjo de su espíritu luminoso. Desde las sombras de mi destierro de la tierra de las palmeras reales, porque el destierro no sea un entierro, agradezco a Elche su cobija de luz, porque pone en mi alma la añoranza, inquietud del corazón en el reposo del recuerdo.

LUCILO DE LA PEÑA

(CUBANO)

Elche, Ag. 12 de MCMXXIV.

Elche, el palmeral, la marina...—el «Misterio»—¿Qué decir que quepa en una cuartilla?

ADOLFO SALAZAR

Elche, 13 de Agosto 1924.



No conozco nada más bello, más profundamente levantino que el Misterio de Elche.

P. PEREZ DOLS

Elche-13-8-924.



Después de «Boris Godonnof» no he recibido una emoción de arte religioso y popular más fuerte y más honda que el «Misterio» de Elche.

ERNESTO HALFFTER ESCRICHE

Elche, a 13 de Agosto 1924.



‘Renovación,’ 15 de agosto de 1924.

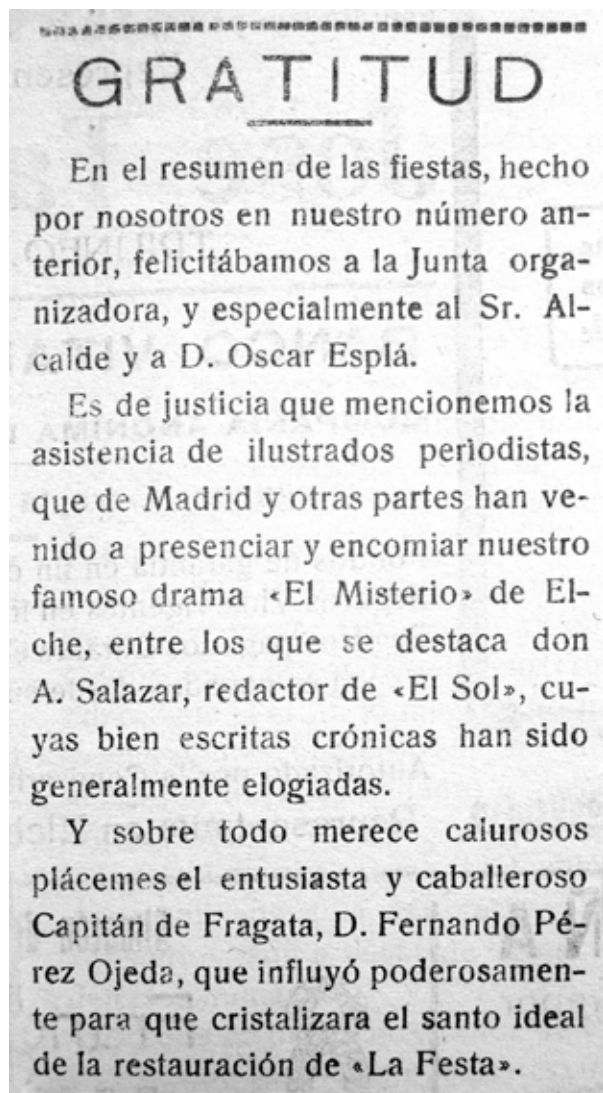
coros. Sobre la Prueba del Ángel asegura que “supone ya un avance gigantesco en la labor restauradora” y añade que hasta “el abuso” de que la gente comiera y arrojara frutos en el interior del templo durante la función “ha desaparecido”. Lo novedoso de este año es que, a propuesta del Mestre de Capella Óscar Esplá, se anuncia un Ensayo General³⁸ el día 13 de agosto a puerta cerrada y por invitación, “único modo de que hubiera silencio”. Se plantea la posibilidad de celebrarlo en dos actos, uno por la mañana y otro por la tarde, debido a la larga duración del mismo³⁹.

El ensayo general, efectuado en la tarde del día 13, es quizás el acto en que mejor se pudieran apreciar las hermosuras artístico-musicales que contiene nuestro drama sacro-lírico. El acto tuvo lugar a puerta cerrada y por invitación, único modo de que hubiera el silencio necesario para percibir y juzgar tales bellezas. Y si pudo molestar algo su longitud, cosa será de estudiar en años sucesivos, si convendría distribuirlo en dos partes, correspondientes a dos actos, representándose uno por la mañana y otro por la tarde, dejando para descanso el medio día (...) Aunque alguien viera allí defraudadas o no sa-

38 Se trata de una oportunidad de presenciar el Misteri en silencio, con mayor intimidad. Además, permite a los turistas escuchar la obra sin las aglomeraciones de los días de representación. Hay que tener en cuenta que la noche del 13 de agosto se celebra la Nit de l'Albá, lo que supone un importante atractivo para los visitantes foráneos. Actualmente se celebran tres ensayos generales, los días 11, 12 y 13 de agosto y la venta de entradas comienza en mayo, y en septiembre para las representaciones otoñales (solo los años pares).

39 Se trata de la representación completa, pero suprimiendo la bajada del Araceli al final del primer acto y el hecho (que no el canto) de la coronación de la Virgen en el segundo acto.

bemos qué soñadas esperanzas, nosotros, y con nosotros los técnicos y aficionados amigos del señor Esplá, venidos expresamente de Madrid, Alicante y otros puntos, salieron de Santa María altamente satisfechos⁴⁰.



⤿ 'La Defensa, 7 de julio de 1924./ AHME.

En la valoración individual de los elementos de la obra, *La Defensa* manifiesta que el Ángel “tuvo alguna rozadura de voz”, la María “dio notas brillantes”, del Araceli se escucharon “acordadas melodías”, de la

Coronación “entonada y armónica”, de los apóstoles que “se notaron los ensayos”; el Ternario lo califica como “una de las escenas más bellas del poema sinfónico”; de San Juan y San Pedro destaca la “precisión, gusto y delicadeza con que representaron sus papeles”. Se comentan algunas mejoras introducidas como “la ausencia del Director en la escena, y del libreto que usaban los que no habían aprendido bien sus papeles, y del Clero y Cruz (introducidos en el Consuetudo de los tiempos modernos) y por último, la restauración de la Judiada”. Este último cambio se dice que “ha merecido las más calurosas y justas alabanzas”⁴¹. *La Defensa* destaca la asistencia de “ilustrados periodistas” de Madrid y otras partes que acuden a “presenciar y encomiar nuestro famoso drama”. Del mismo modo agradece a Fernando Pérez Ojeda su importante contribución a la restauración de la Festa, al considerar que “influyó poderosamente”⁴².

Dos de los diarios madrileños más importantes de la época, *El Sol* y *La Voz* hablan de las fiestas de Elche y de la representación de la Festa de este año (1924):

Bajo la dirección del compositor D. Óscar Esplá se representó en el templo de Santa María el famoso drama litúrgico “El Misterio de Elche”, que este año ofrecía la novedad de que se había restaurado la escena titulada “La Judiada”, suprimida caprichosamente hacía más de un siglo⁴³.

...y llegado el día 14 comienza la tradicional “Festa”, o sea la representación en la grandiosa iglesia de Santa María del primer acto autolítico denominado desde la Edad Media, “El Misterio de Elche” que el presente año está dirigido por el ilustre compositor alicantino Óscar Esplá, a cuya intervención se deberá que se represente íntegro, como en los días medievales se hacía⁴⁴.

40 “Las fiestas de Elche”. *La Defensa*. 24-VIII-1924, nº 671.

41 Id.

42 “Gratitud”. *La Defensa*. 31-VIII-1924, nº 672.

43 “El Misterio de Elche”, *El Sol*. 19-VIII-1924, nº 2.193. “El Misterio de Elche”, *La Voz*. 19-VIII-1924, nº 1.296.

44 “Crónicas Levantinas: El drama religioso de Elche”. *La Voz*. 26-VIII-1924, nº 1302.

"El misterio de Elche"

Certamen literario

ELCHE 18 (8 n.).—Bajo la dirección del compositor D. Oscar Esplá se representó en el templo de Santa María el famoso drama litúrgico "El misterio de Elche", que este año ofrecía la novedad de que se había restaurado la escena titulada "La Judiada", suprimida caprichosamente hacía más de un siglo.

Da predicar el octavario se encargó el orador sagrado D. Diego Tortosa.

Se ha celebrado también el certamen literario. Resultó premiado con la flor natural el poeta don Agustín Aguiar, el cual eligió reina de la fiesta a la señorita Carmen Lloves. El segundo premio y el cuarto los obtuvo el poeta José Silva Aramburu por sus poesías "Canto a España" y el "Poema de las cinco rocas". El accésit de la flor natural fué otorgado a don José Vicedo Catalayud.

El mantenedor, Felipe Sassone, pronunció un discurso elogiando las bellezas naturales de Elche y las mujeres levantinas.

En honor de Sassone se celebró una jira al popular Huerto del Cura, y pronunciaron brindis, además del festejado, el abogado don Daniel Fenol y el diputado cubano D. Lucilo de la Peña.

La laureada banda musical de Liria dió un concierto.

La batalla de flores estuvo animadísima, presentándose muchas carrozas artísticamente adornadas.

Esta noche se celebrará una "kermesse", cuyos productos se dedicarán a los asilados y a los soldados ilicitanos que pelean en Marruecos. (Febus.)

Por fin, tras muchos años de campañas en la prensa, a través de las cuales se lanzan propuestas e iniciativas, la restauración de la Festa es un hecho. Todo ello da sus frutos y, a partir de este momento, se inicia una nueva etapa en la que quedan atrás los años de decadencia en los que el Misteri no contaba con el reconocimiento merecido. Sin embargo, serían necesarios algunos esfuerzos más para conseguir que los ilicitanos, algunos de los cuales continuaban rechazando su celebración por la cuestión religiosa, se dieran cuenta de la importancia que para Elche tiene

Crónicas levantinas

El drama religioso de Elche

La fiesta del Misteri de Elche, que se celebra en el templo de Santa María, es un drama religioso que se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María. El drama se representa en el templo de Santa María.

'La Defensa' 31 de agosto 1924. / AHME.

'El Sol' 19 de agosto 1924. / Hemeroteca Nacional.

la Festa, no solo a nivel artístico y cultural, sino también turístico. Por tanto, no es en este momento cuando se logra su estabilidad, sino que será necesario esperar un poco más.

El 7 de septiembre de 1924, José Pascual Urbán publica en prensa la reproducción de algunas cartas de diversas personalidades, que lo habían felicitado por la restauración de la obra⁴⁵. El escritor y periodista peruano Felipe Sassone escribe en el diario *Abc* sobre Elche, sus fiestas y el Misteri, que tuvo oportunidad de conocerlo tras su estancia en la ciudad al ser designado como mantenedor de los Juegos Florales⁴⁶. Señala la gran labor de Óscar Esplá, a quien califica de virtuoso, por haber cuidado del auto sacramental⁴⁷.



‘La Defensa’, 26 de agosto 1924. / Hemeroteca Nacional.

45 PASCUAL URBÁN, José. *La Defensa*. 7-IX-1924, nº 673.

46 La noche del 28 de diciembre de 1920, se celebraron en Elche los primeros Juegos Florales; se conmemoraba así el cincuentenario de la Sociedad Venida de la Virgen. Concurrían a estos juegos las distintas asociaciones artísticas y culturales de la ciudad, (Blanco y Negro, Coro Clavé y Popular Coro Clavé). Se llevaban a cabo batallas de flores y desfile de carrozas y había premios para todos los concursantes. En este año fue Reina de la fiesta Rosario Canales Mira-Perceval, obteniendo la Flor Natural el poeta Bonifacio Sainz. Por su parte, Adolfo Muñoz Alonso y José Zahonero Vivó fueron el mantenedor y el poeta premiado, respectivamente. Vid. “Elche Artístico. Breve crónica de sus certámenes poéticos y filosóficos”. *Festa d’Elig*. VIII-1946.

47 SASSONE, Felipe. “Un recuerdo de Elche”. *Abc* (Madrid). 11-IX-1924.

Hasta el momento, la prensa local no explica en qué consiste la reforma de la Festa, ni quiénes fueron los responsables de llevarla a cabo. No será hasta 1927, en una entrevista a Óscar Esplá publicada en el semanario *Levante*, cuando se den a conocer algunos detalles de la misma.

Detalles y repercusión de la reforma de Esplá

En 1927, el cronista alicantino Francisco Figueras Pacheco realiza una reveladora entrevista a Óscar Esplá, que se publica en la revista quincenal ilustrada *Levante*, nacida un año antes, en 1926. En ella el compositor alicantino expresa sus ideas sobre la música del Misteri y explica su intervención en la reforma de 1924. Preguntado acerca del arreglo de la composición de música de la segunda parte de la Festa en el siglo XVI, Esplá menciona a tres polifonistas como principales artífices: Antonio de Ribera (Chante de la Capilla Pontificia), Juan Giner Pérez (Canónigo de la Catedral de Valencia tras haber sido Maestro de Capilla) y Luis Vich. Respecto del primero se le atribuye la escena de la Judiada. El segundo fue el responsable del Coro de los Apóstoles y al último se le atribuyen las estrofas cantadas durante el enterramiento de la Virgen o Coro del Entierro, tal y como consta en el propio consuetario. Esplá habla de la escena de los judíos como la parte donde la ópera de la música mozárabe se representaba de modo más señalado, al menos hasta su supresión, causada por “la exaltación religiosa de algunos fieles, quienes confundían lastimosamente a los actores con los personajes representados, causándoles molestias intolerables”.

Figueras Pacheco asegura que al reanudarse la representación en el siglo XVIII, reedificada la iglesia de Santa María, se ajustó la interpretación al arreglo del siglo XVI, pero prescindiéndose de todos los elementos que había

IMPRESIONES

Una comida en “Villa Carmen”

Galantemente invitados por el ilustre músico alicantino Oscar Esplá, asistimos a la comida íntima en obsequio a ilustres personalidades venidas expresamente a nuestra Ciudad, para presenciar la representación de la «Festa».

Fueron comensales el Dr. Asúa, médico de la Casa Real; D. Santiago Valiente, Ingeniero Industrial; D. Ramón Múgica, Ingeniero Industrial, de la Diputación de Guipúzcoa; Gonzalito Pittaluga,

gente de valer, de quienes es habitual contertulio; D. Daniel Zuloaga, Palomero, Tórtola Valencia, el Duque de Pastrana, Hoyos y Vinent, y muchos más, de quienes nos hizo semblanzas, y nos contó anécdotas interesantísimas.

A los postres rogamos a Oscar Esplá que nos preparase espiritualmente, para oír la «Festa», quien nos deleitó con su charla sobre la música incomparable del «Misterio».



futuro compositor; Oscar Esplá, nuestro ilustre comprovinciano; D. Antonio Hernández, culto Registrador de la propiedad y por la Revista, nuestro querido Director y el firmante.

Durante la comida, que fué cordialísima, reinó la más animada camaradería, amenizada constantemente por notas de ingenio y humor, del que se hizo verdadero derroche.

En la charla interesantísima y cautivadora del Dr. Asúa, salieron animadas figuras de artistas, aristócratas, políticos, periodistas, y toda la

LA «FESTA»

—El «Misterio de Elche», conocido generalmente por la «Festa»,—nos decía Oscar—es originario del siglo XIII. Por aquella época se publicó en Italia la Leyenda Aurea, en honor a la Virgen, y sirviéndose de ella, en muchas regiones se publicaron argumentos de misterios, en los que la figura central era la Virgen; algunos de ellos fueron musicados estupendamente, cabiendo en suerte al «Misterio de Elche» tales músicos, que en ocasiones superan la sublimidad. Las melodías que del siglo XIII, se

Crónica de la comida-tertulia en Villa Carmen, por invitación de Óscar Esplá (en la imagen, segundo por la izquierda, sentado) a personalidades que asistieron a la representación de la Festa. 'Elche. Revista Semanal', 21 de agosto de 1927. /AHME.

aportado el pueblo y no habían caído bajo la labor de los polifonistas. Explica que la restauración de Esplá consistió principalmente en “reintegrar al drama todos esos elementos que tanta belleza e interés dan a la obra”. A través de esta entrevista podemos explicar algunos de los objetivos planteados por Esplá para su restauración, siendo el primer propósito “devolver al drama lírico su carácter más puro, original y clásico”.

Para llevarla a cabo fue preciso, según el cronista, “un estudio de comparación: el de la partitura de los polifonistas del siglo XVI con el modo de cantarla los intérpretes actuales, y el de aquella partitura con los cuadernos que se conservan con independencia del Consue-
ta”. El cronista concluye que su propósito se realizó en gran parte, pero no íntegramente. Por último, añade como resultado de la restauración, la institución del ensayo general con la interpretación de la obra en una sola tarde, ensayo que se celebra en la del 13 de agosto y al que se asiste por invitación.

Balance

Como hemos visto, las campañas de prensa, impulsadas por ilustres personalidades de Elche, marcan el inicio de lo que terminaría cristalizando en la reforma del compositor alicantino Óscar Esplá. Su contribución, por tanto, fue fundamental para que ésta se llevara a cabo. Sin embargo, el germen se plantó varios años antes. A través de la prensa, hemos podido conocer los nombres de quienes, con sus artículos, pusieron de relieve la necesidad de reformar la obra. Personalidades como Pedro Ibarra, Felipe Pedrell, Alfredo Llopis, Joaquín Turina, Juan Bautista Javaloyes, José Pascual Urbán o Fernando Pérez-Ojeda fueron clave en la consecución de la reforma de la Festa.



Portada de la consueta del Misteri d'Elx de 1709. / AHME

La direcció escènica en el Misteri d'Elx: el mestre de cerimònies¹

Hèctor Càmara Sempere

Universitat d'Alacant

Introducció. Una figura poc coneguda

A pesar de no comptar amb cap enquesta concreta que avale l'afirmació, coincidirem que el càrrec de mestre –o mestra– de cerimònies no està al capdavant de les figures més reconeixibles del Misteri d'Elx. Tampoc ens ha d'estranyar, la posició discreta dins de la representació i la creació bastant recent, cap a la dècada dels trenta del segle passat, fa que la faena que desenvolupa aquesta persona passe desapercibuda, per no dir clarament que la majoria del públic que hi assisteix desconeix les seues funcions. Per aquest motiu, i a instàncies del director d'aquesta publicació, m'he vist impel·lit a redactar aquests fulls, amb l'objectiu de donar a conèixer un treball que en l'actualitat ha esdevingut fonamental i necessari i que té a veure amb significacions contemporànies respecte de la Festa.

Abans de començar a destriar els diversos aspectes que tenen a veure amb el mestre de cerimònies, convé definir aquesta figura. El 2018 l'Acadèmia Valenciana de la Llengua, en el context de l'Any dels Misteris Assumpcionistes d'Elx, València i Castelló, tingué la iniciativa de fer un vocabulari del Misteri d'Elx, que es convertí en un glossari de la *Guia de la festivitat de la Mare de Déu de l'Assumpció*

(Càmara 2018) i que acabà nodrint el Portal Terminològic Valencià². Entre les entrades relacionades amb el drama il·lícit, hi ha la de mestre de cerimònies, que diu: “Persona encarregada de vetlar perquè els moviments escènics de la representació s'ajusten a la tradició i a les consuetes”. Amb aquesta breu descripció entenem que al darrere hi ha el responsable de la direcció escènica. No debades, es tracta d'una obra de teatre (en concret, un drama religiós de tècnica medieval) i els personatges que en formen part, interpretats pels cantors de la Capella i l'Escolania, han de seguir les acotacions, en aquest cas indicades pels llibrets històrics que contenen l'obra, conegudes com a consuetes, però també, la gestualitat transmesa per la tradició oral. Però, a més a més, es tracta d'una celebració emmarcada en un context eclesiàstic i, fins i tot, litúrgic, i ha de seguir la manera de fer dels rituals religiosos, amb la qual cosa cal tenir una cura especial per a atendre tots aquests aspectes que es conjuguen en una escena rica en detalls i simbolisme.

L'encaix d'aquest càrrec dins de l'organització de la representació ve marcada per la Llei 13/2005, de 22 de desembre, de la Generalitat, del Misteri d'Elx, en l'article 25 de la qual s'especifica, com acabem de dir, que “és

¹ El meu agraïment a Gaspar Macià, director de *Festa d'Elx*, per la proposta de fer aquest treball; a Ana López, coordinadora del Patronat del Misteri d'Elx, per l'ajuda a l'hora de seleccionar fotografies que l'il·lustraren, i a Pablo Mas, actual mestre de cerimònies, pels suggeriments sempre profitosos.

² Per a consultar-lo, <https://www.avl.gva.es/lexicval/ptv>. Si entreu en “consulta avançada”, desplegueu el menú d’“àrea temàtica” i cliqueu en “misteri elx”, apareixeran tots els tèmens relacionats, un total de 54.

el responsable de la direcció escènica dels intèrprets que actuen en la representació de la Festa, sempre d'acord amb la tradició, els usos i els costums” i que tindrà “l'ajuda del mestre de cerimònies suplent i dels consuetes, personal auxiliar encarregat de transmetre les seues ordes”, amb la qual cosa disposarà d'un equip per a desenvolupar les seues tasques. En l'article 29 es concreta que la potestat del nomenament recau en la Junta Rectora del Patronat del Misteri d'Elx, de la mateixa manera que el suplent, en aquest cas a proposta del titular. En altres articles es determinen qüestions menors, com ara que la duració del càrrec serà decidida per l'esmentada junta (art. 30), que formarà part com a membre nat de la Comissió de Representacions (art. 15) o que queda adscrit, juntament amb el suplent, a la Capella del Misteri d'Elx (art. 21).

Amb aquesta normativa –força recent– s'estableix el marc en què s'integra la funció del mestre de cerimònies, la primera que n'especifica l'abast i que concreta designació i equip, fet que diferencia aquest càrrec del de mestre de capella, amb disposicions des de mitjan segle XVI³. Aleshores, la qüestió que cal respondre és si anteriorment no hi havia direcció escènica en la representació i, si n'hi havia, de quina manera es duia a terme. Descabdellem, doncs, aquest assumpte i provem de donar llum a una figura que, encara que moderna, es basa en pràctiques anteriors.

La direcció escènica en el teatre de tècnica medieval

En l'actualitat s'ha imposat l'especialització com un element característic en totes les disciplines, fet que no es correspon amb el món professional de l'època medieval o moderna. Realment és un resultat més aïna de la industrialització i del sistema capitalista, i això s'aplica també a les arts escèniques, en què a cada tasca concreta li correspon un responsable. De tota manera, el meu propòsit en aquest apartat no és endinsar-me massa en la tècnica dramàtica medieval i moderna –en quins eren

els fonaments de la tasca actoral–, en molts aspectes diferent del que es fa hui dia, d'això ja s'han ocupat altres autors (Allegri 1994; Massip 2001), dels quals m'aprofitaré, això sí, per a donar unes pinzellades de com es representaven personatges en un teatre amb una concepció menys professionalitzada i estandarditzada, i sense manuals o persones dedicades a ensenyar com fer una interpretació.

En veritat en l'Edat Mitjana sí que hi havia professionals que recitaven, cantaven, gesticulaven i, en definitiva, representaven en públic: els joglars. Encara que no estaven ben considerats per l'ortodòxia cristiana pel fet de treballar amb el seu cos, a poc a poc foren rehabilitats, a mesura que es desenvolupà la dramaturgia, sobretot a partir del segle XIII amb el creixement urbà i l'expansió dels ordres mendicants –com ara, dominics i franciscans–, que aprofitaren els seus recursos interpretatius per a la predicació. Aquesta classe d'actors havien transmés el seu saber de manera oral mitjançant un feble fil conductor que partia des de l'Antiguitat romana, abans que la nova religió imperial condemnara les arts escèniques.

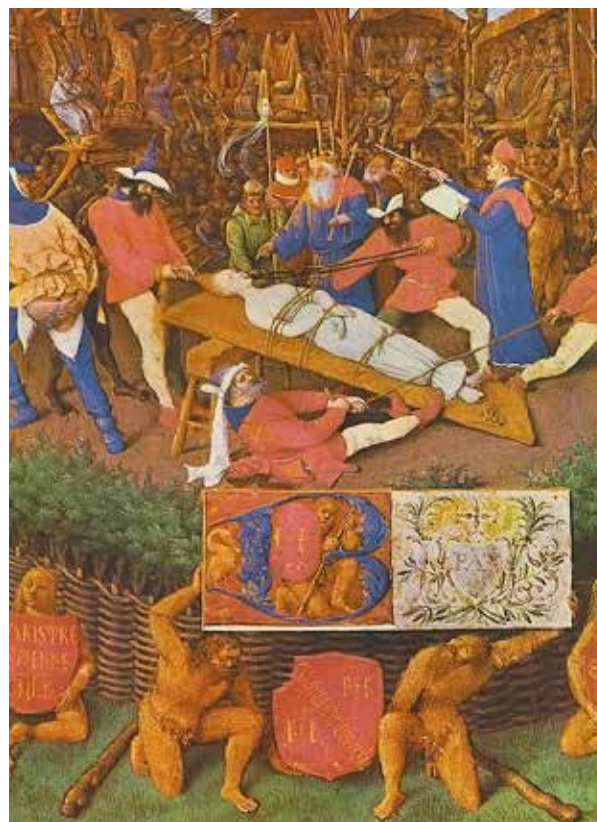
En tot cas, el joglar era un personatge que es movia lluny de l'espai eclesial, on, a partir de la litúrgia, amb tants ressons interpretatius, es generà i evolucionà una dramaturgia pròpia entre els segles X i XIII que desencadenà, ja en la Baixa Edat Mitjana, el drama religiós, gènere en què s'emmarca el Misteri d'Elx. En aquest tipus de teatre l'intèrpret i el celebrant es fonen per a donar vida a personatges que formen part d'un relat i les accions van encaminades a desvelar en els espectadors-participants una trama narrativa coneguda que reconstrueixen mitjançant gestos, moviments o símbols. No interessa la profunditat psicològica i el recorregut emocional del personatge –que no reberen cap atenció fins a l'entrada de l'humanisme–, sinó la funció argumental que desenvolupa, de la mateixa manera que veiem en la iconografia de les arts figuratives, com la pintura o l'escultura.

3 En el nomenament de Lluís Vich com a mestre de capella de Santa Maria el 16 de maig de 1562 s'indiquen algunes funcions respecte del seu paper en la Festa, com ara buscar xiquets per a fer el paper de la Maria i de l'àngel de la *mangrana* (Castaño 2001: 96).

La cultura medieval coneix el personatge narratiu que presenta el joglar, el personatge mític del teatre religiós, el personatge arquetípic de la farsa i de l'entremès burlesc. En tots els casos és un personatge que no es construeix a través de la psicologia ans d'un seguit d'elements externs que configuren una simbologia clara. Perquè, de fet, hi ha diverses vies de creació del personatge: la sancionada actualment que és a través del gest quotidià i es basa en la imitació de la realitat; però també hi ha la que es fa a través del gest emblemàtic que atorga identitat simbòlica a qui l'ostenta i que desenvolupa una rica gramàtica gestual a través de la qual s'entén el que fa el personatge, en un procés similar a la representació icònica de la pintura romànica.[...] L'actor no interpreta, sinó que vehicula i explica el personatge a través d'uns signes exteriors tangibles, repetibles i imitables. (Massip 2001: 189-190)

En aquesta manera d'actuar, tenia sentit la direcció escènica? Evidentment, com l'entendem en l'actualitat, no. Aquells "signes exteriors tangibles, repetibles i imitables" són la clau de volta per a entendre com s'interpretava en l'Edat Mitjana, ja que depenia de la rèplica d'elements exteriors que es transmetien oralment i visualment sense la necessitat de cap construcció psicològica personal realista. Clar i ras, no interessava expressar emocions que dotaren de versemblança l'escena, perquè el que donava sentit a la representació era respectar la simbologia fixada i coneguda. En el Misteri d'Elx hi ha un personatge que exemplifica perfectament el que comentem: l'àngel major de l'araceli. A pesar que hui dia rep aquest nom, sabem que es tracta del personatge de Jesucrist, que és l'encarregat d'emportar-se l'ànima de la Mare de Déu al cel, com indica clarament la tradició textual assumpcionista (vid. Castaño 2001b).

La influència de la pintura –especialment a partir de la difusió al llarg de l'Edat Mitjana de la carta apòcrifa d'un tal Lèntul, cònsol de Judea, que descrivia físicament Jesús i que influí en la seua representació figurativa– i, sobretot per als nostres ulls, del cinema ha fet que tinguem una idea clara de com devia ser



Jean Fouquet, *Martiri de santa Apol·lònia (entre 1452 i 1460)*. Es veu clarament el mestre de capella al centre dirigint l'obra amb la consueta a la mà. / Wikimedia Commons.

i com havia de representar-se. Però, en el cas del teatre medieval, la manera de fer-lo present era revestir un sacerdot amb vestimentes litúrgiques (alba, cingle i estola) perquè l'ordenació, instituïda pel mateix Crist, és el que simbolitza millor la seua figura. No debades, en la consagració de la missa el sacerdot reproduïx el paper de Jesús en el Sant Sopar.

És cert que cal matisar. Que no existira la direcció escènica com l'entendem per al teatre contemporani no vol dir que no hi haguera persones encarregades de vetlar pel compliment de tots aquells gestos o moviments adequats a l'espai sagrat, especialment en esglésies amb un calendari de celebracions litúrgiques ampli, com podien ser catedrals o monestirs de renom. En aquest sentit, el terme *consueta*, referit als llibrets que contenien el text, la música i les acotacions de les peces teatrals, es referia inicialment als volums que conservaven la descripció dels diversos actes litúrgics. A banda del sacerdot que tinguera

encomanada l'atenció de les qüestions rituals i que feia seguir les indicacions per a no allunyar-se de l'ortodòxia en les celebracions, segurament, respecte dels drames religiosos, el mestre de capella devia fer també funcions de direcció escènica a partir de les acotacions que apareixien en aquestes consuetes. Fins i tot, hui en dia, en un altre nivell certament, existeix encara el mestre de cerimònies apostòlic encarregat d'organitzar els ritus en què participa el papa. Encara que es tracta d'una figura antiga, és a partir del segle XV que adquireix un cert ressò, especialment gràcies a Johannes Burchard (1450-1506), l'impulsor, juntament amb Juli II, de la llegenda negra que tant de mal ha fet a la família Borja.

En el moment que el drama religiós passà del temple al carrer, ja en la tardor medieval, i començaren a intervenir major nombre de laics, foren les confraries les que assumiren el muntatge de les representacions i açò suposà que, al control eclesiàstic, s'hi afegiren altres influències artístiques que dotaren l'escena i la interpretació d'un aire que, a poc a poc, obria camí a una dramatúrgia cada vegada més professionalitzada, però açò ja són figures d'un altre paner.

Un poc d'història

Aquest esbós de la manera d'interpretar en el teatre medieval ens ha d'ajudar a entendre que, a pesar que el càrrec de mestre de cerimònies del Misteri d'Elx té ressons antics relacionats amb celebracions religioses —el nom inclòs—, realment es tracta d'un rol contemporani dins de la representació, ja que en temps passats algunes de les seues funcions existien, encara que d'una manera més implícita que explícita. És a partir de la restauració de 1924, que ara compleix un segle, que es veié la necessitat que una persona específica atenguera la correcta transmissió dels gestos i les accions d'una tècnica teatral com més va més allunyada i oblidada.

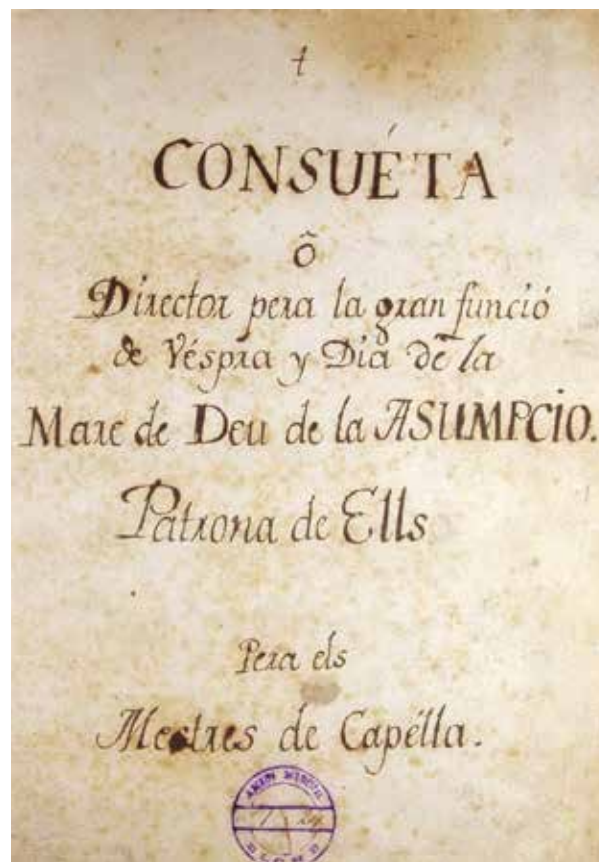
Una direcció escènica no formalitzada

Abans de la creació de la figura de mestre de cerimònies per a les representacions del

Misteri d'Elx, hi havia una direcció escènica, tant en el pla de control de la gestualitat com a l'hora d'ajudar a la posada en escena d'una obra amb una complexitat tramoística manifesta, especialment en el que es refereix al descens dels aparells aeris des de la volta de l'església. La qüestió és que les funcions que atribuïm a l'encarregat actual de vetlar perquè els moviments escènics de la representació s'ajusten a la tradició estaven més repartides i, per tant, més difuminades, sense el caràcter més formal que trobem hui dia.

• Consuetes

Com és de sobra conegut, el text literari, la partitura i les acotacions teatrals d'aquest drama assumpcionista han estat transmesos per les consuetes històriques conservades, els manuscrits de 1625, 1639, 1709, 1722 i 1751, encara que de les dues primeres només conservem còpies molt posteriors, de finals del segle



Portada del consuet de 1709, en què s'indica que és per a l'ús dels mestres de capella. / AHME.

XIX i començaments del XX, perquè els originals s'han extraviat⁴. Aquests llibrets especifiquen el desenvolupament escènic, sempre d'una manera concisa i poc detallada, deixant fora tot un seguit d'accions que als nostres ulls interpretem com a tradicionals, però suposen les indicacions més antigues que conservem i, per tant, esdevenen la referència a l'hora de representar el Misteri d'Elx. Hui en dia les tenim en compte per a qualsevol possible variació que es pugui plantejar perquè són un dibuix –esbossat– de com era la posada en escena almenys des de la segona meitat del segle XVI. Qualsevol persona que tinguera cura en el passat que el cerimonial es complira com estava estipulat devia tenir aquestes acotacions com a base, més enllà de l'experiència de veure l'obra escenificada.

- Transmissió oral dels celebrants

És ací on és important indicar que, més enllà de la font textual que representen les consuetes (i tots els textos que se'n deriven) per a la posada en escena, de res serveixen sense un element cabdal en una obra que ha sobreviscut durant més de cinc segles: la vivència repetida inalterable gràcies a la tradició. El fet teatral antic, com ha indicat Francesc Massip multitud de vegades amb el símil del ninot de neu (per exemple, 2007: 15–17), no és gens fàcil de reconstruir perquè depèn de molts elements diversos. La conservació del text escènic amb les didascàlies pot ajudar a tenir una idea de com devia ser la posada en escena, però no és suficient, ja que hi ha moltes circumstàncies que influeixen en la realització de l'obra, algunes de les quals les intuïm per indicis esparsos que els estudiosos acacen ací i allà.

Per aquest motiu, el Misteri d'Elx esdevé tan important en l'estudi de la dramaturgia medieval, perquè ens permet, amb totes les supressions i addicions de la pervivència durant segles, retrobar-nos amb una tècnica escènica encara viva que ajuda a interpretar les fonts històriques. En aquest sentit, si llegim algunes de les acotacions de la consuetat

de 1625, que aporta descripcions més detallades en relació amb les altres, i comparem amb el que veiem a les representacions, entendrem la distància entre els documents conservats i l'obra representada, que tants maldecaps dona als historiadors. Només dos exemples:

Acabat lo ternari, munten al cadafal y fan les humillations y serimònies que han fet los demás apòstols a nostra Senyora y les mateixes als demás, y tots canten: *Salve regina princesa* [...]

prenen los apòstols a nostra Senyora ab tota la solemnitat y reverència que poden, ab lo palis, la creu y encenser, y tots ab ciris encesos en les mans, fan lo soterrar alrededor del cadafal, portant St. Joan, davant nostra Senyora, la palma al muscle, cantant lo salm *In exitu Israel d'Egipto*, etc., y tornant, nostra Senyora al puesto on estava, tots agenollats, canten: *Ans de entrar en sepultura* [...] (Massip 1998: 114 i 121)



L'arribada de l'àngel de la mangrana al cadafal en les representacions de 1901. Es veu clarament com la Maria està girada cap a l'àngel, la presència del mestre de capella (vestit d'etiqueta) davant del llit i diversos acòlits i personal alié a la representació damunt del cadafal. / Pere Ibarra.

En aquestes dues acotacions escèniques, la primera referida al cant de la Salve i la segona a la processó en què se simula el trasllat del cos de la Mare de Déu fins al sepulcre, són evidents els detalls gestuals que ens hi han arribat i que no hi apareixen registrats (com ara, la genuflexió per veus tan característica de la interpretació del primer motet i el cerimonial més desenvolupat en viu de la segona

⁴ Per a un estudi detallat de les consuetes i de les còpies d'aquestes, recomane la lectura de Castaño 2001c, Sansano 2004 i Càmara 2008.

citació). Açò indica que hi ha un altre canal d'aprenentatge i assimilació de la posada en escena que no es documenta per escrit i que té a veure amb la transmissió oral tradicional entre les persones que participen en la representació. D'aquesta manera, els que tenen més experiència, com ha passat fins als nostres dies, ensenyen als principiants aquells moviments que formen part del cabal amplitússim que hi ha en la representació, molts dels quals passen desapercebuts, fins i tot, als espectadors més avesats.

- Mestre de capella i organista

L'accés a les consuetes i als altres documents musicals i escènics de la representació, com les llibretes dels cantors, era prerrogativa del mestre de capella, a qui l'església de Santa Maria encomanava la custòdia dels llibres de música, que havia de retornar quan cessava

(Pacheco 2009: 33-34). En aquest sentit, molt probablement entre les seues funcions també estava dirigir escènicaament la representació, encara que supeditat sempre a la preocupació per dur avant les tasques musicals i de composició per les quals era contractat. Tampoc ens ha d'estranyar, així era des de l'Edat Mitjana: els mestres de capella dirigien des de l'escena les obres de teatre, com es pot comprovar en la pintura de Jean Fouquet sobre el martiri de santa Apol·linària, i ho devien fer musicalment, però també escènicaament. No debades, fins a la restauració de la *Festa* de 1924, el mestre de capella apareixia vestit de carrer i acompanyava, fins i tot, la Maria des del començament de l'obra. A més a més, el mestre comptava amb l'ajuda de l'organista, tenint en compte que aquest instrument ha esdevingut essencial tant per a marcar l'entrada dels personatges, especialment els celestials, com per a donar el to als cantors.



El mestre de capella com a apòstol en la representació de 1935. / Jaime Antón Soriano.

- Els electes

Les úniques figures vinculades històricament amb alguna tasca relacionada amb la posada en escena han sigut els electes. Després que el Consell municipal assumira la responsabilitat d'organitzar la Festa a partir de l'11 de març de 1609, començà a elegir –d'ací, el terme d'*elet* que apareix a la documentació o d'*electe* actual–⁵ dos encarregats de posar en marxa tots els actes referits a la celebració de la festivitat de l'Assumpció mitjançant la gestió dels fons aconseguits pels diversos impostos destinats a açò, com és el cas de l'arrova de l'oli. Entre les moltes funcions que duïen avant, hi havia la de fer d'apuntadors en la representació, per la qual cosa s'asseien vora del cadafal –com encara ho fan– i des d'ací anaven fins a la porta Major de Santa Maria per a donar entrada als diversos personatges que hi participaven. Hui dia, encara que s'ha

perdut aquesta pràctica i s'han convertit en dues figures honorífiques, encara baixen per l'andador una vegada per cada jornada: en la Vespra a arreplegar a sant Joan (el primer apòstol) i en la Festa, a sant Tomàs (l'últim a aparéixer). S'identifiquen perquè van vestits de gala, porten sengles vares daurades que representen la seua autoritat i obrin les dues parts, juntament amb el rector de l'església.

- Clergat de Santa Maria i acòlits

Si l'accés dels personatges humans i terrestres estava a càrrec dels electes, l'aparició dels angèlics i celestials depenia del rector de Santa Maria, situat també en un espai reservat de l'andador. Ara hi ha un telèfon de línia única que connecta la tramoia que hi ha sota el cadafal amb la tramoia que hi ha a la cúpula i que permet donar les ordres ràpidament de “preparats per a obrir” i “obriu”, però fins



L'arxipreste de Santa Maria, els electes i el portaestandard ocupen llocs de preferència dins de l'escena de la Festa, al costat del cadafal, en agost de 2023. / Arxiu del Patronat del Misteri d'Elx (APME).

⁵ Al llarg del segle XX passaren a conèixer-se com a *cavallers electes*, però, amb l'aprovació de la Llei del Misteri d'Elx per part de la Generalitat Valenciana en 2005, s'obrí el càrrec a les dones, que fins a aquell moment no hi podien participar. Açò provocà que se substituïra *cavaller electe* per *personalitat electa*, en lloc de tornar al concepte històric d'*electe* i, per tant, *electa*. Des d'ací, recomane que es faça servir aquest terme antic de la Festa, que es pot flexionar en femení sense necessitat d'incorporar cap paraula estrangera.

a la incorporació d'aquest sistema més modern, era el rector el que s'encarregava de fer un senyal amb un mocador que veia un acòlit des de la finestra que hi ha a la part alta del presbiteri i d'ací avisava els tramoistes del cel. Com hem dit adés, l'orgue també ajuda a fer aquesta funció, ja que avisa en el moment d'obrir les portes del cel. A més a més, fins a la restauració de 1924 a sobre del cadafal hi havia acòlits i sagristans encarregats d'ajudar a la posada en escena. Com és sabut, tot al llarg del segle XIX la representació entrà en un procés de decadència cada vegada més acusat, amb la qual cosa persones estranyes al drama començaren a participar-hi. En aquest sentit, per exemple, l'àngel de la *mangrana* no baixava de l'aparell per a lliurar la palma a la Maria, un personatge alié li la passava i el giraven per al cant “Àngel plaent e lluminós”. També a l'hora de fer la processó, com que l'escena de la judiada estava prohibida des de finals del segle XVIII, els apòstols necessitaven més gent per a poder fer la processó del soterrament i portar la llitera o el pal·li.

Però tot açò començà a canviar a començaments del segle XX.

La consciència escènica: la creació del càrrec de mestre de cerimònies

La degradació escènica i musical a la qual havia arribat la Festa a finals del segle XIX, a conseqüència dels pocs recursos esmerçats i de l'escàs interès per part de l'Ajuntament, feu que els intel·lectuals que estudiaren l'obra i que s'hi acostaren a partir d'aquesta època en denunciaren l'estat i en promogueren la “restauració”. L'interès d'aquests estudiosos no era casual, es devia fonamentalment a la tasca desenvolupada pels historiadors locals Aurelià Ibarra i, sobretot, el seu germà Pere Ibarra. Tots aquests intel·lectuals destacaren en els seus estudis i comentaris l'excepcionalitat teatral, musical i artística de la representació i introduïren, així, una perspectiva fins ara desconeguda per a la Festa, l'estètica o artística (vid. Càmara 2009).

Aquestes valoracions, en especial les crítiques de Felip Pedrell, animaren Pere Ibarra a demanar en diverses campanyes la “restauració” definitiva de la representació, que es portà a terme finalment el 1924 amb la creació de la Junta Protectora de la Festa i que fou dirigida



Elles electes ixen a la plaça de Santa Maria acompanyats del consueta de la porta Major per a arrebregar sant Joan mentre la mangrana ascendeix al cel, en 2023. / APME.

pel músic Òscar Esplà⁶. Entre les mesures que es prengueren destaquen la revisió musical i la reincorporació de l'escena de la judiada, a més d'instaurar l'assaig general del dia 13 d'agost, que marca l'inici d'aquesta resignificació de la Festa, que valorava la representació des d'un punt de vista cultural i, fins i tot, turístic.

La “restauració” del Misteri d'Elx, dotant-lo de l'aspecte que hui li reconeixem, tingué una segona part després de la Guerra Civil, en els anys cinquanta (*vid.* Castaño 2001), ja restaurada l'església de Santa Maria després de la crema de febrer de 1936 i amb un organisme de nova planta creat per la dictadura franquista per a organitzar el drama, el Patronat Nacional del Misteri d'Elx (1948). Una de les conseqüències d'aquest procés restaurador fou la creació del càrrec del mestre de cerimònies amb la intenció de treballar per una representació més assajada i cohesionada, però que no comença a destacar com una figura amb funcions clares fins a partir d'aquesta segona revisió. De tota manera, els inicis d'aquest encàrrec cal buscar-los en els anys trenta, en què trobem els primers mestres, tots eclesiàstics i relacionats, doncs, amb la gestualitat litúrgica⁷.

- Juan Bautista Javaloyes López (Elx, ? – Cadis, posterior a 1933), germà del músic Alfredo Javaloyes, sacerdot que participà alguns anys en el paper de sant Joan. Donà suport a la campanya de restauració de la Festa i, fins i tot, recomanà que Òscar Esplà revisara musicalment l'obra. El 1932 és esmentat com a mestre de cerimònies.
- Rafael Javaloyes, sacerdot que participà com a mestre de cerimònies en les representacions de 1934 i 1935, vestit com a apòstol damunt del cadafal, com el mestre de capella.

Passada la guerra, i creada la Junta Nacional Restauradora del Misteri d'Elx i els seus Temples, antecessora de l'esmentat Patronat, es nomenà Juan Orts Roman (Elx, 1898 – Oriola,

1958) com a delegat per a la direcció escènica de la Festa, encara que, com veiem, al mateix temps hi havia un mestre de cerimònies, implicat més directament en la posada en escena. Cal destacar dues dades d'aquest prohom d'Elx: d'una banda, era propietari d'una consuetat, la de 1722, que encara continua formant part de la biblioteca dels seus hereus; i, d'una altra, escrigué en 1943 un *Guión de la Festa o Misterio de Elche. Para uso de los actores y de cuantos intervienen en dicha representación*, i que ben bé podria passar per una mena de consuetat contemporània, amb indicacions escèniques bastant precises.



Les electes i la portaestandard baixen per l'andador al final d'una representació en 2022. / Joaquín de Haro, APME.

- Vicente Valero Navarro, sacerdot destinat a la comunitat espanyola d'Alger, fou en aquesta mateixa època mestre de cerimònies, a més de compaginar aquest càrrec amb el personatge de sant Pere, i així apareix documentat en comptes de la Junta de 1942 i 1944.
- Antonio Antón Asencio (Guardamar, 1919 – Elx, 2007) fou el primer mestre de cerimònies laic i el que implementà les reformes que s'introduïren en la revisió dels anys cinquanta, ja que ocupà el càrrec des de

⁶ Sobre aquesta qüestió són imprescindibles els treballs de Castaño, especialment 1993, en què descriu l'estat d'opinió que s'hi creà i els detalls d'aquesta restauració.

⁷ Pel que fa a les dades dels diversos mestres de cerimònies, cal consultar Castaño 2018: 411-412. A partir d'aquesta data, completem la informació.

1958 a 1990. A diferència de l'anterior, durant la representació es col·locà, primerament, a una de les trones i, finalment, al balcó de l'orgue, on s'han situat els mestres posteriors. A partir d'aquest moment, assumí la tasca de donar l'entrada dels cantors, amb la qual cosa tant el rector de Santa Maria com els electes deixaren de fer aquesta funció tradicional. Fou autor de la primera guia per als espectadors feta *ex professo* per a les representacions, ja que les anteriors reproduïen textos històrics.

- Joan Castaño Garcia (Elx, 1957) assumí el càrrec de mestre de cerimònies entre 1992 i 2000. Arxiver del Patronat del Misteri d'Elx i de la Basílica de Santa Maria, ha sigut el primer especialista en teatre medieval i en la història de l'obra, amb multitud d'estudis sobre aquestes temàtiques, que s'ha responsabilitzat de la direcció escènica de



Portada de l'obra 'Guión de la Festa o Misterio de Elche. Para uso de los actores y de cuantos intervienen en dicha representación,' de Juan Orts Roman (1943). / Col·lecció de l'autor.

la representació. Desenvolupà i consolidà l'equip de *consuetes* per a ajudar-lo en les tasques escèniques durant la celebració de la Festa i estudià canvis amb l'objectiu de recuperar accions més concordes amb la tradició de la dramaturgia medieval.

- Vicente Pérez Sansano (Elx, 1946), que formava part de l'equip de consuetes de Castaño, s'encarregà de la direcció escènica entre 2001 i 2008. Persona vinculada amb el món de les arts escèniques i la gestió cultural de la població, tingué una acció continuïsta respecte de l'anterior, resultat d'una experiència bastant dilatada dins de la posada en escena de la Festa.
- Antonio Antón Latour (Elx, 1950), cantor del Misteri d'Elx i mestre de cerimònies suplent des de l'època en què el seu pare ostentà el càrrec, prengué aquesta responsabilitat des de 2009 fins a 2018.
- Des de 2019 fins a 2023 Joan Castaño tornà a assumir el paper de mestre de manera interina per un període de dos anys. L'esclat de la pandèmia de la Covid-19, a causa de la qual s'interrompé el Misteri d'Elx durant dos cicles, allargà l'encàrrec més temps del que estava previst.
- Pablo Mas Serrano (Elx, 1976) és nomenat mestre de cerimònies al gener de 2024. Muntador i realitzador de cinema, ha sigut consuet del cel i mestre de cerimònies suplent des que Antonio Anton assumí el càrrec el 2009.

Funcions en l'actualitat i equip

No és la meua voluntat fer una descripció detallada de les funcions del mestre de cerimònies en l'actualitat, cosa que ja ha sigut detallada i la lectura de la qual recomane per l'interès de tot el cerimonial que desenvolupa el Misteri d'Elx (Castaño 2018), que passa desapercebut per la majoria d'espectadors i interessats; però sí que atendre aquelles responsabilitats que recauen en el càrrec dins de l'organització de les representacions any rere any.



⌋ El mestre de cerimònies, al balcó de l'orgue, observa mentre baixa la mangrana, en 2023. / APME.

- Assaig amb els cantors de la Capella i l'Escolania

El mestre de cerimònies ha d'ensenyar i explicar als cantors les accions i els gestos del cerimonial interpretatiu de la Festa. Aquesta funció normalment es concentra en els dies previs a les representacions, en els assajos que es fan a Santa Maria per part de la Capella i l'Escolania. En el cas dels adults, l'experiència i la transmissió oral fan que siguin coneixedors de tots aquests moviments i, per tant, només calga suggerir, recordar i, en tot cas, explicar les motivacions que hi ha al darrere. Pel que fa als xiquets, molts dels quals no tenen experiència o no recorden què han de fer en cada moment d'un any a l'altre, és necessari una actitud més pedagògica que asseure la transmissió adequada de la gestualitat, amb multitud de detalls que cal que tinguin en compte.

- Preparar la Prova de Veus i la Prova de l'Àngel

Tant el mestre de capella com el mestre de cerimònies han d'estar coordinats en tot moment, ja que les seues funcions van dirigides a un mateix objectiu, interpretar escènicament i musicalment un drama d'origen tardome-



⌋ El mestre de cerimònies suplent substitueix al mestre de cerimònies titular en les representacions de 2011. / APME.

dieval. Els moments en què han de treballar conjuntament d'una manera més organitzada, a banda dels assajos a l'església, és en la preparació de les proves del 6 i 10 d'agost: en la de Veus, el mestre de cerimònies fa la crida a la Sala de Plens de l'Ajuntament d'Elx de tots els cantors que hi participaran i en la d'Àngel cal que decidisca quins tipus de moviments es fan damunt dels escenaris segons els cants que s'hi interpreten.

- Coordinar l'equip de consuetes

Encara no hem parlat de les funcions de l'equip del mestre de cerimònies, que veurem tot seguit, però és evident que, a pesar de l'especialització de les tasques de cada membre, és important que hi haja una comunicació fluida entre tots abans, durant i després de les representacions per a preveure i resoldre totes les qüestions que es puguin presentar en la celebració de la Festa.

- Donar les ordres oportunes per a la posada en escena de la representació

Dins d'aquesta coordinació, el treball conjunt de l'equip durant la representació és fonamental, per aquest motiu tots estan connectats amb transceptors (els *walkies*) amb una doble funció: el mestre de cerimònies dona ordres precises sobre accions escèniques i els consuetes l'informen sobre diverses qüestions perquè en tot moment sàpiga què està passant. Cal tenir en compte que, des de la posició que ocupa el mestre, no pot controlar visualment tot el que ocorre en escena i fora d'aquesta. També és important que estiga connectat amb el grup el president de la Comissió de Representacions, que coordina els diversos equips de treball (cantors, tramoistes, vestuari, perruqueria, protocol, il·luminació, seguretat, etc.).

- Informar dels canvis escènics

A pesar que tant el mestre de capella com el mestre de cerimònies no formen part de la Junta

Rectora del Patronat del Misteri d'Elx, òrgan de decisió en tot allò que pertoca a l'organització de la representació, han d'informar del desenvolupament de cada cicle de celebracions. En el cas que ens ocupa, qualsevol decisió que afecte l'escena ha d'informar-se raonadament davant d'aquesta Junta perquè, si escau, s'aprove.

- Ajudar en l'escenografia dels concerts del Misteri d'Elx

En els últims anys, per a preservar la idiosincràsia de la Festa, la majoria de concerts que tenen lloc en altres poblacions són simplement la interpretació de les diverses peces musicals, sense cap element escenogràfic (vestuari o *attrezzo*) i amb moviments molt reduïts. De tota manera, el criteri del mestre de cerimònies és bo que es tinga en compte i la seua ajuda pot ser valuosa a l'hora d'atendre la materialització del concert. En el cas de ser escenificat, evidentment ha d'elaborar el cerimonial que es durà a terme i coordinar-se en tot el que siga necessari amb el mestre de capella.

Pel que fa a l'equip de consuetes (que, com bé indica el Diccionari Normatiu del Valencià de l'AVL, és un sinònim d'apuntador teatral), fou en l'època de Joan Castaño que es consolidà. Prèviament, a banda dels electes, existia la persona encarregada de donar entrada als cantors per la porta Major de Santa Maria o la que auxiliava el rector des de la finestra alta de l'absis i avisava els tramoistes quan veia el mocador perquè obriren les portes del cel. Però, a partir dels anys noranta, l'equip es distribueix per diverses zones de l'església i, en l'actualitat, a cada lloc li corresponen dues persones.

- Consuetes de la porta Major⁸. Com hem dit, són els encarregats de donar entrada a les Maries i els àngels que les acompanyen, als apòstols i als jueus en la representació. També avisen quan està preparat el seguici a l'inici i transmeten l'ordre de caminar des de l'ermita de Sant Sebastià fins a l'església de Santa Maria.

⁸ Perquè quede constància, ja que és un equip bastant desconegut, m'agradaria citar els consuetes que participaren en les representacions d'agost de 2023, les últimes dirigides escènicaament per Joan Castaño. En aquest cas, es tracta d'Antonio Pérez, fill del mestre de cerimònies Vicente Pérez, i Gabriel Sansano, estudiós del teatre modern i contemporani.



Els consuetes de la porta Major, al fons, esperen drets que sant Joan i la Maria acaben de cantar per a donar pas a l'apòstol següent, sant Pere, en 2023. / APME.

- Consuetes de la sagristia⁹. Es col·loquen darrere del cadafal i tenen la funció d'auxiliar els cantors en les necessitats que tinguin durant la representació (com ara, en el moment de la processó) i de tocar les campanes a l'inici de l'obra, en l'obertura de les portes del cel i en la coronació.
- Consuetes de la tramoia baixa¹⁰. Formen part del grup de tramoistes que es col·loquen sota el cadafal. La missió principal és comunicar l'ordre d'obrir les portes del cel a la tramoia alta per telèfon intern.
- Consuetes del cel¹¹. Encara que existeix una comunicació mitjançant un telèfon des de la tramoia que hi ha al cadafal fins a la tramoia de la cúpula, com acabem de dir, l'any 1997 fallà i provocà que, en el descens de l'araceli, aquest aparell no parara i es vencera cap al davant, cosa que provocà un ensurt sense majors conseqüències. A partir d'aquell moment, per a assegurar la bona comunicació entre mestre de cerimònies i tramoia alta, es crea aquest consuet. Les seues funcions són molt àmplies, ja que es converteixen en els ulls del mestre en un espai escènic fonamental amagat als espectadors.
- Mestre de cerimònies suplent¹². Dins de l'equip, també hi ha aquest càrrec que, aparentment, només té l'objectiu de substituir el mestre titular sempre que no puga participar-hi en les representacions¹³, però

⁹ José Vicente Castaño, consuet més antic en actiu, i Àngela Castaño, filla del mestre de cerimònies Joan Castaño.

¹⁰ Modesto Blasco i Manuel Blasco, fill i net de Modesto Blasco el Mato, tots tres tramoistes i curadors de la imatge de la Mare de Déu de l'Assumpció.

¹¹ José V. Bonete, restaurador d'obres d'art, i Asunción Tormo, professora de secundària. Des de gener de 2024, Bonete és mestre de cerimònies suplent. L'actual mestre de cerimònies, Pablo Mas, i l'actual president de la Comissió de Representació, el que escriu aquest article, han sigut consuetes del cel.

¹² Fins a les representacions de 2023, Pablo Más.

¹³ L'única vegada que el suplent ha substituït el titular fou l'agost de 2011 quan Pablo Más hagué d'encarregar-se dels assajos i les representacions a causa de la indisposició d'Antonio Antón.

en els últims anys ha adquirit tasques de coordinació dins de l'equip amb funcions delegades per part del mateix mestre de cerimònies, a qui ajuda en els assajos o en la representació, ja que pot tenir una major mobilitat per dins i fora de l'església per a moments que calga una acció ràpida i els altres membres de l'equip no puguin moure's del seu lloc.



L'equip que col·labora amb el mestre de cerimònies està comunicat amb transcriptors. Baixada de la Coronació en 2023. / Índigo Rodhes.

Final

El càrrec de mestre de cerimònies és una figura que s'ha introduït recentment, a partir dels anys trenta del segle XX, a conseqüència de la restauració del Misteri d'Elx de 1924 i de la seua continuació en els anys cinquanta. L'objectiu era que una mateixa persona assumira la direcció escènica de la representació, en el sentit de vetlar pel manteniment de la tradició i de la manera d'interpretar vinculada amb la dramaturgia medieval. Encara que històricament assumien aquestes funcions altres figures, com els electes, el

mestre de capella o el rector de Santa Maria, es veié la importància, a mitjan segle passat, d'unificar-les en una mateixa persona. Amb el temps, s'ha creat al voltant d'aquest càrrec un equip escènic que té cura que els moviments i els gestos s'adeqüen al valor dramàtic i litúrgic d'una obra amb més de cinc-cents anys d'història que ens retrotrau a la manera de fer i d'emocionar-se dels nostres avantpassats, un difícil equilibri entre escenificació i festa.

Bibliografia

Allegri, Luigi (1994), "Aproximación a una definición del actor medieval", en *Cultura y representación en la Edad Media*, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, Ajuntament d'Elx, Alacant.

Càmara Sempere, Hèctor (2008), "Algun misterio amagat, vol Déu nos sia revelat: l'estudi del Misteri d'Elx per intel·lectuals valencians i catalans de finals del segle XIX", en Joan Borja i Joan Armangué (eds.), *Floklora i romanticisme. Els estudis etnopoètics de la Renaixença*, Arxiu de Tradicions de l'Alguer, Càller, p. 49-65.

- (2009), "La Festa era Elx en festa" (representar, celebrar o vendre el Misteri d'Elx)", *Festa d'Elx*, 55, p. 127-149.
- (2018), "Glossari", en *La Festa o Misteri d'Elx. Guia de la Festivitat de la Mare de Déu de l'Assumpció*, Acadèmia Valenciana de la Llengua, València, p. 90-95.

Castaño García, Joan (1993), *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*, Ajuntament d'Elx, Elx.

- (2001a), "La música a l'església de Santa Maria d'Elx", en *Aproximacions a la Festa d'Elx*, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, p. 95-129.
- (2001b), "Jesucrist, possible personatge de la Festa d'Elx", en *Aproximacions a la Festa d'Elx*, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, p. 211-226.

- (2001c), “Les consuetes de la Festa d'Elx”, en *Aproximacions a la Festa d'Elx*, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, p. 61-73.
- (2001d), “L'evolució escènica de la Festa d'Elx en la segona meitat del segle XX”, en *Aproximacions a la Festa d'Elx*, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, p. 293-309.
- (2018), “Un quadern de direcció de la Festa d'Elx dels últims anys del segle XX”, en *Una Festa escrita. Llibres, plets i sermons del Misteri d'Elx*, Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, Alacant, p. 409-447.

Massip i Bonet, Francesc (1998), “La Festa d'Elx (Consueta de 1625)”, en Joan Castaño i Gabriel Sansano (eds.), *Història i crítica de la Festa d'Elx*, Departament de Filologia Catalana, Universitat d'Alacant, Alacant, p. 105-126.

- (2001), “L'histrió, el frare i el burgés. L'ahir i l'ara de la interpretació medieval”, en Josep L. Sirera (ed.), *Del actor medieval a nuestros días. Actas del Seminario celebrado los días 30 de octubre al 2 de noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Ajuntament d'Elx, Elx, 2001, p. 179-206.
- (2007), *Història del teatre català. Dels orígens a 1800*, Arola Editors, Tarragona.

Pacheco Mozas, Rubén (2009), “La consueta de 1709. Utilidad y transmisión de esta y otras consuetas de la Festa”, *Festa d'Elx*, 55, p. 21-34.

Sansano Belso, Gabriel (2004), “Nova documentació sobre la Festa d'Elx: noves còpies 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*, Ajuntament d'Elx, Elx, p. 305-324.



Els Furió: Un patrimoni únic i incalculable a les arrels d'Elx.

Catalogació de la seua obra musical

Albert Alcaraz

Université Paul-Valéry III-Montpellier.
Institut de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL).
Capilla Antigua & Orquesta Barroca de Murcia
Les Plaisirs du Roi

Quan Pere Ibarra, parlant de La Festa, va escriure la citació¹ segons la qual “el Mestre de Capella D. Pedro Furió -25 de Març de 1747-, té en poder seu... el quadern de la Turba, la Consueta, un quadernet de l'Àngel, el Motet 'a voaltres', el paper de la Maria, el Motet dels jueus que diu 'Ó Deu adonay' i el Motet de l'araceli. De tot es va fer entrega l'arxiver Ruiz el 8 de juliol de 1748”, tal com, precedentment, havia succeït amb altres mestres de capella del Misteri (Gregori Brufal, Matías Navarro, Lucas Martínez o Jacinto Redón), assenyalava, amb coneixement, la rellevància d'un músic significatiu a la ciutat d'Elx. No obstant això, el que ens interroga avui dia, encara que sembla mentida, és no haver descobert tots els dubtes sobre/al voltant de la figura de(l)s Pere(s) Furió(s), bé en singular o bé en plural, ja s'escullga qualsevol hipòtesi o teoria postulada per diferents investigadors, els quals parlen del fet que es tracta/tracte de dues o fins i tot tres persones amb el mateix nom, per estar present en diferents llocs alhora o la longevitat de la seua carrera, en el cas que es tractara de la mateixa persona.

Nosaltres no hem trobat les proves necessàries per a crear unes afirmacions precises al 100%

i encara que tenim molts indicis per a dir que parlem de diversos Furió(s), deixem oberta aquesta qüestió de si es tracta d'una saga de músics valencians lligats a Alacant com els Ximenez-Brufal, els Escorihuela, els Acuña o els Monserrate. La Sra. Ruisánchez-Redondo ja va fer un article molt interessant amb unes aportacions meravelloses sobre aquestes qüestions². El que hem volgut, principalment, és abordar la catalogació de les obres de(l)s Furió(s), significarem la increïble transcendència musical de la(es) seua(es) aportació(ns), i aportarem, científicament, els llaços descoberts amb la ciutat d'Elx.

Tot això amb el desig de dignificar i posar en valor un patrimoni immaterial únic que mereix ser rescatat i que, personalment, m'arriba al cor. Espere també fer-ho gravant part de la seua obra i portant-la per tot arreu, tal com he fet sempre, des de la meua posició com a director artístic de l'Orquestra Barroca de Múrcia i, també, en la meua trajectòria professional com a director convidat de diversos grups, especialment de música antiga, a Espanya i en diferents països, i tal com he fet amb altres autors lligats als regnes de València i Múrcia, com ara Boluda, Pérez,

1 A l'article “Por la Festa” del setmanari *El Papagayo* [Elx, diumenge 10 d'agost de 1924, número 43]. Es tractava d'un periòdic bilingüe independent, que sortia cada diumenge durant els anys 1921 al 1925, i que sota la direcció de Juan José Carbonell, comptava amb la col·laboració d'escriptors i il·lustres com Manuel Gutiérrez, José Pons Samper, Santiago Rusiñol, José Peral Vicente, Arturo Colmero o Pere Ibarra, entre d'altres.

2 RUISÁNCHEZ REDONDO, Natalia (1996), “Pedro Furió, Maestro de Capilla en Elche” (Elx) *Revista Festa d'Elx*, segona època, any LIV, núm. 48, pp. 83-93. Precisament sota la direcció del reconegut historiador il·licità, el Dr. Joan Castaño, es va aportar molta informació i documentació sobre la qüestió, gràcies a la feina de la investigadora asturiana.

Cotes, Raval, Tello, Montserrate, Escorihuela, Escobedo, Comeres, Martínez, Acuña, Navarro o Ochando, entre d'altres, molts d'ells lligats, íntimament, amb Elx i la Festa.

Vull oferir aquest article a la memòria del pare Josep Climent i el pare López-Caló. I també donar el meu agraïment personal als pares Samuel Rubio-Álvarez i José Luis del Valle, a les Sres. Carmen Hernández-Montalbán i Natalia Ruisánchez-Redondo, als Srs. Victorino Benlloch-Marín, Antonio Alba, José Antonio Román, Aitor Olivares i Guillermo Alonso-Ares, a les doctores María Sanhuesa-Fonseca, María Teresa Díaz-Mohedo, Soterraña Aguirre-Rincón, Pilar Fabregat-Baeza, i als doctors Emilio Casares-Rodicio, Joan Castaño i García, i Rubén Pacheco-Mozas, defensors i veritables treballadors d'un patrimoni immaterial únic, amb una dedicació i una passió difícil de catalogar. *Merci de tout mon cœur.*

Un dels principals problemes que ens trobem quan fem investigacions que vagen enrere en el temps és la dificultat per a trobar els documents. Si hi afegim que, en aquest cas, es tracta d'escrits del segle XVIII i a Espanya, on en molts casos aquestes actes van desaparèixer o van ser cremades entre guerres i d'altres, és, de vegades, impossible. No hem pogut trobar les partides de naixement o de casament o altres dades que en alguns casos s'han aportat en articles de recerca. Al llarg de la història, han estat nombrosos els musicòlegs i els historiadors que han aportat moltíssima informació sobre els Furió. Volem agrair a tots ells aquesta tasca sobre el nostre patrimoni.³

Les referències del naixement i formació de Furió aportades per gairebé tots els investigadors tenen a veure amb les afirmacions aportades per Villar Miralles, en què declara que van tenir lloc a Sant Nicolau d'Alacant⁴. També ho fa Martínez Morella⁵. No obstant això, nosaltres no hem pogut contrastar aquestes afirmacions en els arxius.

Per cercar els orígens documentals, hem acudit a les dues principals fonts aportades per dos investigadors il·licitans. El primer, el Dr. Castaño i García, a qui gràcies a les primeres i pioneres investigacions, trobades en els llibres de fàbrica de Santa Maria d'Elx, parlen d'un llicenciat Pedro Furió com a músic en 1711 "quan per mort de Miguel González entra com a ministril Estevan Brufal". També en 1735 "quan es feren capítols per a l'ordre del músic i s'indicà la suspensió de Pedro Furió per ser 'motivo de muchas quimeras'. I en 1738 "es torna a admetre Pedro Furió per tal que no falte la 'decencia en la capilla"⁶. El segon, el Dr. Pacheco-Mozas, a qui gràcies al seu magnífic treball de tesi trobem un Pedro Furió tiple dins de la Capella de Música de Santa Maria d'Elx (que també va representar el paper de l'àngel⁷) els anys 1736, 1737 i 1738, sota la direcció de Lucas Martínez. En ell també trobem un altre Furió (pensem que parlen del seu pare) que ostenta el càrrec de Mestre de Capella de la Festa durant els anys 1742 i part del 1743⁸, 1747 i part del 1748⁹, precedit pel murcià Thomas Ochando i el successor del qual és el prevere Jacinto Redón. Però, curiosament, des dels anys 1745 a 1756 dins

3 SALDONI, Baltasar; BARBIERI, Francisco Asenjo; PEDRELL, Felipe; RUBIO, Samuel; CASTAÑO GARCÍA, Joan; AGUILAR GÓMEZ, Juan de Dios; RUIZ DE LIHORY, José; CASARES RODICIO, Emilio; MARTÍN MORENO, Antonio; LÓPEZ CALO, osé; ARIAS DEL VALLE, Raúl; NAVARRO GONZALO, Restituto; ÁLVAREZ PÉREZ, José María; QUINTANAL, Inmaculada; LLORDÉN, Andrés; CARREIRA, Xoan Manuel; FLORES FUENTES, Juan; ORTIZ MOLINA, María Angustias; TRILLO Y VILLANUEVA, Joámi Carlos; PACHECO MOZAS, Rubén... i tants altres.

4 VILLAR MIRALLES, Ernesto (1893), *Alicante artístico-musical*. Alicante. A. Reus.

5 MARTÍNEZ MORELLA, Vicente (1954), *La capilla de música en la colegiata de San Nicolás de Alicante. Siglo XVIII*. Alicante.

6 CASTAÑO i GARCÍA, Joan (1986), "La música en la iglesia de Santa María de Elche", Valencia, Revista *Cabanilles*, nº 18-20, abril-diciembre, pp. 36-37. Als llibres de fàbrica de Santa Maria hi ha tots els pagaments als músics de la Capella de l'Església, que eren menys, però que estaven tot l'any. Tot i això, quan arribava La Festa, solien ampliar-se amb altres músics i cantants que venien de fora d'Elx.

7 PACHECO MOZAS, Rubén (2014), *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX*. Elx. Tesis de doctorado. Universidad Miguel Hernández. Tomo 1, p. 78. També a l'Arxiu Històric Municipal d'Elx, lligalls 26/3-2 i 26/3-3.

8 "se li nomena Mestre de Capella per a la festivitat de La nostra Senyora a Cabildo de 22 de juliol de 1742 i rep gratificacions". Sabem que l'any 1742 va estar Mestre de Capella, director de la Festa i compositor de la Missa. En canvi, en 1743 només va estar Mestre de Capella. Les altres funcions les va dur a terme Juan Bautista Galbis. PACHECO MOZAS, Rubén (2014), *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX*. Elx. Tesis de doctorado. Universidad Miguel Hernández. Tomo 1, pp. 14 i 170.

9 Se li acomiada per estar casat a 1 de juliol de 1748: "Primeramente: es datta dies y seis libs pagadas a Pedro Furio maestro de capilla en virtud

de la plantilla de la capella apareix com a tenor un altre Pedro Furió¹⁰. Per últim, sabem, gràcies als llibres de comptes, que Furió, a més de dirigir la capella, va compendre diferents obres encara que, tristament, no han arribat a nosaltres.¹¹

Ací tenim la primera hipòtesi: pot ser que el tio iaio, pare i fill siguin/foren els que coincideixen i treballen en Santa Maria? El tio iaio participava com a músic ja en 1711. El pare inicia el seu camí com a tiple (1736-1738) i com a Mestre de Capella (1742-1743 i 1748-1749), enmig d'aquest període es desplaça a terres andaluses on treballa com a músic i Mestre de Capella, torna sempre que pot a Elx, fins a marxar a terres lleoneses. I el fill exerceix com a tenor (1745-1756), fins i tot alguns anys sota la direcció del seu propi pare; i després marxa cap al nord de la península treballant com a cantant i violinista? Sabem que era molt habitual trobar famílies de músics. Ara hi veurem això.¹²

Segons Martínez Sanabria, Pedro Furió va, després d'accedir al magisteri d'Elx (la seua ciutat natal), a la capella de la ciutat d'Andújar, succeint a Francisco de Vargas Machuca (Mestre de Capella de Loja), on també va ser organista de la parròquia de San Miguel, encara que de forma breu i abans de 1750¹³. Sabem que, en part, no és així. Estava a la

catedral de Granada en les condicions que “el cabildo hallaba que por no tener voz lo juzgaba totalmente inútil para servir en esta Santa Iglesia como pretendía”, però “se acordóse admitiese en el coro sin que pueda pedir ayuda de costa ni salario alguno”. Les actes capitulars destaquen la participació de la capella de música en esdeveniments de caràcter religiós, però també civil. Des de festejos taurins com festivitats religioses: Sant Eufraasi, Corpus Christi, romeria de la Verge de la Cabeza, Setmana Santa, etc. D'ací va passar a l'Església Col·legial d'Antequera (Màlaga) quan el 10 d'octubre de 1750 va ser nomenat porcioner i Mestre de Capella. Dels tres candidats a l'oposició, Furió va ser elegit per nou vots, Francisco Delgado amb tres i Antonio Polaina no en va obtenir cap:

“Memorial de D. Pedro Furió Maestro de capilla de Andújar, ofreciéndose para el magisterio vacante de esta Santa Iglesia. Visto, y conferrido, pareció se le oiga, dándole los Señores Magistral y Doctoral un villancico de Concepción para que lo ponga en solfa, y algún verso o versos del Miserere, himno o lamentación lo que tuvieran por más conveniente”¹⁴.

Tal com indica la doctora Díaz-Mohedo¹⁵, la capella de música, dirigida pel seu Mestre (migporcioner) tenia com a funció principal solemnitzar el culte tant en les Hores de

de acuerdo de primero de julio 1748 para ayuda a executar viage para buscar conveniencia por haverle despedido de la capilla por ser casado. Entrego libranza de dicha día y carta de pago”. PACHECO MOZAS, Rubén (2014), *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX*. Elx. Tesis de doctorado. Universidad Miguel Hernández. Tomo 2, p. 533. Encara que al llarg de la història la possibilitat d'estar casats o no, els ocupants dels càrrecs de la capella de música, sempre havia estat variable, segons la butlla apostòlica dictada el 1732 i, a partir de llavors, en diferents constitucions, es va decidir que “evítase quanto fuere posible la admisión de casados”.

10 Descrit com a “lizado. Pedro Furio Pbro”. els anys 1751 al 1754. PACHECO MOZAS, Rubén (2014), *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX*. Elx. Tesis de doctorado. Universidad Miguel Hernández. Tomo 1, p. 12.

11 “Otrosi: a Pedro Furio por su trabajo de componer los villancicos y misa y llevar el compas en dicha festividad veinte y cinco libras”. També “Otrosi: dose libras pagadas a Pedro Furio Maestro de capilla por las muchos trabajos en componer las obras, haver compuesto salve, y magnificat y papel que gasto en dichas obras”. PACHECO MOZAS, Rubén (2014), *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX*. Elx. Tesis de doctorado. Universidad Miguel Hernández. Tomo 2, pp. 473 i 517.

12 Són sempre suposicions, però ens basem en les diferències entre pare (Mestre de Capella) i fill (tenor, violinista i compositor, però mai Mestre de Capella) en documents com els trobats a Granada el 1747: “con licencia del cabildo entró el maestro de capilla quien informó al cabildo en virtud del examen que había hecho Don Pedro Furió”. Arxiu del Cabildo de Granada. Actes capitulars, Tom 28, fol. 208v; “se acordó por parte mayor que se admitiese con parte entera en las fiestas tan solamente por tiempo de un año y se le diese licencia para entrar en el coro sin que por esta gracia y servicio pueda pedir ayuda de costa ni salario alguno”. Arxiu del Cabildo de Granada. Actes capitulars, Tom 28, fol. 208v; “En la segunda parte del llamamiento para resolver la pretensión del memorial presentado por Don Pedró Furió de que el cabildo le concediese alguna ayuda de costa para sufragar el viaje que hacía a la villa de Elche a servir el magisterio de capilla”. Arxiu del Cabildo de Granada. Actes capitulars, Tom 28, fol. 235v.

13 MARTÍNEZ SANABRIA, Eva María (2014), *Música y contexto urbano en la Edad Moderna. La capilla de música de la ciudad de Andújar durante los siglos XVII y XVIII*. Jaén. Trabajo de Fin de Grado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Jaén, p. 29.

14 Llibre XXII d'actes capitols de l'Església Col·legial d'Antequera. Capítol celebrat el 10 d'octubre del 1750.

15 DÍAZ MOHEDO, María Teresa (2005), “La Iglesia Colegial de Antequera y su capilla de música en la segunda mitad del siglo XVIII”. Madrid, *Revista de Musicología*, pp. 280-294.

l'Ofici com en les celebracions de la Missa. Tot i que les seues obligacions eren, essencialment, similars a les dels altres mestres de l'època, a Antequera, el Mestre de Capella no era responsable de l'educació dels infants del cor. Per tant, no estaven obligats a la seua manutenció i cura, tal com succeïa en altres capelles musicals com ara València, Santiago de Compostel·la o Pamplona, entre d'altres. I quan déiem que va passar per la seua antequerana de forma breu, va ser degut al fet que en 1755 Furió va ser acomiadat i condemnat a deu anys de desterrament, després d'haver estat amonestat pel seu mal comportament diverses vegades, fins i tot pel senyor Bisbe¹⁶. Les causes no les coneixem exactament, però degueren ser extremadament greus perquè no va ser expulsat del seu càrrec només. Pot ser que a Antequera es van assabentar que estava a Granada en aquestes condicions encara que ell les va ometre? O en un dels seus viatges a Elx, per a assistir a la Festa, va deixar de banda les seues obligacions allà?

Doncs, diferents proves testifiquen la presència d'un dels mestres Furió en terres andalusines i ens fa conèixer el seu segon cognom. En primer lloc, una escriptura de poder sobre l'herència de Furió a Elx, en morir el seu pare el 26 de febrer de 1752, i datat el 17 de març a Antequera:

“Escriptura de poder de Manuel Coquilla contra Pedro Furió i Rizo¹⁷

Sello Qvarto, veinte Maravedis, Año de Mil Setecientos y Cinqventa y Dos.

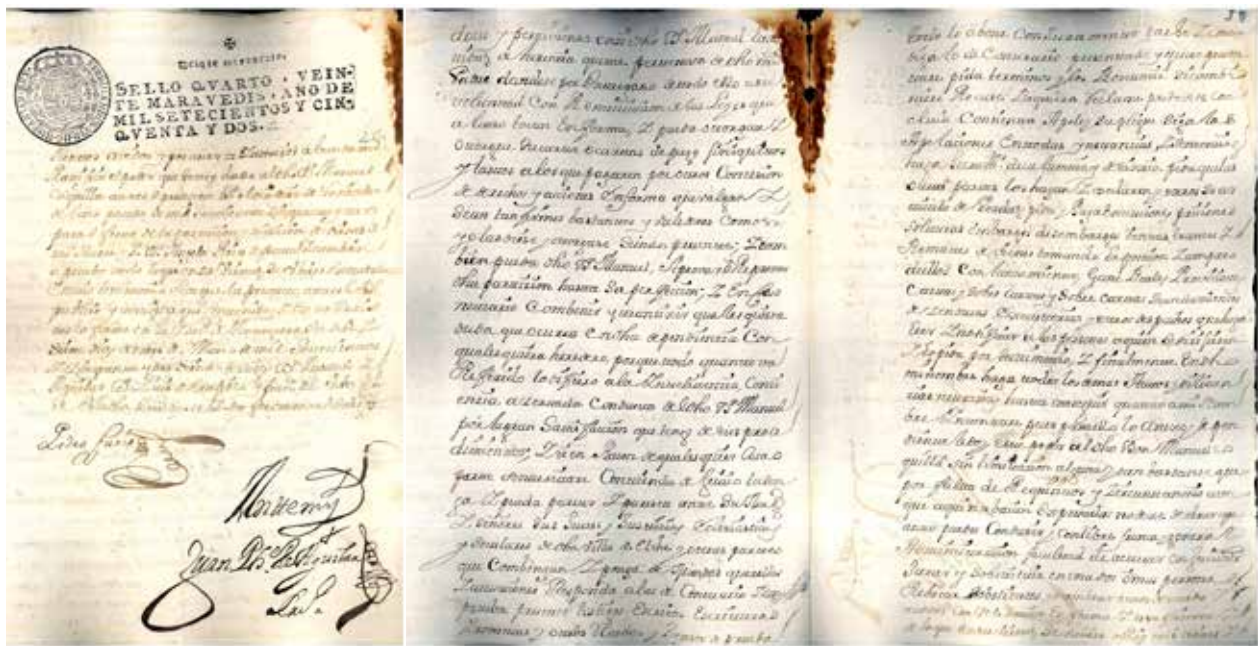
Don Manuel Coquilla Poder de Don Pedro Furió y Rizo

[...] yo Don Pedro Furio y Rizo bezino que soy nesta muy noble ciudad de Antequera, racionero y maestro de Capilla de la Santa Iglesia Insigne Real Colegial de ella; dio que el veinte y seis del mes de febrero falleció mi padre y señor D. Joseph Furio vecino de Cavildo de la villa de Elche y siendo yo uno de sus herederos otorgo por el tenor de la presente que doy todo mi poder cumplido el que baste conforme acte y mas sea

necesario para valer a Don Manuel Coquilla vecino de la villa de Elche mi pariente. Especialmente para que a mi nombre y representando a mi persona acción y derecho se presente con los tutores comensados o que se comensaren a la testamentaria del dicho señor mi padre, proviendo en ellos lo que me corresponda y pertenezca con aprovacion o adiccion de lo executuado y que se hagan aprecio liquidacion y partifa de los vienes y caudal que an quedado por dicho fallesimiento, nombrando tasadores y partidores y perviviendo en dicho D. Manuel tivar de herencia que me pertenesca de dicho mi padre dandose por entregado de todo ello a su voluntad con remuneracion de las leyes que al caso tocan en forma [...] y pueda otorgar y otorgue su carta o cartas de pago finiquitos y tasos a los que pagaren por otros concesion de derechos y acciones, en forma que valgan y sean tan firmes bastantes y valederas como si yo las oiese y otorgase siendo presente; tambien pueda dicho Don Manuel, aprovar o reprovar dicha partizion hasta su perfeccion; y en caso necesario combenir y transixir quales quiera duda que ocurra en dicha dependenzia con quales quiera heredero, porque todo quanttova referido lo difiero a la intelixencia, convienzia, conduenza del dicho Don Manuel por la gran sattisfaccion que tengo de sus procedimientos; y si en razon de quales quier cosa o parte se necesitare contienda de juicio la tenga y pueda parecer y paresca ante su Magestad y Señores sus Juezes y SS. Eclesiasticas y seculares de dicha villa de Elche y otras partes [...] y finalmente en dicho mi nombre haga todos los demas autors y dilixencias necesarias hasta conseguir quantto a mi nombre inttentare pues para ello lo anexo y dependiente de doy este poder al dicho Don Manuel Coquilla sin limitación alguna y tan bastante que por falta de requisitos y circunstancias aunque aquí no baian expresadas no dexe de obrar quantto pueda condusir y con libre franca y general hoministtrazion facultad de actuar [...] ratifico el poder que tengo dado al dicho Don Manuel Coquilla ante el presente el día diez de noviembre del año pasado de mil settencienttos zinquenttayuno para el efecto de la parttizion y distribuzion de vienes de mi madre y señora D^a

16 GARCÍA DE LA CALLE, Sylvie Denise (2007), *El Canto Llano en la Catedral de Granada y en la Capilla Real de Granada: Repertorio Medio* (Granada). Tesis de doctorado. Universidad de Granada, p. 119.

17 Arxiu Històric Municipal d'Antequera (Màlaga). Fons de protocols notariais. 17 de març de 1752. Signatura: C - 2096 - 57.



Escritura de poder de Manuel Coquilla contra Pedro Furió y Rizo (26/02/1752). / Fondo de Protocolos Notariales C-2096-57. Archivo Municipal de Antequera (Málaga).

Angela Rizo de quien y tambien apruebo todo lo que en su virttut sea y ubiere executado y dado testimonio otorgue la presente ante el publico y ttestigos aqui contenidos y en su rexistro lo firme en la ziudad de Antequera en diez y siete días del mes de marzo de mil setenzientos y zinquenta y dos siendo testigos [...]"

En segon lloc, també la partida de baptisme de la seua filla Maria Antònia. Filla d'ell i de Maria Ana Chapuli nascuda el 20 d'abril de 1752 i datat el 4 de maig del 1752:

"En la ziudad de Antequera en quatro dias del Mes de Maio de Mil setecientos, y zinquenta, y dos años Yo Dn. Salvador Gomez de Arebalo cura de la parroquia de Sor. S. Sebastian de esta ziudad Baptizé â Maria Antonia Luisa, hixa legitima de Dn. Pedro Furio, y de D^a. Maria Ana Chapuli su muger vecinos de esta ciudad. Declaró dicho su Padre no aver tenido otra hixa de estos nombres y juró que nació el dia veinte, y ocho de Abril procssimo pasado de este. Fue su Padrino el Sor Dn. Luis Maria de Harvaez, y Guzman conde de Bobadilla Alferez Maior y Alcaide del castillo, y fortaleza de esta ziudad,

y vecino de ella aquienn adverti el Parentesco espiritual que con su Ahixada, y Padres â contraido, y la obligacion de enseñarle la Doctrina christiana de que doy Fe.=
D. Salvador Gomez de Arebalo, y Mellado"¹⁸
DI.

Per últim, una atribució econòmica que ens relata que Furió, a més d'estar casat amb Maria Ana Chapuli, tenia un fill menor i tres filles. No obstant això, els números dels comptes no quadren:

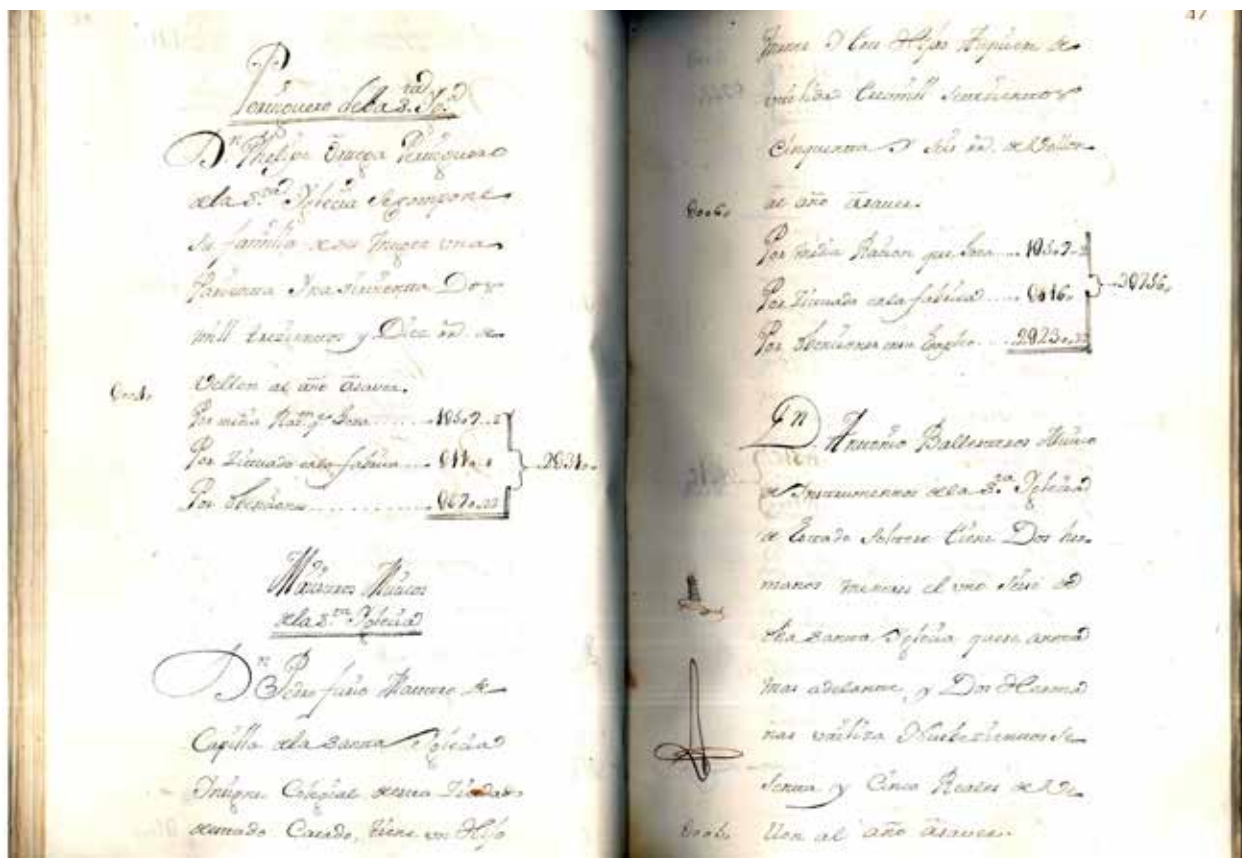
"Ministros Músicos de la Sta. Iglesia¹⁹
Dn Pedro Furio Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Insigne Colegial deesta ziudad deestado casado, tiene un Hijo Menor y tres Hijas requiere la utilidad tres mil settecientos cinquenta y seis rr. de vellon año alavez."

Por media racion que goza... 10509-2
Por zittuado en la fabrica..... 0616,, ,, 30756 ,,
Por obencioen su empleo..... 20230,,32

Fins ací ja hem vist que Pedro Furió i Rizo, Mestre de Capella natural d'Elx, està a

18 Llibre de baptismes, foli 153, corresponent als batejats a la parròquia de San Sebastián d'Antequera (Màlaga), número 93: Maria Antonia Luisa.

19 Arxiu Històric Municipal d'Antequera. Fons Municipal, lligall 4997-46, pp. 46, 47.



Pedro Furió, maestro de capilla de la Colegiata (01/01/1753). / Fondo Municipal L-1997-46. Archivo Municipal de Antequera (Málaga).

Andalusia al voltant del 1750 i desenvolupa el seu magisteri a Andújar i Antequera, justament després de ser acomiadat l'1 de juliol de 1748 a terres del Baix Vinalopó. El seu pare es diu Joseph Furió²⁰. La seua mare, Àngela Rizo. A més, està casat amb Maria Ana Chapuli, amb qui té tres filles i un fill menor. Potser aquest es diu també Pedro o Pedro Vicente, com veurem després? És aquest fill el Pedro que roman a Elx cantant com a tenor segon a la Capella de Santa Maria des de 1745 fins a 1756?²¹ Una cosa està clara, i és que els cognoms d'aquest fill haurien de ser Furió i Chapuli, i els del seu pare, llavors, són Furió i Rizo.

El 10 de gener de 1755 a la Capella Reial de Granada “se tuvo presente tratar de poner edictos para el magisterio de la capilla de música, que se halla vacante por la promoción de don Juan Martínez (natural de Cocentaina) al magisterio de la capilla de la santa iglesia catedral de Jaén; y con efecto, conferido a este asunto, hallándose no pueden servir los edictos que hay impresos para el dicho magisterio, respecto a que por cédula de Su Majestad posterior está aumentada su renta hasta 150 ducados de vellón y 24 fanegas de trigo, y que en los edictos antiguos faltan algunas circunstancias que deben explicarse; por tanto, el Cabildo acordó se impriman edictos en

20 Seguint aquesta hipòtesi, i repetim, és només una suposició, el Pedro Furió de què parla el Dr. Castaño i Garcia, que estava a la capella de Santa Maria el 1711, no seria l'avi perquè no es diu Pedro sinó Jose. Potser el tio iaio. El que és segur és que no podem dir, de manera documental, el grau de parentiu amb els altres dos.

21 Ratifiquem aquesta afirmació, ja que, com hem demostrat amb documentació, prèviament, Pedro Furió i Ana María Chapuli tenien tres filles i un fill menor, al qual situem a Elx com a tenor segon gràcies a les aportacions del Dr. Pacheco-Mozas. I a més, trobem un memorial presentat al Cabildo, el 1747, on es declara natural d'aquesta vila: “exhibiose en este cabildo un memorial que antes de ahora estaba presentado a los señores de este ayuntamiento por Pedro Furió de Chapuli, natural de esta villa. 10 de febrero de 1747”. Arxiu Municipal d'Elx. Memorial 1747. També en RUISÁNCHEZ-REDONDO, Natalia (1996), “Pedro Furió, Maestro de Capilla en Elche”. Elx. Revista Festa d'Elx. Segona època, any LIV, núm. 48, p. 87.

que se adviertan, y se pongan con el término de 60 días, para que, enviándose al reino de Murcia y Valencia, donde es mayor la copia de maestros de música por la mayor aplicación y genio de aquellos naturales, pueda haber el competente para que cómodamente hagan el viaje los que intentaren oponerse”²².

És a dir, Juan Martínez deixava la Capella Reial de Granada per anar de Mestre de Capella a la catedral de Jaén i convocaven oposicions (i sobretot apostaven per promocionar els edictes als regnes de València i Múrcia). Furió va guanyar el lloc de Mestre de Capella, però el que va passar en l'oposició és digne d'esmentar: a causa dels informes rebuts sobre els actes previs de Furió (durant el seu magisteri a Andújar i Antequera) es va produir una enorme escissió entre partidaris i detractors d'ell —els que estaven a favor d'un altre opositor: Domingo Graell—; i es va determinar que es remetera a Sa Majestat la consulta. Ací podem llegir alguns documents que en donen fe:

“Se vio un memorial de don Pedro Furió, maestro de capilla, en que solicita le conceda el Cabildo licencia por doce días para pasar a recoger ciertos papeles de música que tiene repartidos en Antequera y son muy precisos para el cumplimiento de su ministerio de maestro de capilla; entendido por el Cabildo, lo llevó a bien y le concedió la licencia que pretendía para que use de ella luego...”²³.

“Hice presente que el maestro de capilla pedía la licencia acostumbrada para faltar al coro hasta Navidades, por tener que componer la

música para los villancicos, y siendo práctica concederla por el referido tiempo, el Cabildo condescendió en ello...”²⁴.

“Estando en cabildo extraordinario en el coro después de horas, dijo el señor Espinosa que de orden de la superioridad se hallaba notificado el maestro de capilla saliese de Granada y se estableciese en la ciudad de Valencia, cuya novedad hacía presente al Cabildo, y que el maestro de capilla interino quería saber qué papeles de música había de entregar al propietario, que le pedía varios, y no quería escederse entregado a caso lo que no deba; entendido por el Cabildo, confirmó en el nombramiento interino de maestro a don Pedro de Rivera, y en cuanto a papeles acordó y mandó que, arreglándose éste a lo que previene el edicto que se puso para la provisión del magisterio, entregase al maestro de capilla lo que no se comprenda en él”²⁵.

“El señor Quintanilla dijo que en la catedral se pensaba poner edictos al magisterio de capilla que tiene vacante [...]”²⁶.

La plaça vacant el 1756, amb la marxa forçada de Furió, va ser ocupada per Antonio Caballero fins a la seua mort el 2 de març de 1822, després d'una polèmica oposició i el període interí per l'arpista Juan Guilarte. No obstant això, gràcies als seus inventaris el 1781, 1792 i 1817, sabem de les obres de Furió a la seu granadina, malgrat que sembla que a causa de la seua curta presència només va compondre els villancets de l'any, ja que la resta d'obres que estan a l'arxiu de la seu no van ser escrites allà²⁷.

Des de l'11 de setembre de 1759²⁸ fins a ca. el

22 Arxiu de la Capella Reial de Granada. Actes Capitulars. Fol. 409v. [10/01/1755].

23 Actes Capitulars, volum 17, fol. 471v. [03/10/1755].

24 Actes Capitulars, volum 17, fol. 480v. [08/11/1755].

25 Actes Capitulars, volum 17, fol. 523v. [20/04/1756]. Aquesta dada confirma aleshores la presència de Furió a València i de la qual tenim constància gràcies a diverses obres que va escriure i de les quals ens han quedat els seus textos. Tristament, no la part musical. En primer lloc: els “Villancicos / que se han de cantar en la / Iglesia Parroquial de San Martin Obispo, de / la Ciudad de Valencia, en los Solemnos / Maytines de su Titular, en este / año 1756. / Puestos en Música / por Don Pedro Furio, Maestro de Capilla / de dicha parroquia.” En segon lloc, “els villancets escrits per l'Església parroquial de Sant Martí el Oratori sacre dedicat a San Pascual Baylón editat per Benito Monfort el 1759” però ací diu que és Mestre de Capella a Guadix.

26 Actes Capitulars, volum 17, fol. 568v. [01/10/1756].

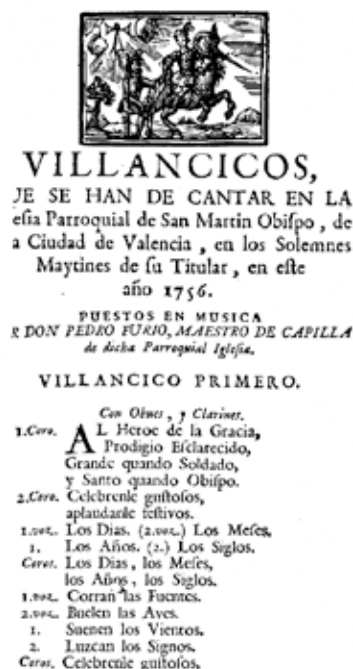
27 FRANCO VIDAL, Elena Tatiana (2022), *La flauta travesera en el siglo XVIII en la Catedral y en la Capilla Real de Granada*. Madrid. Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, pp. 367 i 376-378.

28 És admés com a Mestre de Capella “en la misma forma que estaba Don Pedro Artega”. Arxiu Cabildo Guadix. Actes Capitulars, Tom 29, fol. 260v. [11/09/1759]

10 de novembre de 1760, tenim coneixement que Furió va exercir com a Mestre de Capella a la catedral de Guadix. El seu curt període a la seu accitana també va deixar la seua empremta: fins que la justícia el va trobar i va haver de marxar. Comptava amb una plantilla enorme a la capella de música. Al cor: escolans, contralts, tenors, baixos. Als instruments: clavecí i orgue, xirimites, flautes, oboés, trompes, violins, violons. A més a més, comptava amb sotsxantres i psalmista. Al cap de poc temps d'arribar a Guadix (6 de novembre de 1759) ja va demanar una ajuda al Cabildo, que va ascendir a 900 reals, tot argumentant "sus marchas desde la Corte a Valencia y de aquella Ciudad â esta con una crecida familia". Tot just estant preparant les nades/els villancets de l'any i després d'una problemàtica amb el Cabildo per voler situar la capella a la part alta del cor (on s'asseien els pròcers eclesiàstics) la seua dona, Maria Ana Chapuli, va donar testimoni que se l'havien emportat pres a la presó de Peníscola. Tot i això, el Cabildo, sense entendre res, li va oferir "settecientos, y cinquenta reales en la obra pia de pressos en atencion â tan extrañas circunstancias"²⁹. No sabem el temps que Furió va estar a la presó de Peníscola, el que sí que sabem és que havia de complir deu anys perquè obtinguera un lloc del mateix grau. Per això, a més d'oferir composicions a diferents Cabildos va intentar recalar en diversos temples. Però, aquesta vegada, amb un rang menor: bé com a instrumentista o cantant. Segons el Dr. Corral Báez, va tenir la picardia de datar una de les seues obres com a Mestre de Capella de la catedral de Guadix el 1770, quan l'havien capturat 10 anys abans, precisament perquè havia de passar aquest període de temps fins a poder optar a un lloc similar. Així ho va fer:

"El exemplar de la devoción al Smo. Sacramento San Pascual Baylón Oratorio Sacro Que se canta en la Real Casa y Congregación del Oratorio de S. Felipe de Neri de la Ciudad de Valencia Puesto en música Por D. Pedro Furio maestro

de Capilla de la Iglesia Catedral de la Ciudad de Guadix. En Val.^a Por Salvador Fauli junto al Real Colegio de Corpus-Christo. Año 1770".



© Biblioteca Nacional de España

Letras de los 'Villancicos que se han de cantar en la Iglesia Parroquial de San Martín obispo de Valencia' (1756). / R / 34991 / 21. Biblioteca Nacional de España (Madrid).

La següent notícia de la qual tenim referències en aquest període és a Ceuta, quan demana en 1767 treballar allí:

"Se abrió una carta dirigida al Cabildo, con fecha en Ceuta a 18 del corriente, al parecer firmada de Pedro Furió, en que pide la maestría de capilla que obtuvo, creyendo que está vacante; se acordó se le escriba, por el secretario, diciendo no tenía el Cabildo noticia de estar vacante dicho empleo"³⁰.

Aquest fet es ratifica gràcies a les investigacions del musicòleg ceutí Gutiérrez-Álvarez, en què afirma que Furió "va treballar diversos anys a Ceuta, on malgrat la seua fama no va

²⁹ Actes Capitulars Arxiu C. Guadix, tom 28, fol. 341v. [10/11/1760]. CORRAL BÁEZ, Francisco Javier (2000), *La Capilla de Música de la Catedral de Guadix en el siglo XVIII*. Vol. III. Granada. Tesis doctoral. Universidad de Granada.

³⁰ Arxiu de la Capella Reial de Granada. Actes Capitulars. Fol. 187, Volum 19. [26/06/1767].

arribar a treballar com a Mestre de Capella de la catedral, sinó com a tenor i violinista sota la direcció de músics molt inferiors a ell³¹.

I ací és on perdem la pista dels Furió. Un apareix a la catedral de Ceuta el 1767, tal com hem dit, i n'apareix un altre, en la mateixa data, a la catedral de Santiago de Compostel·la³². Tots dos com a instrumentistes o cantants. Un el trobem com a Pedro Furió. L'altre com a Pedro Vicente Furió. El que va ser Mestre de Capella a Lleó i Oviedo, on va morir el 1780, sempre Pedro. L'altre, que segueix com a violinista a Mondoñedo, Palència (on es presenta a una oposició amb el mateix càrrec), Medina del Campo i Salamanca, on mor el 1803, Pedro Vi-



Letras de los 'Villancicos que se han de cantar en los Solemnnes Maytines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo. En la Santa Iglesia Catedral de León puestos en música por Don Pedro Furió Maestros de Capilla de dicha Santa Iglesia' (1770). / R / 34986 / 37. Biblioteca Nacional de España (Madrid).

cente (com veurem a continuació). Però a més, les dades aportades a les diferents oposicions resulten inconnexes. Això sí, igualment com a hipòtesi, té força lògica que la família pugui estar 'relativament a prop'.

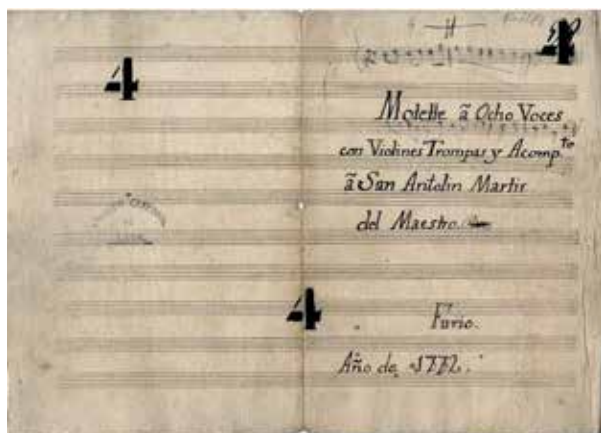
Segons Rubio, Furió va ser nomenat Mestre de Capella de la catedral de Lleó el 14 de juliol de 1770, on va romandre fins a 1775. La seua producció va ser enorme i d'una qualitat alta. Amb diversitat d'estils i formes que fan que convisquen, íntimament, des del llenguatge barroc, passant pel rococó i arribant fins al mateix classicisme. Un veritable tresor. No obstant això, i com feraprèviament al llarg de sa vida en altres llocs, no va durar molt de temps a la seu lleonesa. El 2 de maig de 1774 i rere la defunció d'Enrique Villaverde, Mestre de Capella de la catedral d'Oviedo, es van organitzar les oposicions pertinents, mentre que Ventura Rodríguez, tenor de la capella, feia de director. Furió va vencer el concurs davant de Juan Antonio García Carrasquedo (MC de la catedral de Santander), Juan Domingo Vidal (MC de la col·legiata del Salvador de Sevilla) i Francisco Nàger (MC de la catedral d'Ourense). José Ramón Gargallo (1744-1794) va succeir a Furió com a Mestre de Capella a Lleó. Al seu currículum diu que va exercir el magisteri com a Mestre de Capella a Elx:

"D. Pedro Furió con el más profundo respeto expone: que si en la actual oposición que va a hacer a este Magisterio de Capilla pueden servir en la alta consideración de V.S.I. los actos positivos, tiene el honor de presentar a V.S.I. los suyos con testimonios irrefragables, que se reducen por este orden: Primero: a la edad de dieciséis años obtuvo el Magisterio de la Iglesia de Elche, en el Reino de Valencia. Segundo: el de la ciudad de Andújar, en el Reino de Jaén. Tercero: Racionero y Maestro de Capilla de la Insigne Colegial de Antequera, para cuya prebenda le hicieron pruebas, que exhibe copia de ellas. Cuarto: el de la Capilla Real de Granada.

31 GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, José Antonio (2005). "Archivo de música de la Ciudad de Ceuta, estudio y catálogo". *Cuadernos del Archivo Central de Ceuta*. Ceuta siglo XXI. Número 14, pp. 129-208.

32 Segons l'apèndix d'una tesi, fa constar en els documents que presenta en 1767 que té 39 anys quan guanya la plaça de tenor a la catedral de Santiago de Compostel·la. ALÉN GARABATO, María del Pilar (1992), *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela*. Tenerife. Tesis de doctorado. Universidad de La Laguna.

Quinto: el de la Capilla de San Juan del Mercado de la ciudad de Valencia. Sexto: el de la Catedral de Guadix. Séptimo: actualmente el de la Catedral de León. Todos los cuales (a excepción de el de Valencia, que fue llamado para él) los ha llevado por rigurosa oposición. Si todo esto obsta, suplica a V.S.I. se digne tener presente, para lo que a ello pueda añadir de mérito en la oposición actual. Entre tanto, pide a Dios prosperar y dilate a V.S.I. su vida en la mayor grandeza. Oviedo y 20 de Septiembre de 1774”³³.



‘Motete a San Antolín Martín’ (1772). / R / 34986 / 37
 Archivo Musical de la Catedral de León.

El seu nomenament va tenir lloc el 20 de març de 1775³⁴ i sabem que després de morir la seua esposa, Maria Ana Chapuli, es va tornar a casar amb Gertrudis Pagín. Tal com narra el Dr. Arias del Valle, Furió des d'aquell moment va tenir enfrontaments amb el Cabildo, segons sembla per repetides faltes en el compliment del seu deure, fins que el 12 de juliol de 1779 es va acceptar una petició del mestre per a jubilar-se. Tot i això, encara que en primera instància semblava haver-se acordat, la jubilació no es va dur a terme, i li van indicar

noves obligacions. Furió se'n va queixar en una carta en què exposava que la seua contractació, anys abans, no eren les mateixes. Dies més tard, va sol·licitar una llicència per malaltia i uns mesos més tard va haver de sol·licitar fins i tot un préstec³⁵. El 5 de maig de 1780 va morir:

“Se dio parte por el señor Llano que anoche a las nueve se había servido de llevar Dios para sí a D. Pedro Furió, Maestro de Capilla, y que por testamento suplicaba al Cabildo se sirviese permitir se le enterrase en esta Santa Iglesia [...]”.

Quan va morir, el va succeir Joaquín Lázaro, el febrer de 1781, després de vèncer l'oposició de Mestre de Capella de la catedral d'Oviedo³⁶.

Més tard, trobem a les actes capitulars de la catedral de Lleó (1783) la presència d'un Pedro Furió que es presenta a les oposicions de violí i procedeix de la col·legiata de Medina del Campo (i aclarim que el Pedro Furió Mestre de Capella a la catedral d'Oviedo, i que diu ser natural d'Elx, mor el 5 de maig de 1780³⁷). És a dir, ja sabem que és impossible que siga la mateixa persona:

“Hizo presente el Sr. Procurador que, a consecuencia de haberse concluido los ejercicios para las plazas de primer violín y bajo de Capilla de nuestra iglesia a las que se habían fijado edictos, le habían entregado los examinadores nombrados por el Cabildo la regulación y censura de los opositores concurrentes a ellas que lo eran para la de violín don Thomas Medrano, músico de Madrid, don Mariano Mosón, primer violín de la santa iglesia de

33 ARIAS DEL VALLE, Raúl (1982) *D. Pedro Furió, maestro de capilla de la S.I.C. De Oviedo (1775-1780) documentación inédita*. Revista Studium Ovetense, núm. X, p. 169. També en RUISÁNCHEZ-REDONDO, Natalia (1996) “Pedro Furió, Maestro de Capilla en Elche”. Elx. Revista Festa d'Elx. Segona època, any LIV, núm. 48, p. 86.

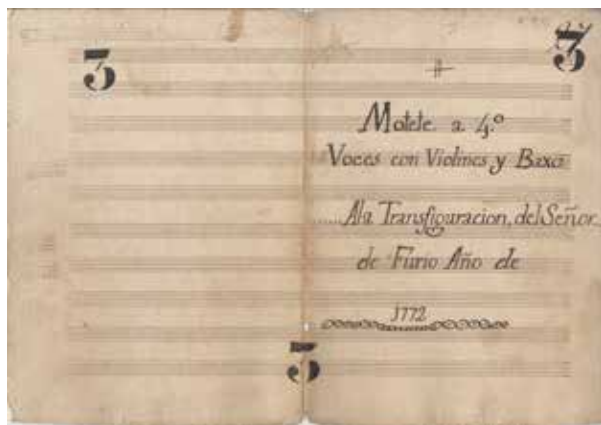
34 Arxiu de la catedral d'Oviedo. Actes capitulars, vol. 59, fol. 177, pp. 182-184. També en BOURLIGUEUX, Guy (1967), *Recherches sur la musique a la Cathédrale d'Oviedo (des origines au début du XIXe siècle)*. Dins de Melanges de la casa de Velázquez (Éditions E. de Boccard), Tom 3, p. 129.

35 ARIAS DEL VALLE, Raúl (1983). “La no jubilación del Maestro Furió (Oviedo, 1775-1780)”. Madrid. Revista de Musicología, Vol. 6, nº 1-2, pp. 121-134.

36 Després de la mort de Pedro Furió, el gener de 1781, Joaquín Lázaro es va presentar a l'oposició de la catedral d'Oviedo i va resultar vencedor davant d'altres pretendents de gran relleu: Juan García Carrasquedo (Mestre de Capella de la catedral de Santander), Jaume Balús d'Urgell i Francisco Nager de Lugo. L'oposició va durar una setmana i després de resultar vencedor Lázaro, va prendre possessió del càrrec el 10 de febrer d'aquest any. MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María (2007), *Músicos turolenses*. Zaragoza. Instituto de Estudios Turolenses, p. 63.

37 De fet, segons el Dr. Arias del Valle, Furió va afirmar del seu puny i lletra que amb 16 anys era Mestre de Capella a Elx. ARIAS DEL VALLE, Raúl (1983), “La no jubilación del Maestro Furió (Oviedo 1775-1780)”. Madrid. Revista de Musicología: Homenaje a Samuel Rubio. Sociedad Española de Musicología. Vol. 2, número 1-2, p. 122.

Plasencia, don José Mariano Martínez, segundo de la de Astorga, don Pedro Furió, primer violín de la Colegiata de Medina del Campo, y don Isidro Abellán Sáez, músico de Valladolid [...] habiéndose ejecutado por votos secretos en la forma acostumbrada, salió electo canónicamente para la plaza de violín primero el citado don Tomás Medrano [...]”³⁸



‘Respondens autem Petrus’ (+1780). ACL, ms. 446, p. 446. ‘Catálogo de música de la Catedral de León (Volumen 1),’ Samuel Rubio Álvarez. / Archivo Musical de la Catedral de León*.

* en aquest manuscrit (escrit a la portada: 3 Motetes Para la Resurrección. / Baxon Principal de Furió) trobem datada la defunció. Si fem cas a aquest apunt, s’hauria de tractar de Pedro Furió i no de Pedro Vicente, cosa que corroboraria encara més les nostres investigacions. A la portada del baix continu, y en TP, una mà posterior ha escrit: “à 5 / Violines, trompas y acomp.to”; altra mà prèvia ha escrit: “Estos Motetes se cantan el día de Pascua / de Resurrección, por la mañana a las 6, desp.s / de Maytines, y uno cada día de Pascua / à la Procesion desp.es de tercia”. Està titllat el nom de Fernandez per Furió i una nova mà aclareix: “renobados con Instrumental / Per Ernz.” Després de revisar els papers s’adverteix més d’un copista.

És clar que un altre Pedro Furió va morir a Oviedo, com a Mestre de Capella, tres anys abans (1780). El mateix que havia estat,

prèviament, Mestre de Capella a la catedral de Lleó. Aleshores, és evident que són dues persones diferents. Una que desenvolupa la seua carrera com a Mestre de Capella, habitualment. L’altre ho fa com a cantor i instrumentista, al marge que també escriu música i molt bona.

Encara que no apareix el segon nom a les actes, creiem que es tracta del mateix Pedro Vicente Furió que també va oposar a una plaça de primer violí a la catedral de Palència el 1779³⁹ i que va desenvolupar una activitat prèvia, entre 1776 i 1779, com testifiquen els comptes de fàbrica de la catedral de Mondoñedo i on participava com a instrumentista sota la direcció de Bernardo Francisco San Millán, Mestre de Capella⁴⁰. No obstant això, el 1783 va guanyar la plaça de primer violí



‘Misa à 4 voces, violines, trompas y acompañamiento’ de Pedro Vicente Furió. / Catálogo del archivo de música de la capilla de la Universidad de Salamanca.

a la capella de la Universitat de Salamanca (seguia ocupant el mateix lloc a la Medina del Camp)⁴¹. Allí, al marge de la seua activitat com a instrumentista, va col·laborar com a

38 Arxiu Capitular de la catedral de Lleó, fons general, llibre d’actes capitulars 10046, f. 188r. Opositors a les places de primer violí i baix. Triat primer violí i baix de capella. [28/02/1783] També en SANTOS-CONDE, Héctor-Eulogio (2018), “Recepción de música orquestal centroeuropea en la Catedral de León: la actividad del violinista Tomás Medrano (1783-1807)”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 31, pp. 133-155.

39 El pare López Calo suggereix que Pedro Vicente Furió és fill de Pedro Furió, qui fora Mestre de Capella a Andújar, Antequera, Granada, Lleó i Oviedo (omet Guadix i Ceuta), tal com diu Antonio Martín Moreno al seu llibre *Història de la música andaluza* (1985). Biblioteca de Cultura Andaluza, p. 130.

40 CAL PARDO, Enrique (1996), *La música en la catedral de Mondoñedo*. Lugo, Alvarellos, p. 413.

41 És admés gràcies a informes emesos per Agustín i Francisco Sanz (dos violinistes de la catedral de Salamanca): “en quant a la idoneïtat del pretendent a la facultat per haver-ho experimentat, i conducta en els seus costums” (Arxiu de la Universitat de Salamanca 916, 74v). Sembla que també tenia el costum de sol·licitar augments de salari (com el seu pare) i el 1789 se li van concedir 1500 reals (Arxiu de la Universitat de Salamanca 835, 62v-63r). En suprimir-se la capella se li va mantenir una pensió de 1500 reals, quantitat que va continuar cobrant fins a la seua mort el 7 de juliol de 1803 (Arxiu de la Universitat de Salamanca 2095, pàssim).

copista i com a compositor fins a la seua jubilació i la seua mort posterior⁴².

I bé, en qualsevol cas, després de voler presentar la màxima llum a l'estat de la qüestió, i amb el desig que posteriors investigadors puguen rebatre o afegir-hi la millor informació, ara abordem la catalogació de les obres que hem trobat de Furió en les principals seus i arxius. De segur, n'apareixeran més. N'estic convençut. Desitge que aquest patrimoni pugui ser posat en valor i que no seguisca dormit gairebé 300 anys més.

CATALOGACIÓ DE LES OBRES DE(LS) FURIÓ(S)

COL·LEGIATA DE SANTA MARIA DE LAS NIEVES (OLIVARES – SEVILLA)⁴³

El ave canora. Recitado y aria para alto con violines, obues y acompañamiento a la Purísima Concepción.

[A] (Recitat i ària), dos violins, dos oboés i baix continu (sense data).

Signatura: 59/25.

Mas o que resplandor. Cantada con violines al sagrado Nacimiento de Jesús.

[S] (Recitat i ària), dos violins⁴⁴ i baix continu – [1767].

Signatura: 59/24.

Qué asombro. Aria 2ª de Kalenda con biolines.

[A] (Recitat i ària), dos violins i baix continu – [1752]⁴⁵.

Signatura: 58/10.

CAPELLA REIAL DE GRANADA⁴⁶

MISSA a 5 con violines y trompas

[S – SATB] amb dos violins, acompanyament a l'orgue del 2n cor i acompanyament. [1751]⁴⁷.
Signatura: 23/3.

Dixit Dominus a 7 [SST, SAT – sic].

Salm amb dos baixons, acompanyament a l'orgue i a l'arpa (tots dos molt xifrats). [1749]⁴⁸.

Signatura: 23/4.

Laudate Dominum omnes gentes a 8 [SSAT – SATB].

Salm per a cor i acompanyament. [1755]⁴⁹.
Signatura: 23/5.

Al son de trompas y cajas a 6 [AT – SATB].

Villancet amb dos violins, dues trompes i acompanyament. [1754]⁵⁰.
Signatura: 23/6.

REIAL COL·LEGIATA DE SANTA MARÍA LA MAYOR D'ANTEQUERA (MÀLAGA)

Incipit Lamentatio Jeremiæ Prophete a 7

42 Arxiu de la capella de la Universitat de Salamanca 847, 8v, 9v.

43 En el llibre de ROMERO LAGARES, Joaquín (2006), *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*. Madrid. Sociedad Española de Musicología, pp. 52, 53.

44 Furió afegeix violins alternatius transportats una cinquena baixa ("para alto").

45 Apareix escrit a la portada: "para el uso de Joseph de los Rios". També podem trobar al llibre del prevere gadità MESA JARÉN, Antonio (2013), *Crónicas de una iglesia: La Capilla Mayor y la Insigne Colegial de Olivares*, Sevilla, Facediciones, que fa menció de Tres Cantadas. De fet, l'Orquestra Barroca de Sevilla, sota la direcció d'Enrico Onofri i amb les veus de la soprano María Hinojosa i el contratenor Filippo Mineccia, va presentar part d'aquesta música inèdita de Furió, dins d'una gira de concerts en diferents sales i esglésies espanyoles (com l'Auditori Nacional de Madrid, Festival d'Úbeda i Baeza), amb una altra de Niccolò Jommelli (1714-1774), Giuseppe Selliti (1700-1777), Juan Pascual Valdivia (1737-1881), Juan Roldán i Juan Mayorga, aquests dos últims actius a la col·legiata entre els anys 1740 i 1787 i 1746 i 1781. Un projecte de recuperació de patrimoni musical andalús (projecte Atalaya de les universitats andaluses) amb el suport del Centre Nacional per a la Difusió Musical.

46 En LÓPEZ CALO, José (1993), *Catálogo del archivo de música de la Capilla Real de Granada*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía, pp. 302, 303.

47 Només es troben les partitelles, manuscrites. Falten les de les trompes. De les veus, n'hi ha dues còpies, que semblen pertànyer a exemplars diferents. Una dona mostres d'haver estat molt usada. Totes dues diuen a l'autor "Mestre Furió".

48 La contralt del segon cor està repetida, d'una altra mà. Els dos baixons, en part, tenen lletra i en part no. Només es troben les partitelles, manuscrites. A la portada el títol diu: "Dixit Dominus a set veus i acompanyament, de huitó to, de Furió. Any 1749".

49 A la Portada apareix escrit: "Laudate a 8, que es va demanar amb terme de 48 hores a les oposicions del magisteri d'aquesta Reial Capella de Granada i se li va donar el magisteri a l'autor, el mestre don Pedro Furió. Any de 1755". De fet, llevant aquesta obra escrita per a l'oposició, la resta d'obres que són a l'arxiu no són creacions de Furió durant el curt període d'estada al capdavant de la Capella Reial de Granada. Sabem que només va compondre els villancets de 1755 però no es conserven. TEJERIZO ROBLES, Germán (1989), *Villancicos en la Capilla Real de Granada*, Sevilla. Ed. Andaluzas Unidas. Vol. 2, pp. 73-76.

50 Villancet dedicat a la Concepció de Nostra Senyora. Només es troben les partitelles, manuscrites.

[SAT – SATB].

Lamentació primera del Dijous Sant amb dos violins, violone i baix continu. 33 parts⁵¹.
Lligall 41, Carpeta 3.

De lamentatio Jeremiae Prophete a 7 [SAT – SATB].

Lamentació primera del Dijous Sant amb dos violins, violone i baix continu. 38 parts. [1751]⁵².
Lligall 41, Carpeta 4.

ESGLÉSIA CATEDRAL DE LA ENCARNACIÓN DE MÁLAGA⁵³

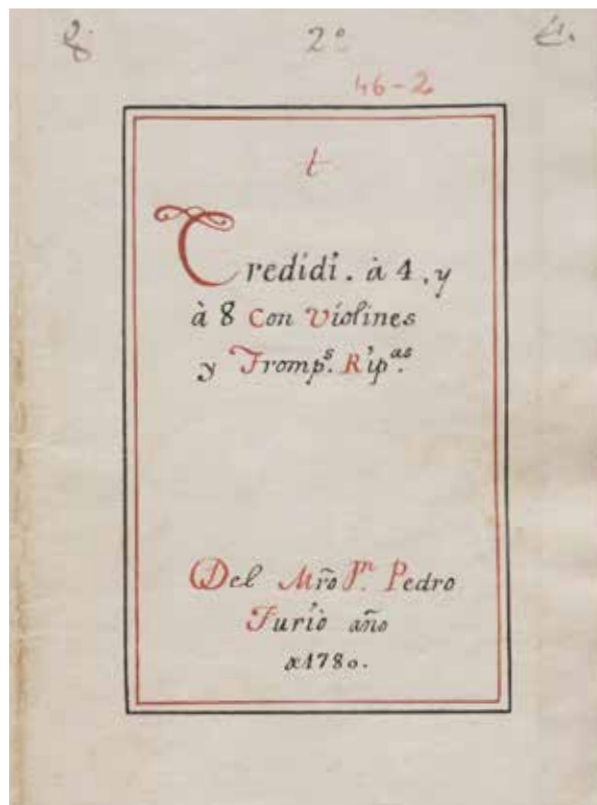
MISA a siete voces, con violiones Trompas y Acompañamiento / A lo breve: y sobre el thema de el Preludio de los Ynstrumos. en los Kiries, Gloria y Credo [SATB–SATB], dos violins, dues trompes i baix continu⁵⁴.
Signatura: 47/12.

MONESTIR DE SAN LORENZO EL REAL DE EL ESCORIAL⁵⁵

Credidi a 4 i a 8 [SSAT – SATB] amb dos violins, trompes ripienes, orgue i baix continu. [1780]⁵⁶ 18 parts.
Signatura: 46/2.

CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTEL·LA (GALÍCIA)⁵⁷

Manum suam misit hostis [A]. Lamentació tercera del dimecres per a contralt, amb dos violins, dues trompes i baix continu (apareix escrit el violone i el clavecí) [1768]. 7 parts.
Signatura: 138/5.



‘Credidi. À 4, y / à 8 con violines / y Tromps. Rip.as / Del Maestro D. Pedro / Furió año / de 1780; 46–2, 893, p. 319. / Catálogo del archivo de música de San Lorenzo El Real de El Escorial. Samuel Rubio Calzón. (Hi ha diferents fulls copiats per mans diferents. Uns el 1784, altres el 1787).

Et egressus est [S]. Lamentació segona del dimecres per a soprano, dos violins, violone, contrabaix, clavecí, dos oboés i dues trompes. (sense data). 9 parts.
Signatura: 138/4.

Incipit lamentatio Jeremiae prophetæ a 8 [SATB – SATB] amb dos violins, violone, contrabaix, clavecí, dos oboés i dues trompes. [1768].
Signatura: 138/3.

51 DÍAZ MOHEDO, María Teresa (2007), *Catálogo Musical de la Iglesia Colegial de Antequera*. Granada. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Pag. 142.

52 DÍAZ MOHEDO, María Teresa (2007), *Catálogo Musical de la Iglesia Colegial de Antequera*. Granada. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Pag. 143.

53 MARTÍN MORENO, Antonio (2003), *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Málaga*. Granada. Centro de Documentación Musical de Andalucía, x. 572, 573.

54 Les parts de l'ordinari de la Missa estan ben diferenciades. Furió descriu els tempos de cadascun dels números. *Glòria* i *Credo* "sobre el prelu·dio". *Sanctus* "Moderato". *Agnus Dei* "Allegro". Tots ells tenen una introducció musical prèvia al cant amb text. Es tracta de trenta-quatre fulls.

55 RUBIO, Samuel (O.S.A.) (1976) *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* (Conca) Instituto de Música Religiosa.

56 Les còpies són diferents i estan escrites a dates desiguals. El baix del segon cor en 1787 i un violí primer i altre en 1784. De fet, els violins tenen dues còpies cadascun.

57 Poden trobar el llistat d'aquestes obres de Furió en LÓPEZ CALO, José (1992) *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela. Diputación Provincial de La Coruña, pp. 256, 257. Ací, Furió està descrit com a nascut al voltant de 1720: Pedro Furió (1720 ca. - 1780).

De lamentatione Jeremiae prophetæ a 8 [SATB – SATB] amb dos violins, contrabaix, clavecí, baix continu i dues trompes. [1768]⁵⁸ 15 parts. Signatura: 138/6.

Matribus suis dixerunt a 2 [SA] amb dos violins, violone, clavecí i dues trompes. [1768]⁵⁹ 8 parts. Signatura: 138/7.

Aleph ego vir videns [S]. Lamentació tercera del dijous per a soprano, amb dos violins, violone, clavecí i dues trompes. [1768]⁶⁰ 7 parts. Signatura: 138/8.

Miserere a 8 [SATB – SATB] amb dos violins, violone, contrabaix, clavecí, dos oboés i dues trompes. [1768] 17 parts. Signatura: 138/2.

ESGLÉSIA BASÍLICA CATEDRAL METROPOLITANA DE SAN SALVADOR (OVIEDO – ASTÚRIES)⁶¹

Al mar piadoso a 6 [SSAATB] amb violins, trompes i orgue. [1775]⁶² 9 parts. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 12.

Aleph. Ego vir videns a 2 [SS]. Lamentació per al Divendres Sant amb violins, trompes i baix continu [1778]. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 1.

Diligentes mariposas a 3 [SAT]. Cavatina amb violins, trompes i baix continu [1779]⁶³. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 8/11.

El cielo y la tierra a 3 [SAT]. Recitat i ària a tres

veus dedicat a la patrona Santa Eulàlia per a violins, trompes i baix continu [1773?]. 13 parts. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 3.

La gracia divina a 3 [SAT]. Amb violins, trompes i orgue. Dedicat a Santa Eulàlia. [1777] 14 Parts. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 10.

La llama abrasadora [S]. Recitat i ària de soprano per al Santíssim Sacrament amb violins i baix continu [1772]⁶⁴. 15 parts. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 4.

Las lágrimas, sollozos [S]. Recitat i ària per a soprano amb violins, trompes, oboés i baix continu. [1774]⁶⁵. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 19.

Llegue, llegue la Virgen bella [SAT]. Amb violins, trompes i orgue. Dedicat a Santa Eulàlia. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 8.

Maravilloso asombro a 3 [SAT] amb violins, trompes i baix continu. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 15.

Mas no suspenda el llanto a 8 [SATB – SATB]. Villancet amb violins, trompes, oboés i baix continu. [1774]⁶⁶. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 18.

Pange lingua a 6 [ST-SATB]. Himne amb violins, trompes i baix continu. Sense data. Plec de dos fulls. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 2.

58 El títol de l'obra és *Cogitavit Dominus*. Una lamentació primera de dijous (*in Parasceve, Feria IV*) on el paper de la contralt puja repetides vegades al fa sobreagut.

59 Lamentació segona del dijous per a dues veus blanques: soprano i contralt en mi menor i en 3/4.

60 A la portada diu que també és per a "bajón dulce" però no apareix aquest instrument.

61 A l'inventari-index fet pel canonge arxiver de la catedral ARIAS DEL VALLE, Raúl (1993), *El papel manuscrito del archivo capitular de Oviedo*. Oviedo. Real Instituto de Estudios Asturianos. pp. 200, 201 i 202.

62 Falten quatre veus (tres del primer cor i una del segon).

63 L'obra està dedicada a Santa Eulàlia, patrona d'Oviedo.

64 També existeixen papers de trompes 1 i 2.

65 Una de les obres d'oposició que va realitzar per accedir com a Mestre de Capella a la catedral d'Oviedo el 30 de març de 1775 (Furió procedia de la catedral de Lleó).

66 Una de les obres d'oposició que va realitzar per accedir com a Mestre de Capella a la catedral d'Oviedo el 30 de març de 1775 (Furió procedia de la catedral de Lleó).

Perstas patiens a 8 [SATB – SATB]. Himne amb baix continu. [1774]⁶⁷. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 20.

Qué soberbio y arrogante [B]. Recitat i ària per a baix dedicat a la patrona Santa Eulàlia per a violins, trompes i baix continu. [1778]⁶⁸. 3 fulls. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 5.

Qué suspiros, qué ayes a 4 [SATB]. Villancet amb violins, trompes, flautes i baix continu. [1774]⁶⁹. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 17.

Quién, Señor soberano [T]. Recitat i ària per a tenor amb violins, trompes i baix continu [1779]⁷⁰. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 6.

Regali solio fortis Iberiae a 8 [SATB – SATB]. Himne a huit veus amb baix continu. [1774]⁷¹. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 22.

Salamandras que a 4 [SSSS]. Villancet de tonadilla amb violins, trompes i baix continu. Dedicat a Santa Eulàlia. [1773]⁷². Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 13.

Siempre graciosa [SS]. Duet per a dos sopranos amb violins, trompes i baix continu. Dedicat a

Santa Eulàlia. [1770] Només les parts. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 9.

Sit rerum a 8 [SATB – SATB]. Himne a huit veus a capella. [1774]⁷³. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 21.

Ya Eulalia contempla [T]. Recitat i ària per a tenor amb violins i baix continu⁷⁴. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 7.

Zagalejo que a un tiempo discurre a 4 [SATB]. Villancet al Santíssim amb violins, trompes i baix continu [1775]. 14 parts. Arxiu de la catedral d'Oviedo. Lligall 8, número 14.⁷⁵

ESGLÉSIA CATEDRAL DE SANTA MARÍA Y SAN JULIÁN (CONCA)⁷⁶

Una omnipotencia a 3 [SAT] amb dos violins, viola, dues trompes, dues trompetes i orgue. [1774] 15 parts.

ESGLÉSIA CATEDRAL DE SANTA MARÍA (ASTORGA – LLEÓ)⁷⁷

Che dolcesa falace [S], ària amb violins i baix continu (sense xifrar). Parts soltes. No hi ha data de composició.
Signatura: 20/11.

Lasciami in pace [S], ària amb violins, trom-

67 Una de les obres d'oposició que va realitzar per a accedir com a Mestre de Capella a la catedral d'Oviedo el 30 de març de 1775 (Furió procedia de la catedral de Lleó). Es tracta d'una de les tres estrofes de l'himne *Regali solo* de les Vespres de Sant Hermenegild.

68 Però solament queda la veu del baix. La resta s'ha perdut.

69 Una de les obres d'oposició que va realitzar per a accedir com a Mestre de Capella a la catedral d'Oviedo el 30 de març de 1775 (Furió procedia de la catedral de Lleó).

70 L'obra està dedicada a Santa Eulàlia, patrona d'Oviedo.

71 Una de les obres d'oposició que va realitzar per a accedir com a Mestre de Capella a la catedral d'Oviedo el 30 de març de 1775 (Furió procedia de la catedral de Lleó). Es tracta d'una de les tres estrofes de l'himne *Regali solo* de les Vespres de Sant Hermenegild.

72 També existeix un altre esborrany de la mateixa obra, arranjat. Lligall 8, número 16.

73 Una de les obres d'oposició que va realitzar per a accedir com a Mestre de Capella a la catedral d'Oviedo el 30 de març de 1775 (Furió procedia de la catedral de Lleó). Es tracta d'una de les tres estrofes de l'himne *Regali solo* de les Vespres de Sant Hermenegild.

74 Sense firma i amb 5 plecs (10 fulls).

75 Gravat en un CD-DA per la Capella Polifònica 'Ciudad de Oviedo' i conjunt instrumental; Celia Álvarez Blanco, soprano; José Ramón Alonso, tenor; José Luis González Uriol, orgue; Alfredo de la Roza, director del cor; Benito Lauret, director. El CD es titula "Maestros de Capilla de la catedral de Oviedo: siglo XVIII" i pertany a la sèrie "Monumentos históricos de la música española". Juntament amb aquesta peça de Furió, hi ha obres de Joaquín Lázaro (1746-1786) i Enrique Villaverde (1702-1774). Dipòsit Legal M 36225-1990, Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia.

76 En el catàleg es descriu l'obra del "Maestro Furió". No tenim més informació del nom. En qualsevol cas, veient la plantilla, comparant la música amb altres obres de l'autor i sabent que es tracta d'una còpia del segle XVIII, cal suposar que es tracta del mateix Furió del que trobem obres similars al nord d'Espanya. Es pot trobar en NAVARRO GONZALO, Restituto & ANGULO, Manuel (1973), *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*. Cuenca. Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca. 2ª edición revisada y corregida.

77 Es poden trobar en el llibre del Mestre de Capella ALVAREZ PÉREZ, José María (1985) *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*. Cuenca. Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca. Els números 276 al 279, p. 45.

pes i baix continu (sense xifrar). Parts soltes.
No hi ha data de composició.
Signatura: 20/12.

Empio che mi face [S], ària amb violins, trompes i baix continu (sense xifrar). Parts soltes.
No hi ha data de composició
Signatura: 20/13.

Atiendan las orbes [SATB – SATB]. Esborrany d'un villancet amb violins, trompes i baix continu xifrat. 17 parts. No hi ha data de composició. Apareix una petita partícula de violí.
Signatura: 20/14.

ESGLÉSIA CATEDRAL DE SANTA MARÍA DE REGLA (LLEÓ)

En els papers que han arribat a nosaltres de l'arxiu de la catedral de Lleó, Pedro Furió apareix com a mort el 1780. És clar que parlem de la mateixa persona que mor a Oviedo tan sols uns anys després. La seua producció a la seu lleonesa és àmplia i de qualitat exquisida.

Gloria et honore a 8 [SATB – SATB] amb dos violins, dues trompes i baix continu. [1772]⁷⁸ 13 parts.
Signatura: ACL ms/157.

O salutaris hostia⁷⁹ **a 5** [SSATB] amb dos violins, dues trompes, orgue i baix continu. [1772] 10 parts.
Signatura: ACL ms/158.

O quam metuendus est [B] amb dos violins, dues trompes i baix continu. [1772c]⁸⁰ 6 parts.

Te gloriosus a 7 [SATB – SAT]. Motet per a la festivitat de Tots Sants, amb dos violins, dues trompes, orgue i baix continu. [1772c]⁸¹ 13 parts.

Dos motets:⁸²

1. **Acessit ad Jesum a 7** [SATB – SAT] amb dos violins, dues trompes i baix continu. 13 parts. Sense data.
Signatura: ACL, ms. 445.
2. **Iste est qui ante alios apostolos a 6** [AT – SATB]⁸³ sense acompanyament. 6 parts. Sense data.
Signatura: ACL, ms. 445.

Tres motets:⁸⁴

1. **Angelus autem Domini a 5** [SSATB] amb dos violins, dues trompes i baix continu. 10 parts. [1773c].
Signatura: ACL, ms. 446.
2. **Erat autem aspectus eius a 5** [SSATB] amb dos violins, dues trompes i baix continu. 10 parts. [1773c].
Signatura: ACL, ms. 446.
3. **Respondens autem Angelum a 5** [SSATB] amb dos violins, dues trompes i baix continu. 10 parts. [1773c].
Signatura: ACL, ms. 446.

Respondens autem Petrus a 8 [SATB – SATB] amb dos violins, dues trompes, orgue i baix continu. [1772]⁸⁵ 13 parts.
Signatura: ACL ms/159.

78 En la portada apareix escrit: "Mottete â Ocho Voces / con Violines, Trompas y Acomp.to / â San Antolin Martir / del Maestro / Furio / Año de 1772".

79 En la contraportada del cor 2, apareix escrit: "A Quatro Vozes, / Violines, Trompas, / y Acomp.to / Para el Jueves Santo, / Ó Salutaris Hostia. / De Furió / Año 1772". La transcripció està feta per José María Álvarez. L'obra també està transcrita, juntament amb diferents motets, himnes, villancicos i sonates per a orgue, en el llibre de María Antonia VIRGILI BLANQUET *La música religiosa en el siglo XIX español* (1991), Las Edades del Hombre. Universidad de Valladolid (ed.). El volum consta de transcripcions d'autors com Araya, Arizmendi, Barea, Camargo, Carrión, De las Muelas, Doyagüe, Egüés, Eslava, Haykuens, Llorente y Sola, Martínez de Arce, Osaus, Osete, Salazar o Furió, situats a les catedrals d'Astorga, Àvila, Ciudad Rodrigo, El Burgo de Osma, Lleó, Palència, Salamanca, Segòvia, Sòria, Valladolid i Zamora.

80 Apareix escrit "Motete á Solo ala Dedidacion de la S.ta Yg.a".

81 Apareix escrit "Motete á Solo ala Dedidacion de la S.ta Yg.a".

82 En la portada està escrit: "Motete al Apostol / Santiago Patron de / España y España".

83 Falta el paper de la soprano del cor segon.

84 En la porta apareix escrit: "3 Motetes para la Resurrección. / Baxon Principal / De Furió".

85 En la contraportada del cor segon apareix escrit: "A Quatro Voces / Violines, Trompas / y Acomp.to / Para el Jueves Santo / Ó Salutaris Hostia / De Furio / Año 1772". A la Transfiguració. Falta l'orgue a les partícels.



'O salutaris hostia a Quatro Vozes, / Violines, Trompas, / Y Acomp.to / Para el Jueves Santo / De Furió: / Año 772'. / M 158. Archivo Musical de la Catedral de León.

Missa: Primus Tonus a 4 [SATB]⁸⁶ Amb tot l'ordinari de la missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei).

Missa: Secundus Tonus a 4 [SATB] Amb tot l'ordinari de la missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei).

Missa: Tertius Tonus a 4 [SATB] Amb tot l'ordinari de la missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei).

Missa: Quartus Tonus a 4 [SATB] Amb tot l'ordinari de la missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei).

Missa: Quintus Tonus a 4 [SATB] Amb tot l'ordinari de la missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei).

Missa: Sextus Tonus a 4 [SATB] Amb tot l'ordinari de la missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei).

Missa: Septimus Tonus a 4 [SATB] Amb tot l'ordinari de la missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei).

Missa: Octavus Tonus⁸⁷ a 4 [SATB] Amb tot l'ordinari de la missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei).⁸⁸

⁸⁶ Dins dels llibres de polifonia trobem, en el número 3, un cantoral polifònic del segle XVIII, amb 144 fulls, 10 pentagrames en negre i pastes de fusta cobertes de pell. Conté 9 misses en huit tons diferents. En el primer full el títol descriu així: "Missarum liber / ad usum sanctarum eccle / siarum utilissimus / in quo continentur novem missæ / Illmo. Capitulo Sanctæ / ecclesiæ Cathedralis / legionensis / dicatus, et consecratus / a D. Pedro Furió / capellæ magister eiusdem eccle / siæ. / Anno MDCCLXXIII".

⁸⁷ En aquesta missa, Furió escriu: "Canon cacrizante / Haec Musica istius Sanctus eadem est ad Agnus, sed cum diferencia, ut viceversa vertatur Liber ad eso canendo". És a dir, utilitza un cànon cancrizante.

⁸⁸ El 4 d'octubre del 2010, el Cor Àngel Barja, sota la direcció del seu titular, D. Aitor Olivares, i acompanyats per Katherine Nikitine, van interpretar un concert a la catedral de Lleó amb motiu del Festival d'Orgue interpretant música inèdita recuperada de l'arxiu musical de la seu. Gràcies a l'incalculable treball del pare Samuel Rubio, director del festival i membre del Cabildo Catedralicio, es va dur a terme una recuperació del patrimoni musical que va incloure una representació amb autors dels segles XVIII i XIX, com José Ramón Gargallo, Juan Ezequiel Fernández, Evaristo García

Alia Missa: Octavus Tonus a 4 [SATB] Amb tot l'ordinari de la missa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus i Agnus Dei).

Villancicos en los Solemnes Maytines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo [Año 1770]⁸⁹

Oquanto tarda el dia! (VILLANCICO DE KALENDA) à 2 chors, con solistas⁹⁰.

Oygan a tento (VILLANCICO AL PRIMER NOCTURNO) à duo y chors en eco⁹¹.

De el Niño Dios esta Noche (VILLANCICO AL SEGUNDO NOCTURNO) à solo y chors⁹².

Oygan unos Gachupines (VILLANCICO AL SEGUNDO NOCTURNO) à solo y chors⁹³.

Furió escriu una introducció als villancets dedicada a:

“Ilmo. S., si se huviera de medir la distancia que mèdia desde la pequeñez de esta Obrilla, hasta la celsitud de la Grandeza de U.S.I corrida, afrentada mi humildad, antes que intentarlo, procuràra fuera a la Prensa fin èsta poderosoa proteccion. Mas siendo indispensable en mi, este debidoo vasallage (chico don de mi indeleble gratitud) solo me queda el consuelo, de que U.S. I. tendra la dignacion de recibir este obsequio, como suena: quiero decir, como un Ramillete de varias Flores, que esto significa, Letras de Villancicos; y de las que no se des-

deñan tomar en la mano las Magestades, y Principes como U.S.I.

Aun otra razon me es aliciente vivissimo, para que busque èsta obra los pies de U.S.I. y es: que siendo el assumpto, celebrar el Nacimiento de Nuestro Redemptor (Noche en que el Corazon del Hombre se liquida en ternissimos afectos de solàz, y fruicion) boeon podrà disimularse, que mis Villancicos entren mezclados, y confundidos en el Choro, ante la presencia de U.S.I. Cmo en aquel feliz Natalicio en que se viò confundido el Cetro con el Cayado, la Lira con la Zampoña, la Purpura con el Pellico, y la Musica Celestial, con la Castañuela Pastoril.

En fin, añadire como lenitivo a ésta mi reverente desconfianza lo que en igual ocasion dixo de si, una pluma bien cortada de èste Siglo: esto es, consolarme con saber, que U.S.I. con la dignacion de aceptarla, le dara el valor que de otro modoo no puedo adquirir serà apreciable, puesto a sus pies lo que sale despreciable de mis manos: que a quanto se consagra al Templo, hace preciso la fortuna de su destino, por mas que sea imperfecta la labor, ó baxa la materia.

Dios guarde a U.S.I en la mayor grandeza, y prosperidad.

B.L.M. De V.S.I. su mas reconocido, y atento Criado, D. Pedro Furió”

Torres, Juan Bros Bertomeu, Manuel Ibeas o Pedro Furió, de qui van interpretar i van rescatar aquesta missa. Tal com descrivia el pare Samuel Rubio en les notes del programa: “ens trobem amb una pàgina única digna de menció. El text llatí diu: la música d'aquest Sanctus és la mateixa per a l'Agnus; per cantar aquest n'hi haurà prou de fer la volta al llibre. Es tracta doncs d'una música cancrizante, que es llegeix igual de panxa enlaire que de cap per avall, ja que en donar la volta al llibre S es converteix en B i C en T i viceversa.”

89 Tot i que no comptem amb la part musical, s'ha conservat la impressió “Letras de los Ve / llancicos que se hande can / (car)tar en los Solemnes Maytines del / Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor / Jesu-Christo. En la Santa Iglesia Iglesia / Cathedral de León. / Puestos en Música / Por Don Pedro Furio, Maestro de / Capilla de dicha Santa Iglesia. / Quien los dedica / al ilustrimo S. / Dean, y Cabildo / de dicha Santa Iglesia. / Año de 1779.” Es tracta de cinc villancets. Es pot trobar en BARBIERI, FRANCISCO *Fichas catalográficas de villancicos de Pedro Furió conservados en la Biblioteca Nacional de España*. Quatre fulls, de la segona meitat del segle XIX. Arxiu de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional d'Espanya. També es pot trobar en la Biblioteca Digital Hispànica de la Biblioteca Nacional d'Espanya i també en la Sala Cervantes “*Letras de los villancicos que se hande [sic] cantar en èsta Santa Iglesia Cathedral de Leon en los [...]*”. 15 fulls i publicat en 1770.

90 El villancet de Kalenda consta de quatre moviments. El primer és antifonal i es produeixen constants respostes entre els dos cors i dues veus de tots dos. A continuació, apareixen els tres moviments següents: ària solo, recitat a 4 (solistes) i ària a cors amb ecos, on els dos cors alternen amb les quatre veus solistes.

91 De manera antifonal el duo i els cors s'intercalen.

92 Igual que en el número anterior solista, cors i quatre veus apareixen en forma de resposta. Seguidament, apareix l'últim dels moviments del segon nocturn: les còbles a duo. En aquest cas, de forma responsorial el solista canta i en la tornada el cor respon.

93 L'última villancet en el tercer nocturn té dos moviments. El primer, amb una tornada cantada pel cor, és precedit per cinc veus. El segon és similar, encara que ara és només una veu la que canta la tonada i el cor, de manera igual, respon en la tornada. Té tres versos.

Villancicos en los Solemnes Maytines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo⁹⁴ [Año 1771]

Que noche tan obscura (VILLANCICO DE KALENDA)⁹⁵.

Al Edicto que està publicado (PRIMER NOCTURNO)⁹⁶.

Niño hermoso, niño bello, niño amante, niño tierno (NOCTURNO SEGUNDO)⁹⁷.

Muchachos yo esto confuso, en aquella noche fria (NOCTURNO TERCERO)⁹⁸

En Paranomasias dan al Niño armado (VILLANCICO PARA LAS FIESTAS DE PASCHUA)⁹⁹.

**ESGLÉSIA CATEDRAL BASÍLICA
METROPOLITANA DE SANTA TECLA
(TARRAGONA)**

Stabat Mater a 4 voces con violines y trompas ad libitum y bc [SSSS] amb dos violins, trompes



‘Stabat Mater / a 4 Vozes / Con Violines y Trompas ad libitum. Bc. / De D.n Pedro Furió / Año 1764’. / TarC – Av. 262. Capsa 411 – Núm. 2527. Catedral Basílica Metropolitana de Tarragona i Primada de les Espanyes.

94 Tot i que no comptem amb la part musical, s'ha conservat la impressió "Letras de los Vil / lancicos, que se hande cantar en èsta / Santa Iglesia Cathedral de Leon. En / blos Solemnes Maytines del / Sagrado / Nacimiento de Nuestro Redemp- / tor Jesu-Christo. Puesto en Mu- / sica por D. Pedro Furió, Maestro de / Capilla, de dha. Santa Iglesia. / Año 1771." Es tracta de cinc villancets. Es pot trobar en la Biblioteca Digital Hispànica de la Biblioteca Nacional d'Espanya i també en la Sala Cervantes "Letras de los villancicos que se hande [sic] cantar en èsta Santa Iglesia Cathedral de Leon en los [...]". 15 fulls i publicat en 1771.

95 El villancet de Kalenda consta de cinc moviments. El primer és antifonal i es produeixen constants respostes entre els dos cors i quatre solistes de tots dos. A continuació, apareixen els quatre moviments següents: ària, recitat, ària i ària de choros, on els dos cors alternen continuament amb respostes.

96 El Primer Nocturn consta de cinc moviments. El primer és antifonal i es produeixen constants respostes entre els dos cors i quatre solistes de tots dos. Furió el descriu: "Villancico para los Seyses, en Metaphora de Oposicion a la Canongia Penitencial". A continuació, apareixen els quatre moviments següents: recitat opositor, argument (primer), argument (segon) i final, on els dos cors alternen continuament amb l'opositor.

97 El Nocturn Segon té dos moviments. El primer, de forma antifonal, presenta un estrivillo i tonadilla amb respostes entre el cor general i quatre veus. El segon, de forma responsorial, presenta quatre estrofes que són cantades per una veu solista i contestades pel cor, en forma de eco.

98 El Nocturn Tercer té dos moviments. El primer, Furió el concep "para los infantes". Dotze veus, solista i cor desenvolupen un diàleg en els versos. El segon, de manera responsorial, és presentat amb dotze cobles pel solista i en el final de cadascuna, el cor respon.

99 El darrer número està dedicat a les Festes de Pasqua. Després d'una introducció es desenvolupa de forma responsorial entre el solista (que canta els versos i tonades) i el cor que respon al final.

i baix continu [1764].¹⁰⁰

Signatura: TarC_Au-262.

CAPELLA DE LA UNIVERSITAT DE SALAMANCA¹⁰¹

MISSA a 4 [SATB] amb dos violins, trompes i baix continu (xifrat). 11 parts. [1788] Només existeixen partícels escrites a mà. Les veus [SATB] apareixen en un quadernet de quatre fulls numerats amb huit pàgines de música. Els violins, en un quadernet de sis fulls numerats amb onze pàgines de música (el 6v en blanc). Pel que fa a l'acompanyament, cada còpia està en un quadernet de quatre fulls numerats amb huit pàgines de música, encara que el baix de regirté, a més, un guió del primer violí. Per últim, les trompes tenen un quadernet de dos fulls sense numerar¹⁰².

CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN VALLADOLID¹⁰³

A este mar de finezas [SS] amb dos violins, dues trompes i baxi continu.
Signatura: 34/6.

Llégate, alma dichosa [S]. Recitat i ària per a soprano, amb dos violins, dues trompes (en fa) i baix continu.

Signatura: 34/4.

Sacra, divina, cristalina fuente [SS]. Duet al Santíssim, amb dos violins i baix continu.
Signatura: 34/1.

REIAL ESGLÉSIA DE SANT MARTÍ BISBE I SANT ANTONI ABAT (VALÈNCIA)¹⁰⁴

Al Héroe de la Gracia (VILLANCICO PRIMERO) à 2 coros, con obues y clarines¹⁰⁵.

No viò el mejor Abril entre primores (VILLANCICO SEGUNDO) para voz solista, con flautas¹⁰⁶.

Hoy que de Martin la Gloria (VILLANCICO TERCERO) a 2 coros, con violines y clarines¹⁰⁷.

Gima, pene, suspire, llore y sienta (VILLANCICO CUARTO) para voz solista, con violines¹⁰⁸.

Retumben los instrumentos (VILLANCICO QUINTO) para coro y solista¹⁰⁹.

100 L'obra es troba incompleta. Hi ha una partitura general amb 24 pàgines però falta un violí. Com a curiositat, assenyalem que es tracta d'una creació per a veus de dones (no xiquets ni veus blanques), i és que en el guió general apareixen els noms de les tiples que interpretaven la partitura. En aquest ordre: 'D^a. Rosalia (tiple 1); D^a. Francisca (tiple 2); D^a. Raymunda (tiple 3); D^a. Magdalena (tiple 4)'. Els documents es poden trobar a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona. El 25 de març de 2021 l'*Ensemble O vos omnes*, la soprano Maria Hinojosa i la contralt Marta Infante, sota la direcció de Xavier Pastrana (qui va fer una reconstrucció), van oferir una audició d'aquesta obra a l'església de Sant Agustí de Tarragona, juntament al *Stabat Mater* de Pergolesi i el *Miserere* de Hasse.

101 GARCÍA-BERNALT ALONSO, Bernardo (2013) *Catálogo del archivo de música de la Capilla de la Universidad de Salamanca* (Salamanca). Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 633-643. Entre 1738 i 1801, la Universitat de Salamanca va mantenir una capella de música pròpia la principal obligació de la qual era solemnitzar la intensa vida litúrgica que recorria paral·lelament a l'acadèmica. Hipólito Galante i Antonio Gasparetti van fer un inventari al voltant de 1939. Dins d'aquest material es troba aquesta, en la portada del qual apareix el nom de Pedro Vicente Furió i en el catàleg s'indica que la seua defunció va tenir lloc el 07/07/1803 i que sembla que la còpia és autògrafa.

102 L'estructura de la missa és la següent: Kyrie (1. Kyrie 2. Christe 3. Kyrie) Gloria (1. Gloria 2. Laudamus Te 3. Gratias agimus tibi 4. Domine Deus 5. Qui tollis 6. Suscipe 7. Quoniam tu solus sanctus 8. Cum Sancto Spiritu 9. Amen) Credo (1. Patrem omnipotentem 2. Et in unum Dominum 3. Et ex Patre natum 4. Qui propter nos 5. Et incarnatus est 6. Crucifixus 7. Et iterum venturus 8. Et unam sanctam 9. Et vitam venturi) Sanctus (1. Sanctus 2. Osanna) Agnus Dei.

103 Arxiu Musical de la catedral de Valladolid.

104 Tot i que no comptem amb la part musical, s'ha conservat la impressió dels "Villancicos / que se han de cantar en la / Iglesia Parroquial de San Martin Obispo, de / la Ciudad de Valencia, en los Solemnos / Maytines de su Titular, en este / año 1756. / Puestos en Música / por Don Pedro Furió, Maestro de Capilla / de dicha parroquia." Es tracta de cinc villancets. Es pot trobar en BARBIERI, FRANCISCO *Fichas catalográficas de villancicos de Pedro Furió conservados en la Biblioteca Nacional de España*. Quatre fulls, de la segona meitat del segle XIX. Arxiu de la Sala Barbieri de la Biblioteca Nacional d'Espanya. També en la Biblioteca Digital Hispànica de la Biblioteca Nacional d'Espanya "Villancicos, que se han de cantar en la Iglesia Parroquial de San Martin Obispo [...]". 8 fulls i publicat en 1756.

105 El primer villancet consta de tres moviments. El primer és antifonal i es produeixen constants respostes entre els dos cors i dues veus de tots dos. Furió ho descriu 'con obues y clarines'. A continuació apareixen els dos moviments següents: recitat i ària.

106 El segon villancet consta de dos moviments. Exclusivament per a veu solista: un recitat i un ària, que Furió descriu 'con Flautas'.

107 El tercer villancet consta de tres moviments. El primer 'con clarines' és antifonal i les textures s'alternen entre dos cors i dues veus solistes de tots dos. El segon 'recitado amb violins' i el tercer 'ària' són dissenyats per a veu solista. Aquests últims cobren un significat líric en abordar, més directament, la figura de Sant Martí, patró de l'església.

108 Consta de dos moviments: recitat amb violins i ària. Es tracta d'un villancet absolutament descriptiu de les vivències de Sant Martí i envers la seua devoció a València.

109 L'últim dels villancets té dos moviments. El primer és responsorial. Entre solista i cor. El segon, que Furió descriu com a "cobles. tonada", té unes estrofes narrades per solista, i una tornada, respost pel cor: "Chumbo jo? Chumbo tà".

Al ver que Dios arde de amor por el hombre a 8
Villancet al Santíssim Sagrament [I Cor: S1S2AT;
II Cor: SATB; i baix continu xifrat]

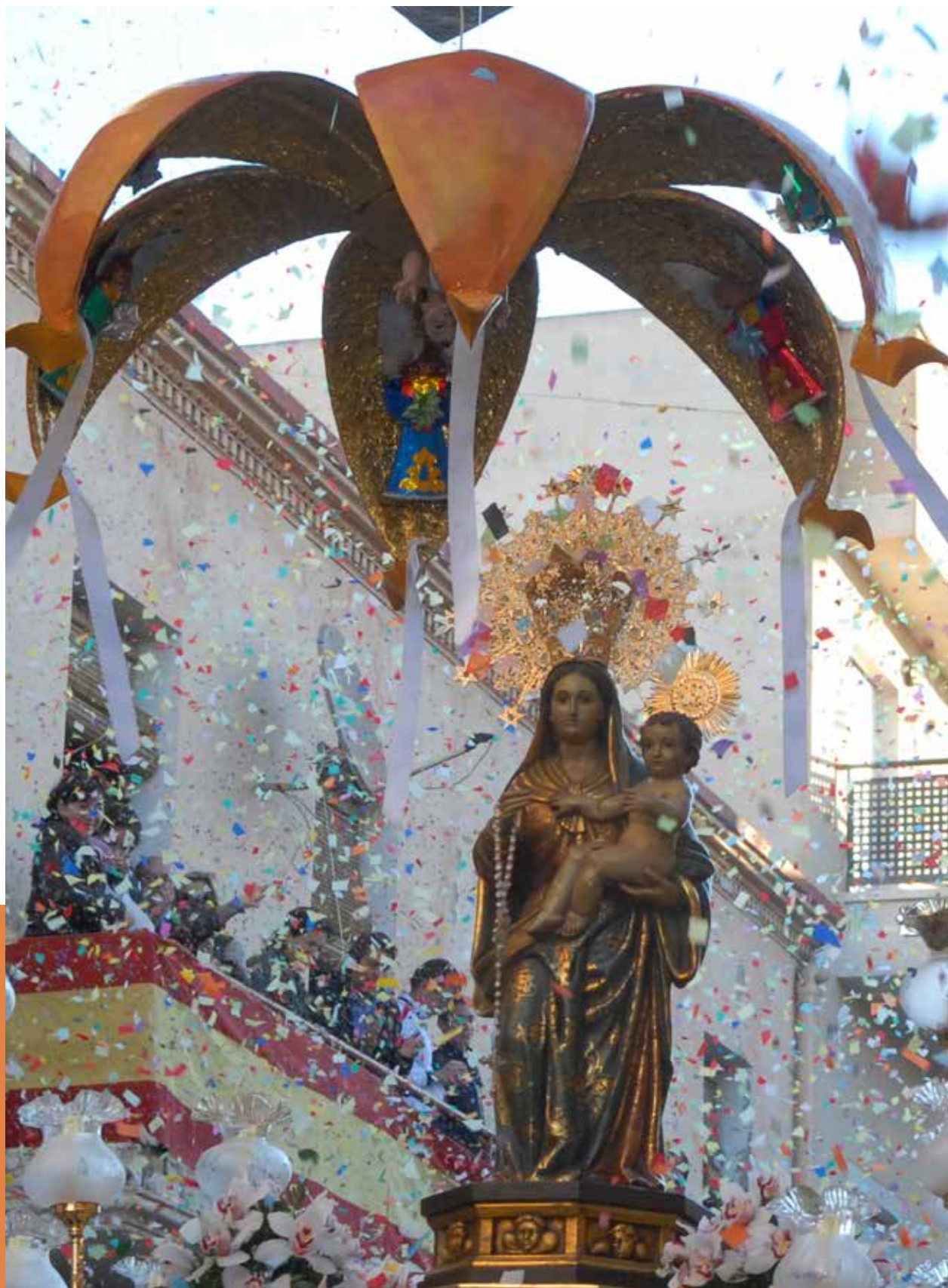
CATEDRAL BASÍLICA METROPOLITANA DE L'ASSUMPCIÓ DE NOSTRA SENYORA (VALÈNCIA)

Venid mortales a 7 [SAT – SATB]. Villancet a la
Nostra Senyora amb orgue i dos baixos conti-
nus. Còpia del segle XVIII i molt estropejada.
10 parts, pp. 52, 53.
Signatura: 85/2.

ALTRES OBRES

El exemplar de la devoción al Smo. Sacra-
mento San Pascual Baylón Oratorio Sacro Que
se canta en la Real Casa y Congregación del
Oratorio de S. Felipe de Neri de la Ciudad de
Valencia Puesto en música Por D. Pedro Furio
maestro de Capilla de la Iglesia Catedral de la
Ciudad de Guadix. En Val.^a Por Salvador Fauli
junto al Real Colegio de Corpus-Christo. Año
1770 (Benito Monfort)¹¹⁰.

¹¹⁰ Exemplars d'un valor incalculable i on hi ha el text de l'Oratori sacre de Furió editat per Benito Monfort el 1759 dins de l'apartat de teatre espanyol de la biblioteca francesa. No obstant això, Ruiz de Lihory el descriu així "El exemplar de la devoción al Smo. Sacramento, San Pascual Baylón. Oratorio Sacro que se canta en la Real Casa y Congregación del Oratorio de S. Felipe de Neri de la Ciudad de Valencia. Puesto en música por D. Pedro Furió, maestro de capilla de la Iglesia catedral de la ciudad de Guadix. En Val. Por Salvador Fauli, junto al Real Colegio de Corpus-Christi" i el data l'any 1770".



La 'Graná' de Rafal, una tradición inspirada en la Magrana del Misteri d'Elx

Antonio Sánchez Vicente

Graduado en Comunicación-Mención en Periodismo y técnico superior en Imagen, Comunicación y Protocolo.

Francisco Javier Muñoz Climent

Licenciado en Ciencias de la Información-Periodismo y máster en Comunicación Corporativa, Protocolo y Eventos.

En octubre del año 2022, con motivo del Festival de Cortos de Rafal, nos encontrábamos dando cobertura informativa a este evento cinematográfico de la localidad. Al acceder al hall del Auditorio Municipal, ubicado en el edificio contiguo al Ayuntamiento rafaleño nos llamó la atención una estructura en forma de arco, decorada con pinturas sobre la Pasión de Cristo. Esta estructura se elevaba entre las escaleras que comunicaban la planta baja con el primer piso del edificio.



El Arco de la Graná por el lado de la muerte, tal y como se puede ver expuesto en el Ayuntamiento de Rafal. / Javier Muñoz (J.M.).

Entre lo más curioso que vimos de todo el conjunto fue un elemento abierto, que colgaba en el centro del arco, formado por seis gajos dorados por su lado interior. En el centro se encontraba una imagen de un Niño Jesús acompañado por seis ángeles, cada uno de ellos colocado en cada gajo.



La Graná abierta donde se pueden ver los ángeles con instrumentos, ocupando cada gajo dorado y en el centro un Niño Jesús. / J.M.

Los gajos, por su lado exterior, no contenían ningún tipo de decoración, aunque aparecían pintados en colores y tonalidades cálidas propias de la corteza de la fruta de la granada. Y de cada uno de los extremos de los gajos colgaba una cinta de color blanco a la altura de cada una de las partes del cáliz de una granada abierta. Y del centro de cada gajo un punto de unión sujeto a cada uno de los picos de una estrella de seis puntas. La singularidad de aquel artefacto abierto desató un

interés especial para nosotros al recordarnos a la Magrana del Misteri d'Elx, por el dorado de su interior y el color similar de su exterior.



La Graná por su parte exterior donde se pueden ver los gajos y el color propio de esta fruta. / J.M.

En ese momento aprovechamos para hacer unas fotografías ante tal descubrimiento de algo desconocido para nosotros y de lo que nunca habíamos oído hablar. Al mismo tiempo que hacíamos las fotos y comentábamos los detalles del conjunto fuimos sorprendidos por el alcalde de Rafal, Manuel Pineda, que se acercó y nos dijo: “Los orígenes de la Graná de Rafal están en vuestro pueblo, en Elche, en el Misterio de Elche”. Imagínense la sorpresa que nos causaron aquellas palabras por parte de la primera autoridad de la localidad, palabras que nos llevaron a querer saber más ante la noticia que acabábamos de conocer.

Esa noche conocimos a Antonio Mula Franco, cronista del municipio, que nos ayudó a saber más sobre esta tradición bien arraigada en la Semana Santa de Rafal, con origen en el último tercio del siglo XIX o principios del XX. Dos años antes de este fortuito encuentro, una comisión local encargada de redactar el expediente, por indicaciones del Ayuntamiento de Rafal presentó, el 18 de junio de 2020, el documento para solicitar la declaración de Bien de Relevancia Local Inmaterial para esta tradición. El 14 de diciembre de 2022, la Comisión Técnica para el Estudio e

Inventario del Patrimonio Inmaterial de la Comunitat Valenciana y los servicios técnicos consideraron que la Graná cumplía los criterios para la declaración por su antigüedad, comunidad, arraigo y otros motivos¹.

No dábamos crédito a todo lo que nos contaban y el desconocimiento que nosotros teníamos de todo aquello que Rafal viene celebrando desde hace tres siglos. Cuando llegamos a Elche no pudimos resistirnos y publicamos en nuestras redes sociales aquellas fotografías, que tanto interés y sorpresa causaron a quienes las vieron. Al mismo tiempo, enviamos por teléfono las mismas fotografías a algunos de nuestros contactos, entre ellos a personas vinculadas al Misteri d'Elx y a la revista *Festa d'Elx*, que también



Diario Oficial de la Generalitat Valenciana con la publicación de la resolución de Bien de Relevancia Local Inmaterial para la Graná de Rafal.

1 MULA FRANCO, Antonio. 'La Graná': Bien de Relevancia Local Inmaterial. 2023. p. 1-15 y DOGV. Resolución del 16 de junio de 2023, de la Conselleria de Educació, Cultura i Esport. DOGV Núm. 9633 / 06.07.2023. p. 42979-42984.

desconocían la tradición de este municipio de la Vega Baja y relativamente cercano a Elche.

Atraídos por aquel descubrimiento e invitados por la revista *Festa d'Elx* nos pusimos en marcha para conocer más sobre la *Graná* de Rafal y traer a esta publicación una tradición inspirada en la Magrana del Misteri. En este trabajo hemos recogido y analizado los pocos datos escritos que existen hasta el momento de los orígenes de esta tradición. En nuestra metodología empleada, algunos de esos datos los hemos cruzado con información relevante de la *Festa d'Elx*, especialmente aquella que coincide en el tiempo y con el nacimiento aproximado de esta tradición en Rafal.

La *Graná* de Rafal fue declarada el 16 de junio 2023 Bien de Relevancia Local Inmaterial por la Generalitat Valenciana (resolución del 16 de junio de 2023 de la Conselleria de Cultura, Educación y Deporte).

Aproximación a los orígenes: Bases de un marco teórico

De entrada, podemos afirmar que la tradición de la *Graná* de Rafal está muy bien asentada en este municipio de la Vega Baja. Para su vecindario es uno de los actos más emotivos que se vive en la población. Se celebra el Domingo de Resurrección. Las personas más mayores del municipio lo recuerdan desde sus primeros años de vida, interrumpido solo en el periodo de la Guerra Civil y, recientemente, en los dos años de pandemia del Covid-19, en 2020 y en 2021. Pero también en 2008, como consecuencia del fuerte viento, el acto fue suspendido.

Algunas personas aseguran que si durante el Domingo de Resurrección, día en que se lleva a cabo la apertura de la *Graná*, por diversas razones se encuentran fuera del municipio,

se emocionan pensando en esta tradición de su tierra. Especialmente a la hora de la representación del acto, que tiene lugar pocos minutos después de las ocho de la mañana en la calle Mayor de Rafal.

La Comisión Municipal de la *Graná* trabaja para que se mantenga y se pueda llevar a cabo esta tradición cada año, tal y como veremos más adelante. Pero esta comisión también dedica parte de su tiempo a investigar, descubrir, analizar y certificar nuevos datos e informaciones que puedan ayudar a entender y esclarecer los orígenes de la tradición. La escasez de documentación que existe en la actualidad hace necesario este empeño. Pero también para la formulación de nuevas hipótesis que puedan ser la base de investigaciones futuras por la singularidad de esta tradición y su permanencia en el tiempo.

Aunque no se ha podido certificar con documentos escritos u otro tipo de pruebas hasta la fecha, la tradición oral más extendida en Rafal es que la *Graná* tiene sus orígenes en la *Festa* o *Misteri d'Elx*². En el municipio nadie lo pone en duda, tal como pudimos comprobar durante la preparación de este trabajo y en las visitas realizadas a la población³. Esta afirmación se comenta con total normalidad en Rafal y también viene reflejada en algunos de los documentos que se empezaron a redactar, de forma más reciente, ante la necesidad de ordenar y documentar⁴ esta tradición. Muchos de los testimonios, de las personas más mayores, han sido necesarios para escribir el relato de esta tradición y así nos lo contó el cronista local.

La memoria de quienes recibieron este legado de sus antepasados debe ser considerada una de las fuentes más importantes por la escasa documentación hallada. Pero también la tradición oral corre el riesgo de ser una

2 MULA FRANCO, Antonio. 'La Graná': Bien de Relevancia Local Inmaterial. 2023. p. 1-15.

3 La web del Ayuntamiento de Rafal, rafal.es, recoge las declaraciones del concejal de Cultura en 2023, en las que también se refiere al Misteri: "Hoy por fin vemos materializada esta figura de protección para una tradición que destaca en toda la Vega Baja por su singularidad", indica Pedro Maciá, "ya que Rafal es el único pueblo de nuestro entorno en el que se lleva a cabo una procesión de estas características, con muchas similitudes con el Misteri d'Elx".

4 La documentación, además de la aportada por el cronista, también se puede hallar en la web del Ayuntamiento de Rafal y Turismo de Rafal.

fuente que puede desvirtuarse, manipularse o llevar a datos erróneos.

Por otra parte, recientemente se ha elaborado un vídeo de promoción en el que se puede ver la preparación y celebración de la fiesta tras conseguir la distinción de Bien de Relevancia Local Inmaterial. 2024 es el Año de la *Graná* y el Domingo de Resurrección fue más especial por ser el primero en celebrarse con esta distinción. Invitamos a quienes leen el artículo a escanear este código QR para ver el vídeo e ir entrando en materia sobre la *Graná* de Rafal.



} Código QR donde se puede ver el vídeo promocional de la *Graná*.

Pero, independiente que sus orígenes estén en Elche, Rafal ha sabido crear y mantener desde los inicios su propia narrativa, la tradición de la *Graná*. Y lo ha hecho a partir de un artefacto que, con sus semejanzas y diferencias, encontramos en ambas poblaciones en sus tradiciones más singulares: la granada.



} La *Magrana* del Misteri d'Elx tras su apertura y en el inicio de su descenso. / J.M.

Pero, ¿cómo nació esta tradición, cuándo se hizo y quién la puso en marcha? Para empezar a dar respuestas a estas y otras preguntas tomamos como punto de partida a una vecina del municipio, Francisca Seva Ballesta, la tía Corra (Rafal, 1858-1936). Según nos cuenta el cronista, al parecer algunas mujeres de Rafal, siendo niñas-adolescentes con edades entre los 8 y los 12 años, más o menos, estuvieron sirviendo a familias ilicitanas.

Entre esas jóvenes mujeres se encontraba la tía Corra. Hasta el momento no se ha podido saber con qué familia estuvo trabajando pero, por el cruce de datos que coteja el cronista del municipio, sus conclusiones son que estuvo sirviendo en Elche, al menos, durante cinco años. Tampoco se sabe si fueron una o varias familias con las que trabajó. El cronista de Rafal indica que Francisca Seva Ballesta nació en 1858, contrayendo matrimonio a la edad de 17 años, tal y como recoge el acta matrimonial⁵.

Como reflejo de la importancia que tiene en Rafal esta tradición, con la intención de mantenerla en el tiempo y con el objetivo que, generación tras generación la conozca, en este 2024, Año de la *Graná*, se ha realizado una recreación teatral dirigida a escolares de Rafal. En esta teatralización,



} La *Graná* donde se pueden ver los gajos por dentro y por fuera. / J.M.

5 "El 19 de junio de 1875 casé a D. Antonio Manuel Torres Aguilar (Rafal, 28-11-1852) soltero de edad de veintitrés años, natural y feligrés de esta parroquia, hijo del matrimonio católico de Antonio Torres Martínez y (Ana María Aguilar) María Concepción Aguilar Villaescusa de esta parroquia y de otra parte a Dña. Francisca Seva Ballesta, soltera de edad de diecisiete años, natural y feligresa de esta parroquia, hija del matrimonio católico de Manuel Seva Illán de Benejúzar y de Manuela Ballesta Vilella de Orihuela, bautizada en la Catedral de Orihuela". Rafal, libro de matrimonios de 1874 a 1900, y MULA FRANCO, Antonio, 'La Graná': Bien de Relevancia Local Inmaterial. 2023. p. 1-11.

la tía Corra, encarnada por una vecina del municipio, les cuenta en primera persona quién fue, dónde trabajó, cómo descubrió el Misteri d'Elx y por qué trajo la idea a Rafal. Reproducimos el texto creado por Pablo Follana Prado (Almoradí, 1990), graduado en Bellas Artes y máster en Producción y Gestión Artística por la Universidad de Murcia. Además, también es el restaurador del Arco actual de la *Graná*:

Yo fui con unos señores de Elche. El día más feliz que recuerdo fue, cuando por sorpresa, la señora me dijo que ese día no tenía que quedarme a trabajar en casa. ¿Eran vacaciones? No.

Me dijo que tenía que acompañar a la familia a un sitio y que tenía que conseguir que los niños se portaran bien y no dieran follón.

Fue la primera vez que me llevaron a una heladería... ¡Los ojos se me abrieron como platos!

El señor me dijo: “Corra, ¿quieren una horchata?” Yo pedí un chocolate, que alimentaba más... ¡aunque fuese agosto!

Entonces entramos a ver el Misteri... Yo no sabía lo que era eso. Yo solo sabía de trabajar y de mirar los pajaritos cuanto tenía un descanso.

Pero como los pájaros vuelan, ese día vi volar angelitos que bajaron de una *graná* que se abrió al son de músicas preciosísimas. ¡Yo tenía que contarle todo esto a mi familia!

Tenía que conseguir que Rafal viera y sintiera lo mismo que yo tuve la suerte de conocer...

Esto que véis aquí es la *Graná* chiquitita que los señores me regalaron.

Y aquí he vuelto, a mi Rafal.

Espero que nunca olvidéis este regalo que, con humildad, la tía Corra os entrega con todo mi cariño⁶.



Teatralización de la tía Corra donde muestra una reproducción de la Magrana a la comunidad escolar. / Ayuntamiento de Rafal.

A pesar de ser un texto redactado recientemente, con intención de interactuar con el alumnado y para recrear cómo la tía Corra puso en marcha la tradición de la *Graná*, debemos considerar lo siguiente:

1. El relato sitúa a esta mujer en Elche como sirvienta de una familia ilicitana.
2. Esta mujer se emocionó viendo por primera vez el Misteri d'Elx.
3. Ella quería conseguir que Rafal viera y sintiera lo que ella vivió tras contemplar la Festa.
4. La tía Corra, en su interpretación, muestra una Magrana del Misteri d'Elx a escala para que entiendan los orígenes de la *Graná* de Rafal.

Lo curioso del texto es que también cita la horchata, bebida veraniega que se ofrece tradicionalmente a las personas invitadas al Misteri, especialmente el 13 de agosto y a la que ella renuncia por un chocolate en pleno verano.

Antonio Mula Franco indica en sus crónicas que la tía Corra puso en marcha la idea de la *Graná* en 1886⁷. Pero no solo fue la promotora y artífice de la Procesión de la *Graná*, sino que también costeó sus gastos. Atraídos por este

⁶ Texto de la recreación teatral de la tía Corra para escenificaciones escolares escrita por Pablo Follana Prado (Almoradí, 1990) en 2024.

⁷ MULA FRANCO, Antonio. 'La Graná': Bien de Relevancia Local Inmaterial. 2023. p. 1-15.

primer dato sobre el inicio de esta celebración, y según documentos de la Festa, en agosto de 1885, un año antes de poner en marcha esta tradición en Rafal, el Misteri tuvo que ser aplazado unos meses como consecuencia de la epidemia del cólera que asoló Elche⁸.

Este primer dato nos lleva a pensar que la tía Corra tuvo que descubrir el Misteri muchos años antes de agosto de 1885, último año antes de iniciarse la *Graná*, o bien en ese mismo año unos meses después, cuando se llevó a cabo la representación tras su aplazamiento. Es decir, durante los cinco años que el cronista sitúa a la tía Corra en Elche, que pudieron ser entre 1869 y 1874, este último año, según el acta matrimonial, contrajo matrimonio⁹. Es decir, a nuestro entender transcurrieron 12 años hasta que se puso en marcha esta tradición.

Además, otro dato importante es que la tía Corra tuvo que ver la Magrana, al menos este artefacto, en dos fechas concretas de agosto: en la Prova de l'Àngel del día 10 o bien en la Vespra del día 14, días en los que aparece en la representación la Magrana. Por aquel entonces los ensayos del Misteri de los días 11, 12 y 13 de agosto no existían, ya que empezaron a representarse en el siglo XX¹⁰. Pero tampoco las representaciones de otoño, iniciadas a partir de los años 50 del siglo XX, tras la declaración del Dogma de la Asunción de la Virgen a los cielos, salvo en los años que sí se hizo en noviembre como consecuencia al aplazarse por alguna epidemia¹¹.

Es decir, la tía Corra tuvo que ver la Magrana solo en estas dos ocasiones. Y no como en la actualidad, que puede llegar a verse hasta en cinco funciones en el mes de agosto. Es decir,

entre los días 10 y 14, ambos inclusive: en la Prova de l'Àngel, en los ensayos generales y en la Vespra, respectivamente.

Además, si tenemos en cuenta que los tres aparatos aéreos como son la Magrana, el Araceli y la Coronación, hasta hace unos años aparecían sin el ornamento del oripell¹² durante la Prova d'Àngel ni esta prueba era la más propicia por el ambiente de algarabía de los niños que existía en el templo¹³ ese día, entendemos que la tía Corra pudo inspirarse más viendo la Magrana en la representación de la Vespra, es decir, el 14 de agosto.

Evidentemente, además de la Magrana, la tía Corra también podría haber presenciado el drama sacrolírico completo, en las dos jornadas de la Vespra y la Festa, descubriendo otros momentos y sus contenidos como, por ejemplo, la caída de oripell o la coronación de la Mare de Déu en la Festa. Y así lo podríamos entender porque la *Graná* concentra en un mismo instante y a través de un único elemento¹⁴ varios momentos que podrían recordar a la Festa.

Por otra parte, descendientes directos de la tía Corra aseguran que ella no llegó a servir a ninguna familia en Elche, pero que sí estuvo en la ciudad y descubrió el Misteri, que dio origen a la *Graná* de Rafal, sin aportar más detalles.

Debemos situarnos en el contexto de la época, y pensar cómo y en qué condiciones Francisca Seva Ballesta contempló el Misteri y cómo pudo interiorizar todos los sentimientos para crear una nueva narrativa pensada para Rafal. Posiblemente la tía Corra tuvo que ver en más de una ocasión el Misteri para quedarse

8 CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Les Festes d'Elx des de la Història*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, D.L. 2010. p. 299.

9 MULA FRANCO, Antonio. 'La Graná': *Bien de Relevancia Local Inmaterial*. 2023. p. 1-11. y Archivo Histórico de la parroquia de Nuestra Señora del Rosario. Rafal, libro de matrimonios de 1874 a 1900.

10 CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Les Festes d'Elx des de la Història*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, D.L. 2010. p. 289-293.

11 CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Les Festes d'Elx des de la Història*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, D.L. 2010. p. 299 y AHME, J.M. Ruiz de Lope i Pérez, op. cit., f. 58v-60v.

12 CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Les Festes d'Elx des de la Història*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, D.L. 2010. p. 289.

13 CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Les Festes d'Elx des de la Història*. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, D.L. 2010. p. 289 y FUENTES Y PONTE, Javier. *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*, Tip. Mariana Lleida, 1887, p. 190.

14 Estos momentos podrían recordar, además de la apertura de la Magrana, la caída de oripell e incluso la coronación de la Mare de Déu en la Festa.

con ciertos detalles de la Magrana que dieron origen a la *Graná* de Rafal. De ser así, podríamos entender los cinco años en los que Antonio Mula Franco sitúa en Elche a la promotora de la *Graná*.

Por otro lado, en la web municipal del Ayuntamiento de Rafal, en un apartado dedicado a la Ruta de *El Marquesado de Rafal*, se sitúa el nacimiento de la *Graná* en la década de 1920. Con ello estaríamos ante otra posible fecha del origen de esta tradición, localizada en el siglo XX. En este nuevo dato destacamos que el texto indica que esta tradición está “influida también por la representación de la ‘Festa o Misteri’ de la vecina ciudad de Elche”¹⁵.



El Arco con una *Graná* anterior antes de ser abierta. Se desconoce el año. / Archivo de Pedro Maciá.

¹⁵ El texto completo señala lo siguiente: “Esta festividad tiene su origen en torno al comienzo de la década de 1920, cuando la tía ‘Corra’ precursora de esta iniciativa tuvo la idea celebrar en Rafal, la procesión de la ‘Graná’, una mezcla de las procesiones de las Aleluyas, propias de nuestra comarca, e influida también por la representación de la ‘Festa o Misteri’, de la vecina ciudad de Elche. El acto simboliza el poder de la Resurrección, una procesión de encuentro donde, la ‘Graná’ se abrirá al amanecer del Domingo, liberándose sus frutos, en forma de papelitos de colores y pétalos de flores. Es decir, cuando la Madre (Virgen del Rosario) cubierta con negro manto y escoltada por mujeres del pueblo, viese a su Hijo resucitado bajo palio, y acompañado por hombres.”

¹⁶ CÀMARA i SEMPERE, Hèctor. “Aproximació al vocabulari de la Festa d’Eix”. *La Rella*. N. 14 (2001). ISSN 0212-6443, pp. 75-98.



El Arco con una *Graná* anterior después de ser abierta. Se desconoce el año. / Archivo de Pedro Maciá.

La Magrana anterior a la restauración de 1906

Llegados a este punto, y por lo que hemos podido ver hasta el momento, nos encontramos con dos posibles fechas de creación de la tradición de la *Graná*: 1886 y 1920. En cualquier caso, estamos ante una tradición centenaria. Sin embargo, cruzando datos nos hallamos ante el que podría ser, a nuestro entender, el más revelador y significativo de todos: la Magrana del Misteri anterior a 1906.

Según consta en documentos escritos sobre la Festa, la Magrana anterior a 1906 era de color azul¹⁶. Y aunque el color de ambos artefactos pudiera ser distinto, en Elche azul y posiblemente en Rafal tal y cómo se conoce

en la actualidad, la denominación en Elche ya era el de Magrana, además de núvol¹⁷. Y en el caso de Rafal, la *Graná*, porque, además de su forma que recuerda a este fruto común en Elche y poblaciones de la Vega Baja, es la manera en la que popularmente se le da nombre en la localidad.

Sin embargo, lo más sorprendente es que la Magrana anterior a 1906 contenía elementos que podrían acercarnos algo más a la inspiración de la primera *Graná* de la tía Corra: los ángeles que decoraban los gajos de la anterior Magrana de la Festa. Así lo indica Hèctor Càmarra i Sempere en su trabajo *Aproximació al Vocabulari de la Festa d'Elx*: “Fins al 1906, data en què es pintà de roig acarabassat, fou de color blau amb un querubí en cada galló”¹⁸.

Los querubines aparecían por la parte exterior del artefacto ilicitano. Pero también se encontraban y se encuentran en la actualidad en los gajos de la *Graná* de Rafal, aunque en este caso, aparecen en su interior y pueden verse cuando queda abierta. Mientras que en la Magrana desaparecieron a partir de esa fecha, en la *Graná* de Rafal se mantienen como elemento decorativo desde sus orígenes. A nuestro entender es uno de los datos más significativos que nos podrían ayudar a situar la tradición de la *Graná* de Rafal en una fecha anterior a 1906, por la similitud y parecido de la decoración de los gajos con la presencia de ángeles. Además, podemos entender que el público espectador del Misteri por aquel entonces podía contemplar, desde la salida del cielo, en su descenso, ascenso y en la entrada al cielo, estos ángeles que decoraban sus gajos. En las fotografías de Pere Ibarra¹⁹ de 1901 podemos ver estos ángeles, que formaban parte de la decoración de los gajos.

Y aunque en la Magrana estuvieran pintados y en la *Graná* fueran y son figuras, estamos ante el que podría ser el detalle de mayor conexión entre ambos elementos. Reciente-



Fotografía de Pere Ibarra de 1901 donde se pueden ver los ángeles que decoraban los gajos de la Magrana del Misteri. / Fuente: Cátedra Pedro Ibarra.



Uno de los ángeles antiguos que decoraba uno de los gajos de la *Graná*. / J.M.

mente, en una exposición en el Ayuntamiento de Rafal, con motivo del Año de la *Graná*, además de fotografías, pinturas y otros elementos propios de esta tradición, se en-

17 CÀMARRA i SEMPERE, Hèctor. “Aproximació al vocabulari de la Festa d'Elx”. *La Rella*. N. 14 (2001). ISSN 0212-6443, pp. 75-98.

18 CÀMARRA i SEMPERE, Hèctor. “Aproximació al vocabulari de la Festa d'Elx”. *La Rella*. N. 14 (2001). ISSN 0212-6443, pp. 75-98.

19 Fotografías de Pedro Ibarra de 1901, alojadas en la web elche.me de la Cátedra Pedro Ibarra. Memoria digital de Elche. Universidad Miguel Hernández. En ellas se pueden ver los querubines en los gajos de la Magrana hasta 1906.

contraba expuesto el único ángel de algunas de las *Granás* anteriores a la actual.

La Magrana del Misteri tiene como función transportar al Ángel que comunica a la Virgen María su próxima muerte (su tránsito o dormición) y asunción a los cielos. En el caso de la *Graná* anuncia la resurrección de Cristo al abrirse en el momento en el que la imagen de la patrona de Rafal, la Virgen del Rosario, se encuentra bajo de ella. Sin duda alguna, son dos momentos clave de la vida de María.

Datos sobre la ‘Graná’

Aunque no se sabe quién construyó la primera *Graná*, desaparecida en la Guerra Civil, sí existen referencias de las tres siguientes²⁰ hasta llegar a la actual. Finalizada la Guerra se encarga a José Parres, el Pepín, “la misión de buscar el lugar donde se pudiera construir otra granada igual y se hizo en Valencia”²¹. El cronista también indica que “este diseño desapareció tras una caída del mismo durante uno de sus montajes, donde la recomposición de la estructura fue realizada por los hermanos Morante en el año 1984, con pintura de Manuel Fuentes”²².

En 2019 la Dana, que provocó importantes lluvias e inundaciones en toda la Vega Baja y también en Rafal, afectó al conjunto de la obra, es decir, al Arco y a la *Graná*, por lo que

se creó la cuarta y actual estructura. “D. Antonio Mora Hernández, el Consumao, (Formentera, 1952) se ofreció voluntariamente para construir la cuarta *Graná*”²³.

Las medidas de la *Graná* actual son:
Diámetro: 0’80 cm.
Altura: 0’90 cm.
Volumen: 2’25 cm.
Gajos: 1 m de alto x 0’37 cm de ancho.

Hemos rescatado para este artículo la descripción y fotografías de la construcción de la actual *Graná* para entender cómo se llevó a cabo. Aunque algunas de las fotos tienen poca calidad, nos parecía interesante para entender cómo fue su creación. El cronista, Antonio Mula Franco, detalla la elaboración a partir de las explicaciones del autor Antonio Mora:

empezó haciendo un hexágono cuadrado de hierro, al que le puso unas bisagras a cada lado del hexágono de los que debía salir un gajo de la *Graná*. Éstos eran de pretina de hierro para poder doblarlos. Además de la estructura, los gajos los hizo con trozos de madera contrachapada maleable cosidos a mano con alambre. Después los forró con tela para poder echarles capas de escayola. La corona está hecha con trozos de chapa y rellena con poliuretano y unida a los gajos con tornillos. En cada uno de los seis gajos cuelga un ángel, símbolo



➤ **Proceso de construcción de la actual Graná./ Fuente: Antonio Mora Hernández y Ayuntamiento de Rafal.**

20 Aunque se desconoce de qué material estaba construida la primera *Graná*, sí sabemos que las siguientes estaban realizadas de cartón piedra, tal y como describe en su artículo de 2014 la Crónica Independiente publicado en lacrónicaindependiente.com: “La *Graná* de cartón piedra está rellena de aleluyas (papelitos de colores)...”. Y el Ayuntamiento de Rafal en su página web: “...se realiza bajo un arco de madera, donde cuelga la *Graná* de cartón piedra que será abierta...”

21 MULA FRANCO, Antonio. ‘La *Graná*’: Bien de Relevancia Local Inmaterial. 2023. p. 1-15.

22 MULA FRANCO, Antonio. ‘La *Graná*’: Bien de Relevancia Local Inmaterial. 2023. p. 1-15.

23 MULA FRANCO, Antonio. ‘La *Graná*’: Bien de Relevancia Local Inmaterial. 2023. p. 1-15.

de la música celestial. Su acabado interior es todo de papel oro. Los ángeles actuales, ya que los anteriores eran de papel, menos el niño que era propiedad de la familia Navarro, fueron traídos de un santero de Sevilla, quedando completa la actual *Graná*²⁴.

Generación tras generación se ha sabido transmitir la tradición de la *Graná* que ha llegado hasta nuestros días. La tía Corra pidió a su descendencia que no se perdiera y continuasen con esta celebración que ella había creado. Y gracias a sus familiares se ha venido haciendo a lo largo del tiempo. En la actualidad, el Ayuntamiento de Rafal es el que mantiene el desarrollo de su celebración. En los últimos tiempos se ha democratizado dando la oportunidad de participar en el evento a sus vecinas y vecinos a través de un sorteo, previa inscripción en el Ayuntamiento. La persona agraciada portará durante la procesión el báculo de la *Graná*.

La *Graná* está inspirada en la Magrana del Misteri, según la tradición de Rafal. Es decir, la *Graná* podría ser como un pariente lejano de la Magrana y el único de estas características que conocemos en nuestra zona más próxima. Aunque son artefactos diferentes, podemos ver algún parecido entre ellos, por mínimo que sea. El más similar es el de los gajos, con la diferencia que en la *Graná* está formada por seis y en la Magrana son ocho. En ambos casos por su parte interior los gajos son dorados, con la diferencia que en la Magrana está ornamentada con el oripell que se renueva cada año antes de las representaciones. En el caso de la *Graná*, además del papel de color con el que se decoraron sus gajos, estos tienen un ángel en cada uno de ellos, con instrumentos musicales y en la parte central, donde se unen los gajos, encontramos una imagen del Niño Jesús.

Por otra parte, en la Magrana del Misteri hallamos una estructura central, que queda ocupada por el niño que hace de Ángel, elemento que no existe en la *Graná*, ni tampoco trans-

porta ni participa ningún niño. Sixto Marco, responsable de la dirección y ejecución de la reparación de la Magrana, entre enero y agosto del año 2013, denomina a esta estructura “carcasa” y en ella se sujetan los ocho gajos.

La *Graná* permanece suspendida en el arco hasta su apertura y en el caso de la Magrana desciende y asciende al cielo. Y una vez finaliza su función se desmonta en la misma cúpula de Santa María para dar paso al Araceli y la Coronación en las representaciones del Misteri.

En cuanto a los tiempos litúrgicos tampoco son los mismos. La *Graná* se abre cuando la imagen de la Virgen del Rosario se encuentra bajo de ella. Esto ocurre en la mañana del Domingo de Pascua, anunciando a María la resurrección de Cristo. En el caso de la Magrana del Misteri transporta al Ángel que anuncia la muerte de la Virgen y lo hace el 14 de agosto, en la primera parte del Misteri y víspera de la Asunción de María. Cuando la *Graná* se abre cae una lluvia de confeti, pétalos y aleluyas, mientras que en la Magrana al poco de abrirse y antes de comenzar el canto del Ángel, éste deja caer oripell. En ese momento, el niño que interpreta el papel de María, la Madre de Jesús, está en el Cadafal, de rodillas sobre su lecho. En el caso de la *Graná*, la que se encuentra debajo es la imagen de la Virgen del Rosario, patrona de Rafal, que recibe sobre ella todo el contenido de la *Graná* al abrirse. Es decir, podríamos encontrar en el pasaje de Rafal momentos que nos recuerdan a diversas escenas del Misteri.

El arco de la ‘Graná’

No podemos entender la *Graná* sin el Arco. Ambos elementos quedan unidos para la escenificación de la Resurrección. El Arco de la *Graná*, como indica su último restaurador, Pablo Follana, “es una estructura de madera formada por tres módulos independientes que una vez ensamblados por encaje, forman un arco arquitectónico de grandes dimensiones. La superficie total del Arco se encuentra

24 MULA FRANCO, Antonio. ‘La Graná: Bien de Relevancia Local Inmaterial’. 2023. p. 1-15.

vestida de una serie de pinturas al óleo que se correlacionan de una manera narrativa. Su función es sostener y suspender en el aire una granada abatible y marcar el punto de paso de una de las procesiones más importantes de Rafal”²⁵. El Arco se instala en la calle Mayor, en un punto próximo a la iglesia y al ayuntamiento, y aparece montado a partir de la medianoche y finalizada la misa de Resurrección. Queda inamovible hasta la mañana del domingo y en él ya se encuentra la *Graná*. Aparece cerrada, rellena con su contenido y queda suspendida en el centro del Arco hasta el momento de su apertura. Se produce a la llegada de la patrona de Rafal, la Virgen del Rosario²⁶, tal y como veremos más adelante.

Pablo Follana dice que la versión del Arco restaurado por él pretende “aunar la idea de las dos anteriores, tratando de ordenar la narrativa para otorgarle una lógica, tanto a la pieza en sí como a su cometido funcional...”. Éste sigue indicando que “la idea cristiana de bóveda donde desde el Barroco se entienden las diferentes alturas en la arquitectura como representaciones del infierno, mundo terrenal, o bien el cielo”²⁷. Es decir, base infierno, pilares tierra y arco paraíso. El restaurador destaca que el Arco viene a ser el umbral que separa “la muerte y la vida”, una situación que cambia al ser cruzado durante la procesión. Todo esto que describe Pablo Follana puede verse en la representación pictórica a ambos lados del Arco.

La muerte queda representada y puede contemplarse en la estructura por el lado de entrada al Arco, que realiza la procesión, y la vida por el lado de la salida de la misma. Es decir, toda la procesión, a excepción de la Custodia, entra y cruza el Arco por el lado donde está representada la muerte. Mientras que la Custodia, con la Sagrada Forma, llega por otro recorrido hasta el Arco y permanece a la espera por el lado donde está representada

la vida. El Arco, además de imágenes sobre la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo cuenta con alegorías y paisajes del municipio de Rafal, donde se puede distinguir el atardecer y anochecer, por el lado la muerte, y el amanecer y mediodía por el lado de la Resurrección.



Arco de la Graná por el lado de la muerte, y manto y mantilla de la Virgen del Rosario. / J.M.



Arco de la Graná por el lado de la vida. / J.M.

Procesión de la ‘Graná’

El Sábado Santo y después de la misa de Resurrección, un grupo de personas, en la calle Mayor, comienza con el montaje del Arco y de la *Graná*. Las calles San José y Mayor se adornan con una alfombra de flores por donde pasará la procesión. Por la calle San José lo hacen los hombres con la Custodia bajo palio.

²⁵ Explicación de El Arco de la Graná por Pablo Follana, autor de la restauración. MULA FRANCO, Antonio, ‘La Graná: Bien de Relevancia Local Inmaterial’. 2023. p. 1-15.

²⁶ La patrona de Rafal, la Virgen del Rosario, aparece cubierta de luto con una mantilla que se retira al mismo tiempo que se abre la *Graná*.

²⁷ Explicación de El Arco de la Graná por Pablo Follana, autor de la restauración. MULA FRANCO, Antonio, ‘La Graná: Bien de Relevancia Local Inmaterial’. 2023. p. 1-15.

Por la calle Mayor, las mujeres acompañan en procesión²⁸ a la patrona de Rafal, la Virgen del Rosario²⁹, que aparece cubierta con una mantilla (y manto)³⁰ de color negro.

Tayo, el hijo de Tayín, por mandato de sus antecesores, porta una bandera blanca con la que realiza una serie de movimientos³¹, hacia delante y hacia atrás con la rodilla en tierra³². Esto ocurre una vez llegan al Arco, delante de la imagen de la Virgen del Rosario y frente a la Custodia.

La persona agraciada de abrir la *Graná*, ante el silencio del público, espera a que se retire la mantilla a la Virgen³³. Una vez que se ha quitado el luto a la patrona, una voz potente grita: “¡Viva la Virgen del Rosario!”. En ese momento se abre³⁴ la *Graná*, de la que salen, entre otros, pétalos de flores, confeti, aleluyas y papeles de colores. Todo ello cae sobre la imagen la Virgen quedando a la vista del público el Niño



Anterior Arco de la Graná en el momento que empieza el ceremonial de la bandera. / Archivo de Pedro Maciá.



Anterior Arco de la Graná en plena ceremonia de la bandera y antes de su apertura. / Archivo de Pedro Maciá.



Apertura de la Graná anterior a la actual con la caída de confeti, aleluyas y papeles de colores. Se pueden ver los ángeles anteriores confeccionados en papel. / Archivo de Pedro Maciá.

Jesús y los ángeles de la *Graná*, que se encuentran en su interior en cada uno de los gajos. En ese momento vecinas y vecinos de Rafal, a pie de calle y desde ventanas y balcones, se suman a la alegría de la Resurrección participando de

28 En la procesión actual, encabezando el cortejo procesional de la patrona, también participan otras imágenes de la Semana Santa de Rafal: San Juan, María Magdalena y San Pedro. Estas imágenes también cruzan el Arco, donde se encuentra la Graná, por el lado de la muerte.

29 La imagen anteriormente salía en procesión en unas andas y se colocaba a nivel de la calzada, tal y como se puede ver en algunas de las fotografías antiguas. Actualmente lo hace en un trono y la imagen queda a un nivel superior con respecto a cómo se hacía anteriormente.

30 Actualmente la imagen de la patrona, la Virgen del Rosario, solo lleva la mantilla de color negro, aunque el manto sigue formando parte de los elementos del cortejo procesional. Este manto se pudo ver en la exposición del Año de la *Graná*, en el Ayuntamiento de Rafal.

31 Los movimientos a los que se refiere el cronista también recuerdan a los que se llevan a cabo durante la *Trencà del Guió* del Viernes Santo en Elche, con la diferencia que en Elche la bandera es de color negro y en Rafal de color blanco. En ambos casos precede a la ruptura del luto.

32 MULA FRANCO, Antonio. 'La Graná': *Bien de Relevancia Local Inmaterial*. 2023. p. 1-15.

33 De la retirada de la mantilla a la Virgen del Rosario se encargan dos personas. Actualmente son una familia descendiente de la tía Corra y la persona que hace el pregón de la Semana Santa de Rafal.

34 Antes de la apertura de la Graná, la persona agraciada sujeta la cuerda que activa el mecanismo para su apertura. Es decir, la Graná se abre porque sus gajos dejan de estar agarrados. Esta persona participa en la procesión portando un báculo donde se puede ver el Arco con la Graná.

la misma. También se lleva a cabo el disparo de pólvora y suelta de palomas, mientras se interpretan el pasodoble *El mago de la muleta*³⁵ y el Himno Nacional.

El acto concluye con una misa de campaña en el mismo lugar. Finalizada la misa, todo el cortejo procesional regresa a la iglesia cruzando el Arco con la *Graná* abierta. Por último, se procede al desayuno con chocolate y monas.

Granadas, alcachofas y una naranja

Elche y Rafal, con sus diferencias y algunas semejanzas, comparten en la representación de sus tradiciones el fruto de la granada. En otras poblaciones de la Comunitat Valenciana podemos encontrar otro tipo de fruta y hortalizas en sus fiestas y celebraciones más singulares. En la provincia de Valencia se utiliza la *Carxofa*³⁶ en localidades como Picassent, Silla, Alaquàs, Aldaia, Quart de Poblet, Catarroja, el barrio del Carmen de Valencia y en Castellar-l'Oliveral. En la provincia de Castellón encontramos la *mitja taronja* en el Sexenni de Morella.

Por último, en Ariza (Zaragoza), encontramos *La Bajada del Ángel*³⁷, una tradición con muchas semejanzas con la *Graná* de Rafal. Se celebra en la madrugada del Domingo de Resurrección, después de misa. Aunque aquí no hallamos un artefacto como la *Graná*, sí se hace en la calle y bajo de un arco. Desde la parte superior del arco desciende un ángel, encarnado por un niño o niña, que retira el velo de la Virgen ante la presencia de la Custodia con la Sagrada Forma. Hasta hace unos años el arco era una estructura decorada con algunos detalles sobre la Pasión de Cristo, como en el caso de Rafal, que se montaba y desmontaba para la celebración de esta tradición. En la actualidad, el arco es una construcción fija que permanece en un espacio público durante todo el año.



La Carxofa de Picassent. / Ajuntament de Picassent (Valencia).



La Carxofa de Silla. / Ajuntament de Silla (Valencia).



La Carxofa d'Alaquàs. / Manuel Valladares (Valencia).

35 Según indica el cronista de Rafal este pasodoble fue "...traído del Bando Nacional Republicano por el tío Carmelo Gómez...", lo que ayudaría a entender la antigüedad de la tradición de la *Graná*. MULA FRANCO, Antonio, 'La Graná': *Bien de Relevancia Local Inmaterial*. 2023. p. 1-15.

36 Ver ROCA RICART, Rafael, "El cant de la Carxofa", Revista *Festa d'Elx*, número 63, p.222-232. Ajuntament d'Elx, 2022.

37 Dato facilitado por Sixto Marco. A partir del mismo contactamos con el Ayuntamiento de Ariza para conocer otros detalles de La Bajada del Ángel; desde el consistorio desconocían la tradición de la *Graná* de Rafal.



La Carxofa d'Aldaia. / Ajuntament d'Aldaia (Valencia).



La Carxofa de Quart de Poblet. / A. C. Clavaria del Santíssim Crist dels Afligits de Quart de Poblet (Valencia).



La Carxofa del barrio del Carmen de Valencia. / Archivo de la Cofradía del Carmen (Valencia).



La Carxofa de Castellar-L'Oliveral. / Associació Amics de la Carxofa de Castellar-L'Oliveral (Valencia).



Bajada del Ángel de Ariza. / Ayuntamiento de Ariza (Zaragoza).



El Sexenni de Morella. / Ajuntament de Morella (Castellón).



Bajada del Ángel de Ariza. / Ayuntamiento de Ariza (Zaragoza).

Agradecemos la colaboración de los ayuntamientos y entidades organizadoras que nos han facilitado documentación y fotografías para este artículo.

Conclusión

La *Graná* de Rafal, con orígenes en el Misteri d'Elx, según la tradición, abre un mundo de posibilidades para realizar nuevos trabajos de estudio e investigación que puedan ayudarnos a esclarecer todavía más sus inicios. Nosotros, con este artículo, hemos querido hacer una primera aproximación en este sentido. Y lo hemos hecho a partir de los datos facilitados y hallados hasta el momento, unidos a la tradición de la *Graná*, tal y como se representa en la actualidad en Rafal. En algunos casos nos ha parecido interesante cruzar informaciones de la *Graná* y del Misteri, que hemos considerado importantes. Pero todavía quedan muchos datos por esclarecer y preguntas por responder especialmente sobre el origen, la primera *Graná* y su artífice o artífices que idearon esta tradición. El hecho de haber sido declarada por la Generalitat Valenciana como Bien de Relevancia Local Inmaterial puede suponer un punto y aparte para trabajar en todos estos aspectos, sin que ello tenga que ser una variación sobre su celebración.

La resolución de la conselleria indica que se han de “realizar labores de identificación,

descripción, investigación, estudio y documentación con criterios científicos”. Así como: “Incorporar los testimonios disponibles a soportes materiales que garanticen su protección y preservación”. Además, entre otros, añade que se debe velar para su desarrollo y que cualquier cambio “que exceda el normal desarrollo de los elementos que forman esta manifestación cultural deberá comunicarse a la dirección general competente en materia de patrimonio cultural para su evaluación e informe en su caso, y la modificación de la presente resolución...”³⁸

Confiamos que, en un futuro, podamos encontrar más documentos, que puedan ayudarnos a entender la tradición de la *Graná*, inspirada en el Misteri d'Elx, y que ha sabido mantenerse en el tiempo.

Bibliografía, webgrafía y otras referencias

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO. Rafal, libro de matrimonios de 1874 a 1900.

AYUNTAMIENTO DE RAFAL. (25 de Abril de 2024). Obtenido de www.youtube.com/@ayuntamientoderafal3913: https://www.youtube.com/watch?v=Z_FNZ63tmLo

AYUNTAMIENTO DE RAFAL. (s.f.). Recuperado el 16 de enero de 2024, de <https://www.rafal.es>: <https://www.rafal.es/el-municipio/turismo/elmarquesadoderafal/>

B., C. P. (13 de abril de 2022). Heraldo. Recuperado el 8 de febrero de 2024, de www.heraldo.es: <https://www.heraldo.es/noticias/ara-gon/2022/04/13/desconocida-singular-y-centenaria-la-bajada-del-angel-de-ariza-1566950.html>

CÀMARA SEMPÈRE, H. (2001) “Aproximació al vocabulari de la Festa d'Elx”. *La Rella*. N. 14. ISSN 0212-6443, pp. 75-98.

CASTAÑO GARCÍA, J. (2010). *Les Festes d'Elx des de la Història*. Instituto Alicante de Cultura Juan Gil-Albert, D.L.

CÁTEDRA PEDRO IBARRA. *Memoria digital de Elche*. Universidad Miguel Hernández. elche.me

DOGV. Resolución del 16 de junio de 2023, de la Conselleria de Educació, Cultura y Deporte. DOGV Núm. 9633 / 06.07.2023. p. 42979-42984.

EDUARDO. (20 de abril de 2014). lacronicaindependiente.com. Recuperado el 7 de mayo de 2024, de <http://lacronicaindependiente.com/2014/04/rafal-celebra-su-tradicional-y-singular-grana-del-domingo-de-resurreccion/>

FOLLANA PRADO, P. (2024) *Texto para la recreación teatral de la tía Corra*.

GACEO PÉREZ, M. (2016). *Bajada del Ángel de Tudela*. Recuperado el 2024, de <http://www.bajadaangeltudela.com>: <http://www.bajadaangeltudela.com/hasta2016/angel-de-otras-localidades/ariza/index.html>

GARCÍA GRIÑÁN, A. (1994). *Historia de Rafal y sus gentes*.

GARCÍA GRIÑÁN, A. (2000). *Historia de Rafal y sus gentes II*.

GARCÍA GRIÑÁN, A. (2007). *Rafal de mis amores*.

MACIÀ, Pedro. *Archivo fotográfico y vídeo de la Graná*. Colección varios años.

MIRETE BERTOMEU, M. (2004). *Mis memorias*. Nueva edición corregida y aumentada.

MULA FRANCO, A. (2023). *La Graná: Bien de Relevancia Local Inmaterial*. p. 1-11.

38 DOGV. Resolución del 16 de junio de 2023, de la Conselleria de Educació, Cultura y Deporte. DOGV Núm. 9633 / 06.07.2023. p. 42979-42984.



Excelentísimo
AYUNTAMIENTO
— de ELCHE —