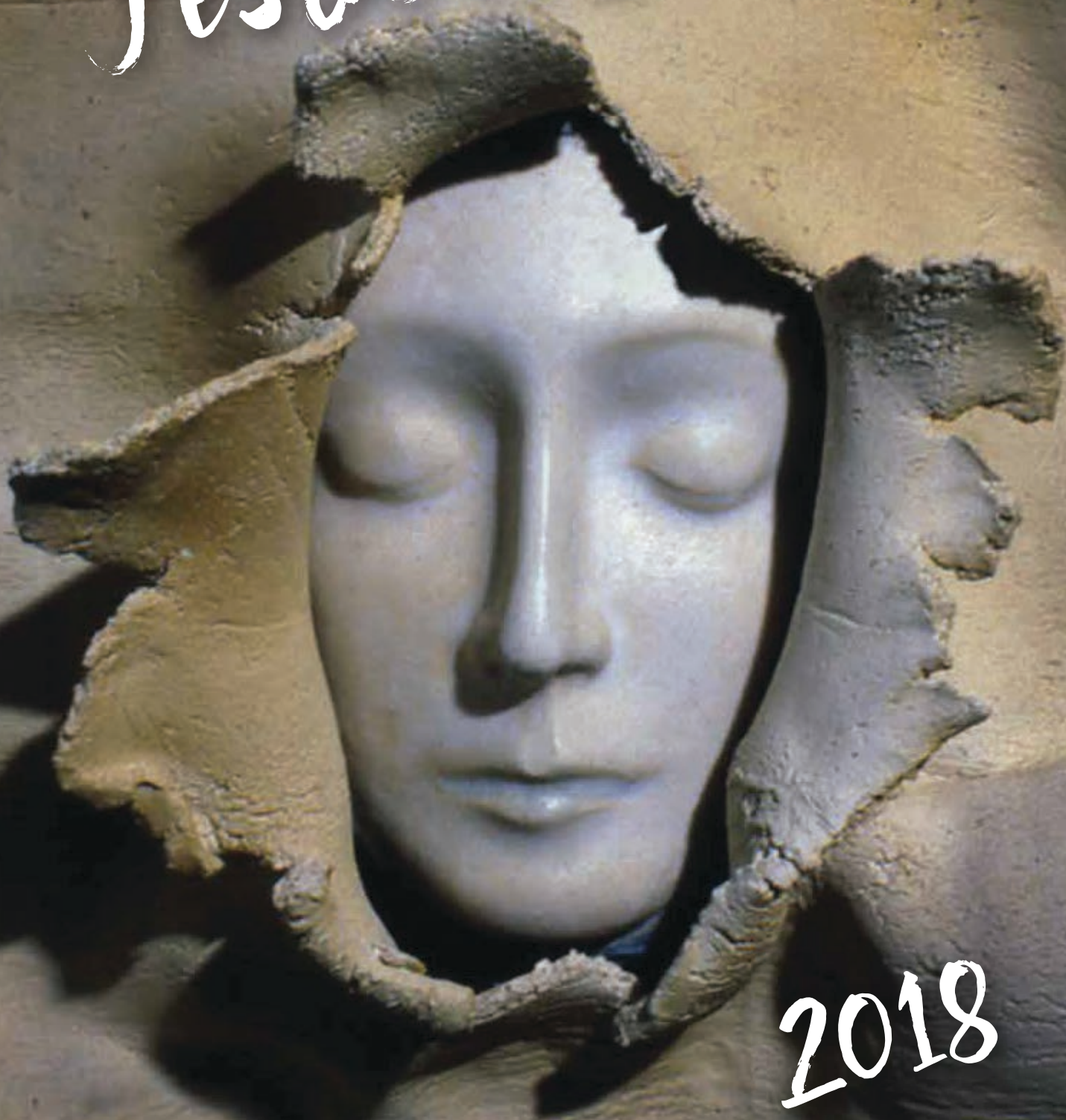


Festa d'Elx



2018

Festa d'Elx

59

2018

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 Misteri d'Elx, única peça del teatre medieval europeu que ha perdurat fins els nostres dies de manera ininterrompuda, així com estudis sobre unes altres expressions culturals afins a la representació. També s'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

Pepe Amorós González, arquitecte, Estudio ARN Arquitectos.

María Teresa Bolívar Aznar, llicenciada en Periodisme.

F. Javier Brotons González, llicenciat en Història i professor de l'IES Nit de l'Albà d'Elx.

Hèctor Càmara Sempere, doctor en Filologia Catalana, Càtedra Misteri d'Elx (UMH).

José F. Càmara Sempere, de l'Associació Espanyola d'Historiadors del Cinema (AEHC)

Ángel J. Castaño García, doctor en Belles Arts.

Joan Castaño García, doctor en Història i arxiver de la basílica de Santa Maria d'Elx.

Daniel González Pelegrín, doctor en Periodisme.

Purificación Heras González, doctora en Antropologia Social, Universitat Miguel Hernández.

Sixto Marco Lozano, doctor enginyer i membre del Patronat del Misteri d'Elx.

Juan Martínez Leal, doctor en Història.

Emilio Martínez Marco, doctor en Medicina.

Julián Montesinos Ruiz, doctor en Filologia Hispànica i professor de l'IES Misteri d'Elx.

Miguel Ors Montenegro, doctor en Història, Càtedra Pedro Ibarra (UMH).

Rubén Pacheco Mozas, professor del Conservatori Superior de Música Òscar Esplà d'Alacant.

Jesús Rueda Cuenca, doctor en Medicina.

Matías Segarra Berenguer, fotògraf.

Yolanda Spairani Berrio, doctora en Edificació, Tecnologia,

Investigació i Desenvolupament, Universitat d'Alacant.

Violeta Leticia Torres Medina, investigadora de l'Instituto

Nacional de Antropología e Historia (INAH) de Mèxic.

Carmina Verdú Cano, cap de secció de l'Arxiu Històric Municipal d'Elx.

PORTADA

Mascarilla de la Virgen. Gres con esmalte, 33x33, Obra de Sol Pérez. Foto de la autora.

DISSENY I MAQUETACIÓ

©TARSA 2018 Víctor Hernández i José Cuerda (Cal·ligrafia)

CONSELL DE REDACCIÓ

Director: Gaspar Macià Vicente

Vocals: José Vicente Castaño Berenguer, Joan Castaño García, María José López

Sánchez, Daniel González Pelegrín, Miguel Ors Montenegro y Pablo Mas Serrano.

SECRETARIA I INTERCANVI

Regidoria de Cultura. Ajuntament d'Elx.

C/ Sant Metges, núm. 3

03203 Elx (Alacant)

Tel.: 96 665 81 45/46

cultura@elx.es

Festa d'Elx, núm. 59. 2018.

Edita: ©Ajuntament d'Elx.

Impressió: Abecé Artes Gráficas, S. L., Elx.

ISSN: 1889-8866

Dipòsit legal; A 460-2012

TAULA

6 ◀ **Presentació**

9 ◀ **Sobre Sol Pérez, artista e ilicitana.**
– Emilio Soler

La Ciutat

18 ◀ **El Parque Municipal, de huerto a jardín (1941-1946)**
– Pepe Amorós González y Carmina Verdú Cano

31 ◀ **La ciudad convulsa: la intoxicación del benzol de 1959 en Elche**
– Juan Martínez Leal

47 ◀ **Notes sobre l'arxiu històric de l'església de Santa Maria d'Elx**
– Joan Castaño García

59 ◀ **Lo Cruz (Elche, 1920-1936): un espacio vital para el poeta Pedro Salinas**
– Julián Montesinos Ruiz

73 ◀ **Klarmax, medio siglo de radios y televisores ilicitanos**
– María Teresa Bolívar Aznar

81 ◀ **100 años de Sorolla en Elche**
– Fco. Javier Brotons González

107 ◀ **La “Gripe Española” (1918) en Elche**
– Jesús Rueda Cuenca, Emilio Martínez Marco y Miguel Ors Montenegro

119 ◀ **Un plan de igualdad para el municipio de Elche**
– Purificación Heras González

La Festa

- Colección de cartelería del Patronat del Misteri d'Elx (1989-2018)** ▶ 134
– Ángel J. Castaño García
- La basílica de Santa María de Elche. Una mirada en el tiempo** ▶ 149
– Yolanda Spairani Berrio
- La partitura de la Festa: de la reforma de 1924 al Misteri del siglo XXI** ▶ 163
– Rubén Pacheco Mozas
- Els fons audiovisuals. Conservació d'una font per a la recerca sobre la Festa d'Elx** ▶ 177
– José F. Cámara Sempere
- Festa vs 'saa' en el paradigma metacultural** ▶ 191
– Violeta Leticia Torres Medina
- La Festa en la prensa nacional. 1897-1947** ▶ 203
– Daniel González Pelegrín
- La restauración del Araceli o Rescèlica** ▶ 217
– Sixto M. Marco Lozano
- 2018. Any dels Misteris Assumpcionistes (Elx, València, Castelló)** ▶ 229
– Hèctor Càmara Sempere

PRESENTACIÓ

Torna *Festa d'Elx*. La publicació degana il·licitana torna a veure la llum després d'una absència de quatre anys, amb el propòsit de recuperar la seua periodicitat anual i de continuar fent camí per tal d'aconseguir que sempre ha caracteritzat aquesta revista municipal: obrir les seues pàgines a treballs d'investigació al voltant de la ciutat i de la Festa d'Elx, com ha estat la norma des de 1942.

Aquest número de reaparició manté de l'anterior etapa l'estructura de distribució dels articles en dos blocs temàtics, *La Ciutat* i *La Festa*. També recupera la dedicatòria de la portada i seccions interiors a un o una artista local, com ara Sol Pérez, una de les creadores plàstiques més destacades de l'art il·licità dels últims 50 anys. Entre les novetats més destacades, un nou disseny i una nova maquetació, que inclou canvis tipogràfics que no només li donen a la publicació un aspecte més modern, sinó que també afavoreix la lectura. Un magnífic treball de l'equip de Tarsa.

En l'apartat de *La Ciutat* tenim sengles articles, prolíficament documentats i amb aportacions molt interessants i innovadores, sobre dos esdeveniments de gran transcendència per a Elx, amb motiu de complir-se el seu centenari. Un correspon a la letal epidèmia de la mal anomenada gripa espanyola, que se'n portà la vida de 306 persones de tota edat, classe i condició al municipi el 1918. L'altra s'ocupa de la presència a la ciutat del pintor espanyol més reconegut nacionalment i internacional en aquella època, Joaquín Sorolla, per a pintar un llenç del Palmerar d'Elx (encara que executat a un hort d'Alacant, precisament per por a la grip) per a la sèrie encarregada per l'Hispanic Society of America.

La primera part de la revista inclou, a més a més, treballs sobre el procés de transformació d'uns horts de palmeres del vincte del doctor Caro en el Parc Municipal, el primer jardí públic de la ciutat, en la primera meitat dels anys 40 del passat segle; un detallat estudi de les morts a causa d'intoxicació per benzol en la indústria del calçat el 1959 i com el Règim franquista va amagar aquella tragèdia; la rememoració de les visites i estades del gran poeta Pedro Salinas

a la casa de la seua família política a L'Altet; i l'evolució de l'arxiu històric de Santa Maria. La recuperació de la història no contada de la marca il·licitana de ràdios i televisors Klarmax i un article sobre els plans d'igualtat del nostre ajuntament completen aquest apartat.

La segona part de la revista està dedicada a la Festa, que continua oferint aspectes atractius per als investigadors, com queda palés en els treballs publicats. Així, el lector hi trobarà articles sobre els cartells anunciadors del Misteri dels últims trenta anys; les característiques constructives de la basílica de Santa Maria; l'evolució de la partitura del drama assumpcionista des de la reforma de 1924; la història audiovisual de la Festa i la urgència de garantir la conservació d'aquest preat fons; les similituds de la celebració il·licitana amb la Vela de la Asunción mexicana; el reflex de la Festa en la premsa nacional en el període 1897-1947; la restauració de l'Araceli el 2010, que va aportar novetats sobre representacions passades, i l'any dels misteris assumpcionistes valencians, que se celebra enguany.

Material que, tot plegat, configura una revista que connecta passat i present, investigació i divulgació, erudició i amenitat, Ciutat i Festa. La qual cosa no haguera estat possible sense l'entusiàstica implicació del consell de redacció i la generositat dels autors i les autores, que han facilitat enormement les coses a aquest agraït director. Gràcies també a les càtedres Pedro Ibarra i Misteri d'Elx de la Universitat Miguel Hernández d'Elx (UMH), que han estat determinants en la materialització d'aquest número, obrint, al mateix temps, una via de col·laboració que confiem que siga duradora. I, per descomptat, un reconeixement a la determinació de l'Ajuntament d'Elx de recuperar la revista d'un dels seus recurrents hiats. Confiem que aquesta resurrecció perdure.

Gaspar Macià Vicente
Director

Sol Pérez

en portada



2ª Columnas , Playa de los locos (Torrevieja). Año 1991.
Cinco columnas de gres refractario con esmaltes.
5x90 m cada una de ellas. Año 1991

SOBRE SOL PÉREZ, ARTISTA E ILICITANA.

Emilio Soler
Escritor

Sobre Sol Pérez, mi amiga Marisol, una vez escribí algo así como: “Los cuadros cerámicos de Sol, donde el papel se integra en la composición alcanzando una dialéctica que refleja la sensibilidad y conocimiento de los materiales usados por la artista, nos obsequian con una estética de vanguardia junto al primitivo arte de la tierra”. El citado texto, bien probablemente una cursilada al uso de las que se suelen escribir en las presentaciones de los catálogos y en los que se llenan el texto de generalidades que dicen poco sobre la obra del artista que presentan, y que lo mismo sirven para un roto que para un descosido (“Parole, parole, parole”, que cantaba Mina), tenía sobre todo un punto de razón: Sol posee una enorme sensibilidad, y no solo como escultora; es capaz de modelar de una manera espléndida la tierra con la que elabora sus objetos, desde una concha marina hasta una recreación de la Dama de Elche; desde las columnas representantes

de las civilizaciones mediterráneas que han pasado por Torreveja a lo largo de los siglos, hasta los brazos de los judíos del Misteri que se alzan, ya conversos, ante la Asunción de María, una magnífica escultura que se muestra en la Casa de la Festa ilicitana y que acaba de restaurar. Sol Pérez, culta e ilustrada, buena conocedora de los artistas clásicos y de los más cercanos como buena pedagoga, hace suyo aquel célebre dicho de Braque: “Me complace la regla que corrige a la emoción” y, como el artista de Argenteuil, Sol lucha en sus obras contra toda exageración con ese innato sentido del que dispone y en el que aúna, nada fácil, créanselo, la disciplina y el buen gusto.

Escribo este artículo sobre una artista serena con un tesón a prueba de bombas a pesar de mis escasos conocimientos de arte. A veces, incluso, comento aquello de lo difícil que me resulta distinguir entre

Manet y Monet, créanselo. Y es que un servidor, antes de saber descifrar la poesía pictórica de revolucionario de primeros tiempos como Marc Chagall o comprender el desalentador realismo norteamericano de Edward Hopper, permítanme decirlo, prefiere contar, si hay que hacerlo, las historias que se repiten hasta la saciedad del Bateau-Lavoir, aquellos cochambrosos edificios del viejo Montmartre. Allí donde, a comienzos del siglo XX, se refugiaron de las inclemencias del mal tiempo parisino para hablar de lo divino y de lo humano, gente tan diversa como el aduanero Rousseau, Matisse, Apollinaire, Modigliani, Gargallo, Cocteau o Max Jacob. Un lugar emblemático, el Bateau-Lavoir, que era en realidad una lóbrega aglomeración de locales sórdidos armados con maderamen transportado hasta allí de alguna que otra demolición y que, al decir de Gertrude Stein, se balanceaban peligrosamente cuando soplab el viento en aquella colina parisina. Lugar, también, y volvemos a los chismes sobre el arte que tanto me agradan, donde Picasso y Braque se divertían engañando a los críticos de arte que pasaban por allí diciéndoles que la obra cubista que le presentaban no era suya sino del otro. O cuando Picasso, todo un diablo al parecer, le pidió a Juan Gris un cuadro que apenas había comenzado y se lo llevó a su estudio para, cuando llegó aquel



Serie Marítimus. Círculo de gres blanco sin esmalte 53X53. Año 2018.



Reina Mariana. Gres con esmalte metalizado y resistencias Kantal. 85X55. Año 1978.

marchante que dudaba entre promocionar a uno u a otro, el malagueño le espetó: “¿Ha visto usted que mal remata sus cuadros Juan Gris?”. Bien, como ven, anécdotas.

Pero yo tengo que escribir sobre mi amiga Sol Pérez. Una mujer inteligente; didáctica; bella (¡ejem!, si Pepe me lo permite); laboriosa; seguidora infatigable de esa joya que es el Misteri; siempre dispuesta a colaborar con la cultura de su pueblo; amiga de sus muchos amigos a los que regala, de tanto en tanto, unas sabrosas mermeladas de naranja amarga preparadas por ella misma; además de excelente ceramista y fotógrafa.

La misma Sol Pérez que desde su voluntario retiro de Algorós contempla el devenir del arte (y de la vida) con la tranquilidad que le procuran sus hermosas experiencias rodeada de un montón de nietos, y de sus experiencias artísticas. Vivencias pasadas

(tiene obra en muchos lugares que haría muy extensa esta crónica) y vivencias presentes (digamos que éste ha sido *su* año con exposiciones en Santa Pola, La Alcudia, Universidad de Alicante, Novelda, homenaje en el MUBAG, nuevos catálogos, artículos en prensa sobre su quehacer artístico y que marcha, pronto, a exponer sus trabajos hacia la Lisboa antigua y señorial). Casi nada.

Sol Pérez, mi querida amiga, merecía de su pueblo que, al menos, los coordinadores de la revista *Festa d'Elx* se acordaran de ella, tan merecidamente, para que los ilicitanos y las ilicitanas contemplaran a través de estas páginas el espléndido y creativo trabajo que la ceramista está realizando actualmente, así como de una mínima y cuidada antológica de alguna de sus celebradas obras en épocas anteriores. En ello está.




Serie Marítimus. Tres discos. Porcelana sin esmaltes. 45X28. Año 2017.



Apóstoles Gres refractario con óxidos. 80x45. Año 1994. Fotografía: Matías Segarra.

Ceramista, grabadora, pintora y fotógrafa.

Nacida en Elche en 1940. Comienza en 1973 su aprendizaje cerámico en la alfarería de José Martínez, en Agost. Completa sus estudios asistiendo a cursos monográficos (J. Fernández Chiti, Nino Carusso, Emidio Galassi), Estiu Japó (Olot, Gerona) y otros. Asegura que “el trabajo serio y continuado fue mi mejor maestro”. Ha practicado todas las técnicas: alta y baja temperatura, el torno, los moldes, barnices mil...



J. Pérez Segura

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1979.** Sala de la C.A.P.A.
Itinerante en Alcoy, Villena, Denia, Elche, Altea y Pabellón de Cristal de la Feria de la Cerámica en Valencia.
- 1982.** Galería 11 (Alicante). Galería 0 (Murcia).
- 1984.** Galería Sorolla (Elche).
- 1987.** Lonja de Zaragoza.
Museo de Cerámica (Valencia).
- 1988.** ARCO (Madrid), con la Galería 11; Diputación de León, Ayuntamiento. de Ponferrada, Universidad de Alicante y Ayuntamiento de Alicante.
- 1989.** Casa de Cultura de Altea; Bibliothèque Municipale de Toulouse (Francia), Encuentro franco-español, Ayuntamiento. de Tarbes (Francia).
- 1990.** Galería Torres Begué (Madrid). Palacio Gravina (Alicante), Instalación Espai de Llum.
- 1991.** Casa de Cultura de L'Alfàs del Pi.
- 1992.** Campus de la Universidad de Alicante (Espai de Llum). *Visions de la Festa* (Elche).
- 1993.** Juber Arte (Valencia).
- 1994.** Feria Internacional de Gijón.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1981.** Sala C.A.A.M de Orihuela.
- 1983.** Galería Gaudí (Barcelona).
- 1986.** Zoilo Clásico (Elche).
- 1987.** Galería 11 (Alicante).
- 1989.** Centro de Cultura San José (Elche)
- 1994.** Galería Vittorio (Alicante).
- 1995.** Sala C.A.M. (Elche).
- 2014.** Exposición de grabado y serigrafía. Sala Paseo Vintage (Elche).
- 2017.** Escultura cerámica y acrílicos en el Museo del Mar (Castillo de Santa Pola). Sala Juana Francés (Sede UA ciudad de Alicante).
- 2018.** Centro Cultural Gómez Tortosa (Novelda).
Centro de Congresos Art Fair International de Lisboa (Portugal).

ESCULTURAS SERIADAS PARA

Ecisa Alicante, Radio Elche, Congreso Nacional de Ópticos, Festival Internacional de Cine Independiente de Elche, Homenaje

a J.L.García Berlanga, Patronato de la Festa d'Elx, Diario *Información* y Asociación de Amigos del Arroz con Costra.

ESCULTURA MONUMENTO

- 1991.** Homenaje al Mediterráneo (Playa de los Locos, Torrevieja).

MURALES

Ha realizado murales en varias casas particulares, edificios industriales y hoteles (entre ellos el Huerto del Cura, en 1992).

CURSOS IMPARTIDOS

- 1981.** Primeras Jornadas de Cerámica. Altea. Centro de Cultura Popular (Elche).
- 1989.** Trobada de Joves Universitaris. (Guardamar).
- 1991.** Casa de Cultura (Guardamar).

CARPETAS DE GRABADO

- 1997.** Hotel Huerto del Cura, por el XXV Aniversario.
- 1989.** El Joc de l'Art.
- 1988.** Mapfre Vida.
- 2010.** El Principito.

OBRA EN

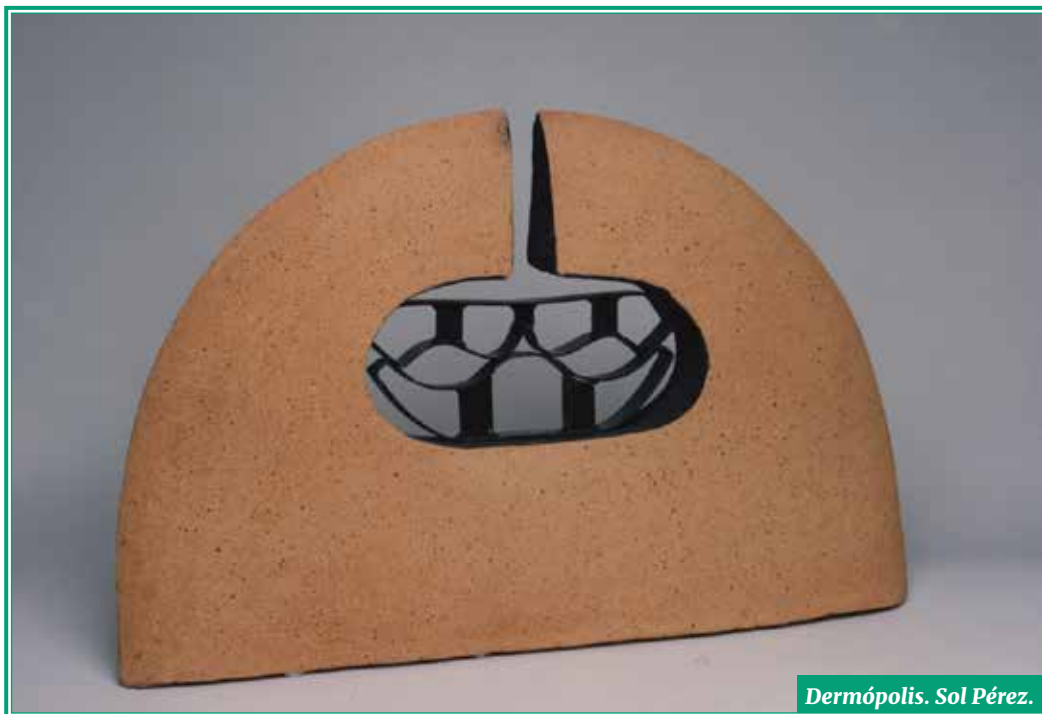
Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Diputación Provincial de Alicante, Museo Mané (Fuerteventura), Casa de la Festa (Elche), Universidad de Alicante.

PUBLICACIONES

Revistas: *Cerámica* (num.14), *Canelobre* (num. 19), *Casa Viva* (num. 72), *Arquitectos Técnicos Alicante* (num. 9). *Historia de la Provincia de Alicante* (Edit. Mediterráneo. Vol 6). *Cien años de Història de Elche* (edit. C.A.M). *Arte Valenciano en los ochenta* (Edit. Asoc. Valenciana de Críticos de Arte).

2007. Publicación del libro de fotografía *La Palmera (Descubrimiento y Asombro)*, Diputación Provincial de Alicante.

La Ciutat



Dermópolis. Sol Pérez.

EL PARQUE MUNICIPAL, DE HUERTO A JARDÍN [1941-1946]

Carmina Verdú Cano.
Jefa de sección Archivo Histórico
Municipal de Elche.

Pepe Amorós González.
Arquitecto
Estudio ARN Arquitectos.

El 7 de mayo de 1941, el Pleno del Ayuntamiento aprobó la moción del alcalde Antonio Mas Esteve para crear un parque público en el huerto del Colomer, perteneciente al antiguo Vínculo de Caro, de cuyos bienes el propio Ayuntamiento era administrador. Se consideró que este huerto, situado al norte de la ciudad y a la izquierda del paseo de la Estación, reunía todas las condiciones para ser parque público porque, a pesar de estar fuera de la población, se encontraba a menos de 300 metros del núcleo urbano y, por otro lado, era una manera de preservar un pequeño espacio de palmeral con toda su belleza. Hay un predominio de los aspectos estéticos en esta decisión y, al mismo tiempo, le confieren una concepción patrimonial en lo que supone una representación de una idea preconcebida, una elaboración de lo que ese espacio debería ser¹.

La moción presentada por el alcalde fue aprobada por unanimidad. En la misma sesión se propuso que se fueran incorporando

poco a poco otros huertos adyacentes a este paraje. Esta decisión convertiría al Parque en un lugar emblemático para los ilicitanos y un atractivo para los foráneos, aunque eso supuso un cambio de uso: de huerto agrícola a jardín utilizado como un espacio público.

Cuando se abrió este parque estaba formado únicamente por una parte del antiguo huerto del Colomer, ya que este huerto había sido seccionado al abrir el paseo de la Estación.

Hoy en día esta superficie se ha ampliado considerablemente y en su interior se han ido produciendo diferentes modificaciones hasta el punto de que apenas podemos entrever cuál era su aspecto original.

El Parque Municipal tiene actualmente los límites bien definidos y está comprendido entre el Paseo de la Estación, la antigua calle de Casas de la Virgen, la rambla del río Vinalopó y la avenida del Ferrocarril.

¹ SANCHEZ GARRIDO, R.C. *Patrimonio y paisaje: El palmeral de Elche.*
https://acmspublicaciones.revistabarataria.es/wp-content/uploads/2016/09/1.accesit_11.Fer_Cab_2012.pdf. p. 37



Figura 1. Comparativa aérea del espacio del Parque Municipal en 1929-30 y 2017.

Entre los huertos o secciones de huertos que lo forman, además del inicial del Colomer, están: el del Real, el de la Marededéu, el de Baix y el del Xocolater.

En el espacio que hoy ocupa el Parque podemos distinguir varios elementos tanto constructivos como naturales que tienen diferentes usos, especialmente dedicados al esparcimiento, ocio y espectáculos, como: el parque infantil, la Rotonda, el edificio conocido como *el Huevo*, el estanque de los patos, la pista de baile y la escalinata del hort de Baix, el templete de música, el restaurante, el palomar, la oficina de Turismo, el jardín romántico o la reconstrucción de la antigua fuente de la Glorieta; también algunas estatuas, incluso elementos naturales como una palmera de varios brazos procedente de una donación particular, y un edificio de muchísima entidad que mira hacia la rambla y hace característico el paisaje a este lado del Parque mirando al río: el molino del Real. Todos estos elementos se han ido añadiendo y renovando con los años. Pero, además,

conviven con otros menos visibles, muy antiguos, como son los caminales o los restos de la Acequia Mayor y sus derivaciones. Unos y otros se han ido adaptando a las exigencias de ocupación del espacio en cada momento histórico con mayor o menor fortuna.

El Parque todavía no ha cumplido un siglo y, sin embargo, ha sufrido numerosas transformaciones, siendo difícil poder apreciar en él su función agrícola original. Aunque todas estas modificaciones le dan el aspecto por el que hoy es reconocido y le confieren identidad, hay que señalar que el Parque se creó ex profeso, pero se adecuó un paisaje milenario adaptándolo en las necesidades de la sociedad del momento para que pasara a ser de un espacio agrícola a uno de uso público y comunitario y que no tuviera una función esencialmente económica.

La creación del Parque

Como nos relata José María Ruiz de Lope², el 16 de marzo de 1871 el rey Amadeo I

² AHME. Colección de Pedro Ibarra. *Venida del rey Amadeo I a esta villa de Elche, el 16 de marzo, año 1871*, de José María Ruiz de Lope. 1871. Sign.: H 102 nº 29.



Figura 2. Dibujo del templete en que comió el Rey Amadeo I en el huerto nuevo de la Virgen. AHME H 102, nº 29.

visitó Elche. Se adornó uno de los huertos del Vínculo de Caro, el huerto Nuevo de la Virgen, para levantar un templete con dosel donde se le sirvió la comida al rey. No es la única noticia sobre el aprovechamiento de estos huertos para otras actividades.

Los libros de actas municipales recogen el testimonio acerca de cómo ese espacio de huerta comprendido entre los bienes de la Virgen de la Asunción ya eran utilizados por la gente del campo que venía a ver las fiestas de agosto e instalaba allí sus barracas y, también, las fincas servían para "...paseo y recreo de los habitantes de la ciudad, por ser el punto en que en los días de romerías se reúnen en ellas la mayoría de este vecindario..."³. Este lugar, por tanto, no sería demasiado ajeno al uso de la población, máxime después de que se construyera la estación del ferrocarril y el paseo de la Estación que se convirtió en el lugar más amplio de la ciudad donde podía encontrarse la gente.

Aun así, la necesidad de tener un espacio para el esparcimiento de la población ya había sido planteada y la búsqueda de lugares que pudieran ser compartidos para el disfrute público y el uso colectivo había comenzado varios años antes. Así, en 1939, hay un proyecto⁴ para hacer un parque en el margen derecho de ladera del río bajo

la entrada del Puente Nuevo dedicado a Canalejas, que había sido inaugurado en 1913, y dio lugar a un barrio que se comenzaba a extender a raíz de su creación.

Sería el 7 de mayo de 1941 cuando el alcalde leyó en el Pleno del Ayuntamiento una moción, fechada dos días antes, con el siguiente texto:

Es Elche el único punto de Europa donde los palmerales crecen y se desarrollan con una exuberancia que recuerda muy bien los mejores países tropicales. La Academia de San Fernando y los Poderes públicos se han interesado, vivamente, por conservar la belleza insuperable de este Palmeral con que Dios ha dotado a nuestro pueblo; pero es lo cierto que, a pesar de esta protección y este cuidado de los Poderes públicos, la incuria y el abandono de los Ayuntamientos y el afán de lucro de muchos ilicitanos, han hecho que desaparecieran huertos hermosos. Elche, con sus cincuenta mil habitantes, no posee un Parque digno de su población y de su paisaje y a remediarlo tiende esta propuesta que someto gustoso a vuestra aprobación.

La Fundación Caro, cuyos bienes administra la Excma. Corporación, posee un magnífico huerto de palmeras llamado "Huerto del Colomer", en el que haciendo alguna reforma podría construirse un Parque Municipal,

3 AHME. Fondo del Ayuntamiento. *Libro de actas capitulares. Acta de la sesión correspondiente al 2 de noviembre de 1869.* Sign.: a 170.

4 AHME. Fondo del Ayuntamiento. *Rambla del Vinalopó. Proyecto de Parque Municipal.* 1931. Sign.: E 2044, nº 8.

donde los illicitanos y turistas pudieran respirar el aire puro del campo. La situación de dicho huerto reúne todas las condiciones que se señalan como únicas para la instalación de zonas verdes, ya que aun encontrándose en la periferia se encuentra a menos de 300 metros del casco de la población. De aprobarse esta propuesta sería necesario la expropiación de los dos huertos colindantes con el del “Colomer”, y que forman un todo armónico y de belleza difícilmente insuperable.

No sería necesario la expropiación del “Huerto del Colomer”, propiedad de la Fundación Caro, por cuanto siendo S.E. el Administrador de dicha finca podría pagar perpetuamente el arrendamiento del huerto⁵.

La moción fue aprobada por unanimidad, si bien queremos subrayar que se hace referencia en el acta del Pleno⁶ a que la creación del Parque también era una manera de aprovechar el estado de abandono que padecía el huerto. Al mismo tiempo, se ordenó que se procediese a redactar el proyecto y se realizaran las gestiones para adquirir los huertos colindantes.

Queremos detenernos en el análisis de algunos aspectos de la moción para analizar determinadas circunstancias que rodean la creación del Parque.

A pesar de que el alcalde mencionase un paisaje propio de los países tropicales, su origen no tiene que ver con esto, lo cual supone una distorsión en su concepción. Como ha sido reconocido por la UNESCO en los criterios que se valoran para recocer el Palmeral como Patrimonio de la Humanidad, este paisaje supone la transferencia de otro en origen que comprende todo un conjunto económico y social y, sin duda, de generalización de unas técnicas, basada en la del oasis⁷, que posibilitaron que este

gran espacio cultivado en la huerta de Elche creado de manera planificada⁸ perdurase en el tiempo, teniendo su cara más visible en el conjunto de palmeras. La estructura de los huertos de palmeras y la red de riego de la Acequia Mayor y de Marchena no es ni mucho menos casual, sino que ambos van indisolublemente unidos y han actuado desde sus orígenes como vertebradores del espacio.

Evidentemente, ha habido modificaciones a lo largo del tiempo en la huerta, pero, en concreto, en este espacio público creado como tal en 1941 podemos apreciar una larga y singular historia que podía quedar bien explicada dentro del mismo desarrollo que comprendía el paisaje que venía evolucionando desde época andalusí. Por otro lado, el estudio de la evolución de los huertos que forman el Parque y los canales de riego que lo alimentan lo convierten en paradigma de la evolución del resto de huertos, gracias a las singulares circunstancias de su propiedad que han permitido que se conserve abundante documentación. En el momento de su creación como Parque era un espacio que había conservado cierta unidad, que tenía elementos viejos y nuevos que se podían enmarcar dentro de su propio contexto.

De hecho, el expediente de esta moción va acompañado de una relación manuscrita de huertos colindantes, todos ellos en plena producción agrícola, arrendados y subarrendados. El huerto de la Virgen, propiedad también del Vínculo de Caro; el huerto del Chocolatero, propiedad de la marquesa del huerto de la Barrera y otro huerto citado como "el huerto bajo de orilla la rambla", hort de Baix, propiedad de la misma marquesa. Es decir, a pesar de que los huertos habían dejado de producir las rentas que tenían anteriormente, todavía tenían una función agrícola.

5 AHME. Fondo del Ayuntamiento. *Huerto del Colomer. Construcción de un Parque Municipal*. 1941. Sig.: 583, nº 187.

6 AHME. Fondo del Ayuntamiento. *Libro de actas del Pleno. 1940-1944. Sesión correspondiente al 7 de mayo de 1941*. Sign.: a 247.

7 VERDÚ CANO, C. *El Palmeral de Elche. Un paisaje andalusí*. Alhulia, Granada, 2011.

8 GRACIA I VICENTE, L. *Indicadores ambientales y paisajísticos del palmeral de Elche. Tesis doctoral*. Departamento de Agroquímica y Medio Ambiente, Universidad Miguel Hernández, Elche, 2006.

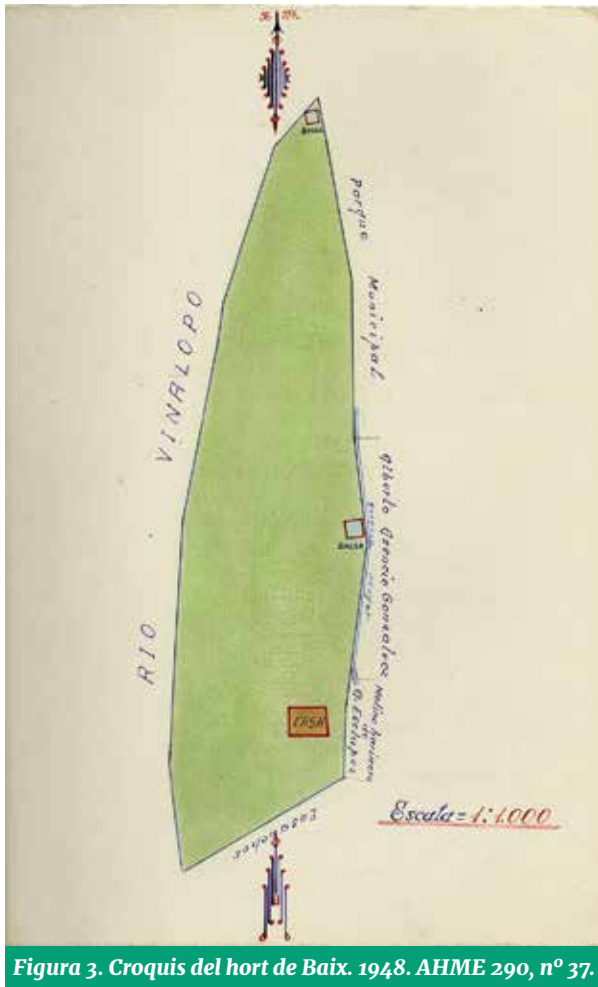


Figura 3. Croquis del hort de Baix. 1948. AHME 290, nº 37.

Es más, en 1967, continuando con el proyecto de ampliación del Parque, el Ayuntamiento negoció con el Vínculo de Caro un nuevo contrato de arrendamiento para los huertos colindantes al del Colomer: Anoi y el del Real situados al norte de la línea de ferrocarril, el dedicado a Parque Deportivo y un trozo de tierra al sur del huerto del Colomer, donde el Ayuntamiento tenía instalada la oficina de Turismo. Los terrenos tenían todavía la consideración de agrícolas, ya que se calculaba el precio del arriendo según lo fijado por el Ministerio de Agricultura para la cosecha del momento, que correspondía a 270 pesetas por quintal métrico de trigo, estimando

el arrendamiento⁹ de los huertos a dos quintales métricos de trigo por año y tahúlla.

En cuanto a la elección del espacio para parque público, se daba otra circunstancia, y es que el Ayuntamiento era administrador de los bienes del Vínculo de Caro, y entre ellos existía un huerto llamado del Colomer en el que, haciendo alguna reforma, podría construirse un Parque Municipal. Al ser el Ayuntamiento administrador de los bienes de Caro no habría necesidad de expropiarlo, sino que se podría pagar un arrendamiento perpetuo. Además, plantea la moción la conveniencia de expropiar dos huertos colindantes al del Colomer para formar parte de este conjunto de gran belleza.

Nicolás Caro, perteneciente a la nobleza local, en su testamento otorgado ante el notario Francesc Pilar el 16 de diciembre de 1661, ordenaba la formación de un vínculo indisoluble con todos sus bienes. Entre estos bienes se encontraban tres huertos de palmeras que hoy forman parte del Parque: Hondo, Colomer y del Real¹⁰.

Por las mismas disposiciones testamentarias y tras diversos avatares familiares, los bienes recayeron en la imagen de Nuestra Señora de la Asunción. Este vínculo gozó de su propia administración y, posteriormente, a partir del proceso desamortizador, el Ayuntamiento pasó a formar parte también de esa administración y esta circunstancia favoreció el hecho de llegar a un rápido acuerdo para la utilización del huerto del Colomer como parque.

De alguna manera quedan unidos los dos Patrimonios de la Humanidad siendo el Vínculo de Caro una fuente ocasional de mantenimiento de la Festa¹¹. Ahora, de forma simbólica, perdura el hecho de que de las palmeras encaperuzadas del Parque salga la palma que utiliza el San Juan en las representaciones del Misteri.

9 AHME. Fondo del Ayuntamiento. Parque Municipal. Arrendamiento. 1967. Sign.: 865, nº 9.

10 CASTAÑO I GARCÍA, J. *La imagen de la Virgen de la Asunción patrona de Elche*. Caja de Ahorros Provincial, Alicante, Patronato Nacional del Misterio, Elche, 1991, pp. 87-101.

11 CASTAÑO I GARCÍA, J. *El vincle del doctor Caro, una font ocasional de finançament de la Festa d'Elx, Festa d'Elx 47* (1995), pp. 49-62.

La aprobación de la moción va paralela a la voluntad municipal de ir adquiriendo o incorporando huertos para ese proyecto e ir ampliando el Parque Municipal. Así, aunque para otros usos, el Ayuntamiento puso al servicio de la población la pequeña parte del huerto del Colomer que había quedado al otro lado del paseo de la Estación dedicándolo a Parque Deportivo.

Para ampliación del Parque, el primer huerto que se incorporó fue el hort de Baix en 1948¹², de propiedad particular, aunque la solución arquitectónica para conectar el Parque y este huerto desarrollado en las ramblas del Vinalopó, no vendrá hasta unos años más tarde.

Posteriormente, en el año 1956, se incorporó una parte muy pequeña del huerto del Real: el terreno que había quedado seccionado por la vía del ferrocarril, junto al huerto del Colomer, con el camino en medio de ambos huertos que todavía existe hoy. El molino tardó más tiempo en ser incorporado, ya que se adquirió, por compraventa, por un importe de 25.000 pesetas, incorporándose al conjunto del Parque por acuerdo de la Comisión Municipal Permanente de 1 de marzo de 1957.

Otro de los aspectos a que se refiere el alcalde en esta moción es la necesidad de proteger este bien, reconociendo el abandono que podía haber existido por parte del propio Ayuntamiento y de algunos ilicitanos a lo largo del tiempo.

Bien conocida es la situación que provocó la ruptura del anillo de palmeras por la línea del ferrocarril y por el paseo de la Estación y también la destrucción de los huertos por la instalación de edificios fabriles y la expansión de la ciudad. Todo ello hizo surgir el movimiento *Pro Palmeras* encabezado



Figura 4. Primer proyecto en el Parque Municipal.

por Pedro Ibarra¹³, a partir de 1920, al cual se sumaron numerosas personas, inclusive propietarios de huertos, que emprendieron una serie de acciones para la defensa del palmeral. Algunos de los escritos publicados para la concienciación de esta situación y otros documentos relativos a la relación con instancias superiores o el informe del ingeniero Nicasio Mira, fueron recogidos y publicados por Pedro Ibarra en el folleto titulado asimismo *Pro Palmeras*¹⁴. Ambos, el ingeniero Mira e Ibarra, hacen referencia en estas páginas a la importancia del turismo y la necesidad de conservar los huertos para convertirlos en un atractivo para los visitantes. Había un huerto en Elche que estaba teniendo mucho éxito en ese sentido gracias a una palmera singular y al fomento

12 AHME. Fondo del Ayuntamiento. Huerto del conde de Casas Rojas. Adquisición. 1948. Sign.: 290, nº 37.

13 CASTAÑO GARCÍA, J. "Pere Ibarra, defensor del Palmerar i de la Festa d'Eix", *Homenatge als nostres pobles i a la seua gent: Primer cicle de conferències al sud del País Valencià*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2004, pp. 135-161.

14 IBARRA RUIZ, P. *Para historia de Elche: Pro palmeras: Conjunto de documentos que pueden servir algún día para ilustrar nuestra gestión en defensa de estos palmerales*, Imp. Agulló, Elche, 1931.

de sus propietarios a que fuera visitada: el Huerto del Cura y la Palmera Imperial¹⁵.

Y esta misma idea se recoge en las medidas legales de protección del palmeral. El 9 de marzo de 1933, la *Gaceta de Madrid* publicó el Decreto del Ministerio de Agricultura, fechado un día antes, que declaró de interés social la conservación de los palmerales de la villa de Elche. Este mismo Ministerio, en 1942, ordenará la creación de un Patronato para adoptar medidas tutelares y un año más tarde, el 27 de julio de 1943 se dictó el Decreto, en este caso del Ministerio de Educación Nacional, por el que se declaró “jardín artístico” el palmeral de las inmediaciones de Elche. Es cierto que esta declaración hace referencia a todo el conjunto del palmeral, pero no es menos cierto que pone como ejemplo el “jardín-huerto del Cura”, todo parece

apuntar a que hay un modelo que se está definiendo antes de que se ejecute.

Las primeras transformaciones

Pocas noticias tenemos de las primeras actuaciones para transformar el huerto de Colomer en espacio público. Pero sí sabemos que tres años más tarde, en diciembre de 1944, el arquitecto municipal Santiago Pérez Aracil realizó un proyecto de obras y mejoras en el mismo que comprendía la ejecución de tres elementos: un estanque, conocido popularmente como la fuente de las ranas, una zona de cuatro bancos con umbráculo formando una rotonda y una pérgola que en realidad era la ampliación de otra ya existente, que hoy día ha desaparecido. Al mismo tiempo, las cuadrículas alineadas de palmeras que formaban el espacio donde en su interior

15 ORTS SERRANO, F., ORTS SERRANO, J., ORTS SERRANO, S. *El huerto del Cura: jardín artístico nacional*, ediciones Huerto del Cura, Elche, 2000.

Figura 5. Construcción de uno de los pabellones de la Exposición Comarcal. 1946.



se cultivaba, fueron sustituidas por las rosaledas y por plantas ornamentales¹⁶.

El Parque fue un espacio que se hizo muy rápidamente con los ilicitanos, quizá porque de alguna manera, como hemos comentado, ya lo era. Tal y como se menciona en la revista *Festa d'Elig* en 1945, en un artículo de Eloy Espinosa¹⁷: "Recientemente, nuestro Parque Municipal, el más bonito de la provincia, se ha visto ampliado y embellecido con magníficos parterres y circunstancialmente con hermosos pabellones destinados a la Exposición Industrial que en breve se ha de celebrar y a la que concurrirán todos los pueblos de la provincia". Efectivamente este será un cambio importante para el Parque, puesto que se le añaden edificaciones que, aunque en principio no parecían quedarse de forma permanente, luego alguna de ellas sí lo hizo. No era complicado, pues, poder establecer un discurso lógico de este espacio concreto del paisaje ilicitano vinculándolo a la ciudad y a la coyuntura en la que evoluciona esta misma ciudad.

En ese mismo año de 1945 el gobernador civil de la provincia patrocinaba con gran entusiasmo la idea de celebrar una Feria Comarcal de Artesanía a la que pudiera asistir el entonces jefe del Estado, Francisco Franco, en una visita que se estaba programando¹⁸. Por ese motivo, y con la aportación económica de otros pueblos de la provincia, se iban a construir unos pabellones que albergaran la citada Feria en el Parque Municipal. El proyecto de construcción de los pabellones lo realizó el arquitecto Antonio Serrano Peral¹⁹.

Pero este proyecto de la visita no salió como estaba previsto. Franco nunca vino a conocer la Feria y algunos pueblos no acabaron de pagar los edificios para la citada muestra.

El 9 de julio de 1946, el alcalde expuso a consideración del Pleno lo sucedido con la Feria Comarcal. Algunos pabellones podían considerarse como definitivos debido a su estructura y consistencia. En otro caso, hubo obras paralizadas e incluso pueblos que no contribuyeron con la cuota que se les asignó, con el resultado de que existía un déficit a favor de los contratistas de Elche, que dieron margen de confianza y crédito a lo ordenado por la corporación municipal. Por lo tanto, el Ayuntamiento de Elche quedaba como único beneficiario de las instalaciones, por lo que sería justo que el Ayuntamiento se hiciera cargo del déficit, ya que se iba a quedar la propiedad. La moción fue aprobada por unanimidad y en la sesión del Pleno se planteaba, además, que los pabellones podrían destinarse posteriormente a Museo Municipal, Biblioteca circulante y café restaurante.

Tres fueron los pabellones que quedaron en pie de los inicialmente previstos, cuyo proyecto fue encargado al arquitecto Antonio Serrano Peral²⁰. El principal, el único que permanece en pie hoy en día, es el denominado *el Huevo*, edificio central de la exposición que posteriormente pasó a ser Museo Arqueológico y ahora es el Centro de Recepción de Visitantes. Justo enfrente de este edificio se situó el de la Compañía de Riegos de Levante y entre los dos se planteó una fuente alargada. Este último edificio también se destruyó en los años 50. La tercera de las construcciones que quedó en pie fue la del Sindicato Vertical, que posteriormente fue destinada a restaurante hasta que se destruyó y se realizó un nuevo proyecto, aunque queda una parte que está en el lado del comedor, que conserva su característica cúpula blanca.

El mismo Serrano Peral en 1950 hizo la reforma del edificio principal de la

16 JAÉN I URBAN, G, *Guía de la arquitectura y urbanismo de la ciudad de Elche / Guia de l'arquitectura i urbanisme de la ciutat d'Elx*. Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, [Valencia], 1989, pp. 222-238.

17 ESPINOSA, E. "Engrandecimiento urbano de Elche. De una población grande, una gran ciudad", *Festa d'Elig* 4 (1945), 2 pp.

18 AHME. Fondo del Ayuntamiento. *Libro de actas del Pleno. 1945-1950. Sesión correspondiente al 9 de julio de 1946*. Sig.: a 248.

19 JAÉN I URBAN, G, *Guía de la arquitectura...* pp. 240-246.

20 JAÉN I URBAN, G, *Guía de la arquitectura...* pp. 240-246.

Exposición Comarcal, que pasó a convertirse en Museo Arqueológico —alojando a la Dama en su visita de 1965— hasta que este se trasladó al Palacio de Altamira.

La creación del Parque y la protección del palmeral

Como ya hemos comentado, uno de los aspectos a los que hace referencia el alcalde en la moción en la que se aprueba la creación del Parque Municipal es la necesidad de proteger este bien reconociendo, incluso, el abandono que podía haber existido por parte del propio Ayuntamiento y de algunos ilicitanos a lo largo del tiempo.

A pesar del reconocimiento del alcalde de la necesidad de proteger los huertos de palmeras, lo cierto es que en el mismo Pleno de su creación se aprobó la tala de 23 palmeras para poder ampliar la fábrica Ripoll Hermanos y Compañía, en la que trabajaban 1.600 obreros, en la todavía partida rural de Huertos y Molinos. Se trataba de palmeras vivas, en muy buen estado de conservación y con alturas comprensivas entre 5 y 8 metros. Y aunque este acuerdo no se pudo aprobar por unanimidad, la situación real era que la tala de palmeras vivas, a pesar de que el Decreto de 8 de marzo de 1933 lo prohibía, se había venido realizando con algunas condiciones. En ese caso, el argumento de peso fue que el número de trabajadores podría aumentar, pero necesitaba hacerse la fábrica en el mismo lugar, es decir, una ampliación.

A raíz de la creación del Patronato Nacional de Jardines Artísticos y Parajes Pintorescos de España y la promulgación del Decreto de 1943 declarando Jardín Artístico el conjunto del Palmeral de Elche, el palmeral había quedado bajo la tutela del Tesoro Artístico Nacional. Ante la preocupante

situación provocada por el incumplimiento del Decreto de 1933, el Patronato de Jardines Artísticos envió a Elche a Javier de Winthuysen²¹, pintor y paisajista, inspector general de Jardines, a realizar un informe.

La documentación que se conserva acerca de este *Informe sobre los palmerales de Elche*²², fechado en abril de 1946 y dirigido al presidente del Patronato de Jardines Artísticos y Paisajes Pintorescos de España, está formado por dos documentos manuscritos: borrador de lo que sería el informe y notas sobre los antecedentes de las medidas de protección.

Según consta en la documentación: la orden para que se traslade Winthuysen a Elche es de noviembre de 1945. El viaje lo realizó entre el 3 y el 8 de abril de 1946. El informe sobre el Palmeral de Elche se presenta al Patronato en junio de 1946.

Winthuysen visitó la ciudad acompañado y asesorado por Antonio Serrano Peral, del que destaca su amor altruista por las palmeras, que le facilitó planos y datos de interés. Recorrieron el palmeral tanto para comprobar las mermas y daños sufridos como para recoger observaciones que pudieran servir para evitarlo.

Precisamente en este momento se estarían levantando los pabellones para la Exposición Comarcal al mismo tiempo que el acondicionamiento del huerto, que corrieron a cargo del arquitecto Antonio Serrano Peral, quien también hizo, en ese mismo año, un proyecto de puerta de acceso y el diseño unas farolas para el Parque, la misma persona que acompañaba en la visita como informante a Winthuysen. Gaspar Jaén afirma que la jardinería del huerto del Colomer era heredera directa de las exposiciones de Barcelona y Sevilla

21 Queremos agradecer a Tomás Martínez Boix que nos pusiera tras la pista de la interesantísima figura del pintor y paisajista Javier de Winthuysen.

22 Archivo del Jardín Botánico. *Informe de los palmerales de Elche de Javier de Winthuysen*, 1946. Sign.: AJB Div. IX, 2, 15. No hemos podido localizar hasta la fecha el original del informe de Javier de Winthuysen. Es una lástima porque él cita la existencia de planos que dibujan la pérdida del palmeral por décadas: de 1900 a 1930. Es gracias a la donación de su archivo personal al archivo del Real Jardín Botánico de Madrid por parte de sus herederos que hemos podido consultar este borrador manuscrito del informe.

de 1929 y la que había alrededor de las balsas alargadas con surtidores laterales nos hacen recordar al Generalife²³. Sobre que esta solución de jardín hubiera sido inspirada por Winthuysen hay otras opiniones que lo creen más posible, afirmando que "...Winthuysen ya estaba entonces reconstruyendo los jardines del Generalife..."²⁴. A pesar de que no dudamos de que la influencia entre ambos pudiera ser interesante y que el Generalife era bien conocido por él, hay que matizar que Winthuysen nunca trabajó en la reconstrucción de estos jardines de la ciudad palatina de la Alhambra²⁵.

El informe de Javier de Winthuysen hace referencia al pasado más reciente de nuestra ciudad y al hecho de que desde el año 1900 venían haciéndose ensanches urbanos invadiendo el Palmeral y que continuaban en el momento de redactar el documento. El Palmeral llevaba trazas de desaparecer invadido por las edificaciones y preocupado el Estado por su conservación había enviado a Elche a una comisión formada por Eduardo Hernández Pacheco, delegado de Sitios Naturales de Interés Nacional; Félix Gallego, vocal de Parques Nacionales, y José Cuatrecasas, profesor de Botánica, que habían hecho un detenido estudio de los palmerales señalando los límites de lo que ha de ser sitio natural de interés nacional. Basándose en este estudio se publicó el Decreto del Ministerio de Agricultura, de fecha de 8 de marzo de 1933, declarando de interés social la conservación de los palmerales de la villa de Elche.

Winthuysen se refiere también a la constitución de un Patronato presidido por el Ministro de Agricultura y como representantes: la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Patronato Nacional del Turismo, el Consejo Forestal, la Comisaría de Parques Nacionales, el Ayuntamiento de la

villa de Elche y cultivadores de palmeras de esta localidad. Se constituyó este Patronato por Orden de 28 de marzo de 1942 (Boletín de 9 de abril) celebrando reuniones en Madrid y en Elche de donde hay un acta de 14 de agosto de 1943 con los acuerdos tomados, entre otros: la de constituir en Elche una comisión ejecutiva integrada por el alcalde, el ingeniero jefe de Montes de la provincia, Delegación del Turismo y el arquitecto ilicitano Serrano Peral.

Más tarde se creó el Patronato de Jardines Artísticos y Parajes Pintorescos de España y se promulgó el Decreto declarando Jardín artístico el conjunto del Palmeral de Elche (27 de julio de 1943) quedando por este hecho bajo custodia del Tesoro Artístico Nacional.

Lo que explica el informe de Winthuysen es que son insuficientes las medidas tomadas hasta el momento por todo lo que está sucediendo con el palmeral, ya que el Decreto de 1933 y el informe precedente de Hernández Pacheco parecían disposiciones perfectas en aspectos esencialmente forestal, complementado con el estético de la declaración de Jardín Artístico, pero insuficientes a todas luces, siendo necesaria otra regulación porque, además, el Decreto de 1933 no se cumplía.

Winthuysen eleva en su informe una propuesta para realizar un decreto aclaratorio del de 1943 con puntos bastante contundentes para la defensa del palmeral, por ejemplo: la obligación de la extensión de la protección a todas las palmeras del término, incluso las aisladas, porque todas ellas constituyen la fisonomía del paisaje; también con medidas muy estrictas para los propietarios de los huertos que podrían llegar a ser expropiados si los huertos estaban abandonados o desatendidos. Asimismo, propone disposiciones acerca de los elementos constructivos como tapias

23 JAÉN I URBAN, G. *Guía de la arquitectura...* pp.229 y 242.

24 MARTÍNEZ, T. Y SAGASTA, J.; *El palmeral entendido como un jardín* <http://www.diarioinformacion.com/opinion/2017/04/01/palmeral-entendido-jardin/1878580.html>

25 *Javier de Winthuysen. Jardinero. Andalucía.* [Catálogo de la exposición]. Consejería de Obras Públicas y Transporte, Junta de Andalucía, 1989.

o verjas o las edificaciones que se podían hacer dentro de los huertos, tampoco se permitiría ni construcciones ni plantaciones que afectaran a la visibilidad del conjunto, entre otras medidas. Solicita, además, se recabe del Estado una consignación especial para el sostenimiento del Palmeral.

A juicio de Winthuysen, tras la declaración del palmeral como Jardín Artístico "... las plantaciones se equiparan para su conservación con monumentos de otra índole y quedan protegidos por la Ley del Tesoro Artístico Nacional, la naturaleza peculiar de plantaciones a que han de referirse este y otros casos de parajes o jardines, necesitan disposiciones especiales conforme a su naturaleza".

Entre las causas que este informante considera como principales de la destrucción de los palmerales están que el cinturón de palmeras impide su expansión, a lo que se propone se construya otro puente y se expanda la ciudad al otro lado del río. Ahora bien, dentro del palmeral y "sin detrimento de las palmeras" propone levantar "edificaciones residenciales que, dispuestas con acierto, darían a Elche un tono bellísimo sin detrimento para el bosque, sino realzándolo". Entre estas edificaciones menciona lo que podría ser un Parador en hostelería u otros edificios culturales "...y el acentuarse por el municipio un carácter de jardinería en los huertos colindantes con la ciudad, como el Huerto del Cura, incitara a la formación de esta original belleza". Sin duda, toda una declaración de principios con lo que en ese momento se estaba fraguando en el Parque.

Las intenciones de las administraciones públicas coincidían con el desarrollo legal y los informes de expertos que pretendían la salvaguarda del palmeral y dar nuevos usos a los huertos mediante su transformación en jardines. Además, existía en Elche un huerto que llevaba una cierta ventaja en el tiempo: el Huerto del Cura, que estaba bien enfocado hacia una nueva fuente de ingresos

como era el turismo. En los primeros años de transformación de este espacio de uso agrícola en jardín utilizado como parque público hay una idea predominante que de alguna forma lo salvó, puesto que ya se había instalado una fábrica de hielo en uno de los huertos del Vínculo de Caro. Perdió su función original y nos queda aquella impresión estética del paisaje de la que hablaba el alcalde en su moción. Sin embargo, debemos revisar cuál es la función de este espacio hoy en día, puesto que se ha convertido en un contenedor de numerosos elementos sin conexión entre ellos, formando una amalgama de estructuras sin demasiada lógica ni estética. Por cercanía emocional, y porque su historia está bien documentada, el Parque podría ser paradigma de la evolución de los huertos en nuestra ciudad, convirtiéndose en un espacio público de valor patrimonial, tanto en la forma como en el fondo.

La Ciutat



LA CIUDAD CONVULSA: LA INTOXICACIÓN DEL BENZOL DE 1959 EN ELCHE

Juan Martínez Leal
Doctor en Historia

Una tarde de principios de julio de 1959, un niño de ocho años contemplaba aterrado a una mujer arrasada por un llanto inconsolable, despidiendo a gritos el coche fúnebre que se llevaba el cadáver de su marido. Eran nuestros vecinos de la casa contigua. La mujer quedaba viuda con tres niñas, una de ellas de un solo mes de vida. El difunto, que se llamaba Manuel Quinto Royo, de 34 años, encargado en una industria local, sería el primer muerto por intoxicación de alguna sustancia (aún sin nombre oficial) que se utilizaba en el calzado, la industria predominante en Elche.

Este sería para el autor el comienzo de unos hechos silenciados oficialmente entonces que convulsionaron la ciudad, sin dejar rastro ni noticia en los medios públicos de aquella España del franquismo. Luego quedarían sepultados por el paso del tiempo, pero -a buen seguro- no han podido ser borrados en la memoria de las centenas de familias ilicitanas cuyas vidas quedaron marcadas para siempre por la tragedia de la



Foto 1. Manuel Quinto Royo.
Fuente: Archivo de la familia.

intoxicación benzólica, ocurrida cuando la ciudad se disponía a celebrar sus tradicionales fiestas de agosto. (Foto 1)

La ciudad de Elche al final de la década de los cincuenta

La ciudad de Elche se encontraba en el año 1959 en el comienzo de una fase de expansión demográfica y económica que se hizo más intensa en la década de los sesenta, un fenómeno de intensidad sin precedentes ni parangón después.

Elche pasó de 45.596 habitantes en 1940 a 55.877 en 1950, y en el censo de 1960 se alcanzaron ya los 71.320 habitantes, de los que 51.291 residían en el núcleo urbano y 19.121 en las partidas rurales, registrándose crecimientos intercensales del 53% entre 1940-60. En la década siguiente se intensificó el crecimiento hasta llegar a los 122.663 habitantes en 1970, convirtiéndose en la tercera ciudad más poblada de la Comunidad Valenciana y la segunda de la provincia de Alicante. En este acelerado crecimiento confluyeron elevados saldos vegetativos y migratorios. Entre 1956 y 1965 se alcanzaron tasas de natalidad del 27%⁰. Concretamente en 1959 nacieron 1.545 ilicitanos, se produjeron 538 defunciones y 668 matrimonios. En cuanto a la inmigración, se calcula que el municipio recibió a 31.000 nuevos residentes entre 1960-1970, procedentes fundamentalmente de la comarca de la Vega Baja y de las provincias limítrofes, de Murcia y Albacete¹.

En cuanto a las ocupaciones de los ilicitanos, durante la década de los cincuenta cayó en cinco puntos la población activa del sector primario ilicitano, desde el 29,7% del censo de 1950 hasta el 22,8% en el de

1960; por su parte, el sector industrial secundario ganó cinco puntos, pasando del 51,7% al 56,5%, reforzando el carácter eminentemente industrial del municipio. El sector terciario se incrementó en 2,1 puntos, pasando del 15,2 al 17,3%.

En 1957 las industrias de la alpargata, calzado, cauchos, suponían el 38,3% del censo de las empresas de Elche y absorbían el 71,1% del empleo. Las mayores empresas en número de trabajadores en Elche en esos años eran: FACASA (El Trust) con 1.062 trabajadores; Ripoll Hermanos con 906; INCASA (La Zapatillera) con 860; Vicente Pérez, con 466; Samper, 326; Viuda de Maciá S.A. 300. Las diez mayores empresas ocupaban a 4.379 trabajadores, pero lo que predominaba en el municipio ilicitano eran las pequeñas fábricas y talleres diseminados por el núcleo urbano y la periferia hasta las partidas rurales. Algunos de los informes de la época exponían con gran claridad la importancia de los pequeños talleres e incluso la extensión de las industrias clandestinas que competían con las empresas legales y de mucho mayor tamaño. Los estudios oficiales cifraban en 9.067 el censo total de trabajadores de las distintas industrias de Elche en 1957 que se elevó en 1966 a 9.557 obreros, sin duda, cifras muy por debajo de las reales, debido a la ocultación de plantilla de las empresas y al clandestinaje. Para esos años, que delimitan un estudio tan coyuntural como éste, la industria del calzado daba trabajo a 4.570 obreros en 1957 y en 1966 a 6.478 obreros, aunque en los informes de las Comisiones enviadas de Madrid, encargadas de investigar la intoxicación, se hablan de 12.000 obreros en las industrias del calzado y afines.

Este gran proceso de base fue contemplado con admiración y preocupación²

1 Referencias bibliográficas imprescindibles de los que están extraídos los datos demográficos y económicos: Jacinta Gómara Dallo (1958), *Estudio demográfico de la industria en Elche*. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos. Martín Sevilla Jiménez (1985), *Crecimiento económico y urbanización. Elche 1960-1980*, Universidad de Alicante-Ayuntamiento de Elche. José M. Bernabé Maestre (1976), *La industria del calzado en el valle del Vinalopó*. Vicente Gozávez Pérez (1976), *Elche, una ciudad industrial. Un estudio geográfico*, Universidad de Valencia. Begoña San Miguel del Hoyo (2000), *Elche, la fábrica dispersa*. Alicante, IACJGA. Gaspar Jaén i Urbán, *Guía de la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Elche*, sus diferentes volúmenes se han ido publicando desde 1989 a 2017.

2 Los titulares de prensa sobre Elche abundan en los calificativos: "milagro ilicitano", "fenómeno sin parangón", etc. El responsable del Plan General de Ordenación Urbana de 1968 señaló que Elche había "batido un récord de crecimiento en España" (*Información*, 18-09-1970).



Foto 2. El alcalde Ferrández Cruz y autoridades en la procesión de Pascua de 1960. Fuente: Cátedra Pedro Ibarra.

determinando en gran medida toda la dinámica de la ciudad y de sus instituciones, especialmente del Ayuntamiento, que debía afrontar la dotación de viviendas para una población joven y muy activa o la demanda inexcusable de escuelas, por citar sólo las demandas más imperativas. Una afluencia de inmigrantes de la magnitud expuesta, planteaba también el importante reto de la integración social y cultural, en una ciudad con fuertes tradiciones.

Regía como alcalde, desde finales de febrero de 1957, José Ferrández Cruz, destacado industrial y representante de la tradicional burguesía ilicitana, que ostentó el cargo hasta febrero de 1961, sustituido por Luis Chorro y Juan. La corporación la componían 18 concejales de los llamados tercios corporativos: el Sindical, el Familiar y el de Entidades Profesionales de la ciudad. El 2 de febrero de 1958 se renovó la mitad de los concejales, todos ellos destacados profesionales y empresarios en la vida de la ciudad, como el futuro alcalde Vicente Quiles Fuentes³. (Foto 2)

Durante el año 1959 se tomaron importantes acuerdos municipales. El Ayuntamiento cedió los terrenos para la construcción del Ambulatorio de la Seguridad Social, el futuro San Fermín. A principio de agosto, se acuerda la construcción del puente de Altamira, el nuevo Mercado de Abastos y la construcción de numerosas escuelas y casas para maestros. En noviembre se aprueba el proyecto de urbanización de la zona conocida como Traspalacio, entre la basílica de Santa María, el Palacio de Altamira y el Parque Municipal. Fue un año en el que se inauguraron barriadas de viviendas protegidas. En enero, se entregó el barrio de la Sagrada Familia, 282 viviendas construidas por la Obra Social de la Caja de Ahorros, que marcó un hito en el proceso de expansión del barrio de Carrús. En julio, el Ministerio de Justicia clausuró la prisión de partido del palacio de Altamira.

Resumiendo en cifras, entre 1941-1950 se construyeron en Elche 3.159 viviendas, entre 1951-1960, 5.126 y entre 1961-70, 20.641. Para

³ El Ayuntamiento tenía la siguiente composición: Por el Tercio Sindical: José Ferrández Cruz, alcalde; Patricio Ruiz Martínez, 2º teniente de alcalde; Carlos Antón Antón, 3º teniente alcalde; Vicente Quiles Fuentes y Emiliano Campello Ramírez. Por el Tercio Familiar: José Más Blasco, Adolfo Ors Lloret, Matías Guillén Amorós, José López Santo, Manuel Ruiz Bru, José Bonastre Jiménez. Por el Tercio de Entidades: Francisco Fluxá Mollá, 1º teniente alcalde; Luis Chorro Juan, Francisco López Martínez, Manuel Martínez Blasco, Pascual Antón Javaloyes y Francisco Picó Ibarra.

ordenar todo ese crecimiento era necesario contar con un Plan General de Ordenación Urbana (PGOU), que se venía elaborando desde 1957 por los arquitectos municipales, Antonio Serrano Peral y Santiago Pérez Aracil. Fue aprobado inicialmente el 15 de febrero de 1961, diez días después de que tomara posesión de la alcaldía Luis Chorro Juan y de forma definitiva en el Pleno Municipal de 23 de junio de 1962.

El tráfico rodado en Elche también comenzaba a ser un problema. El censo oficial de vehículos era de 15.997 bicicletas, 450 coches, 216 camiones y 3.024 motos, sin duda muy inferior al real, porque en la ciudad, sumando el tráfico rodado de paso, se producían frecuentes colapsos y retenciones, especialmente en determinadas horas punta o días señalados, tal y como informaba periódicamente la prensa.

El Régimen trataba de imponer su impronta nacional-católica en la mayor parte de las actividades de la ciudad, tanto si se trataba de rituales político-religiosos, conmemoraciones, homenajes o fiestas. El 24 de febrero se celebró una gran misa en la basílica de Santa María en desagravio por los “sacrilegios de los rojos en febrero de 1936”⁴, acto que terminó con el canto del *Christus vincit* y una Salve a la Patrona. La Virgen de la Asunción, como hicieron otros muchos municipios con su patrona, fue nombrada “Alcaldesa Honoraria de la ciudad”. El 22 de noviembre, el diario *Información* publicaba una nota que daba conocimiento que el día de la postulación del Auxilio Social, “no se permitirá la entrada a ningún espectáculo, ni campo de fútbol de no llevar el asistente el emblema de Auxilio Social”.

Al margen de las fiestas tradicionales, el 18 de julio (“El Glorioso Alzamiento Nacional”) se consolidó como la efeméride fundamental del año, en torno a la cual giraba, tanto la paga extraordinaria como el comienzo de las vacaciones estivales de

los obreros. Según el diario *Información*, la ciudad conoció ese día de 1959 una animación extraordinaria, porque se estaba imponiendo ya la costumbre del éxodo estival masivo hacia las playas de Santa Pola (*les barraques* de la Gran Playa) o hacia las fincas del campo (*la faeneta*): “Miles y miles de habitantes de la ciudad se prepararon – una vez cobradas las pagas extras– a salir a las playas vecinas al igual que harán hoy y mañana. Momentos hubo en la céntrica y *peligrosa* calle de Calvo Sotelo, en los que apenas cabían vehículos en su calzada, tal como si se tratase de una gran capital”. Como todos los 18 de julio, ese año se celebró una gran Misa de Acción de Gracias en la Basílica de Santa María con asistencia de todas las autoridades y a continuación se depositó una corona de laurel en la fachada principal bajo la inscripción que “perpetúa la memoria de nuestros Caídos por Dios y por España”, tras lo cual se cantó el Cara el Sol y se dieron los gritos de rigor.

Pero la vida de la ciudad no sólo transcurría al dictado de la rutina diaria del trabajo, la escuela y el hogar o de los marcos impuestos por el Régimen. De vez en cuando algún suceso extraordinario sacudía a los ilicitanos y en aquel año acaecieron en torno al Elche CF. Tras dos temporadas fulgurantes en la Segunda División, la temporada 1958-59 sería la más extraordinaria por dos acontecimientos de muy distinto signo. El primero, que conmocionó la ciudad y al fútbol español, sucedió en enero por la muerte del jugador defensa del Elche CF, Francisco Rico Alberola, a los 25 años, tras un desgraciado choque con su portero, Navarro, durante un entrenamiento. Rico falleció el 29 de enero de 1959. (Foto 3). A pesar del varapalo que supuso para sus compañeros, el equipo consiguió sobreponerse y liderados por el entrenador-jugador César, ascendió a Primera División el 19 de abril de 1959 al derrotar por 0-3 al Tenerife. La ciudad entera salió a recibir a su franjiverde “Once

4 Se refiere a los disturbios del 20 de febrero de 1936, tras el triunfo del Frente Popular en las elecciones del día 16 anterior. Ese día se incendiaron y destruyeron iglesias, sedes de partidos y organizaciones de derechas y se saldó con 2 muertos y varios heridos.



**Foto 3. El malogrado
defensa del Elche
Francisco Rico
Alberola. Fuente:
Cátedra Pedro Ibarra.**

heroico". Era la mayor gesta de la historia del club, que permaneció doce temporadas seguidas en la División de Honor. (Foto 4)

La vida cultural y de los espectáculos estaba muy limitada debido al puritanismo, al control ideológico y la censura, pero habría que destacar que en el mes de mayo se celebraron sendos homenajes en la Peña Madridista a Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, con conferencias a cargo del catedrático de literatura Manuel Moragón, director del Instituto Laboral y el abogado Antoni Bru. En junio disertó en la Peña el neuropsiquiatra Antonio Ruiz Rey sobre Boris Pasternak. El Casino y la Peña Madridista acogían las conferencias y exposiciones de pintura y fotografía en esta

época. El cine atravesaba una época dorada, pese a la censura, con los programas dobles y los estrenos en el cine Capitolio y *el Alcázar*. El Gran Teatro recibía la gira de algunas de las compañías más populares de España.

En aquel verano de 1959, la laboriosa población ilicitana preparaba sus merecidas vacaciones estivales y sus tradicionales fiestas de agosto, tratando de que tuvieran cada vez mayor atractivo turístico, un valor de gran futuro ya en aquel momento.

La intoxicación y las víctimas: el trágico agosto de 1959

Durante la primavera y el verano de 1959 se produjo en Elche un elevado número de enfermos con síntomas similares de difícil diagnóstico, afectando fundamentalmente a trabajadoras jóvenes del calzado, que manipulaban las colas, disolventes y barnices de la sección del pegado de las suelas. El brote fue especialmente grave en la gran empresa FACASA (Fabricantes de Caucho Aglomerado S.A.), de más de 800 trabajadores, habitualmente conocida en el Elche como El Trust, donde entre julio y agosto murieron un encargado y cuatro jóvenes trabajadoras. Se detectaron más de dos centenares de casos de enfermos de distinta gravedad que tuvieron que ser tratados y recibir la baja laboral.

Foto 4. El equipo del primer ascenso a Primera División.





**Foto 5. Eva Rubio preparaba su inminente boda y pidió que se la enterrara con el traje de novia.
Fotografía: Cátedra Pedro Ibarra.**

El brote de intoxicación pudo detectarse porque entre principio de julio y el día 13 de agosto se encadenaron cinco muertes de trabajadores jóvenes de la empresa FACASA, con síntomas similares. El primero fue el ya referido encargado de una de las secciones, Manuel Quinto Royo, de 34 años, fallecido el 1 de julio; el día 23 de julio ocurrió otro fallecimiento, el de María Mora Esclapez, de la misma empresa y con un cuadro clínico muy parecido. Desde principios de agosto, los médicos de la Seguridad Social tienen que atender numerosos casos de trabajadores con síntomas similares, la mayoría de FACASA; el día 12 de agosto los médicos envían sendos partes al Juzgado comunicando la muerte de Josefa Guirao Gil, de 30 años (fallecida el 8-8-59) y de Eva Rubio Soler, de 26 años (fallecida el 12-08-59), natural de Baños de Fortuna, soltera (Foto 5), calificando ya el origen de las muertes como de posible intoxicación benzólica. Al día siguiente, 13 de agosto, murió Elena Castelló Botella, de 33 años de edad. (Foto 6 y 7)

5 Informe del médico forense del Juzgado de Instrucción de Elche, Eduardo Laínez Anaya, que era a su vez inspector jefe de los Servicios Sanitarios del Seguro de Enfermedad de Elche. El informe, escrito a

El hecho de que los fallecidos y la mayoría de los enfermos trabajaran en la misma empresa y estuvieran todos en contacto con las colas (*cemen*) empleadas en el calzado, tan extendidas en las fábricas y hasta en los hogares, produjo una enorme conmoción en la ciudad.

Pronto se habló del benceno o benceno, un hidrocarburo soluble derivado de la hulla y el petróleo, líquido transparente, utilizado como disolvente en las colas, que empezaban a emplearse masivamente en el pegado de suelas, sustituyendo al cosido tradicional. Muy volátil a temperatura ambiente, su peligrosidad derivaba de la cantidad de benceno inhalada en la respiración en función de su concentración en el aire⁵ y del tiempo de exposición, pudiendo producir desde



Foto 6. Fuente: Cátedra Pedro Ibarra.



Foto 7. Fuente: Sumario judicial.

mareos y cefaleas, hasta la muerte si se inhalan altas concentraciones. En España todavía no existía una regulación estricta de su uso ni la intoxicación benzólica tenía consideración de enfermedad profesional. En la literatura disponible en aquel momento se consideraba que la concentración máxima tolerable de gas benzólico por parte del organismo se situaba en 35 partes de gas por millón de aire (p.p.m.). Cuando se inhalaba en cantidades superiores, se introducía en el organismo por los alvéolos pulmonares y de ahí pasaba a la sangre, eliminándose una parte por la exhalación y otra a través de la orina. Sin embargo, cuando se inhalaba en cantidades tóxicas, un parte podía pasar de la sangre a la médula ósea, llegando a producir graves alteraciones en su función, generalmente una severa anemia, al reducirse la producción de glóbulos rojos. Otro de los efectos más graves era la reducción de plaquetas, lo que podía acabar produciendo severas hemorragias⁶.

En aquel momento, las formas clínicas de manifestación de la intoxicación benzólica se dividían en agudas y crónicas. Los síntomas de los trabajadores fallecidos encajaban perfectamente en el cuadro agudo con síntomas de fiebre elevada, hematomas, hemorragias, caída brusca de los hematíes y de los leucocitos en sangre hasta provocar el fatal desenlace debido a un fracaso multiorgánico. Los cuadros clínicos crónicos tenían manifestaciones más variadas: cefaleas, mareos, vómitos, palidez, insomnios, petequias, menstruaciones abundantes, etc. Según el doctor Laínez Anaya, el periodo de inicial de latencia de la intoxicación era de hecho muy insidioso, con síntomas leves muy comunes a otras enfermedades que dificultaban el diagnóstico diferencial. Digamos, por último, en esta breve incursión sobre los aspectos médicos,

que en aquel tiempo existía también ya una buena descripción de pacientes a los que la intoxicación benzólica se les manifestó tiempo después de dejar el contacto con el agente tóxico, lo que mostraba el carácter irreversible de las lesiones medulares adquiridas durante la exposición al benzol.

En sendos partes de 18 de agosto y del 1 de septiembre, el inspector de zona de la Seguridad Social envió al juez una relación nominal de 152 enfermos por posible intoxicación benzólica atendidos, de los cuales 118, el 77,6% eran mujeres. Serán bastante más, como veremos más adelante.

Los informes al Juzgado emitidos por la Escuela de Medicina Legal de Madrid, dependiente de la Facultad de Medicina de la Universidad Central, donde se realizaron las autopsias de Eva Rubio Soler y Elena Castelló Botella, son los que más nos pueden acercar a las causas de la muerte de estos enfermos. He aquí sus conclusiones:

1. La médula ósea correspondiente a los cadáveres de Elena Castelló Botella y Eva Rubio Soler, presentan lesiones análogas, aunque más acentuadas en la médula de Eva Rubio Soler.
2. Estas lesiones corresponden a las de hipoplasia medular y afectan a todos los elementos mieloides.
3. El bazo muestra una acción vicariante de la función hemocitógena de la médula ósea, aunque limitada a sus posibilidades.
4. Que esta acción vicariante demuestra una lesión de la médula ósea de naturaleza tóxica.
5. Que estas imágenes histológicas de la médula y del bazo son análogas a las producidas por la acción del benzol en cuadros de intoxicación crónica⁷.

Ante la gravedad de la situación, el día 13 de agosto, el juez Gabriel González Aguado⁸, comenzó la instrucción de un sumario

instancias del juez, tiene fecha de 4 de enero de 1960, es probablemente la mejor síntesis de los hechos. Pertenece al Sumario 147/59.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Informe emitido por la Escuela de Medicina Legal al Juzgado de 1ª Instancia e Instrucción de Elche, 7 de octubre de 1959. S147/59.

⁸ Gabriel González Aguado era el juez del Juzgado de Primera Instancia de Elche, en 1959. Debió ser trasladado primero a Cartagena, al Juzgado de 1ª Instancia e Instrucción y después a Murcia, porque en 1968 es Magistrado-Juez del Juzgado nº 2 de Murcia. A principio de los setenta fue Magistrado del TOP en Madrid. En los ochenta, Juez del Juzgado nº 17 de primera Instancia en Madrid.

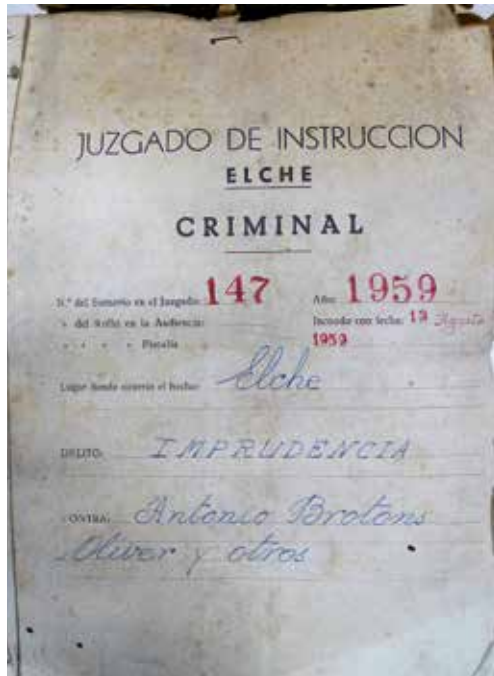


Foto 8. Sumario judicial.

para esclarecer las causas y depurar las posibles responsabilidades por un delito, que posteriormente calificó de “Imprudencia por lesiones con resultado de muerte por intoxicación”, contra los principales dirigentes de la empresa y los inspectores de trabajo responsables de la prevención y el control de la salud laboral. Ante la aparición de más casos en otras empresas, se abrieron varios sumarios que afectaban a importantes empresas de Elche, como INCASA, La Zapatillera, Vicente Pérez Sánchez, Samper S.A., Ginés García Vulcanizados, Vulcanizados Cantabria y Ripoll Hermanos⁹. (Foto 8)

El silencio de las autoridades del Régimen y de los medios públicos de comunicación, férreamente controlados por la censura en plena época franquista, no pudieron evitar que se dispararan todos los rumores y los miedos. La ciudad estuvo sumida por unos meses en una auténtica psicosis colectiva de pánico, tal y como reconocía el primer informe del Instituto Nacional de

Previsión a fecha 18 de septiembre, debido a la creencia de que estaba ocurriendo una epidemia contagiosa. Los obreros se negaban a entrar a trabajar y el miedo al contagio se extendió entre la población, llegando a negarse a compartir o bajarse del autobús al saber que viajaba una empleada de FACASA o a impedir que los autobuses urbanos recogieran a los trabajadores de la empresa en su parada tradicional¹⁰. El propio alcalde, José Ferrández Cruz, dirigiéndose al Ministro de Trabajo comunicaba sus temores:

Por razón del temor de los trabajadores a reintegrarse en sus puestos, tras ser dados de alta, y por la abstención de otros a ocupar dichas vacantes, puede llegarse al paro total de algún eslabón de la cadena de producción (...) pudiendo llegarse a la ruina de una riqueza hoy existente con las graves proyecciones en la vida social de esta ciudad, como producto del paro que se produjera¹¹.

El juez Aguado, instructor del Sumario, en una comunicación dirigida al presidente de la Audiencia Territorial de Valencia, exponía el siguiente panorama:

En una de las fábricas de calzado de goma, de esta ciudad, que tiene de plantilla unos ochocientos trabajadores, se ha producido una intoxicación, cuya causa se desconoce, que ha costado la vida de las dos personas mencionadas –y se sospecha de tres más– en poco más de un mes, y la enfermedad de gran número de aquellos, en número tan elevado que han tomado parte en el asunto diversos organismos del Ministerio de Trabajo. El pánico ha cundido entre todos los obreros de dicha fábrica y los de aquellas otras que utilizan los mismos productos, siendo de temer alguna perturbación de tipo social y político, pues como le he indicado, los análisis hechos en masa, arrojan una gran cifra de intoxicados, sobre todo entre mujeres, la desesperación se palpa en el ambiente.¹²

9 El sumario que afectó a FACASA es el S147/59. Archivo Juzgado de 1ª Instancia, nº 1 Elche.

10 S147/59.

11 Informe del alcalde José Ferrández Cruz, dirigido al Ministro de Trabajo. Elche, 1 de septiembre de 1959.

12 S-147/59. Comunicación del Juez de Instrucción al Excmo. Presidente de la Audiencia Territorial de Valencia, 14 agosto de 1959.

Como contraste, las páginas de la prensa de esos días están repletas de noticias acerca de la “normalidad” y del “esplendor” de las fiestas de agosto, sin la menor referencia a estos dramáticos sucesos, pero la realidad era muy otra, ensombrecida por estas muertes y la psicosis ciudadana. Por contra, las autoridades políticas y sanitarias tuvieron que movilizarse al máximo para tratar de conocer el origen de la enfermedad y combatir sus consecuencias, llevados también por el temor de que el estado de alarma desembocara en un grave conflicto laboral o de orden público.

La movilización de las autoridades y organismos sanitarios

El mismo 12 de agosto, día en que se produjo la defunción de Eva Rubio que disparó todas las alarmas, se creó en Elche un equipo de médicos locales para centralizar y coordinar el estudio de todos los casos de intoxicación y tratar a los enfermos. Pronto se incorporaron equipos móviles organizados por la Inspección Provincial de Sanidad y por el Colegio Oficial de Farmacéuticos, que se personaban en las empresas y trabajaban después en un local habilitado por el Ayuntamiento. Los informes de laboratorio eran enviados al equipo médico y los casos sugerentes o sospechosos de intoxicación pasaban por una consulta habilitada en un local especial en la Delegación Local de Sindicatos, tal vez para evitar la alarma en los ambulatorios de la Seguridad Social¹³.

El equipo médico local, encabezado por el doctor Laínez Anaya, emitió su primer dictamen el 21 de agosto, apenas una semana después de iniciar sus trabajos, afirmando negro sobre blanco que se estaba asistiendo a “un episodio de intoxicación profesional benzólica”, adelantando un diagnóstico, en el sentido de que los fallecidos lo fueron por “anemia aplásica”, tanto por los síntomas,

como por el resultado de las autopsias y del hecho de que todos los trabajadores afectados compartieran las mismas zonas en el centro de trabajo. Los doctores advertían de paso que el benzol no era posible detectarlo analíticamente en las vísceras por cuanto, una vez absorbido, la mayor parte era exhalada al exterior o eliminada por el propio organismo. De la misma manera urgían a la necesidad de conservar en el líquido adecuado las muestras histológicas para prevenir su putrefacción, lo cual haría imposible el correcto diagnóstico, algo que se tuvo muy en cuenta en los dos últimos casos, los de Elena Castelló y Josefa Guirau.

Este equipo terminó su tarea el 30 de septiembre de ese año, realizando 1.585 análisis de sangre, de los cuales 429 resultaron positivos con alteraciones sugestivas de una intoxicación benzólica, un 27%, pero para el caso de FACASA las cifras fueron más alarmantes, porque de los 298 análisis efectuados, 144 (un 48,3%) dieron resultados positivos. Sobre la base de estas analíticas fueron tratados 798 casos, de los que 240 fueron considerados como enfermos en grado suficiente para obtener una baja. Unos 40 enfermos fueron ingresados en los hospitales provinciales, la inmensa mayoría en la Residencia de la Seguridad Social de Alicante y ocho enfermos más graves fueron trasladados a Madrid, al Instituto de Medicina, Higiene y Seguridad en el Trabajo¹⁴. La mayoría mejoraron en las semanas siguientes y muchos pudieron reintegrarse a la vida laboral, pero se dieron bastantes casos de recidiva y de secuelas que les impidieron realizar una vida normal, como quedó patente en el mismo informe que comentamos, a fecha de enero de 1960.

Vinieron con urgencia a Elche, en una secuencia de pocos días, dos comisiones enviadas por el Instituto Nacional de Medicina, Higiene y Seguridad en el Trabajo

¹³ El equipo médico lo formaron los doctores Almendro Fernández, Alfonso Conde Cantón, Jaime Latour Brotons, Jesús Padilla Salmerón, Álvarez Astor (endocrinólogo), y el doctor Rivera Pérez, director del Hospital Provincial de Alicante, en lo que se refería a la atención hospitalaria.

¹⁴ Amalia Cascales Peral, Iluminada García Mojica, María Navarro Rubio, José Zapata Sanz, Rosa Furió Arronis, Elena López Marín, Josefa Penalva Soler, Pedro Manzano Ojido. Todos regresaron muy mejorados con diagnóstico de Hemopatía benzólica.

de Madrid. Ambas estaban compuestas por expertos médicos, epidemiólogos, químicos y biólogos. La primera llegó a Elche a las 7 de la mañana del 11 de agosto, encabezada por el jefe del Departamento de Higiene Industrial de dicho Instituto, pero fue sustituida el día 13 por otra comisión jerárquicamente superior, como así se hace constar en el informe que emitió. Ambas visitaron varias fábricas donde se había producido algún brote de la enfermedad pero ninguno mortal, concentrándose en el estudio del caso FACASA, donde se habían registrado todos los casos mortales.

La primera comisión tuvo que volver a Madrid, aunque emitió un informe de su actuación. La segunda comisión de más alto rango oficial, formada por siete expertos, llegó encabezada por el director del Instituto Dr. Alfonso de la Fuente Chaos, un prohombre del franquismo, y por el Dr. José Luis Rodríguez Candela, catedrático de Patología y fundador del Instituto de Biología del CSIC, fue la que realizó los estudios técnicos más minuciosos¹⁵.

En su informe final se destacaban varios hechos importantes. El primero de todos es que desde hacía dos años los médicos de la Seguridad Social en Elche habían detectado un número anormal de anemias en hombres y mujeres jóvenes, algunas de las cuales derivaron hacia el fallecimiento del paciente. Las muertes de los últimos tres meses fueron calificadas por panmieloptosis o anemia aplásica de la médula ósea¹⁶.

El equipo técnico (químicos y toxicólogos) se centró en el estudio de las instalaciones y materiales empleados en FACASA, en el proceso de fabricación y el equipo médico en el muestreo de la población trabajadora para identificar posibles casos, diagnosticar y tratar a los enfermos. En cuanto a las

instalaciones, FACASA contaba con tres edificios diferentes. El principal, en la avenida del general Primo de Rivera 77, donde se producía propiamente el calzado de goma; el segundo, un edificio dedicado a pinturas y disoluciones en la carretera de Sta. Pola, calificada de pequeña y de construcción deficiente, en la que trabajaban seis obreros y la tercera en la preparación del *cemen* (generalmente caucho, benzol, 25% de gasolina, pigmentos y anilinas); una nave de triturado y regenerado de desperdicios de gomas prácticamente enfrente del anterior. (Foto 9)

Los expertos tomaron medidas de las concentraciones de benzol en todos los recintos y fases del proceso de producción, relacionándolo con la temperatura y humedad en el puesto de trabajo. De las mediciones se destaca que el nivel de seguridad recomendable para el benceno en jornada de 8 horas era de 35 p.p.m. (partes por millón de aire). Pues bien, menos en un pasillo y en un par de secciones, el resto, hasta ocho secciones, superaban los límites y la punta de toxicidad lo alcanzaba la sección de mesa de pegado, 143 p.p.m. y la de barnizado por inmersión, con una concentración de benzol de 200 p.p.m., lo que coincidía con la ubicación de los trabajadores más graves y los fallecidos. La comisión admitía en su informe que las mediciones se realizaron en un día en el que el número de trabajadores era bastante inferior al normal, debido a las bajas laborales. (Foto 10 y 11)

En cuanto al estudio de los posibles afectados, a fecha 18 de septiembre, de emisión del informe, daban los datos siguientes: de los 243 productores de FACASA estudiados, 131 (53%) resultaron sanos, 100 (42%) enfermos leves y 12 (5%), enfermos graves. Los porcentajes de muestreados en otros establecimientos y fábricas

15 Otros componentes de la comisión fueron los doctores Juan Dantin Gallego, jefe de la sección de enfermedades profesionales del Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo; Francisco García Canturri, jefe de la sección de Química; Bonifacio Piga Sánchez, técnico de la sección de Higiene Industrial; Antonio de la Vega, Ingeniero jefe de la sección de Seguridad y Rafael Cortés también ingeniero técnico de la sección de Higiene.

16 Se llama aplasia medular a la desaparición total o parcial de las células que se encuentran en condiciones normales en la médula ósea y actúan como precursoras de las diferentes células de la sangre.



Foto 9. Vista aérea de las instalaciones de FACASA. Fuente: Sumario judicial.

dedicadas al vulcanizado, daban un 90% de sanos y un 10% de enfermos sin especificar la gravedad y el tipo de enfermedad, aunque al parecer se trató de casos leves de benzolismo latente que remitieron favorablemente con el tratamiento.

La correlación no podía ser más evidente. Explícitamente concluye su estudio del factor humano indicando que las "cinco

muertes en los últimos tres meses pueden atribuirse a las intoxicaciones por el benzol". No obstante, el informe no hace en ningún momento una afirmación científica taxativa acerca del agente tóxico ni entra en mayores explicaciones acerca del proceso de la acción del agente tóxico en el organismo. La atribución al benceno se hace por correlación estadística y epidemiológica, sin entrar en las razones del porqué los resultados no fueron tan graves en otras empresas, utilizándose el benzol con los mismos métodos de fabricación.

Los ingenieros y técnicos de la Comisión dictaron en sus informes una extensa batería de medidas para evitar en el futuro brotes similares, que iban desde la supresión y sustitución del benzol y de las colas utilizadas, hasta todo tipo de mejoras para la protección del trabajador en los recintos donde se entraba en contacto con materiales peligrosos: uso de guantes y mascarillas, instalación de extractores, utilización exclusiva de ropa para el trabajo, revisiones periódicas, etc, consideradas estas últimas urgentes e inaplazables.

Como consecuencia de estos luctuosos sucesos, el Ministerio de Trabajo dictó pocas semanas después (Orden Ministerial, BOE 14 de septiembre de 1959) las primeras



Foto 10 y 11. Fuente: Sumario judicial.

normas de regulación uso del benceno en las actividades industriales. En los apartados primero y segundo de la Resolución se decía:

1. A los efectos de lo dispuesto en el artículo 12 de la Orden de la Presidencia del Gobierno de 14 de septiembre de 1959 y en los siguientes apartados de estas instrucciones, se considerarán incluidos en la expresión "productos que contengan benceno" todos aquellos cuyo contenido en benceno exceda el uno por ciento por unidad de volumen. 2. Se fija como concentración máxima permitida de vapores de benceno en la atmósfera de los lugares de trabajo la de 25 partes por millón, equivalente a 80 miligramos por metro cúbico, valor tope independiente del tiempo de exposición.

De todas formas, hay que mencionar un segundo informe más específico y menos aséptico que el que venimos citando, correspondiente a la comisión abortada, que tuvo que regresar a Madrid. La frustrada comisión analizaba brevemente los antecedentes de la intoxicación específica, diseñando un cuadro realmente espeluznante. Para empezar, enfatizaba que el problema de la toxicidad de los disolventes no era nueva y "constituye uno de los más complejos capítulos de la higiene industrial", añadiendo que el número de trabajos científicos sobre el tema "es casi infinito", lo que ya de entrada situaba parte del problema sobre la desidia y la falta de control de las autoridades. En todos estos estudios -remachaba el informe- había una singular coincidencia: el benzol o más propiamente el benceno "es el disolvente más peligroso", incluso se dice que muchos países habían prohibido su uso. Denunciaban después el desconocimiento casi absoluto que existía entre los profesionales de la medicina de este tipo de intoxicación, de ahí que los autores hubieran propuesto repetidamente una ponencia sobre disolventes industriales y sus riesgos en el III Congreso de Medicina y Seguridad en

el Trabajo, del que el autor de este informe (cuyo nombre desconocemos) era presidente.

Por todo ello, realiza una contundente afirmación que sobrecoge: "Ahora podemos afirmar que el número de víctimas del benzol no será conocido nunca en Elche"¹⁷. El informe deja también claro que la propia identificación del brote de intoxicación fue casi fortuita, debido a que en un corto espacio de tiempo un mismo médico atendió dos casos de pacientes jóvenes que fallecieron con sintomatología y circunstancias similares.

Hasta que fue sustituida la comisión visitó FACASA y también INCASA a efectos comparativos, terminando con unas hipótesis de trabajo que resumimos: a) Las intoxicaciones "son imputables a la acción del benzol", b) afectaba fundamentalmente a "mujeres jóvenes insuficientemente alimentadas", c) el hecho de que las muertes se produjeran en la empresa FACASA podrían explicarse o por la calidad del benzol, de mayor grado de concentración o por una excesiva exposición de los empleados, debido a las largas jornadas, si bien es cierto que reconoce que este es un extremo poco precisado.

Las medidas de control y prevención consiguieron evitar nuevas muertes, acabando con la fase aguda del brote, pero la psicosis de benzolismo se mantuvo durante mucho tiempo. Así por ejemplo, la muerte en el año 1961 en FACASA de la aparadora Ángeles Coves Vicente, de 35 años, de enfermedad natural, desató un importante brote de psicosis entre los trabajadores. Un informe de la policía detallaba este ambiente. Al menos una gran parte protestaba porque estaban "desamparados", que nadie les "garantizaba su integridad", e incluso que los inspectores de trabajo, médicos, forenses, etc, estaban "vendidos a la empresa". Los trabajadores no comprendían cómo, en año y medio transcurrido,

¹⁷ El repetidamente citado informe del doctor Laínez hace referencia a hechos ocurridos hacía cinco años en la industria INCASA, cuando intervino la Inspección de Trabajo para investigar la frecuencia con la que se dieron pérdidas bruscas de conocimiento entre los trabajadores de la empresa.



Foto 12. Directivos de FACASA. Sentado con sombrero Antonio Brotóns Oliver. Fuente: Cátedra Pedro Ibarra.

no había todavía "un dictamen oficial sobre la enfermedad", ni se conocieran los resultados del análisis patológico de las vísceras de los fallecidos enviadas el Instituto Anatómico Forense de Madrid.

Meses más tarde, en julio de ese año, un grupo de trabajadores de FACASA se concentraron en las puertas de la sede del Sindicato Vertical de Elche para hacer llegar al ministro de Trabajo, José Solís Ruiz, su malestar por la falta de soluciones a los problemas derivados de la intoxicación. El ministro llegaba para inaugurar la nueva Casa de los Sindicatos y los trabajadores pretendían, a pie de coche, hacerle llegar su protesta por la "injusticia" que con ellos se estaba cometiendo¹⁸.

Respecto al seguimiento y control de los enfermos, no poseemos información suficiente sobre las secuelas a largo plazo de los afectados. Debemos limitarnos a las conclusiones del informe del doctor Laínez, de enero de 1960. En su conclusión 5ª dice literalmente:

“En modo alguno puede admitirse que los enfermos intoxicados que han sido dados de alta se encuentran completamente curados, sin efectos. La verdad de tales altas no

es otra que la de una mejoría clínica, ‘un blanqueamiento’ de una sintomatología”¹⁹.

Además, seis meses después del brote seguían de baja laboral 45 enfermos tratados de benzolismo con persistencia de sintomatología activa y una “desesperante reactivación de la misma”, concluyendo que era una absoluta incógnita el futuro de estos enfermos.

El recorrido del Sumario 147/59

El sumario abierto por el juez de instrucción de Elche, el mismo día 13 de agosto, lo cerró con el procesamiento de siete dirigentes de la empresa: el presidente del Consejo de Administración, Antonio Brotóns Oliver, uno de los más destacados industriales de Elche. Los otros encausados fueron Antonio Ceva García, gerente y químico de la empresa; Pedro Montes Fenoll, encargado general y presidente de la Comisión de Prevención e Higiene de la empresa; Antonio Cutillas Pagán, médico de la empresa; Francisco Rico Giménez, Francisco Muñoz Parejo y el médico Luis Serrano Sánchez, miembros del comité de seguridad e higiene del trabajo. El juez también procesó a siete inspectores de la Delegación Provincial de Sanidad²⁰. En el auto de procesamiento de

18 Informe policial dirigido al Gobernador Civil, 6 de julio de 1961. AHPA.

19 Informe citado del doctor Laínez. Sumario 147/59.

20 S147/59. Véase el apéndice el auto de procesamiento del juez a los imputados citados.

11 de diciembre de 1959, el juez fundamenta su decisión en el hecho de producirse en la empresa FACASA una intoxicación benzólica “a consecuencia de su deficiente instalación e intensificación de las jornadas de trabajo, de la cual resultaron muertas dos obreras, se sospecha de tres más y lesionados 111 trabajadores, en su mayoría mujeres menores de 21 años”²¹. (Foto 12)

El juez les imputa un delito de imprudencia con resultado de lesiones y muerte previsto en el art. 565 del Código Penal y les procesa acogiéndose a lo previsto en el art. 384 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal, considerándose a la empresa FACASA responsable civil subsidiaria, fijando una fianza de 6,5 millones de pesetas, amenazando con el embargo de los bienes. El auto disponía a su vez la libertad provisional bajo fianza de los encausados, obligados a comparecer ante el juzgado cada 15 días.

El sumario, dividido en cuatro secciones, contiene gran cantidad de información sobre los hechos, no solo los informes técnicos de los que hemos ido dando cuenta, sino multitud de diligencias, como la relación nominal del personal enfermo y de baja laboral, testimonios ante el juez de los enfermos y del personal de FACASA que trabajaba en las secciones de vulcanizados, de miembros del jurado de empresa, las propias actas de las reuniones del jurado de empresa, etc. Tienen un importante valor las declaraciones de personal responsable como encargados, especialmente el contraamaestre Pedro Montes, el químico Antonio Ceva García, que además era el presidente del jurado de empresa y gerente de la empresa; y también las de médico Luis Serrano Sánchez. En la empresa existía un Comité de Seguridad e Higiene en el Trabajo presidido por el citado Ceva, que se reunía una vez al mes. Los vocales de este comité dicen ignorar hasta entonces la toxicidad del benzol y de que se hubieran producido casos alarmantes en la empresa. Durante

muchos años fue presidente de este comité Pedro Montes Fenoll y en su declaración dice ignorar la toxicidad del benzol, negando la existencia de reclamaciones obreras sobre el plus de toxicidad. Sin embargo, algunos testimonios, como el de Antonio Morante Miralles (miembro de jurado de empresa) ponen la nota discrepante, reconociendo algunos incidentes anteriores, de junio de 1956, como el calor asfixiante en la gran nave de prensas, explicando que los mareos se producían sobre todo en las secciones de goma y lona, de calzado pegados al autoclave donde se utilizaba habitualmente el benzol, en la que trabajaban sobre todo mujeres.

Panorama distinto es el que surge en el sumario de la declaración y del testimonio de los trabajadores, especialmente de aquellos, generalmente personal femenino, que trabajaba en las secciones donde se manejaba el benzol. Hablan de las jornadas de trabajo de diez horas, de sus quejas por la falta de ventiladores y aspiradores, de sus trastornos físicos, generalmente mareos, turbamiento, dolores de cabeza y estomacales, anemias y manchas en la piel, que suelen ser los síntomas más citados. En uno de esos testimonios, el de Encarnación López López, el médico le dio la baja (marzo 1959) diciéndole a la paciente que “tenía el ‘semen’ [cemen] metido en el estómago”. Una de las frases más empleadas era que “aunque las ventanas permaneciesen abiertas, el ambiente es francamente irrespirable y que muchas compañeras se mareaban”.

Concluida la fase inicial, los abogados defensores de los procesados presentaron un extenso recurso de reforma y subsidiariamente de apelación contra el auto del Juez, que les fue negado. A continuación presentaron un recurso de apelación ante la Audiencia Provincial, que fue aceptado y tras su tramitación tuvo lugar una vista el 30 de abril de 1960, actuando como fiscal Francisco García Romeu y los tres magistrados de Sala, el presidente Aurelio Botella Traza y

21 S147/59.

los vocales Justo Martín Conde y José López Ruiz. Se trataba del incidente promovido por la representación de los procesados contra el auto del juzgado del 11 de diciembre de 1959. Los funcionarios fueron defendidos por un abogado del Estado, Carlos Sancho Jiménez de Azcárate y los procesados civiles por el abogado José Poyatos Martínez. El fiscal se adhirió a la petición de revocación del procesamiento de los inspectores de Sanidad y Trabajo y pidió la confirmación del procesamiento de los directivos de la empresa. Los magistrados, en su auto del 2 de mayo de 1960, solo hacen referencia a la muerte de dos trabajadoras, admitiendo la revocación del procesamiento de los siete inspectores-funcionarios de la Delegación Provincial de Sanidad, de Industria y Trabajo. El siguiente considerando fue para confirmar el procesamiento de los dirigentes de la empresa.

El recorrido judicial terminó cuando la Sala de la Audiencia Provincial dictó en un auto el sobreseimiento provisional del sumario 147/59, el 22 de septiembre de 1961 por unanimidad de los tres magistrados tras la petición el fiscal, declarando de oficio las costas. El único considerando es de “no resultar debidamente justificada la perpetración del delito que ha dado lugar a la formación de esta causa”. El 22 de noviembre siguiente se archivaba la causa.

La Ciutat



NOTES SOBRE L'ARXIU HISTÒRIC DE L'ESGLÉSIA DE SANTA MARIA D'ELX

Joan Castaño García
Doctor en Història i Arxiver de
la basílica de Santa Maria d'Elx

És evident la importància que la documentació eclesiàstica té per a la investigació històrica. I, en aquest sentit, cal destacar la documentació de caràcter parroquial per ser especialment rica en testimonis que permeten la reconstrucció del passat de la mateixa parròquia i que són una font molt valuosa, en ocasions fins i tot única, per a l'anàlisi de la història econòmica, social, política i cultural de la ciutat en la qual es troba aquesta.

Com és sabut, el Concili de Trento (1545-1563) va instaurar l'obligació d'arxivar la documentació eclesiàstica a nivell diocesà i parroquial, tot i que aquesta era una pràctica habitual des de temps anteriors, fins i tot, des dels primers segles de l'Església. Les constitucions tridentines ordenaven l'existència de registres de batejos

i matrimonis, de manera que els rectors amb cura d'ànimes i els seus vicaris havien de "llevar, anotar, conservar y custodiar diligentemente cuantos libros fueren necesarios para constancia y testimonio del ejercicio de sus ministerios".¹

L'arxiu de Santa Maria d'Elx

En el cas de l'arxiu històric parroquial de Santa Maria d'Elx, tot i que conserva documentació administrativa des del segle XIII,² la primera referència pel que fa a l'organització dels seus fons es localitza en l'any 1591 i, per tant, és ja deutora de les disposicions tridentines. El bisbe d'Oriola, en la seua visita pastoral, entre altres coses, ordena la construcció, tant per a la mateixa Santa Maria com per a l'església de Sant Salvador, d'un armari per a contenir els

¹ REPRESA RODRÍGUEZ, Amando. "Valoración histórica de los archivos parroquiales", en *Los archivos de la Iglesia en España*, León, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1978, p. 94. Cf. O. RUBIO MERINO, "La Iglesia: documentos y archivos", *Enciclopedia de Historia de España*, Madrid, Alianza, 1993, p. 200-201.

² Veg. ÁLVAREZ FORTES, Anna M. *El sentit de la mort en l'Elx medieval. Un llibre de clàusules testamentàries de l'església de Santa Maria (1294-1444)*, Alacant, Institut de Cultura "Juan Gil-Albert", 1997.

llibres i documents, precisament perquè se n'havia detectat la pèrdua d'alguns. I també que el clergat nomene dos arxivers, un en cada església, que ordenen i tinguen cura de tots aquests papers.³

Sabem que aquest armari d'arxiu es va fer en la capella del Bateig. En aquest sentit, es comprova al llarg dels segles una doble ubicació de documents: mentre els llibres sacramentals es conserven a l'armari del baptisteri, els documents de tipus administratiu i de rendes del clergat estan en una altra estança, que és on treballen els arxivers. Aquesta doble ubicació es va mantenir fins a la segona meitat del segle XX. Encara es conserva a l'actual baptisteri, en la base del campanar, un armari excavat en la pedra i amb porta de fusta, que potser és el que refereix el document o un altre de posterior amb la mateixa funció de primitiu arxiu parroquial.

També l'activitat comptabilitzadora i administrativa de l'arxiu la trobem molt prompte reflectida en la documentació. En la visita pastoral de 1596, el bisbe Josep Esteve ordena que cada beneficiat que haja de dir misses a Santa Maria presente en l'arxiu parroquial el document que acredite la institució del seu benifet o capellania i els actes de renda d'aquells. A l'arxiu tota aquesta documentació es va posar en una caixa a part dels documents de rendes pròpies de l'església i es va manar que no es pogueren traure els papers originals de l'arxiu, sota pena d'excomunió major i de deu lliures de multa.⁴

Una de les conseqüències directes del Concili de Trento va ser l'organització de sínodes particulars en cada diòcesi. En el cas d'Oriola, sabem que el primer tingué lloc el 1569; el segon, el 1600; i el tercer, el



A la dreta de la pila del bateig, l'antic armari per als registres sacramentals. Fotografia: Sixto Marco.

1663. En el segon ja s'hi van incloure uns *Estatutos, y ordinaciones para los archiveros de las iglesias parroquiales de nuestro obispado de Oriuela*, i en la visita pastoral iniciada l'11 de novembre de 1607 pel bisbe Fra Andreu Balaguer, aquest va ordenar que tots els llibres que el sínode i les ordinacions conseqüents ordenen fer es realitzen per a Santa Maria i que els arxivers facen allò que indiquen aquestes ordinacions.⁵ Pel que fa al mateix arxiu, indica:

30. Del archivo y archivero

Manda su señoría reverendísima que se nombre un archivero de los clérigos de

³ ARXIU DE LA BASÍLICA DE SANTA MARIA D'ELX [ABSME], Visita pastoral de 1591 (sig. 10/2), núm. 6.

⁴ ABSME, *Vissita de Senta Maria feta en lo any MDLXXXVI per lo señor Don Joseph Esteve, bisbe de Oriola y del Consell de Sa Magestat* (sig. 10/3), núm. 39, s.f.

⁵ ABSME, *Llibre de visites pastorals (1607-1676)* (sig. 8), f. 30v-31. Els esmentats estatuts per als arxivers parroquials poden veure's en *Synodus Oriolana Secunda, sub Sanctiss D. N. Clemente VIII Reinante Potentissimo Philippo III Rege nostro Católico celebrata a Rev. D. D. Josepho Stephano Episcopo Oriolano Kal. Octob. MDC, 2ª ed.*, Múrcia, Imp. Viuda Felipe Teruel, s.a., p. 267-275.

dicha parroquial de Santa María inteligente en materia de papeles, el qual tome a su cargo ordenar los actos y libros del archivo poniendo cada cosa por su orden, y los contratos de censal dividiéndolos por los meses del año y que sepa dar razón de todo lo que está en dicho archivo [...]

31. Item, manda su señoría reverendísima, so pena de descomuni6n, que ninguno pueda sacar libro, auto ni papel alguno del archivo sin que primero assiente en un quaderno o libro con día, mes y año y qué es lo que ha sacado y lo firme assí de su mano.⁶

Tanmateix, sembla que aquesta tasca de remenar papers no aconseguia l'atenci6n necessària per part dels clergues encarregats. És per això que el bisbe, dos anys després, manava que s'anomenaren dos arxivers per a Santa Maria i uns altres dos per a Sant Salvador. D'ells, un havia de ser dels clergues que "tienen alguna noticia de los papeles y el otro de los demás para que vaya entendiendo los papeles del archivo y los privilegios que los cleros tienen". Els clergats de les dues parròquies assignarien els salaris que consideraren oportuns, a banda que el mateix bisbe, segons el treball desenvolupat, es reservava la possibilitat de donar-los alguna ajuda econ6mica més. Entre les tasques que s'estableixen per a aquests arxivers estan les de determinar cobraments que estiguen pendents, tant pel que fa a misses perpètuas com a misses testamentàries, així com també respecte dels censos. També havien de veure si estaven cobrades les amortitzacions de les dobles, els aniversaris i les misses perpètuas i si hi havia alguna clàusula testamentària antiga que no s'haguera executat, i "las demás cosas hasta todo haziendo memoria en un quaderno y dar razón de ello a su vicario foráneo y a los mayordomos para que se ponga por execuci6n".⁷

Cinc anys després es tornava a insistir en la necessitat de mantenir ordenat i en funcionament l'arxiu, que, com veiem, tenia una clara funció de control econ6mic. Manava l'esmentat bisbe Balaguer que s'uniren el majordom del clergat i l'arxiver per a reconèixer els documents, determinar els actes que faltaren per cobrar i posar totes aquestes qüestions en net. Respecte a la funció d'arxiver, indicava el prelat:

28. Olgaremos que en cada una de las parrochias se nombrasse un padre sacerdote inteligente que hiziesse buena letra, para que sacasse en limpio con distinción la renta que responde a cada una de las administraciones, a las doblas, aniversarios, missas perpetuas y horas, señalando los sentidos de cada una dellas, escribiendo en el dorso del contrato para doblas, aniversarios, etta., para que sea fácil a los collectores cobrar la renta y dar las cuentas de cada una de las administraciones.⁸

En la visita de 1629 tornava a insistir el bisbe, ara Bernat Caballero de Paredes, sobre la necessitat que els arxivers realitzaren la seua tasca amb puntualitat i cura; manava que es fera un armari on ordenar els actes i contractes de la renda de l'església per mesos, perquè estigueren amb total claredat i poder localitzar la documentaci6n amb facilitat. També mana que es faci un llibre cada any amb els aniversaris i dobles a celebrar, en què s'anote el nom del celebrant i la renda i els clergues que hi van assistir. I, finalment, que es faci un altre llibre en el qual s'inscriuen els difunts de la parròquia segons l'ordre de defunci6n, així com els clergues assistents i l'import de la funció, i en el qual es deixi lloc per a inscriure les misses testamentàries.⁹

De 1631 és el primer inventari que coneixem de llibres i papers de l'arxiu de Santa Maria en el qual, incidint en aquesta doble ubicaci6n dels documents sacramentals

6 ABSME, *Idem*, f. 36-36v.

7 ABSME, Llibre de visites pastorals (1607-1676) (sig. 8), visita de 1614, núm. 10, f. 96-96v.

8 ABSME, Llibre de visites pastorals (1607-1676) (sig. 8), visita de 1619, núm. 27-29, f. 124-124v.

9 ABSME, Llibre de visites pastorals (1607-1676) (sig. 8), visita de 1629, núm. 5, 16 i 17, s.f.



L'arxiu en l'actualitat (llibres). Fotografia: Matías Segarra.

i administratius que hem apuntat adés, només queda reflectida aquesta segona documentació referida a celebracions, rendes, confraries, clàusules testamentàries, etc., i només s'esmenten alguns llibres en desús de batejos, confirmacions i defuncions.¹⁰

La importància de l'arxiu queda constatada una vegada més quan, el 1672, l'activitat parroquial va haver de traslladar-se des del temple de Santa Maria, en estat ruïnós, a l'ermita de Sant Sebastià, on també es portaren els documents. Així ho confirma una anotació feta en un document del segle XVIII referit a unes misses instituïdes per Violant Caro, dona de Guillem Santacília, a l'altar de la Concepció, que havien deixat de celebrar-se. La raó que es donava era "aver caydo la nave de la iglesia en aquellos años y aver sido preciso passar el clero los libros y papeles del archivo a la hermita de San Sebastián hasta que, reedificada esta iglesia, bolvieron a ella".¹¹

Segurament, per a posar en marxa l'arxiu al nou temple de Santa Maria, va manar el bisbe en la seua visita de 1682 que els rectors o arxivers havien de fer un llibre de tots els censos i rendes del clergat i el seu efecte, assentant-lo amb claredat de manera que, si "por tiempo se perdiera algún censo, se sepa qué dobla, qué

aniversario o qué día de horas, etc. se a de dexar de celebrar por *nihil* y podrido".¹²

El 1723, ja dins de l'actual església barroca de Santa Maria, amb un ampli espai sobre la sagristia destinat a conservar els documents i a facilitar el treball dels arxivers, el bisbe diocesà va redactar diferents manaments sobre la funció d'aquests. Per exemple, ordena que els arxivers, als huit dies que el clergat haja nomenat els seus oficis, han de traure de les visites pastorals una memòria de les obligacions de cada ofici que han de lliurar a cada nou triat, tot i que amb l'obligació de retornar-lo en acabar per a poder donar-los als seus successors. D'aquesta manera, cap dels oficis podria al·legar ignorància de les seues respectives obligacions.

També manava que es realitzara un inventari de tots els actes de l'església i dels censos vigents i que tots aquests papers s'ordenaren amb claredat per poder-los trobar amb facilitat. Sempre que fóra menester traure algun document de l'arxiu, "si se puede dar traslado auténtico y no el original, por evitar la contingencia de perderse, será mejor, pero no siendo possible, dejará dicho síndico o mayordomo recibo firmado de su mano y en el día, mes y año que se saca dicho auto o papel para que con

10 ABSME, *Inventari y memòria dels llibres, actes y altres papers que se han trobat en lo archiu de Senta Maria de la vila de Elig, fet per mi, mossén Francés Esclapés en lo año 1631 i Memòria dels llibres y actes que se an trobat en lo archiu de la església del clero de Santa Maria*, s.d. (sig. 57/47).

11 ABSME, Informació sobre unes misses instituïdes per Violant Caro en l'altar de la Concepció, post. 1715 (sig. 154/14).

12 ABSME, *Llibre de visites pastorals (1679-1717)* (sig. 9), visita de 1682, núm. 18, s.f.

esto tengan el cuydado de hazerle bolver, teniendo un libro destinado para ello".¹³

L'armari de l'arxiu

Com a mesura de gran importància, el bisbe Josep Flores, perquè tota la documentació dels benifets o capellanies instituïts a Santa Maria estiguera amb la suficient cura, indicava,

se aga un almario con tantos cajonsillos quantos beneficios ay corrientes en esta villa y que dicho almario esté custodido en el archivo de nuestra yglesia parroquial de Santa María y que cada beneficiado tenga obligación de poner en el cajonsillo que le corresponde a su beneficio los papeles de la justificación de la renta de dicho beneficio y en cada cajonsillo aya un inventario de los papeles que ay en él y que cada uno de dichos cajoncillos esté cerrado con llave la que tendrá el beneficiado que fuere de dicho beneficio...¹⁴

L'armari –que encara es conserva– és de fusta pintada de negre i presenta trenta compartiments menors, nou majors i un altre corregut en forma d'arca, tots amb el pany i la clau corresponents. També s'han conservat dues còpies dels capítols aprovats pel clergat per a la construcció de l'armari, que va ser a càrrec dels fusters Antoni i Francisc Torrelblanca per un import total de seixanta-huit lliures. En aquests capítols s'especifiquen les mesures i característiques de l'armari ("treze palmos de alto, ocho de ancho y dos y medio de ondo"), tot i que el dibuix i la planta que s'hi adjuntava no ha arribat als nostres dies¹⁵. Ja que el clergat de Santa Maria també volgué depositar alguns dels seus documents en aquest armari, va estar obligat a contribuir

13 ABSME, Llibre de visites pastorals (1723-1751) (sig. 10), visita de 1723, núm. 12, 14 i 28, s.f.

14 Ibidem.

15 ABSME, *Capítulos con los quales se da el almario que se ha de hazer según el dibujo y planta que está en papel aparte a Antonio y Francisco Torrelblanca, maestros carpinteros*, 1724 (sig. 58/27a-b).

16 ABSME, *Mano 2ª de Varias* (sig. 53/8), 25/ix/1724, núm. 65.

17 ABSME, *Tarjetas que deven hazerse* [per a ordenar la documentació de l'arxiu], s. XVIII [post. 1784] (sig. 57/26).

econòmicament a la seua realització, amb l'aportació de quaranta-una lliures.¹⁶

De finals del segle XVIII, posterior en tot cas a 1784, és una relació dels rètols que calia fer per als compartiments d'aquest armari. Se'n distingeixen deu de forma ovada, per als compartiments majors, dedicats a amortització, fàbrica, censos i perpetuats, mans de vàries, processos, llibres de govern, administració de carn, impresos i arca de cabals. I quaranta de forma quadrilonga dedicats als benifets i administracions, en què s'especifiquen els respectius fundadors; així com a les quatre confraries parroquials: Santíssim Sagrament, Nostra Senyora de l'Assumpció, Ànimes i Sant Josep.¹⁷

Les instruccions als arxivers sobre la seua doble funció de mantenir en ordre



Armari de l'arxiu de Santa Maria (1724).
Fotografia: Matías Segarra.

la documentació de l'arxiu i, sobretot, de tenir cura perquè es compliren totes les disposicions, litúrgiques i econòmiques, és constant al llarg dels segles, com demostren les insistents disposicions dels bisbes en les seues visites pastorals. El 1729, el mateix prelat Flores Osorio manava que els beneficiats de Santa Maria buscaren els documents fundacionals i les rendes dels seus respectius benifets i lliuraren aquests papers als arxivers perquè "los coloquen en el cajón de los beneficios con apercibimiento de que en caso de haver omisión en dichos beneficiados serán por nos gravemente multados".

I, perquè no es produïren pèrdues o confusions d'aquests instruments "con la contínua revolució de los que se allan en el archivo", ordenava que es formara un llibre de renda de benifets i llegats pietosos existents, tant a Santa Maria com a Sant Salvador, en què constara el fundador del benifet, el sufragi imposat de la renda i les persones a qui corresponen les pensions, amb expressió del dia, el mes i l'any de la fundació, reconeixement i escrivà que havia actuat, així com els llandars de les propietats del benifet. En successives visites pastorals el bisbe insistia en la confecció d'aquest llibre dels benifets¹⁸, prova que les ordres episcopals no sempre eren acatades d'immediat¹⁹.

Un altre manament episcopal de la visita de 1732 ens clarifica el funcionament dels apartats sacramentals i administratius de l'arxiu i confirma l'existència d'un armari per als llibres parroquials pròxim a la pila de batejar. Mana el bisbe que els registres de batejos, confirmacions, matrimonis i velats que estiguen complets es puguen a l'arxiu parroquial i només queden a la capella els dels batejos.

los libros corrientes de dichos motes y que en adelante conforme se vayan concluyendo los suban a dicho archivo y entreguen a los archiveros a quienes mandamos los coloquen en el archivo y den recibo a los curas assí de todos los que agora, como en adelante entregaren con la expreción devida...²⁰

Dins de l'activitat unificadora de la diòcesi duta a terme pel bisbe Juan Elías Gómez de Terán, cal indicar que en la seua visita pastoral de 1740, va ordenar l'ús del castellà en els llibres parroquials com a llengua de l'església diocesana:

Otrosí: mandamos a los curas, archiveros y racional de dicha nuestra iglesia que desde ahora en adelante en los libros que respectivamente manejan y están a su dirección y cargo en dicha iglesia para el gobierno y economía de ella, no husen ni escriban otro idioma que el castellano por ser éste de común inteligencia en las curias eclesiásticas y seculares de dentro y fuera de este reyno.²¹

Uns anys després, el 1760, es tornaven a donar ordres sobre la cura que calia tenir amb tots els documents i llibres parroquials. S'assenyalava que cada any, acabat l'ofici del racional del clergat sobre la situació econòmica de Santa Maria, s'havien de posar els llibres i quaderns de l'any a l'arxiu, de manera que cap dels residents els poguera tenir en la seua casa, sinó que havien d'estar a l'arxiu perquè no s'extraviaren²². Les reiterades ordres dels successius bisbes, en el sentit que no pogueren traure's documents de l'església volia corregir pràctiques inapropiades que ocasionaven pèrdues de llibres. Un cas d'aquesta praxi incorrecta el tenim en el fet que a l'arxiu parroquial de l'església

18 ABSME, Llibre de visites pastorals (1723-1751) (sig. 10), visita de 1729, núm. 11 i 15, s.f.

19 ABSME, Llibre de visites pastorals (1723-1751) (sig. 10), visita de 1736, núm. 3, s.f.

20 ABSME, Llibre de visites pastorals (1723-1751) (sig. 10), visita de 1732, núm. 23, s.f.

21 ABSME, Llibre de visites pastorals (1723-1751) (sig. 10), visita de 1740, núm. 7, s.f. Sobre les qüestions lingüístiques de la documentació de Santa Maria, veg. Antoni MAS I MIRALLES, *La substitució lingüística del català (L'administració eclesiàstica d'Eix en l'Edat Moderna)*, Alacant, Diputació Provincial d'Alacant, 1994.

22 ABSME, Llibre de visites pastorals (1755-1850) (sig. 11), visita de 1760, núm. 8, f. 72v-73v.

de Nostra Senyora de l'Assumpció d'Aiora, municipi que va pertànyer a la diòcesi d'Oriola fins a l'any 1954 en què va passar a l'arquebisbat de València, es conserva un llibre de defuncions de l'arxiu de Santa Maria d'Elx amb dades datades entre 1662 i 1663. Segurament, va anar a parar a Aiora perquè algun clergue que havia estat a Elx se l'endugué voluntàriament o per distracció²³.

Sobre l'activitat dels arxivers en la seua jornada diària, resulten prou curioses dues peticions enviades per aquests al bisbe d'Oriola. Una, al febrer de 1781, en què el Dr. Salvador Granés i mossén Jacinto Redón, arxivers de Santa Maria, indiquen que des de feia més de deu anys pujaven a treballar a l'arxiu vestits amb la roba eclesiàstica utilitzada al cor, però "la experiencia a manifestado la poca curiosidad que pueden llevar en dichas ropas". És per això que demanaven dispensa d'usar aquesta roba, cosa que el bisbe va concedir, tant als arxivers de Santa Maria com de Sant Salvador, i els seus ajudants, tot i que abans havien de participar en el cor amb la roba corresponent a aquest i amb la condició de "no poder salir del archivo en el tiempo de los Oficios Divinos"²⁴.

L'altra petició esmentada, signada per Tomás Pomares al gener de 1801, indica que havia estat recentment designat arxiver de Santa Maria, juntament amb el Dr. Gaspar Meléndez, però atés que no estava "impuesto en el ramo de cuentas, y demás que se contiene, por ser ésta su primera elección", necessitava haver de pujar a l'arxiu també de vesprada fins que l'esmentat Dr. Meléndez acabara la seua formació, ja que no eren prou hores del matí per a donar eixida a tot el treball pendent. Pomares demanava que els dies que haguera de pujar a l'arxiu de

vesprada, se li donara la presència en el cor "tomando punto al tiempo de entonar como por la mañana". El bisbe, Francisco Antonio Cebrián, va concedir aquesta petició²⁵.

Sobre el nomenament anual d'arxivers, resulta també interessant una carta enviada pel clergat de Santa Maria al bisbe d'Oriola, al novembre de 1810, en què es demanava un aclariment. Gràcies a aquesta carta sabem que era habitual l'existència, com hem vist, d'un arxiver amb experiència i d'un altre jove que aprenia l'ofici, de manera que "los jóvenes turnen en los empleos para que se impongan en ellos y quando falten o se imposibiliten los ancianos puedan desempeñarlos"²⁶.

Decadència

Amb la desamortització dels béns eclesiàstics produïda a partir de 1835, molta documentació de l'arxiu de Santa Maria va ser enviada a la Intervenció dels Béns del Clergat Secular. Segons la relació que ha quedat al mateix arxiu, aquesta documentació estava formada per títols de propietat de finques rústiques (núm. 1 al 32, més 8 sense numerar), títols de fils d'aigua (núm. 33 al 35, més 2 sense numerar), títols de finques urbanes (núm. 36 al 40, més 26 sense numerar), títols de censos (núm. 41 al 125, més 42 sense numerar), establiments (núm. 126 al 175, més 3 sense numerar) i dos llibres de títols i govern d'aquestes rendes²⁷.

Precisament, la desamortització de les propietats del clergat, va fer que el ric arxiu de Santa Maria perdera la funció de control de rendes i, a poc a poc, que la documentació que hi havia depositada es desordenara i acabara en un estat de semiabandonament. D'altra banda, sense que puguem precisar

23 Veg. PONS ALOS, Vicente, "El Archivo Parroquial de Ayora: fondos manuscritos", *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 2 (1983), p. 273-319. Aquest autor apunta mossén Martí Pastor com a possible responsable del trasllat d'aquest llibre.

24 ABSME, *Mano 5ª de Varias* (sig. 56/1), núm. 14.

25 ABSME, *Mano 6ª de Varias* (1791-1824) (sig. 56/3), núm. 23.

26 ABSME, *Mano 6ª de Varias* (1791-1824) (sig. 56/3), núm. 49.

27 ABSME, *Ynventario de los papeles, libros y demás documentos que existen en el Archivo de la Yglesia Parrochial de Santa María de esta villa los cuales se remiten a la Yntervención de los Bienes del Clero secular, donde deven custodiarse y son como a seguida se exponen* (s. XIX) (sig. 118/20). En l'ARXIU HISTÒRIC MUNICIPAL D'ELX [AHME], s'hi conserven dos inventaris semblants (sig. 30B/49 i H/16-10).

el moment exacte, els llibres sacramentals passaren a custodiar-se per a l'ús diari al despatx que es va habilitar a la casa parroquial. De tota manera, l'espai físic de l'arxiu encara va complir una altra funció, la de contenir els volums de les biblioteques dels convents mercedari i franciscà d'Elx, també desamortitzats, que van ser depositats a Santa Maria quan el municipi es va fer càrrec dels respectius edificis. Tanmateix, l'any 1906, l'Ajuntament va vendre aquestes biblioteques a un llibrer de vell d'Alacant a canvi del pagament d'unes reformes en les oficines municipals. Pere Ibarra va ser testimoni d'aquesta transacció, que també explica la presència de llibres dels convents d'Elx a la seua biblioteca particular, hui depositats a la Biblioteca Pública Municipal "Pere Ibarra" d'Elx:

Cabildos.- Biblioteca Municipal: Consta en cabildo de 10 de febrero de 1906 que el Ayuntamiento aceptó la proposición del librero de viejo, habitante en Alicante, pórticos de Ansaldo, D. Cándido García Rivero, de "que si le cedieran los libros que pertenecientes al Ayuntamiento, constan depositados en el archivo parroquial de Santa María de esta ciudad, a cambio de llevar a efecto por su cuenta las obras necesarias en las oficinas de Secretaría y Contaduría, dotándolas de cielo-raso y de estanterías o armarios iguales a los que ya existen en la actualidad y considerando... etc." Face el trato hecho.

D. Cándido se llevó la biblioteca (más de cinco carretadas, mercedarios y franciscanos) y meses después me decía que sólo del valor de las tapas de pergamino, había sacado 14.000 ptas. Revenga, Ramos y yo le compramos a una y a dos pesetas... ¡incontables!²⁸

El mateix Ibarra va descriure els fons de l'arxiu de Santa Maria en el seu llibre *Elche: materiales para su historia*. Per les dades que hi aporta, sembla que va examinar

exclusivament les sèries sacramentals situades al despatx parroquial, ja que no esmenta cap altre tipus de documentació, llevat, precisament, d'un *Llibre contestador de l'archiu del reverent clero de Santa Maria de la vila de Elig*, amb notícies de la ciutat datades entre 1676 i 1886, que ell mateix va transcriure parcialment²⁹. Segons la seua opinió, els llibres conservats s'inicien en l'últim terç del segle XVI perquè, en crear-se la diòcesi d'Oriola per separació de la de Cartagena, el 1564, els llibres existents van ser depositats a Oriola. Tanmateix, la inexistència de cap llibre parroquial de Santa Maria a Oriola i, sobretot, allò que hem vist del naixement dels registres sacramentals arran del Concili de Trento, ens porta a pensar que, en realitat, no existien llibres sacramentals anteriors als esmentats, tot i que, com hem vist, sí que conserva Santa Maria documentació administrativa a partir del segle XIII. Concretament diu Ibarra:

5º. Archivo Parroquial de Sta. María.

Habiendo sido trasladado el antiguo archivo de esta parroquia a Orihuela en 1564, a raíz de la creación de esta Diócesis, no son pues de gran antigüedad sus libros parroquiales.

El más antiguo de Desposorios da principio en 13 de enero de 1575; id. id. el de bautizos en 10 de junio de 1547; id. id. de Confirmaciones, en 26 de junio de 1568; id. id. de mortuorios, en 1710, porque los difuntos durante el siglo anterior, hasta el citado año, se anotaron en los libros de cláusulas [...]

Para conocer los fondos del remanente de este que fue rico archivo, pueden consultarse los inventarios de los años 1800..., 1842 y 1850.³⁰

Malauradament, la Guerra Civil (1936-1939) va suposar un greu cop a la integritat de l'arxiu de Santa Maria. És cert que les sales de l'antic arxiu situades sobre la sagristia

28 AHME. Nota manuscrita de Pere Ibarra, 1906 (sig. H-102/14).

29 AHME, sig. H/294-17; olim. Z3 LXII. Una edició d'aquest manuscrit, amb estudi preliminar de J. CASTAÑO, ha estat preparada per l'editorial Tabala d'Elx [en premsa]

30 IBARRA RUIZ, P. *Elche, materiales para su historia*, Conca, 1926, p. 233.

no es van veure afectades per l'incendi del 20 de febrer de 1936, de manera que la documentació desordenada que custodiava va ser respectada. Tampoc no va ser incendiada la casa abadia on estava situat el despatx parroquial, però l'ocupació d'aquesta casa i de la mateixa església al llarg del conflicte bèl·lic va fer desaparèixer l'arxiu de llibres sacramentals, que és precisament, el més característic d'una parròquia, de manera que ara mateix només es conserva un llibre de batejos del segle XVI (1547-1594) i dos volums de defuncions (1888-1912). En aquest sentit, els registres de batejos, matrimonis i defuncions s'iniciaren novament a partir de 1939 i els diferents volums es conserven al despatx parroquial, així com tota la documentació produïda per la parròquia des d'aquesta època fins a l'actualitat.

D'altra banda, les tasques restauradores de la postguerra, que van fer condicionar l'antic arxiu com a taller de talla i pintura, van provocar que, segons el testimoni de José Pomares Perlasia (1890-1971), part de la documentació, a la qual no es donava cap importància, fóra utilitzada com a paper vell:

sobre esa pared se ha instalado una estantería de madera de pino, en donde se han colocado todos los libros que quedan del famoso archivo de Santa María (puesto que sabemos que se encontraban en el salón, dentro de un gran armario, muchos de cuyos libros se hallaban por los suelos y otros habían sido pasto de los pintores, cuyas hojas servían para limpiar pinceles y otros usos). La creencia general era que todo lo que contenía ese gran armario, eran registros de propiedades que fueron de los nobles de la ciudad y, por tal razón, mirados con indiferencia. Gracias a que un buen día el arcipreste José Ródenas Abarca, sugirió la idea de que allí debía haber "algo más" que tales registros y es cuando nombró a Juan Gómez Brufal (secretario particular del alcalde), archivero honorario de la iglesia, cargo que tomó con verdadero

gusto, cuyos trabajos eran visitados por sus amistades (entre la que se encuentra la nuestra) y allí se localizaron, además de aquellos títulos de propiedades, todos los libros parroquiales de la iglesia, de los cuales, los de los siglos XIII y XIV, fueron indescifrables, con una letra manuscrita ancha, que parecen iguales todos los signos.³¹

Com indica Pomares Perlasia, el 1952 va ser nomenat com a arxiver honorari de Santa Maria Juan Gómez Brufal (1912-1982), que va dur a terme una primera i meritòria ordenació de tota aquesta documentació. Ell mateix ens va indicar que la va trobar tota amuntada en un racó de les sales de l'arxiu, tapada per l'antic armari dels benifets. El mateix Gómez Brufal va deixar escrita una relació dels documents que encara es trobaven en els diferents



L'arxiu de Santa Maria després de l'ordenació feta per Juan Gómez Brufal en 1952. Fotografia: col. de l'autor.

31 POMARES PERLASIA, José, *La "Festa" o Misterio de Elche. III. Historia religiosa y arquitectónica, administrativa, literaria y musical*, Elx, Patronat del Misteri d'Elx, 2006, p. 179-180.

compartiments de l'esmentat armari i que es correspon, en gran mesura, amb les targetes fetes en el segle XVIII³².

Amb un armari vell i una prestatgeria de fusta col·locats en una xicoteta estança del mateix arxiu, Gómez Brufal va ordenar els llibres i documents, que ja pogueren ser estudiats per alguns investigadors locals, com ell mateix, José Pomares Perlasia o Vicente Ruiz de Lope y Magro († 1968). Gràcies a aquestes primeres aproximacions va ser possible realitzar estudis genealògics de diverses famílies d'Elx, identificar Lluís Vich, mestre de capella de la *Festa d'Elx* entre 1562 i 1594 i autor del motet "Ans d'entrar en sepultura", o documentar l'autoria de la portada Major de l'església per part de l'escultor estrasburgués Nicolau de Bussy (ca. 1640-1706). El mateix Pomares Perlasia ens parla de Gómez Brufal al temps que insisteix en la desaparició de documents de l'arxiu en l'última postguerra:

Al poco tiempo [1952] fue nombrado archivero de la Basílica de Santa María y encargado provisionalmente de la administración del Vínculo del Doctor Caro, Juan Gómez Brufal, maestro nacional y secretario particular del alcalde. Juan Gómez hace una entusiasta labor de clasificación y estudio de los numerosos volúmenes que integran el archivo. Algunos desde los siglos XIII y XIV, de gran valor paleográfico, habiendo de lamentar la pérdida de algunos libros destruidos recientemente, durante la reparación de Santa María.³³

Ordenació actual

Després de la mort de l'esmentat Gómez Brufal, el rector de Santa Maria, Mons. Antonio Hurtado de Mendoza (1930-2012), em va proposar fer-me càrrec de l'arxiu. La renovació d'aquesta confiança per part dels rectors que l'han succeït al capdavant de

la basílica il·licitana, Rev. José Luis Úbeda (entre 2010 i 2014), Mons. Francisco Conesa (entre 2014 i 2016), i Rev. Ángel Bonavía (a partir de 2016), ha fet que continue encara hui dia mantenint l'orde de l'arxiu i atenent els investigadors que s'acosten a estudiar els seus papers. El 1985 vaig iniciar, en col·laboració amb Anna M. Álvarez Fortes, documentalista de l'Ajuntament d'Elx i professora de Paleografia de la UNED d'Elx entre 1984 i 2004, l'ordenació i la descripció detallada dels fons d'aquest arxiu, al temps que es procedia a la correcta instal·lació dels papers en caixes d'arxiu. Alhora que, per iniciativa de la parròquia, es va condicionar la sala que el contenia i es van renovar les prestatgeries. Finalment, el resultat d'aquest treball, que es va prolongar quasi deu anys, va veure la llum mitjançant un llibre editat per l'Ajuntament d'Elx que posa el contingut de l'arxiu a l'abast de tots els investigadors i curiosos³⁴.

Quant a la documentació històrica conservada, podem dir que ocupa cinquanta-nou metres lineals, abasta 2.852 ítems i està datada entre el segle XIII i la segona meitat del XX. Seguint el model aportat per Javier Sánchez Portas,³⁵ s'ha classificat en sis grans apartats:

1. Sacramental: com s'ha indicat, pràcticament no es conserven llibres de sagraments, llevat d'algun cas aïllat: només dues sèries, la d'expedients matrimonials (1706-1904) i la de compliment pasqual (1734-1889), així com còpia dels llibres matrimonials (1575-1723), que donen una certa consistència a aquest apartat.

2. Govern i acció pastoral: documentació que conté visites pastorals (1503-1887), acords del clergat (1730-1853), confraries (1573-1953), obres pies (1294-1958), racionals (1380-1953) i correspondència (1576-1831). Cal assenyalar

32 *Archivo de Santa María. Relación de los papeles escritos que me encontré en el armario de cuarenta cajones y que hago notar que unos eran más antiguos de otros, siendo unos del siglo XVIII y otros del XIX, enero de 1952* (sig. 149/13).

33 POMARES PERLASIA, J. *op. cit.*, p. 146.

34 ÁLVAREZ FORTES, A. M. i CASTAÑO GARCÍA, J. *El Archivo Parroquial Histórico de la Basílica de Santa María de Elche*, Elx, Ajuntament d'Elx, "Sèrie Gran", 1, 1995.

35 SÁNCHEZ PORTAS, Javier, *Archivos parroquiales de Orihuela*, València, Generalitat Valenciana, 1985.

l'abundància d'obres pies llegades a Santa Maria o a la Mare de Déu de l'Assumpció, entre les quals destaca l'anomenat Vincle del Doctor Caro, constituït en el segle XVII i encara vigent. Com hem vist, un dels documents més antics conservats a l'arxiu és un llibre en què es copien clàusules testamentàries datades entre 1294 i 1444.

3. Administració de béns i rendes: en aquest apartat es recullen, d'una banda, els documents referits a la fàbrica (1451-1860) i, d'altra, tota la documentació econòmica de la parròquia, com amortitzacions (1490-1824), capbreus (1487-1687), censos (1337-1850), processos (1466-1817), arrendaments (1652-1849), compres i vendes (1635-1853), comptabilitat (1561-1854), etc. Es tracta d'un apartat imprescindible per a l'estudi, no sols de les tasques parroquials, sinó de la història de la mateixa ciutat, ja que Santa Maria es revela com una peça clau també en la vida econòmica d'Elx.

4. Documentació aliena a la parròquia: arreplega documents molt diversos. Alguns procedeixen de les altres dues parròquies històriques de la ciutat, Sant Salvador (1560-1947) i Sant Joan Baptista (1575-1819). També papers produïts en la restauració de Santa Maria en la postguerra (1939-1943) o per entitats com Acció Catòlica Femenina (1939-1952) o el Patronato de la Escuela Nocturna de Obreras Catòlicas de San José (1926-1936). Així mateix, s'han classificat en aquest apartat documents solts de diferents famílies, com ara Alsamora, Ruiz, Valero, etc. (1477-1954), que es van incorporar a l'arxiu en instituir algun dels seus membres una obra pia.

5. Manuscrits: sèrie factícia en què destaquen els documents referits a genealogies de famílies il·licitanes, amb referències entre la segona meitat del segle XVI i la segona del XVIII.

6. Impressos: conjunt factici de 233 impresos –llibres, fullets, cartells, programes, etc.–, datats entre 1533 i 1971.

Ara mateix, l'arxiu de Santa Maria, que tantes penúries ha patit al llarg de la història, ha estat instal·lat definitivament en una prestatgeria tipus *compactus*, dins del projecte iniciat per la mateixa basílica i pel Museu de la Mare de Déu de l'Assumpció, Patrona d'Elx (MUMAPE), que contemplava també el condicionament de la sala central de l'antic arxiu per a ús dels investigadors. D'altra banda, la digitalització íntegra dels seus documents per part de la diòcesi afavoreix la conservació i difusió dels documents. Aquest ric arxiu parroquial és el testimoni d'una important activitat religiosa, sens dubte, però també econòmica, social i cultural, sense la qual no podem explicar la vida dels il·licitans ni una part fonamental de la història de la ciutat. Els nombrosos investigadors que en les últimes tres dècades han utilitzat els documents de Santa Maria per als seus estudis així ho han posat de manifest.



L'arxiu en l'actualitat. Fotografia: Matías Segarra.

La Ciutat



LO CRUZ [ELCHE, 1920-1936]: UN ESPACIO VITAL PARA EL POETA PEDRO SALINAS

Julián Montesinos Ruiz
Doctor en Filología Hispánica
y Profesor del IES Misteri d'Elx.

A Antonio Guilabert

Adentrarse en el mundo literario de Pedro Salinas (Madrid, 1891-Boston, 1951) supone descubrir que hay un momento esencial en la biografía de este miembro de la Generación del 27: su casamiento con la santapolera Margarita Bonmatí (Argel, 1884-Madrid, 1953). Este hecho vinculó al poeta con Elche y Santa Pola. Y aunque no disponemos de mucho material bibliográfico, las cartas, fotografías y poemas existentes permiten afirmar que desde el principio fue transcendental la influencia que tuvieron en la obra y vida de Pedro Salinas sus estancias en el campo de Elche, en Santa Pola y en la provincia de Alicante, fundamentalmente por tres razones: asimiló con agrado la singularidad de lo mediterráneo y lo incorporó a su obra; disfrutó de la alegría familiar que experimentó en *Lo Cruz* (su casa de verano situada en El Altet); y reflexionó sobre su aventura amorosa con Katherine

Whitmore (1897-1982), circunstancia que influyó en su principal obra, *La voz a ti debida* (1933). El poeta reconoció que en su vida siempre viajera hubo tres espacios esenciales: la provincia de Alicante, Wellesley (Boston) y Puerto Rico. Él mismo, en una carta fechada el 21 de febrero de 1937 y dirigida a Margarita al poco de llegar a Wellesley College, escribe:

Todo el mundo lleva en lo más secreto de sí una afinidad misteriosa con un determinado paisaje (...). El mío es lo de Alicante, te lo confieso (...). Cómo y por qué me ha ganado esa tierra que al principio no me atraía no lo sé explicar (...). ¿Recuerdas la tarde de la sierra, cuando vimos aparecer doblando el cabo las islas flotantes? [Se refiere obviamente a Tabarca]. Ojalá podamos tú y yo, como entonces, subir de nuevo a la sierra, a ver ese mar, a sentarnos callados a mirarlo.¹

Es a partir de 1920 cuando la familia Salinas-Bonmatí veranea de manera continuada en

¹ SALINAS, Pedro, *Cartas de viaje* (1912-1951). Pre-Textos, Valencia, 1997, págs. 84-85.

su casa de El Altet. Tenía veinte años Salinas cuando llegó a Santa Pola acompañado por su madre para pasar el verano de 1911, y el 22 de julio de ese mismo año conoció a Margarita Bonmatí. El momento del mutuo descubrimiento ocurrió mientras Pedro Salinas hablaba en francés con un amigo en el puerto de Santa Pola, lo que sorprendió a Margarita, quien estaba sentada en un banco en compañía de sus hermanas, muy cerca de donde actualmente salen los barcos hacia Tabarca. Allí se hallaba a la sazón el balneario La Sirena, adonde Margarita acudía para recuperarse de una afección en los ganglios. Ella debió sentir curiosidad al escuchar ese idioma en boca de Pedro Salinas, pues era una lengua que también utilizaba en Maison-Carrée, población próxima a Argel, donde sus padres, Vicente Bonmatí (natural de El Altet) y Mariana Botella (nacida en Santa Pola) habían fijado su residencia en 1880 para dedicarse, entre otros negocios, a la producción del esparto. El 4 de septiembre de 1912 iniciaron un noviazgo de intensa comunicación epistolar, porque Salinas vivía entre Madrid y La Sorbona. La boda se celebró en la parroquia del Sagrado Corazón en Maison-Carrée el 29 de diciembre de 1915. Salinas tenía 24 años y Margarita 32. Su esposa era la mayor de cinco hermanas: le seguía Antonia, un año menor; y luego Andrea, Roselina y Matilda, también conocida como Mimí. Es un dato relevante el hecho de que Andrea contrajera matrimonio con el conocido librero de la Generación del 27, Luis Sánchez Cuesta (1892-1978), quien, aparte de ser amigo de Pedro Salinas, se encargaba de traer a España las principales novedades de la literatura extranjera. Después de un corto exilio, Luis y Andrea regresaron a España en 1947.

Según refiere Solita Salinas en la introducción a las *Poesías completas* de Pedro Salinas, es en 1920 cuando la familia pasa “los primeros veranos en *Lo Cruz*”². El poeta, tras aprobar las oposiciones a catedrático de Universidad, ocupó la plaza de Sevilla en febrero de 1919. Vivió en la ciudad hispalense hasta 1928, y

ese mismo año se trasladó a Madrid. Pero es a partir del verano de 1920 cuando Margarita Bonmatí y Pedro Salinas iniciaron sus visitas a *Lo Cruz*, una casa de verano situada en El Altet, entre la actual IFA y el Aeropuerto Alicante-Elche. La casa, de dos plantas, es una típica vivienda del campo ilicitano, rodeada de palmeras que parecen abanicos verdes sobre un cielo casi siempre azul. En varias ocasiones utilizó Pedro Salinas la palmera como símbolo poético. Lo relevante es que en ese espacio Pedro Salinas no solo redactó algunos poemas, pergeñó sus proyectos académicos y reflexionó sobre su vida amorosa, sino que *Lo Cruz* se convirtió en un lugar conocido para los intelectuales del momento, con los que Salinas se carteaba asiduamente. La amistad y el entusiasmo fueron rasgos sobresalientes de la personalidad del poeta, caracterizada por una singular bonhomía. Fue entrañable la fraternal relación que mantuvo con Gabriel Miró, de quien aprendió a captar la esencia y sensorialidad del paisaje levantino. En una conocida fotografía, fechada el 13 de agosto de 1927, el escritor alicantino aparece junto a Pedro Salinas en la Basílica de Elche; y llama la atención el porte erguido de Gabriel Miró con su traje blanco y una cálida mirada apenas perceptible. Salinas admiró mucho a Miró, cuya recreación literaria del paisaje de Alicante debió propiciar el arraigo estético y afectivo del poeta madrileño con estas tierras. Pedro Salinas sintió su muerte por apendicitis como la pérdida de un hermano.

Tras su boda en 1915 Pedro Salinas reanudó su condición de poeta, profesor y viajero, pues regresó a La Sorbona y permaneció en París hasta 1917 en compañía de Margarita. Desde 1919 hasta 1928 impartió docencia en la Universidad de Sevilla, donde tuvo como alumno a Luis Cernuda. Su cosmopolita personalidad le llevó a permanecer en Cambridge entre 1922 y 1923. En 1930 permutó su cátedra sevillana por la de Jorge Guillén en la Universidad de Murcia, aunque nunca impartió docencia en ella. Desde 1928 hasta 1931 ejerce como director del Centro

2 SALINAS, Pedro. *Poesías completas*. Debolsillo, Barcelona, 2011, pág. 43. Edición de Solita Salinas de Marichal, con prólogo de Jorge Guillén.



Margarita Bonmatí y Pedro Salinas.

de Estudios Históricos de Madrid, y es el responsable de los cursos para extranjeros y de algunas asignaturas en la Universidad Central de Madrid, donde dio clases hasta el irrupción de la Guerra Civil. En 1932 fue nombrado secretario de la Universidad Internacional de Verano de Santander, inaugurada un año después. Y el gobierno francés lo nombró Caballero de la Legión de Honor el 17 de diciembre de 1933, por sus aportes a la difusión de la literatura francesa a través de las traducciones que hizo, fundamentalmente, de Marcel Proust.

De 1925 a 1936 *Lo Cruz* fue también un espacio de alegría familiar. Margarita Bonmatí era una mujer delicada, de trato afable, autodidacta y políglota (incluso aprendió inglés para ayudar a su esposo). Desde el momento en que Pedro Salinas conoció a quien sería su mujer se entregó a la tarea de escribirle cartas diariamente. *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*³ recoge no solo el itinerario sentimental de un poeta enamorado, sino también el proceso de formación intelectual de Pedro Salinas, pues en las misivas se habla de poesía, de

cultura y de muchos anhelos de una futura vida compartida. Ella fue la destinataria de sus primeros poemas, como el que le escribió en Madrid en 1914, en verso libre, “Que nuestra vida sea un himno cotidiano”, incorporado recientemente en la última edición de sus *Poesías completas*. En todas las fotografías se atisba en Margarita una mirada dulce y serena, propia de quien desea pasar inadvertida. Su presencia resultó siempre conciliadora, incluso en los momentos duros de su vida, como cuando descubrió en 1932 que su esposo se había enamorado de Katherine, una alumna norteamericana. En los años previos a la Guerra Civil, *Lo Cruz* fue un lugar de paso y descanso, un retiro forzoso, en el que Pedro Salinas intentó armonizar sus dos amores: Margarita en su vida cotidiana y Katherine en su secreto mundo poético. Allí pasaron los veranos Pedro Salinas, Margarita Bonmatí, y sus hijos, Soledad –también conocida como Solita– y Jaime. Aparte de algunas estancias estivales de los familiares de Margarita, el resto del año la casa permanecía cerrada. A partir de 1935 Salinas y su mujer nunca más

3 SALINAS, Pedro, *Cartas de Amor a Margarita 1912-1915*, Alianza Editorial, Madrid, 1984. Edición a cargo de Solita Salinas de Marichal.



Pedro en la playa de El Altet con sus hijos.

regresaron a su casa de El Altet, aunque sus hijos sí visitaron ocasionalmente *Lo Cruz* después de la muerte del poeta en 1951.

En la actualidad la casa da muestras de abandono. La hija del poeta, Solita Salinas, fue quien más la visitaba cuando volvía de los Estados Unidos. Allí se casó con el tinerfeño Juan Marichal, un eminente profesor de la Universidad de Harvard (Massachusetts). De este matrimonio nacieron Miguel y Carlos. Tras la muerte prematura del primero, en la actualidad el único descendiente de la familia Salinas-Bonmatí es Carlos Marichal, quien ejerce como profesor de Historia Económica de Latinoamérica en El Colegio de México-Colmex. Él y sus dos hijas, Ana Esperanza y Andrea, son los únicos descendientes de la familia Salinas-Bonmatí.

Por su parte, Jaime Salinas nunca se casó ni tuvo hijos. Ocupó varios cargos importantes en el mundo editorial, hasta ser nombrado Director General del Libro en los primeros gobiernos de la democracia. A partir de la década de los 50 descansó ocasionalmente en *Lo Cruz*, tal y como comenta en su libro

Travesías (1925-1955), publicado en 2003, un año después de que apareciera el libro en el que se recogen las cartas que Pedro Salinas escribió a Katherine Whitmore, y que ha venido a modificar muchas de las interpretaciones sobre la génesis de sus principales obras. Entre las fotografías que incluye Jaime Salinas, hay una en la que puede verse a parte de la familia en la terraza de *Lo Cruz*. Justo debajo está aparcada la tartana que, tirada por la mula Lucera, solía llevar a la familia a la playa de El Altet. También la utilizaba Pedro Salinas para desplazarse hasta la carretera donde luego se subía en un autobús que lo trasladaba a Alicante con el propósito de echar o recoger alguna carta de Katherine.

Hay otra fotografía en la que aparece el poeta con sus hijos pequeños en la playa de El Altet. No puede percibirse la expresión del poeta porque tiene el rostro levemente inclinado hacia abajo. Sostiene en brazos a su hijo Jaime, le sujeta la mano y parece hacerle cosquillas con un dedo. A su lado, sentada en la rodilla izquierda de su padre, Solita ve cómo ellos se entretienen. La niña ha colocado su brazo sobre el cuello de Salinas, como si fuera ella quien protege al padre. Ninguno de los tres mira al objetivo, parecen ensimismados en una escena íntima, ajenos al fotógrafo.

Lo Cruz simboliza, por lo dicho, un micromundo en el que Pedro Salinas descansó, reflexionó sobre su vida amorosa e incorporó a su obra lo mediterráneo, pues no duda en incluir en sus versos vocablos propios del mundo rural en el que pasa sus veranos, como “palmera, agua, mar...”. En su primer libro, *Presagios* (1923) Salinas huye del juego retórico de la poesía modernista y hace hincapié en una dicción sencilla, con alguna anécdota, como queda reflejado en el poema “Manuela Plá se llama el barco”, inspirado tal vez en ese mar alicantino tan querido por Salinas. En este sentido, Jorge Guillén escribe en su prólogo a las *Poesías completas* de Salinas, que para el poeta “Alicante era

una de sus ciudades”⁴, y bajo ese nombre late, sobre todo, *Lo Cruz* (Elche) y Santa Pola. Así, en el poema “Cigarra que estás cantando” hay una recreación de un mundo ciertamente rural, cuya acción se sitúa en esas “mañanas de agosto” ilicitanas. En el poema “Arena: hoy dormida en la playa” Pedro Salinas evoca el tiempo en el que solía ir con su familia a la de El Altet, tal y como lo acreditan numerosas fotografías. En “Los mares”, un poema de *Seguro azar* (1924-1928) muestra un mundo marino muy conocido y querido: “El mar. Sal en los labios / que beso, y esa gota / que va rodando, ajena, / por mejilla sin llanto”. Pero la alusión más fidedigna a “lo ilicitano” se encuentra en el primero de los tres sonetos –una estrofa que apenas volverá a utilizar–, que se incrusta en medio de su libro *Presagios*:

Deja ya de mirar la arquitectura
que va trazando el fuego de artificio
en los cielos de agosto. Lleva el vicio
en sí de toda humana criatura:
vicio de no durar. Que sólo dura
por un instante el fúlgido edificio
para dejarnos ver el beneficio
sagrado de una luz en noche oscura.
Ven... Hay que ir a buscar lo más durable.
Esta noche de estío por ti enciende
sus innúmeras luces en lo alto;
cállate bien y deja que ella hable.
Y del vano cohete sólo aprende
a ir preparando tu divino salto.

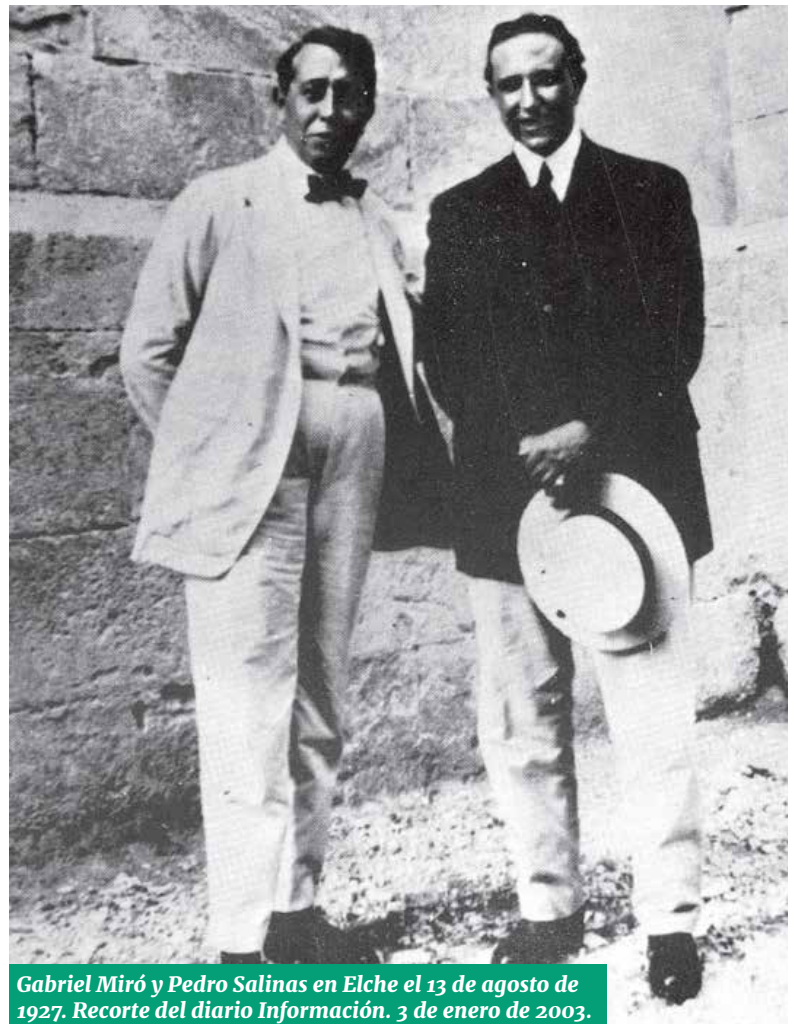
Las apelaciones del poeta (“deja, ven, por ti...”) van dirigidas a Margarita, su mujer, la reciente madre de su hija Solita Salinas, nacida en 1920 en Sevilla. A partir de 1932, inicia con *La voz a ti debida* su segunda etapa poética hasta 1939. El tema amoroso será el más importante. Ahora el poeta considera la poesía como la suma ponderada de tres elementos: verdad, autenticidad y belleza. Su tercera etapa poética, de 1939 a 1951, se desarrolló en

4 SALINAS, Pedro. *Poesías completas*. Debolsillo, Barcelona, 2011, pág. 8. Edición de Solita Salinas de Marichal, con prólogo de Jorge Guillén.

5 SALINAS, Pedro. *Cartas a Katherine Whitmore* (1932-1947), Tusquets, Barcelona, abril de 2002. Edición y prólogo de Enric Bou. [Todas las cartas citadas pueden localizarse por las fechas que se indican en el presente artículo].

Estados Unidos y Puerto Rico, y se cerró con un libro póstumo, *Confianza* (1954).

Puede leerse en todas las cartas fechadas en *Lo Cruz* la añoranza de Katherine, sentimiento que fue constituyendo un discurso reflexivo sobre la necesidad de su amor. En el verano de 1932, sintieron juntos la llama del enamoramiento, y la propia Katherine se refería a ella como “un relámpago” imposible de apagar. Por eso, lejos el uno del otro, se convierte *Lo Cruz* en una cárcel de amor y ausencia. En una carta fechada el 5 septiembre de 1932, le dice: “Cuando vaya a Madrid, no sé lo que pasará, pero aquí ahora el cielo ancho, el mar ancho, el hondo silencio, todo (...) para (...) contemplarte iluminada, a lo lejos, Katherine, ¿crees que te quiero, lo ves, lo sientes?, ¡dime!”⁵. Y más



Gabriel Miró y Pedro Salinas en Elche el 13 de agosto de 1927. Recorte del diario *Información*. 3 de enero de 2003.



Margarita, Pedro Salinas y su nieto.

tarde, en otra carta de 17 de noviembre de ese mismo año, Salinas utiliza las mismas palabras que Katherine escribió: “Me siento feliz porque estoy enamorado”. El círculo vital Alicante-*Lo Cruz* tiene su importancia en la obra de Salinas porque es ahora cuando germina un sentimiento que se trasladará a su obra más importante, *La voz a ti debida*. No en vano, en agosto de 1932 le envía por carta a Katherine la que se considera la primera versión del poema “Ayer te besé en los labios”.

Más adelante *Lo Cruz* sería también un lugar añorado por Salinas. El 19 de junio de 1939 le escribe a Margarita desde Los Ángeles⁶:

Y allí en el Grand Canyon formuló mi alma un deseo que ojalá cumplamos algún día: volver a la sierra de *Lo Cruz*, subir a ella, y sentarnos como otros días nos sentamos, pero ahora mucho más ricos y seguros. No sé por qué estos paisajes soberbios me han traído al corazón la sierra nuestra, pero ha sido así.

Katherine Whitmore, con quien se carteo entre 1932 y 1947, fue su verdad afectiva mientras iba hilvanando los poemas de *La voz a ti debida* (1933) –gozo del enamoramiento–, *Razón de amor* (1936) –

afirmación del amor– y *Largo lamento* (1939) –el desencanto paulatino–, obras que para muchos investigadores constituyen la mayor manifestación amorosa de la poesía lírica española del siglo XX. En una carta, fechada en Wellesley el 3 de junio de 1938, el propio poeta considera a Katherine la inspiradora de sus principales libros de poesía:

Este año, comentando en clase a Garcilaso y Bécquer, no sabes cuántas veces he pensado (muy modestamente, claro, en cuanto a lo literario, pero muy orgulloso en cuanto a lo humano) en lo hermoso de nuestro destino secreto. ¡Cuánto me alegro de deber mi mejor poesía no a mí, no a mi invención individual, sino a tu colaboración inspiradora! Nunca estaré solo en mi poesía. Volveré los ojos a ti. Y tú vuélvete a ti misma, mírate y piensa que esos ojos han hecho nacer lo que sin ti no habría nacido jamás. Hace poco leía la nueva Historia de la literatura española de Valbuena. Y al leer esto: “*La voz a ti debida* es el gran poema contemporáneo de amor, de unidad completa de amor”, te aseguro que no sentí el menor halago de vanidad, sino que volví mi alma a ti, diciendo: “Ojalá sea verdad, por ELLA”. Y sé que, ocurra lo que ocurra, yo no podré ser en tu vida uno entre otros, sino algo un poco más, porque tú siempre estarás unida a mí por algo que no puede unirte a nadie más”.

Margarita Bonmatí se negaba a admitir los rumores que circulaban por Madrid referidos a que una alumna norteamericana de Pedro Salinas había sido la “musa inspiradora” de *La voz a ti debida*. Esta carta pone de manifiesto la importancia de Katherine Whitmore para conocer el origen de algunos poemas amorosos, y revela también que Salinas mantuvo con ella una gran afinidad estética y afectiva. Otras cartas demuestran que el amor entre Salinas y Katherine desestabilizó la vida familiar del poeta, hasta el punto de que Margarita Bonmatí intentó suicidarse. Jean Cross Newman, la autora de la única biografía dedicada al poeta

6 *Cartas de viaje* (1912-1951), pág. 110.

–Pedro Salinas y su circunstancia, 2004, p. 238– afirma: "Se tiró al río desde una barca en Aranjuez aunque pudo ser rescatada; un hecho del que fui informada por la nieta de Gabriel Miró, Olympia Luengo de Pallarés".

De su libro *Cartas a Katherine Whitmore* (1932–1947), llama la atención una fechada el 17 de septiembre de 1933 en la que le cuenta a Katherine cómo es su vida rural en *Lo Cruz*, al tiempo que deja patente esa dualidad afectiva en la que durante muchos años vivió el poeta:

Lo Cruz es una casa de campo, no de recreo, ni de lujo, de labradores. Una casa de los señores y al lado casa de los labradores. Poco confort. Sencillez rústica. Paredes blancas; sin luz eléctrica ni agua corriente. Lo mejor, dos terrazas, una cubierta, donde se come, y otra descubierta, donde se descansa, ambas con hermosas vistas. Está a ocho kilómetros de la capital, Alicante, y a dos del mar, que tiene a la vista. Muy mal camino, viejo, para ir a la ciudad. Pedro Salinas duerme solo, en su "celda". Se levanta a las 9, se arregla, desayuna a las 10. Hace una visita al cuarto de su "concuñado", enfermo. A las once o se sienta debajo de un árbol, a mirar el campo y pensar en "sus cosas", o leer cartas y escribirlas (empiezo a veces por la mañana y acabo por la tarde) o va a la playa, en un coche de caballos, con la familia. Sólo he ido a la playa dos días, ayer y hoy (hoy me he bañado). A la 1 1/2 se almuerza. Hasta las 3 1/2 conversación en común en la terraza. Luego Pedro Salinas se recoge en su celda, se encierra con llave ("para que no me molesten los niños"), se echa en la cama, lee unas cartas, muy leídas ya, y escribe. (Pedro Salinas is supposed to be working by everybody and these hours are religiously respected). Si tiene tiempo después lee algo, aunque como decía ayer me es difícilísimo. A las 6 Pedro Salinas se viste, coge el coche y se va a la ciudad a casa de su tío Manuel, el enfermo. Echa siempre una carta y a veces recoge otra. Está en casa de su tío, cena allí, y a las 10 vuelve en el coche al campo. Todo el mundo está ya acostado. Está un poco en la terraza mirando las estrellas. Y a eso de las 11 se encierra, se acuesta y trata de dormir, con

más o menos éxito: por lo general con menos. Pero estoy en la cama 10 horas y así descanso. Si me desvelo dos o tres veces en la noche ya sabes lo que me acompaña invariablemente. (...) Qué tal la carta "objetiva, new style"?

Alude el poeta a la visita que hace a su tío Manuel, que se encuentra enfermo en Alicante, donde suele pasar largas temporadas. Se trata del hermano de su madre, Manuel Serrano, una persona muy querida por Salinas, pues se preocupó de él cuando el poeta quedó huérfano a la edad de seis años. Además, Pedro Salinas estuvo siempre agradecido a su tío, porque le inculcó el gusto por la lectura. Asimismo, tras leer esta carta, queda claro que Salinas le hizo a Katherine un hueco en su corazón desde el momento en que la conoció, y allí le creó un castillo inexpugnable, al que solo ellos podían acceder. Y ese encuentro se produjo por primera vez en el verano de 1932 en Madrid, durante un curso de lengua y literatura españolas para extranjeros al que Katherine asistía. Después, muchas cartas escritas y leídas en *Lo Cruz*, como una del 16 de noviembre de 1935, en la que el poeta alude a la necesidad que tiene de la existencia de Katherine. Dice así:

Te voy a explicar mi teoría, que llamaremos "Teoría Alicante-Amor 1935". Mis actos y mis sentimientos, mis hallazgos de pensar y sentir, no los puedo yo dar completeness, sino con tu colaboración de sentir y pensar. Lo que a mí se me ocurre, lo que pasa por mi corazón, no está entero, no es total: falta el comunicártelo a ti, el que tú lo recibas, lo sientas y pienses conmigo, lo aproveches, en tu alma, lo completes, y le des perfección. De nada me sirve un modo especial de sentir mi amor por ti si tú no lo sientes conmigo, si no te lo digo y me respondes. ¿Comprendes lo que son mis cartas? ¿Lo que piden, lo que esperan? Piden un sí, síes, como el primero, y esperan la confirmación de lo que yo he vivido a medias, y necesitan para consumarse tu con-vivencia. Cada día me resulta mi amor más necesariamente correlativo. Lo que yo siento y pienso de

nuestro amor cada momento, lo que escribo,
son obras a medias que sólo encuentran
su cumplirse si tú las acoges y rematas.

El 30 de agosto de 1932 le escribe de nuevo a Katherine otra carta desde El Altet. En ella expresa el arrebatado sentimiento que va apoderándose de él:

Ya estoy en casa. Muy bien acogido. Los chicos me rodean en busca de juguetes o bombones. Todos me hacen preguntas sobre mi viaje. Mi mujer no está contenta porque habría deseado que me quedara más tiempo para poder trabajar más. Y yo, en medio de todo esto, vivo en la doble vida, ya mía, siempre, que tú has añadido. Vivo en dos dimensiones, en dos luces, en dos horizontes, el visible y el invisible. ¿Sabes? desde que te dejé, inútiles todos los esfuerzos que he hecho para distraerme. (...) Perdona la letra, cada día más loca, como yo. París, París, va todo bien y acuérdate del que no lo ve contigo (...). Pedro.

Tras leer estas cartas, hay que admitir que estos pensamientos amorosos de Pedro Salinas (“vivo en la doble vida”) le ocupan mucho tiempo durante sus estancias estivales en *Lo Cruz*. En el único y valiosísimo texto que se conserva escrito por Katherine Whitmore, la amada de Pedro Salinas, que se integra como conclusión en las *Cartas a Katherine Whitmore (1932-1947)*, y que está archivado en la Houghton Library de la Universidad de Harvard, ella se refiere a un viaje de corta duración que realizó por Alicante antes de viajar a Barcelona. Dice que “fue una tarde en la playa de Ifach –un día precioso–, que inspiró uno de mis poemas favoritos”⁷. El poema al que se refiere se titula “¡Qué día sin pecado!” y forma parte de *La voz a ti debida*:

[18]
¡Qué día sin pecado!
La espuma, hora tras hora,
infatigablemente,
fue blanca, blanca, blanca.
Inocentes materias,

los cuerpos y las rocas
–desde cenit total
mediodía absoluto–
estaban
viviendo de la luz y en ella.
Aún no se conocían
la conciencia y la sombra.
[...]

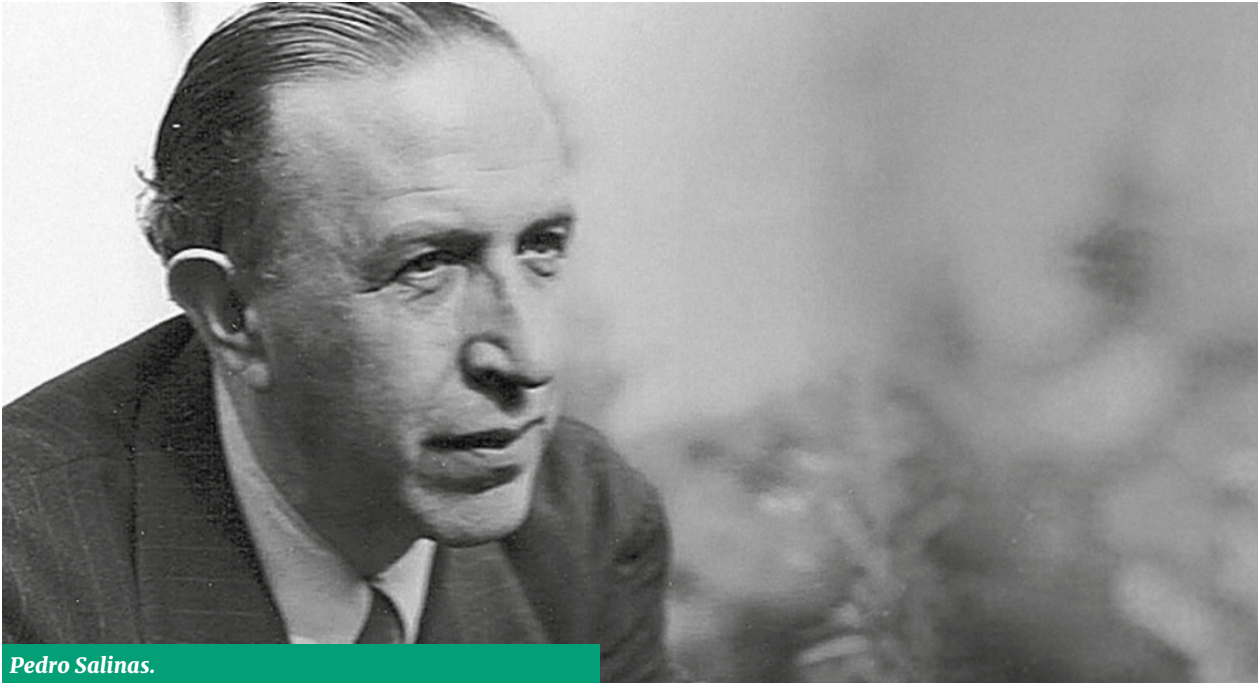
Este poema lo escribió Pedro Salinas días después de que estuviera con Katherine en Calpe. Puede sentirse esa plenitud, esa sensación de presente sucesivo, de crecimiento interior que al poeta le procura el amor que siente por su amada. Tanto es así que en otra carta, fechada el 3 de febrero de 1933, escribe:

Sí sé, Katherine, que tu amor, todo lo relacionado con él me ha producido siempre esa sensación de elevación de vida. No lo habría pensado tan vivamente al no coincidir en mí estos días tu carta sobre el día de Calpe (...). Pero el día de Calpe fue, Katherine, uno de esos en que mejor percibí y recuerdo la elevación de vida.

Las vivencias que Salinas y Katherine experimentaron en Alicante quedarán reflejadas también en otro poema, “Nadadora de noche, nadadora”, que forma parte de *Razón de amor*. Se advierte en este poema la tristeza que le procura el paso del tiempo y la ausencia de Katherine. El poeta nunca olvidó a Katherine ni pudo ni quiso olvidar todo lo vivido con ella en Calpe y más tarde en Barcelona. El 24 de marzo de 1933 le escribe:

Ese poema, Katherine, tiene mucho nuestro, no sé si lo percibirás. Lo escribí en Alicante [léase en *Lo Cruz*] a las dos semanas de nuestro decisivo conocimiento. Representa de un modo simbólico muchas cosas. La nadadora eres tú. (...) Te lo leí en Barcelona, y después de nadar a tu lado, en Tarragona, lo reelaboré, por dentro. Me contaste también que habías nadado, sin traje, una noche en Mallorca. (...) Y hay además, Katherine, ese equilibrio de

⁷ *Cartas a Katherine Whitmore*, pág. 379.



Pedro Salinas.

elementos que yo aprecié en ti y me enamoró: belleza corporal perfecta y dominada y alma fuerte y limpia, capaz de comprender las más altas cosas. (...) Tú entera, espiritualizada en tu carne, corporeizada en tu alma. Te admiro y te quiero como naciste: toda tú. Vivo a través de ti la vida sin falta. (...) Comprenderás, Katherine, que si te explico mi poema no es por razones literarias, ni por vanidad. Es para que te veas en mí, para que sientas cómo mi amor a ti es una fuerza espiritual profunda y constante, que no deja de trabajar.

Al estudioso le acucia saber cómo fue capaz Salinas de armonizar su amor conyugal-familiar y ese amor poético-vital hacia Katherine. El poeta intentó poseer ambos mundos hasta al final, en la creencia de que nada malo hacía a nadie y de que su vida necesitaba a Margarita y a Katherine. Esa fue la única verdad, por mucho que lo negaran algunos investigadores durante mucho tiempo. Para el hispanista Leo Spitzer (1955) la amada saliniana era una creación interior del poeta, una imagen mental necesaria para dotar de intensidad

a su obra poética⁸, pero lo cierto es que la publicación de *Cartas a Katherine Whitmore* (1932-1947) deja sin fundamento esa cándida interpretación y muestra la verdad de esta relación, vivida con singular intensidad en *Lo Cruz*, durante el tiempo que Salinas lamenta estar lejos de su amada. Por su parte, Katherine se considera “la amada real” que inspiró algunos de los poemas de *La voz a ti debida*. El “tú” del poemario no es cerebral, ni fruto de la imaginación del poeta. Katherine Whitmore lo aclara en “La amada de Pedro Salinas”, escrito en 1979 y que se publicó en 2003 como apéndice al libro de *Cartas a Katherine Whitmore* (1932-1947): “Es cierto que muchos poemas (...) pertenecen claramente a nuestro amor naciente, pero otros, sumamente apasionados, implican una experiencia que no conocimos”⁹.

El retiro estival en *Lo Cruz* le permite al poeta reflexionar sobre su vida. Salinas sabe que es incapaz de renunciar a todo, pues tanto Katherine como Margarita forman parte de ese concepto de amor absoluto del que Pedro Salinas no quiere prescindir.

8 SPITZER, Leo. “El conceptismo interior de Pedro Salinas”, en *Lingüística e Historia Literaria*. Gredos, Madrid, 1955, págs. 227-294.

9 *Cartas a Katherine Whitmore*, pág. 381.

Así lo confirma la propia Katherine:

Pedro tenía una costumbre que me preocupaba. Le gustaba telefonarme por las noches desde su casa (...). En febrero, su mujer, Margarita, intentó suicidarse y se salvó de milagro (...). Me di cuenta del carácter de nuestra relación y me sentí culpable. estaba haciendo daño a otros. (...) Supuse que había llegado a su fin. Pero no para Pedro. (...) Él no veía en ello ningún motivo para separarnos¹⁰.

Vivió sin remordimiento de conciencia porque, contrariamente a lo que pudiera pensarse, el dolor sería, para Salinas, llegar a vivir sin una parte del todo que amaba. En una de las primeras cartas dirigidas a Katherine Whitmore, le dice: “Lo que a ti te doy, Katherine, a nadie se lo quito”. Y poco después, aprovechando una corta temporada que pasa en su casa de campo, Salinas escribe el 16 de agosto de 1932:

Te escribo desde Alicante, deprisa. He venido a buscar tus cartas. Ya llevaba tres días sin ellas. Comenzaba a inquietarme. ¿Qué pasaría? Hipótesis, temores... Pero hoy un sobre azul, una carta azul, y un día azul. Te veo, te veo en la pequeña foto. ¡Pero qué poco, qué imperfecto! Una de las mil Katherine que componen a Katherine. ¡Más, más, quiero más! Gracias. Te mando versos. Nuevos y de los que leíste. He leído tu carta, deprisa, en el Club Náutico, donde te escribo. Ahora cuando vuelva al campo [léase en *Lo Cruz*] la leeré palabra por palabra, caricia por caricia. ¡Tarragona, Barcelona! Bien, dame fechas. Te enviaré si quieres una carta para alguien de Barcelona. ¡Fechas, nombres de hoteles! Quiero hablar contigo por teléfono. Yo te mandaré en todas las ciudades de España donde vayas. Tu voz, por lo menos, tu voz. Te mandaré más versos: gracias por lo que me dices, por aceptarlos, por dármeles. Perdona esta carta. Estoy contento por la tuya. Me voy a leerla. Pedro.

Y en los márgenes, continúa escribiendo con tinta verde y letra casi ilegible:

Perdona si te escribo todos los días. No puedo por menos de hacerlo. ¿Te canso? ¿Te fatiga acaso mi perseverancia? Dearest, I like you... and more, more, you know.

A partir del verano de 1936 el miedo se instaló en la sociedad española. El inicio de la Guerra Civil sorprendió a Pedro Salinas en Santander, al frente de la Universidad Internacional de Verano. La ilusión que le proporcionó ese proyecto se truncó bruscamente cuando en agosto de ese año tuvo que emprender el camino del exilio. Buques de países europeos y uno norteamericano fondeaban en la bahía de Santander para recoger a sus compatriotas ante la certeza de que el conflicto bélico se estaba agravando. En ese ambiente de desconcierto Pedro Salinas se desvió por dar una solución segura a su familia, pero se sintió aislado porque las noticias del gobierno de la República, situado todavía en Madrid, eran interceptadas por las tropas franquistas. Todo el mundo quería huir. Pedro Salinas mostró en el consulado norteamericano de Bilbao el contrato de trabajo que desde el año 1935 tenía firmado para ocupar el puesto de profesor en el Wellesley College de Boston, pero le negaron el permiso de embarque. Salinas actuó con rapidez y ordenó a su hijo Jaime que acompañara a la familia hasta Argel. Margarita, Solita y Jaime cogieron en Bayona un tren hasta Toulouse con destino a Port Vendres, en el sur de Francia, donde embarcaron hacia Argel. Pedro Salinas sabía que allí su familia estaría segura y que él también podría desarrollar su labor docente en Estados Unidos. Días después, desde la ciudad de Le Havre, en Normandía, Salinas subió el 31 de agosto de 1936 al transatlántico Champlain con destino a Nueva York. En una carta refiere el sentimiento de desamparo que siente al abandonar a sus familiares y amigos, la sensación de orfandad al

10 *Cartas a Katherine Whitmore*, pág. 382.

marcharse sin poder recoger sus pocas pertenencias personales, ni siquiera algún libro de su biblioteca, que fue requisada y trasladada a la Biblioteca Nacional, aunque actualmente y después de muchos contratiempos se encuentra en la Biblioteca Regional de Madrid. Ese verano de 1936, la familia Salinas-Bonmatí no pudo visitar *Lo Cruz*. Pedro Salinas estaba en Estados Unidos; y Margarita y sus hijos, en Argel.

Durante su estancia en Estados Unidos, Pedro Salinas sabe que las ideas republicanas que él defiende han sido perseguidas. Se considera –así se lo confiesa a Jorge Guillén, su mejor amigo– un republicano moderado, en modo alguno proselitista ni intransigente con quienes piensan de otro modo. La siguiente carta, dirigida a Margarita y fechada el 18 de abril de 1937, refleja esa bondad innata de Salinas: “No quiero dejar entrar la Guerra Civil en mí, eso no. Sería además indigno, que yo que no lucho, que estoy lejos, alimentara odios en mi ánimo. (...) ¡Cuántas cosas ha destrozado la maldita guerra!”¹¹.

Desde Nueva York, en el Hotel Marseilles donde se hospedó los primeros días de su exilio, escribió el 17 de octubre de 1936: “En Soria han matado a más de trescientas personas y seguimos sin saber si a Federico le ha pasado algo o no”¹². Pedro Salinas se refería a Federico García Lorca como a ese amigo jovial a quien el odio le arrebató la vida, un amigo que fue asiduo en su casa madrileña de Príncipe de Vergara, y por quien siempre estuvo muy preocupado.

El 18 de abril de 1937, el poeta le escribe a Margarita una emocionada carta en la que echa de menos a su familia, mientras aguarda el momento de encontrarse con ellos en Nueva York: “... sé volverme a lo que tengo, tú, tu amor; tu bondad, los hijos, su hermosura y su porvenir y mi



alma (...). No pido más que fuerzas físicas y vuestra compañía, Marg. Os abrazo”¹³.

Desde Wellesley College, Pedro Salinas no podía olvidar el dolor que le provocaba la Guerra Civil. Preguntaba en sus cartas diarias a Margarita por todos sus amigos, por Gregorio Marañón, quien era criticado porque estaba en Portugal y se negaba a regresar a España. Se interesaba también por Ortega y Gasset, a quien presionaban para que hablara por la radio a favor de los sublevados. Sufrió más tarde las muertes de Lorca y Machado, y la ausencia de noticias de tantos amigos: “Leyendo estos días los periódicos, viendo estos días las fotos de las casas hundidas en Madrid por el bombardeo se me rompe algo por dentro”. En esos momentos de preocupación por sus amigos españoles son estremecedoras las cartas que se cruzaron Pedro Salinas y Jorge Guillén¹⁴. En Estados Unidos, Jorge Guillén escribe a Pedro Salinas el 26 de noviembre de 1942:

He leído en los Cuadernos Americanos que el pobre Miguel Hernández murió el 28 de marzo en la cárcel, tuberculoso. ¡Otra víctima de la guerra civil! Me ha producido una verdadera pena esa noticia: Miguel Hernández era, hasta ahora, el mejor de su generación.

11 *Cartas de viaje* (1912-1951), págs. 90-91.

12 *Cartas de viaje* (1912-1951), pág.73.

13 *Cartas de viaje* (1912-1951), pág. 91.

14 SORIA OLMEDO, A., P. Salinas/J. Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Tusquets, Barcelona, 1992.



Lo Cruz en la actualidad. Fotografía: Matías Segarra.

Y Salinas le contesta el 12 de diciembre de 1942:

¡Pobre Miguel Hernández! (...) ¿Por qué había de morir ese muchacho, noblote y generoso, en una cárcel, cruelmente ayudado a morir, por no decir asesinado por sus prójimos? Te diré que si el franquismo durante la guerra se me hizo odioso más se me está haciendo en la paz. Porque desaparecido el consabido “calor del combate”, ahora ya la persistencia en la política persecutoria y vindicativa, es fría infamia, mala entraña, nada más.

Pedro Salinas visitó con frecuencia Nueva York para participar en la Asociación de Lenguas Modernas, impartió docencia en el Wessley College (Boston), más tarde en la Johns Hopkins de Baltimore, y entre 1942 y 1946 enseñó en la Universidad de Río Piedras, de Puerto Rico. Después desarrolló una reconocida labor de conferenciante en muchos países de Hispanoamérica. De sus muchos viajes se conservan cartas en

las que siempre recordaba con afecto el tiempo vivido en la provincia de Alicante. En la primavera de 1937 le escribe a Katherine desde Winter Park, en Florida:

De las nieves de New England a esta maravilla. Y cada vez me siento más adorador del sol, del ocio, del aire libre, de la atmósfera tibia, de la claridad. Me siento más mediterráneo. Y esto tiene un vago sabor de un Alicante sin montañas, menos grandioso, pero con algo de sus elementos. ¡Viva el sur! Y te escribo con el sentimiento de siempre: el sueño de estar aquí contigo, de respirar los dos el mismo aire tibio, de gozar los dos la misma luz clara, de posar los ojos, los dos, en las mismas cosas bellas, Katherine, ésas son las ilusiones, ay, imposibles de mi alma, hoy: los dos, los dos, los dos, vida. Los dos en amor y en paz, aquí. Me faltas, vida, en este mundo hermoso.

Es reveladora su intacta querencia al paisaje mediterráneo, por lo que supone de fidelidad

a una manera de entender el mundo¹⁵:
“Me declaro ciudadano del Mediterráneo. Claro es que a este falso Mediterráneo [se refiere al Pacífico visto desde Los Ángeles] le falta algo: la antigüedad de las cosas”. El 30 de junio de 1941, le escribe a Margarita, una carta en la que evoca *Lo Cruz*:

La parte final del viaje fue muy bonita. Primero las extensiones desoladas, como lo más desolado de Castilla, de New México. Y luego, al ir entrando en California, todo se iba dulcificando. No pude evitar una emoción muy grande al ver la primera palmera. Y luego vinieron viñedos, grandes lomas plantadas de viñas, con ese verde especial de la viña, inconfundible. Y allá al fondo sierras peladas, color de rosa. Se me apretó el corazón porque parecía que iba a llegar al campo de Alicante. Y me acordé, como nunca antes, de la viña de tu padre [en *Lo Cruz*], de las tardes que íbamos allí, buscando los racimos entre las hojas, sopesándolos, a ver cómo estaban.

A finales de 1947 Salinas dejó de escribir a Katherine Whitmore, quien había enviudado en 1943, tras la muerte en accidente de su esposo, con quien se había casado en 1939. El 4 de diciembre de 1951 Pedro Salinas murió en Boston, tras haber pasado quince años en el exilio. Por expreso deseo de las autoridades portorriqueñas, que corrieron con los gastos del traslado del féretro, el 9 de diciembre de 1951 fue enterrado en el cementerio de Santa Magdalena, muy cerca del mar y las murallas de San Juan. Como homenaje al poeta, ese mismo día pudo escucharse por la radio la voz de Pedro Salinas recitando sus poemas de *El Contemplado* (1946). Después de la muerte de su esposo, Margarita regresó a Madrid, donde murió el 7 de julio de 1953.

Llegados a este punto, sostenemos que la familia Salinas-Bonmatí representa un ejemplo de ese republicanismo moderado que se exilió de España y que creyó siempre en el poder transformador de la cultura.

Reconocemos también que *Lo Cruz* no fue un lugar de paso, sino que se convirtió en un espacio creativo donde Salinas reflexionó sobre su vida, su obra y su secreta pasión amorosa. La relación de Pedro Salinas con Elche no es tanto lo que fue como lo que pudo haber sido, lo que nos invita a imaginar los fructíferos logros que la Guerra Civil truncó. Pero ese es otro tema, y sería dar pábulo a un imaginario mundo de posibilidades incompatible con la precisión de los datos.

15 *Cartas de viaje* (1912-1951), pág. 115.

La Ciutat



KLARMAX, MEDIO SIGLO DE RADIOS Y TELEVISORES ILCITANOS

María Teresa Bolívar Aznar
Periodista

Hace más de sesenta años la televisión se asomaba por primera vez a los hogares españoles para revolucionar el mundo de la comunicación. Fue el 28 de octubre de 1956 cuando comenzaron oficialmente las emisiones regulares en España por parte de TVE y dos años después se instaló el primer televisor a Elche. Un invento que llegó para quedarse y permitió llevar el nombre de la ciudad por todo el país durante décadas, de la mano de los aparatos fabricados por el ilicitano Asencio Quirant González (1924-1993), bajo la marca Klarmax Radio Televisión.

Esta industria comenzó comercializando receptores y acabó vendiendo televisores por todos los rincones de España, desde Andalucía hasta el País Vasco. Quirant fue un hombre adelantado a su tiempo, ejemplo del espíritu emprendedor e inquieto del empresario ilicitano, que apostó por un sector entonces en ciernes y logró hacerse un hueco entre las primeras marcas nacionales. Vivió la guerra siendo

un niño y durante la posguerra tuvo que hacer el servicio militar. Su pasión por el mundo de la radio comenzó cuando era muy joven, apenas un adolescente.

Vivía en una planta baja de la calle Lope de Vega y, como era habitual en aquella época, todos los vecinos se conocían y pronto corrió la voz de su pericia para desmontar y arreglar radios de galena, los primeros modelos que surgieron. Así comenzó haciendo sus primeros pinitos en la reparación de estos aparatos, con algunos encargos de conocidos y amigos.

Estudió contabilidad y estuvo varios años trabajando en la fábrica de calzado de la Viuda de Pérez antes de incorporarse a filas. Su espíritu inquieto y su arrojo para aprender cosas nuevas le llevaron a comprarse con su modesta paga los primeros libros sobre reparación de radios y en poco tiempo comenzó a forjarse su primera clientela, cuando apenas tenía 16 años.

En 1943 comenzó el servicio militar y aprovechó su destino durante tres años en las oficinas del cuartel, en el Regimiento de Infantería de Bétera, en Valencia, para contactar con otras personas que, como él, también estaban interesadas en la novedad que entonces constituía el mundo de la radiodifusión. Estudió inglés para poder acceder a toda la información que desde Inglaterra y América se publicaba en forma de revistas y libros especializados.

A mediados de la década de 1940 fundó Klarmax Radio y puso en marcha su primer taller de reparación y montaje de estos aparatos, junto a la pescadería del antiguo mercado de abastos, en un pequeño local alquilado. Los primeros modelos de receptores de esta firma usaron en sus diseños el escudo de la ciudad de Elche como logotipo, con los colores verde y blanco y las letras de la marca en rojo. Eran aparatos de onda media y onda corta, la mayoría de válvulas, unos sistemas que irían perfeccionándose con el tiempo para ganar en sonido y ligereza hasta llegar a su versión más moderna, con transistores. En los momentos de mayor actividad de la empresa ilicitana se llegaron a producir al mes entre 150 y 200 radios, cuyo montaje se hacía en cadena.

En aquella época, marcas extranjeras de radios como Philips, Westinghouse o Philco eran referentes en este sector. En España, los principales fabricantes se encontraban en las grandes ciudades, sobre todo Madrid y Barcelona, desde donde enviaban los kits de montaje, que contenían todas las piezas y los chasis de los receptores, a tiendas de electrodomésticos de localidades más pequeñas para que sus propietarios las ensamblaran y de esta manera abaratar el producto para hacerlo más accesible a la población.

Era la fórmula que solían utilizar estos establecimientos, donde era una estampa habitual que el cliente incluso eligiera un modelo y lo pidiera por

encargo a estos talleres, que eran los que montaban y acababan el producto para comercializarlo, una vez recibían el envío de las radios de kit. De hecho, cada uno de ellos estaba obligado a colocar en el exterior del aparato, además de su marca, una placa identificativa en la parte de detrás de los receptores, en la que se incluían los datos técnicos del equipo (por ejemplo, el número de fabricación y si era de lámparas, cuántas incluía), así como los de la empresa de montaje.

El despegue de Klarmax Radio, como se llamaba inicialmente la entidad, fue fulgurante. En aquellos años, España era uno de los países europeos con más aparatos receptores por habitante, más de 2.700.000 radios en todo el territorio, lo que suponía uno por cada 90



*Asencio Quirant hacia finales del s. XX.
Fotografías cedidas por la familia.*

ciudadanos. La introducción de espacios de entretenimiento como las radionovelas en las programaciones radiofónicas, que tuvieron su gran boom en las décadas de los cincuenta y sesenta, el aumento en el número de emisoras y los avances técnicos que se iban incorporando

a la fabricación de estos aparatos auparon definitivamente al sector.

Ampliación del negocio

En aquel contexto, a principios de los sesenta, el fundador de la firma ilicitana decidió ampliar el negocio, cerró la tienda y se trasladó al número 5 de la calle Reina Victoria. La parte delantera del establecimiento se dedicó al comercio de electrodomésticos en general, mientras que reservó la trastienda para la reparación de los aparatos electrónicos pequeños y un altillo destinado a la oficina. Fue en esta época cuando comienza el montaje de los primeros televisores, entonces en blanco y negro, y en todos los tamaños, de 14 a 26 pulgadas.

Un aparato que llevaba décadas de desarrollo técnico y de emisiones en el extranjero, y que llegó a España con cierto retraso y convertido en un artículo de lujo solo para las familias más pudientes. De hecho, hasta 1959 no se produjeron televisores en

el país, de modo que se importaban y solo una reducida minoría tuvo acceso a ellos en esos primeros años. A partir de los sesenta se fomentan las políticas para incentivar su consumo, entre ellas se suprimió el impuesto de lujo con el que estaba gravado este aparato, se permitió la venta a plazos y los anuncios publicitarios de los televisores contaban con unas tarifas más ventajosas que las estipuladas para otros productos.

Las expectativas comerciales de la marca ilicitana se superaron en ese periodo y el local pronto se quedó pequeño, por lo que Asencio Quirant volvió a buscar un nuevo emplazamiento para su negocio, clausurando el anterior, en la misma calle, pero esta vez en el número 23, dedicada a la venta de electrodomésticos en general y, en mayor medida, de televisores de marca propia.

Una planificación que supuso un punto de inflexión para la empresa, al separar la tienda del taller, que se ubicó en un solar de la calle José María Buck, donde también se trasladaron las oficinas y donde

Inauguración de la tienda de Reina Victoria nº 5.





El taller de la calle José María Buck.

además de montar radios y tocadiscos, cobró protagonismo precisamente la fabricación de televisores, los más grandes con precios que oscilaban entre las 25.000 y 30.000 pesetas, los “Klarmax, claridad máxima”, como rezaba el eslogan por el que se dieron a conocer entre el público en general. Un lema que apareció en anuncios de prensa y otros soportes publicitarios. Desde entonces, la firma ilicitana, que nació como Klarmax Radio, pasaría a incorporar a su denominación original un término más, para incluir otro de sus productos estrella, de forma que acabó llamándose Klarmax Radio Televisión, un nombre que su fundador patentó.

Al frente de la tienda estaba un equipo de cinco personas, mientras que en estas últimas instalaciones para la fabricación y montaje, Quirant tuvo a una veintena de trabajadores, entre ellos la desaparecida periodista Lola Puentes, que llevaba la contabilidad de la empresa. Una de las anécdotas que se ha quedado entre los recuerdos más emotivos de aquella época y que la familia evoca con cierta frecuencia es la petición de Puentes para marcharse del negocio “porque ella necesitaba reírse al menos una vez al día” y, según explicó al propietario de Klarmax, en aquellas instalaciones no podía hacerlo porque el jefe de oficina, su superior, era una persona extremadamente circunspecta. La solicitud quedó atendida

y la relación de amistad entre Quirant y Puentes, sellada para siempre. También a finales de los sesenta Quirant abrió un nuevo comercio, en este caso en Cristóbal Sanz, 35, esquina con Blasco Ibáñez.

Klarmax llegó a contar en la ciudad con tres comercios de electrodomésticos abiertos al público, además del taller. El más conocido y el que estuvo más años ofreciendo sus productos fue el situado en Reina Victoria, 23, un enclave que resultó estratégico, al estar ubicado en una confluencia de calles y en pleno centro de la ciudad. Las décadas de los sesenta y setenta fueron la época dorada de los televisores ilicitanos de esta marca y durante esos años la producción aumentó, llegando incluso a fabricar un centenar de estos aparatos al mes.

Para entonces prácticamente las únicas marcas españolas que copaban el mercado eran la barcelonesa Elbe y Klarmax. En el caso de la ilicitana, los televisores se comercializaban por todos los puntos del país, especialmente en la zona de Andalucía, donde sus principales clientes eran sobre todo hoteles y residencias de la tercera edad.

La familia Quirant, como no podía ser de otra manera, estrenó en Elche el primer televisor en color, coincidiendo con las emisiones de TVE en el innovador sistema PAL con motivo del Festival de Eurovisión de 1969, lo que supuso todo un acontecimiento en el barrio y el inicio de la comercialización de esta moderna versión de la televisión por parte de la firma ilicitana. Unas campañas que en muchos casos se apoyaron en anuncios publicitarios en la prensa local, en los que se ensalzaban las bondades de los aparatos que salían del taller ilicitano. El fundador de Klarmax estaba al día de todas las novedades internacionales sobre el televisor, entre otras cuestiones porque era asiduo a la feria de electrónica que todos los años se organizaba en Francia, el salón Sonimag, que tenía lugar en París.

Fue precisamente a finales de los sesenta y la década de los setenta cuando se popularizó el consumo de televisión de forma masiva en todo el país. Un gigante con el que la radio tuvo que lidiar para mantener la fidelidad de sus oyentes, puesto que la audiencia se dividió entre los dos medios de comunicación y los contenidos televisivos de entretenimiento cobraron mayor fuerza.

Autodidacta y pionero

Asencio Quirant fue un autodidacta, comenzó trabajando con radios de galena -llamadas así porque el receptor contaba con un cristal semiconductor de sulfuro de plomo (galena) capaz de captar señales moduladas en amplitud en la banda de onda media y onda corta-, pasó por las de lámpara o válvulas, las placas de diodo y acabó utilizando microchips y los primeros ordenadores, cuando no existían las escuelas profesionales donde formarse en técnicas electrónicas. E incluso llegó a montar un videoclub con una oferta de más de 2.000 películas, uno de los pioneros en Elche en

este negocio. Además de radios y televisores, en la época de mayor auge, Klarmax fabricó pick-ups (tocadiscos), aunque la producción era limitada y fueron contadas unidades las que salieron al mercado.

Sin embargo, para la firma ilicitana como para la mayor parte del pequeño comercio de electrodomésticos, la apertura de las grandes superficies fue el comienzo del declive. A finales de los setenta, dejó de fabricar y únicamente se dedicó a reparar. En el caso de los televisores, puso en marcha una especie de plan renove, de forma que pagaba unas 5.000 pesetas por cada uno de estos aparatos que le entregaban, aunque pertenecieran a otras marcas, lo que le permitía disponer de piezas para el taller de reparación. Quienes le conocieron aseguran que, pese a ser un hombre de negocios, Quirant nunca fue ambicioso y siempre cuidó a su clientela, ofreciéndoles las máximas facilidades de pago para intentar que estos avances técnicos llegaran a todos los hogares. Hasta el último momento estuvo al filo de las novedades e incluso al final de su trayectoria



El espíritu emprendedor de Asencio Quirant le hizo explorar otros nichos de negocios y a mediados de los sesenta se asoció con unos amigos para poner en marcha una fábrica de calzado.



Dos de los hijos de Quirant junto a uno de los televisores Klarmax.

profesional pensó en redireccionar el negocio y dedicarse a importar aparatos electrónicos de China, aunque finalmente descartó la idea.

El taller fue lo primero que la familia cerró a mediados de los ochenta, una actividad que trasladó a un local situado en Hermanos Gonzalvez Selva, 85, que a finales de la década acabó bajando la persiana. También lo hizo el nuevo establecimiento que había abierto apenas unos años antes en Reina Victoria, 9, donde permanecían las oficinas. Y finalmente la familia clausuró la tienda más emblemática de la firma, en el número 23 de esa misma calle, tres años después del fallecimiento del fundador.

En 1996, la historia de Klarmax escribió su último capítulo. La competencia del sector era tan feroz que los hijos de Quirant

decidieron que lo mejor era poner fin a aquella maravillosa aventura que su padre comenzó a mediados de los años cuarenta y cuyo legado permanecerá siempre vinculado a la historia de la ciudad.

En la actualidad, apenas existen modelos de radio y televisión de la firma ilicitana Klarmax. Quedan los pocos equipos que la familia ha mantenido todas estas décadas y los que se encuentran en manos de coleccionistas privados, la mayoría de ellos de la ciudad, que han guardado y reparado estos aparatos cautivados por el hecho de que fuera una marca ilicitana la que los comercializara. Entre las colecciones privadas más relevantes figuran las de los periodistas ilicitanos Carlos Sempere y José Vicente Castaño.

El espíritu emprendedor de Asencio Quirant también le hizo explorar otros nichos de negocio, como el sector calzado, la actividad económica por antonomasia en Elche. De hecho, a mediados de los sesenta se asoció con algunos amigos para poner en marcha esta nueva actividad, entre ellos Luis Bertol, con el fin de fundar una fábrica que se llamó Quirant y Cía., aunque las expectativas profesionales acabaron por no materializarse y cerró apenas cuatro años después.

El fundador de Klarmax fue una persona conocida en Elche, miembro de uno de los clubes más emblemáticos de la ciudad en aquel entonces, la Peña Madridista, además de colaborador de otras muchas asociaciones y entidades sociales de la ciudad, entre ellas el Asilo.

Durante los primeros años de la democracia, algún partido llamó a su puerta para incorporarlo a sus listas, pero Quirant siempre rechazó la oferta porque no quiso perder sus amistades que, para él, estaban por encima de la política. Precisamente sus ideales políticos y su manera de ver la vida fueron la inspiración para bautizar la

marca que fundó y llevó el nombre de Elche durante décadas por todo el país.

Un secreto guardado durante décadas

Aunque en un primer momento barajó para su empresa alguna denominación que estuviera relacionada con la familia, finalmente optó por jugar con las letras del nombre de uno de los personajes más influyentes de la Historia, el de Karl Marx, con la única intención de desafiar a la censura de la época. Un secreto que mantuvo durante décadas para evitar situaciones comprometidas teniendo en cuenta los tiempos que corrían.

Quirant se casó dos veces y tuvo seis hijos. En primeras nupcias, con Carmen Mora Fenoll, con quien tuvo a Carmen, Asencio, María Asunción y Juan Carlos, y que falleció de forma prematura a causa de una leucemia, en 1971. En segundas nupcias, con María de los Ángeles Espinosa. De este segundo matrimonio nacieron otros dos hijos, Amparo y Jorge. La familia coincide en que la personalidad de su padre y su

forma de encarar la vida ha marcado sus caminos. De él destacan su perseverancia para inculcar en sus hijos “lo que siempre había visto en su casa, el amor, la unidad familiar, los valores y el honor personal”. Como rezaba uno de los lemas de su marca, Asencio Quirant fue un emprendedor nato, con una “claridad máxima” para dirigir un negocio innovador que llevaría el nombre de la ciudad por todos los rincones del país.



Detalle del escudo de Elche en los primeros modelos Klarmax.

Uno de los primeros aparatos que realizó Klarmax en Elche.



La Ciutat



100 AÑOS DE SOROLLA EN ELCHE¹

F. Javier Brotons González
Licenciado en Historia
Profesor IES Nit de l'Albà

En el otoño de 1918, el pintor Joaquín Sorolla se desplazó a Elche para pintar el penúltimo de los lienzos sobre España encargados por la Hispanic Society de Nueva York. El panel resultante, *Elche. El palmeral*, es probablemente la obra de arte más representativa de nuestra ciudad después de la Dama de Elche. Sin embargo, y pese al título de la obra, diversas circunstancias llevaron a que el cuadro se pintara en un huerto de palmeras de Alicante. En el centenario de esta efeméride artística, el presente artículo pretende desentrañar el proceso de gestación de esta gran obra y las circunstancias que rodearon su realización.

Una fulgurante carrera

El pintor valenciano Joaquín Sorolla (Valencia 1863- Madrid, 1923) era, en 1918, al artista español vivo más reconocido a escala internacional. El camino hasta el éxito no le resultó fácil. Cuando apenas

contaba dos años de edad, fallecieron sus padres víctimas de una de las epidemias de cólera que asolaron España en la segunda mitad del siglo XIX. Acogido por Isabel, la hermana de su madre, su tío intentó enseñarle, con poco éxito, el oficio de cerrajero con el que se ganaba la vida.

A los trece años comienza a recibir clases del escultor Cayetano Capuz en la Escuela de Artesanos de Valencia, y a los quince ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, donde conocerá al afamado fotógrafo (y su futuro suegro) Antonio García, que lo empleará como retocador en su estudio. Con dieciséis años consigue su primer galardón en la Exposición Regional Valenciana. A los dieciocho participa por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes, lo que le da ocasión de estudiar a los maestros de la escuela española en el Museo de Prado. En 1883 gana su primera medalla de oro en Valencia, y un año más tarde es premiado

¹ Quiero expresar desde estas páginas mi más sincero agradecimiento al personal técnico del Museo Sorolla de Madrid, especialmente a Luis Alberto Pérez y a Rosario López, por las facilidades dadas para la realización de este trabajo.

en Madrid. Su ascendente carrera le permite obtener una beca de tres años para estudiar arte en Roma., desde donde realizará varias estancias en París para familiarizarse con las tendencias pictóricas del momento. Su estancia romana se prolongará hasta 1889, con boda incluida; el 8 de septiembre de 1888 se casará con Clotilde García, figura fundamental en la trayectoria vital y artística de Sorolla. A partir de 1890, ya instalado en Madrid, se suceden los premios nacionales hasta convertirse en el pintor de moda de la burguesía madrileña.

El reconocimiento internacional le llega a Sorolla en 1900 con el triunfo en el Certamen Universal de París, que comparte con artistas de la talla de Gustav Klimt o John Singer Sargent. Es tiempo de homenajes, nombramientos,... incluso en su Valencia natal le dedican una calle. Su vida se va convirtiendo en la de una estrella mediática, muy cotizada dentro y fuera de España, lo que le da una posición económica muy desahogada. 1908 es un año clave para Sorolla y para el tema que nos ocupa, ya que conoce en Londres al multimillonario estadounidense Archer Milton Huntington, fundador de la Hispanic Society de Nueva York, en la que realizará al año siguiente una exposición de su obra que tendrá un éxito abrumador. Era cuestión de tiempo que Huntington quisiera unir para siempre el arte de Sorolla con la sede de su amada fundación; el 26 de noviembre 1911 se firma el contrato por el que el pintor valenciano se compromete a pintar, en el plazo de cinco años, 29 paneles sobre las regiones de España y Portugal. Se ubicarán en la biblioteca de la nueva sede de la Hispanic Society en Nueva York y el precio acordado fue la fantástica suma para la época de 150.000 dólares².

La realización de este magno proyecto supondrá un esfuerzo titánico para el pintor, en el que ocupará, casi en exclusiva, el resto de su carrera artística y de su vida.

El panel de Elche lo acaba el 9 de enero de 1919 y el 29 de junio acaba el último panel en Ayamonte. El 17 de junio del año siguiente sufre un ataque de hemiplejía que le paraliza el costado izquierdo y le incapacita para seguir pintando. Pasa los últimos años bajo los cuidados de su familia, hasta su fallecimiento en Madrid el 10 de agosto de 1923.

El arte de Sorolla

Nos es fácil clasificar el personalísimo estilo de Joaquín Sorolla. Comparte con los impresionistas su gusto por la pintura al aire libre (*pleinairismo*) y el protagonismo de la luz y el color, que en Sorolla es absoluto, hasta el punto de que algunos autores hablan de *luminismo*, e incluso de *sorollismo*, para definir su arte. Sin duda muchos de sus estudios, hechos con pinceladas amplias y fogosas, con trazos que pierden la forma en cuanto nos acercamos al lienzo, y adquieren una enorme fuerza expresiva si nos distanciamos de él, pueden pasar por impresionistas³. Le distingue de estos que siempre existe en la obra de Sorolla un dibujo consistente y director de la composición, herencia de su formación académica; su gran pincelada busca el efectismo frente a la sutileza y los matices de la estudiada pincelada impresionista⁴.

Sus primeras obras se mueven en un anecdotismo social que nunca llegará a abandonar completamente. En su plenitud pictórica la luz se convierte en la protagonista principal de sus obras, esa luz deslumbrante del mediterráneo que tan bien conoce desde niño. Otra constante en su obra es la facilidad de percepción y rapidez de ejecución, lo que le convierte en un pintor fecundo con más de 2.200 obras catalogadas.

Concluiremos este apartado constatando que para la mayoría de estudiosos de la

2 En 1911 el PIB per cápita español era de unos 2000 dólares. La suma firmada equivaldría actualmente a unos cuatro millones de euros.

3 ÁLVARO LÓPEZ, Milagros. *Historia del Arte*, Madrid, Anaya, 2003, p. 365.

4 SANTA-ANA, Florencio de: *Sorolla*, Madrid, Sarpe, 1988, p. 7.

obra de Sorolla, el panel *Elche. El palmeral*, es una obra de madurez que compendia y representa lo mejor de su producción.⁵

Sorolla y su visión de España para la Hispanic Society

La realización del encargo de la Hispanic Society ocupó, como dijimos, los últimos años de la vida del pintor. El contrato se firmó a finales de noviembre de 1911 y el proyecto estuvo finiquitado a finales de junio de 1919. Fueron casi ocho años dedicados a pintar unos paneles cuyo número fue variando según avanzaba el proyecto, pero cuyas medidas se mantuvieron inamovibles, 70 metros lineales por tres metros de altura.

Aunque la idea original de Archer M. Huntington era obtener una visión historicista de España, Sorolla lo convence de que resultará mejor plasmar una versión original del país y sus gentes, lejos de la mitificada visión romántica que se había extendido fuera de nuestras fronteras. Para ello el pintor pasa todo el 1912 recabando información para su primer panel que va a dedicar a Castilla. Se apoya en fotografías, en estudios y bocetos que realiza en sus continuos viajes por España. En la ejecución de los paneles podemos distinguir dos etapas⁶; hay una primera, hasta 1916, con paneles impersonalizados, rematados en estudio a partir de sus trabajos previos. Son paneles en los que el autor cae justo en lo que criticaba, representar una España impregnada del folclore típico y tópico. En este grupo encontramos *Castilla. La fiesta del pan* (1913), los cinco paneles realizados en 1914, *Sevilla. Los nazarenos*; *Aragón. La Jota*; *Navarra. El Concejo del Roncal*; *Guipúzcoa. Los bolos*; y *Andalucía. El encierro*. También incluimos en este primer ciclo los cuatro paneles pintados en 1915: *Sevilla. El baile*; *Sevilla. Los toreros*; *Galicia. La romería y Cataluña. El pescado*. Este ciclo culmina en 1916 con *Valencia. Las grupos*, el más folclórico de todos los paneles, lleno de elementos



Figura 1. Joaquín Sorolla Bastida. *Palmeras, Valencia, 1916*. Óleo sobre lienzo. Nº inv. 01222, Museo Sorolla.

característicos de la España de guitarra y pandereta: caballos enjaezados, trajes típicos, banderas, naranjas... No obstante, los estudios realizados para pintar las palmeras que aparecen en esta obra le serán de gran ayuda cuando tenga que afrontar la realización del panel de *El palmeral* (Figura 1).

Los tres últimos paneles se le resisten a nuestro genio, agotado físicamente y probablemente harto de dedicarse en exclusiva a un tipo de pintura que no es la suya. Quizás por eso, en 1917 vemos, en el panel dedicado *Extremadura. El mercado*, un cambio de tendencia; aunque sigue dominando el tipismo de la serie, la composición es de las más sencillas.

Entre finales de 1918 y 1919 se pinta *Elche. El palmeral*. Unos meses más tarde, con *Ayamonte. La pesca del atún*, el encargo está concluido. Se trata de los paneles más personales de la serie, tratados sin tipismos ni regionalismos. Frente a los largos y

⁵ Ibidem, p. 14.

⁶ Ibidem, p. 14.

complicados procesos de elaboración de los otros paneles, estos tres últimos los pinta Sorolla en una media de 30 días cada uno, volviendo a esa espontaneidad y rapidez de ejecución que caracterizan sus obras anteriores al encargo de la Hispanic Society.

La ciudad de Elche que conoció Sorolla

En 1918 Elche era una ciudad provinciana de tamaño medio⁷, con cerca de 33.000 habitantes, de los cuales, algo menos de la mitad vivían en el campo⁸. Esta distribución de la población era consecuencia de una economía todavía muy vinculada a la agricultura, en la que el esfuerzo de sociedades agrarias como Nuevos Riegos el Progreso (creada en 1906), Acequia Mayor del Pantano (1916) o El Canal del Altet (1917) habían puesto en regadío más de un tercio de la superficie cultivada en el término municipal⁹. No obstante, la actividad agraria compartía su pujanza con una industria alpargatera que había aprovechado el tirón de la neutralidad española en la Primera Guerra Mundial para dar su despegue definitivo; la producción de alpargatas pasó de 8,5 millones de pares en 1910 a cerca de 18 millones a mediados de la década de los 20. Este aumento de producción era consecuencia del incremento de la mano de obra; en los años que nos ocupan, cerca de 8.000 ilicitanos trabajaban en esta industria alpargatera, la mayoría mujeres y niños con salarios muy inferiores a los de los varones adultos.¹⁰

A nivel político la ciudad no era ajena al turismo dinástico impuesto por el sistema de la Restauración. A un alcalde del Partido Liberal le sucedía religiosamente un alcalde del Partido Conservador; a finales de 1918

ocupaba el cargo el conservador Tomás Alonso Blasco, que era alcalde por séptima vez (aún habrá una octava)¹¹. En cuanto a los partidos no dinásticos, las convulsiones políticas que arrancaron en 1917 les habían dado nuevos bríos. Es el caso del PSOE, con una implantación cada vez mayor entre los trabajadores de la alpargata; y de los republicanos, cuyo líder histórico a nivel local era en doctor en medicina José María López Campello, amigo personal y anfitrión de Sorolla en su estancia ilicitana.

A nivel turístico y cultural, el principal atractivo de Elche seguían siendo sus huertos de palmeras. Todas las guías turísticas que se editaban en el extranjero, como la Bradshaw's, la Baedeker, la Calvert o la O'Shea repetían los tópicos ya contemplados en el famoso *Manual para viajeros por España y lectores en casa* de Richard Ford, publicado a mediados del siglo XIX: “no hay más que un Elche en Europa”, “estamos en oriente”, “hasta el clima es oriental” “sólo faltan los beduinos”; tópicos a los que un urbanismo todavía dominado por casas bajas con terraza no hacía más que alimentar. (Figura 2) Aparte de nuestro frondoso palmeral, la localidad ilicitana ofrecía al visitante a finales de 1918, algunos alojamientos decentes, especialmente la Fonda La Confianza, un par de teatros con programación escasa (el teatro Llorente era la sede del Círculo Obrero Ilicitano, mientras el Kursaal estaba cerrado por reformas)¹² y poco más. Pensemos que la naciente burguesía industrial alpargatera trabajaba tanto como sus empleados, lo que les dejaba poco tiempo para la vida social o cultural y escaso margen para el mecenazgo del arte.¹³

Para terminar este apartado, debemos de considerar un episodio que condicionó

7 En esas fechas Alicante, la capital provincial, tenía 60.000 habitantes, mientras Madrid ya alcanzaba los 750.000.

8 GOZÁLVEZ PÉREZ, Vicente, *La ciudad de Elche*, Valencia, Universidad de Valencia, 1976, p. 198.

9 VV. AA. *Historia de Elche*, Elche, Diario Información, 2006, p. 85.

10 MIRANDA ENCARNACIÓN, José A. “El desarrollo industrial (1850-2006)”, en *Elche, una mirada histórica*, Elche, Ayuntamiento, 2006, p. 267.

11 RODES JUAN, Antonio, “Elche: un siglo de historia social”, en VV. AA. *Cien años de la historia de Elche y de su Caja de Ahorros*, Alicante, 1986, p. 144.

12 CASTAÑO GARCÍA, Joan, *Un siglo de cultura a Elx. De l'Antic Règim a la Segona República*, Elx, Ajuntament, pp. 54-59.

13 BLASCO MARTÍNEZ, Tomás, “Panorama de las artes plásticas en Elche (1886-1986)”, en VV. AA. *Cien años de la historia de Elche y de su Caja de Ahorros*, Alicante, 1986, p. 151.



Figura 2. Vista NO de Elche desde el campanario de Santa Maria. Pierre París, 1905.

notablemente el trabajo del pintor, como fue la grave epidemia de la mal llamada “gripe española”. Esta pandemia mundial, que dejó entre 20 y 40 millones de víctimas en todo el planeta, llegó a Elche el 11 de septiembre¹⁴, infectando hasta final de mes a más de 700 personas de las cuales 15 habían muerto, entre ellos el capellán Castaño¹⁵, dueño del huerto que hoy llamamos del Cura en su honor. El 10 de octubre ya eran 3000 los infectados¹⁶, y la situación se agravó tanto que el gobierno envió una comitiva presidida¹⁷ por el diputado Francos Rodríguez para estudiar la situación y organizar los auxilios necesarios. El 15 de noviembre¹⁸ se considera la ciudad libre del contagio, que ha dejado cerca de 1000 víctimas mortales.

Elche: El palmeral. ¿Hay cuadro?

Una de las cuestiones fundamentales que se nos planteaban en este artículo era

determinar, hasta que punto, Elche formaba parte del plan de Sorolla para su visión de España; toda la documentación consultada apunta a que no, y que fue la insistencia de su mecenas la que le hizo venir a Elche a explorar la posibilidad de dedicarle un panel al palmeral. Ya de partida, en la carta por la que el pintor acepta el encargo, vemos una relación exhaustiva de regiones a pintar, entre las que se cita un extraño conjunto formado por Valencia, Alicante y Málaga, pero no se nombra Elche:

Excmo. Sr. Presidente de la Hispanic Society of America Señor Archer M. Huntington.
Mi distinguido y querido amigo:¹⁹

Acepto en encargo de pintar los “veinte y nueve paneaux” que decorarán los muros de la Hispanic Society. Representarán estos paneaux las regiones de España

14 AHME, Libros de cabildos, 11/09/1918.

15 AHME, Libros de cabildos, 18/09/1918.

16 SANTO MATAS, Joaquín, *La luz de Sorolla y Alicante*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente en la Real Academia de Cultura Valenciana. Alicante, 2015, p. 7.

17 AHME, Libros de cabildos, 21/10/1918.

18 AHME, Libros de cabildos, 15/11/1918.

19 Carta de Sorolla a Huntington fechada en Nueva York el 30 de abril de 1911. Codding, *Sorolla y la Hispanic Society*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1998, p. 396.



Figura 3. Joaquín Sorolla Bastida. Estudio para la decoración de la Hispanic Society. 1911-12 Guache y toques de óleo sobre cartón 41 x 77 cm. N° inv. 00943, Museo Sorolla.

Castilla la vieja y la nueva con Extremadura / Sevilla / África / Valencias, Alicante, Málaga / Mallorca / Cataluña / Vascongadas y Aragón / Asturias / Galicia / Azores / Oporto / Lisboa / Setúbal / Canarias / Cádiz...

Ya dijimos que el proyecto fue tomando cuerpo paulatinamente, y aunque no tenemos mas cartas en las que se relacionen los paneles a pintar, si tenemos un par de estudios en los que nuestra zona queda poco definida. En uno de los primeros bocetos realizados (Figura 3) conservado en el Museo Sorolla, podemos observar que en el plan se incluye Mallorca, una doble representación de Valencia y un pequeño panel con dos figuras ataviadas con trajes regionales, con palmeras de fondo: este boceto de panel se identifica al pie del mismo con las palabras Alicante Murcia.

Existe un segundo boceto, conservado éste en la Hispanic Society, y que fue expuesto en el MUBAG de Alicante en 2016 con motivo de su restauración por la Fundación Bancaja. (Figura 4). El estudio recoge, de izquierda a derecha, y según los títulos que le puso el autor, bocetos de Tarragona, Barcelona, Mallorca (Baleares) y Valencia/Alicante.

Si nos fijamos en el boceto de la derecha, cuyo detalle podemos ver en la Figura 5, aunque en la parte superior aparece el genérico título de *Valencia/*

Alicante, la representación de ese túnel verde con proyección vertical parece anunciar que Sorolla ya ha decidido pintar esa escena en un palmeral.

De la correspondencia que mantuvo Sorolla con su esposa durante su estancia ilicitana, y que analizaremos más tarde, se desprende que la opción preferida por el pintor era Baleares. Sin embargo, la intervención de Huntington en la



Figura 5. Joaquín Sorolla Bastida. Estudio para las regiones de España (fragmento) 1912-18. Guache sobre papel 110 x 515 cm. Hispanic Society of América.



Figura 4. "El Mubag expone los bocetos de Sorolla para "Visión de España"". *Diario Información*, 11/02/2016.

elección de Elche para este panel parece clara en las misivas entre ambos.

Para empezar, después de su primera estancia en nuestra ciudad, el escritor escribe a su mecenas que fue un acierto elegir Elche:

Querido amigo Archer:²⁰
 Mucho tiempo hace que nada sé de Vd. ¿qué le ocurre?
 Estuve en el maravillosos Elche; único en Europa, pero de allí tuve que salir por la pícara enfermedad que tanto daño causa hoy en el mundo y sobre todo en España y Portugal.
 Tuvo Vd. un feliz acierto eligiendo Elche, será un bonito paneau...

La respuesta de Huntington, que no se hace esperar, parece confirmar su autoría de la propuesta:

Querido amigo Joaquín:²¹
 Me encantó recibir su carta de fecha 4 de noviembre de 1918, que acaba de llegar a mis manos.//

También me agrada mucho saber que ha estado Vd. en Elche y que el lugar le ha parecido adecuado para proseguir su tarea.

Una última confirmación la tenemos en la carta que el amigo de Sorolla, Teodoro Andreu le envía el 29 de diciembre de 1918²²

Querido maestro: deseándoles salud, aquí sin novedad. Felicidades por las presentes Pascuas y buena entrada de año. Nos dicen por aquí que está por Alicante y supongo que habrá encontrado cosas para pintar ¿Dónde no encontraría Vd.? y así dará gusto al deseo de Mr. Huntington que según Vd. deseaba algo de Elche...

Aclarado el origen de la propuesta de Elche, cabría preguntarse de donde procedía el interés de Huntington por nuestra ciudad. El magnate americano realizó varios viajes a España para conocerla exhaustivamente y adquirir fondos para su proyecto; en esos viajes llevaba un pormenorizado diario y mantenía una frecuente correspondencia con

20 Carta de Sorolla a Huntington fechada en Madrid el 4 de noviembre de 1918. VV. AA. (1998): *Sorolla y la Hispanic Society*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, p. 416

21 Carta de Huntington a Sorolla fechada en Nueva York el 3 de enero de 1919. *Ibidem*, p. 417.

22 Carta de Teodoro Andreu a Sorolla fechada en Valencia el 29 de diciembre de 1918. Museo Sorolla, nº de inventario CS0200.

su madre. A partir de esas fuentes, publicó un relato de su primer viaje, realizado en 1892, titulado *A Note-book in Northern Spain*²³. No encontramos referencias a Elche en esta obra, al estar centrada en el tercio norte de la península. Realizó dos viajes más, uno en 1896, centrado en Madrid, y otro en 1898 al sur de la península. De estos viajes no hay publicación alguna, y los diarios son imposibles de consultar actualmente al encontrarse las instalaciones de la Hispanic Society cerradas por reformas desde enero de 2017 hasta el otoño de 2019. Hay constancia de que compró piezas arqueológicas de bronce halladas en Elche, procedentes de la colección de los hermanos Ibarra. También sabemos que Huntington financió la campaña de excavaciones en la Alcudia, llevada a cabo por Eugène Albertini y Pierre París en 1905²⁴. Semejantes indicios y la insistencia a Sorolla para que pintase uno de los paneles en Elche parecen prueba suficiente para afirmar que Huntington visitó Elche en alguno de los viajes referidos, lo cual no tendría nada de extraño si consideramos que nuestro palmeral se había convertido, desde principios del XIX, en un destino obligado de todo viajero que recorriese España de forma mínimamente exhaustiva.

Pese a que Elche parece una de las pocas peticiones expresas que le hizo el mecenas al artista, eso no garantizaba que finalmente se realizase la obra, ya que Sorolla tenía la última palabra y la limitación de espacio en la biblioteca de la Hispanic dejaba en sus manos qué regiones descartar, como finalmente le ocurrió a Baleares, Murcia, Canarias o Portugal. Para seguir el proceso de toma de decisiones en este panel, contamos con la inestimable ayuda de la correspondencia de Sorolla con su mujer Clotilde²⁵, a la que escribía a diario contándole todos los detalles de

la jornada, Estas cartas, junto con las noticias de la prensa de la época, nos permiten presentar una pormenorizada crónica de la estancia y actuaciones de Joaquín Sorolla en nuestras tierras.

Ya el día 12 de septiembre aparecía un corto en el *Diario de Alicante* que anunciaba la visita.

El ilustre pintor valenciano se espera en breve en Alicante. Sorolla está pintando hermosos lienzos con destino a Nueva York de los cuales ha hablado reiteradamente la prensa. Las regiones españolas quearán immortalizadas por el pincel del gran artista. Ahora viene a Elche a inspirarse en los bellos paisajes que llevará al lienzo del modo admirabilísimo peculiar de Sorolla.

El 28 de septiembre de 1918, Sorolla, junto con su hijo Joaquín y sus discípulos Alfredo Carreras y el alicantino Emilio Varela, toman el tren correo que une Madrid con Alicante. Llegan en la madrugada del 29 a la capital provincial, donde son recibidos por el pintor alicantino Heliodoro Guillén, condiscípulo de Sorolla. Les espera una apretadísima agenda, con recepción del alcalde, visita al Balneario Diana, almuerzo en el Club de Nautico, asistencia a una novillada organizada ex profeso, y paseo en lancha para admirar la iluminación montada al efecto en las palmeras del Paseo de los Mártires (hoy la Explanada). La comitiva se aloja en el Hotel Victoria, en el citado paseo, Desde la primera carta manifiesta Sorolla sus dudas sobre si pintará o no este panel, dudas acrecentadas por la terrible epidemia de gripe que se ceba en la ciudad ilicitana.

De Sorolla a Clotilde, Alicante
29 de septiembre de 1918²⁶

23 Se publica en Nueva York en 1898.

24 MAIER, ALLENDE, Jorge, "La arqueología en el coleccionismo de Archer M. Huntington" en Real Academia de la Historia, *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 24, N.º. 47, 2015, pp. 55 y 56.

25 Esta correspondencia, conservada en el Museo Sorolla, ha sido publicada por LORENTE, Víctor, PONS, Blanca (2008): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona.

26 *Ibidem*. p. 334.



Figura 6. Sorolla en Elche. Octubre-diciembre de 1918. Sorolla, en el centro, flanqueado por Emilio Varela, a la derecha, y Heliodoro Guillés, a la izquierda. Positivo antiguo. Nº inv. 80714, Museo Sorolla.

La impresión de Alicante es seca, pero el mar es tan hermoso, la luz tan divina, que espero será lo que yo deseo.

//A Elche habrá que esperar ir unos días pues ayer se desencadenó la gripe y dejaremos se calme un poco... pues no tendría gracia. Todos me dicen que es una cosa muy hermosa de pintar y que los artistas extranjeros se deleitan pintándolo... veremos.// Según me dicen ahora es la gran cosecha de granadas en Elche, que dicen que son hermosas, esto ya es algo.

A nuestro juicio, esta primera carta nos deja dos conclusiones claras; Sorolla no conoce Elche, pese a los numerosos veranos pasados en la relativamente cercana Xàbia. En segundo lugar, expresiones como "espero será lo que yo deseo, veremos", o "eso ya es algo" denotan un notable escepticismo sobre la oportunidad de dedicar un panel al palmeral.

El periódico madrileño *La Correspondencia de España*, nos dejó la siguiente noticia, en la que ya nos aclara la intención

del pintor de no alojarse en Elche, sino desplazarse a diario desde Alicante:

PRENSA Alicante 29.- En el tren correo ha llegado el pintor Sorolla, acompañado de su hijo Joaquín y de su discípulo Alfredo Carreras. Hoy almorzó en el balneario de Diana, invitado por los pintores alicantinos. Viene el Sr. Sorolla a pintar en Elche un cuadro que figurará en la colección de los de las cuarenta y nueve provincias de España; colección que le fue encargada en América. Durante el tiempo que permanezca pintando el cuadro, residirá en Alicante y diariamente irá a Elche en Automóvil.²⁷

La decisión sobre el alojamiento parece lógica desde el punto de vista de un pintor consagrado acostumbrado a cierto nivel de vida. Alicante disponía de mejores alojamientos y una vida cultural mucho más activa que la industriosa ciudad ilicitana; había plaza de toros, teatro, cine, casino, balneario y un club náutico, además de un valor impagable para la

²⁷ LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA, 30/9/1918, p. 7.

sensibilidad de Sorolla, estaba junto al mar. La existencia de un tren correo diario con Madrid que le posibilitara comunicarse con su amada Clotilde también pudo pesar en la toma de esta decisión. Y además está la cuestión de la gripe, que aunque también afectó a Alicante, afectó antes a nuestra ciudad, mostrándose especialmente virulenta en el mes de octubre.

El día 30 lo pasa Sorolla ultimando sus preparativos para la visita a Elche. De nuevo manifiesta dudas a su esposa: "deseo mucho conocerlo (Elche) por si puede ser", y nos apunta una alternativa de trabajo que finalmente se llevó a cabo, ya que visita un huerto de palmeras que ha visto desde el tren a su llegada a Alicante, el huerto del Carmen (hoy parque de El Palmeral); pero sobre todo manifiesta su temor a la epidemia de gripe y las prevenciones que va a tomar al respecto:

De Sorolla a Clotilde, Alicante, 29 de septiembre de 1918²⁸ (matasellos 30/9/18)

//Hoy me enteraré de la marcha de la enfermedad de Elche, pues deseo mucho conocerlo por si puede ser.
//Me voy a bañar y luego a las 10 iremos a ver palmeras.
//Muy hermoso el bosque de palmeras, fuimos en coche y Joaquín hizo una pequeña fotografía. Este sitio debe (en pequeño) ser igual a Elche, y digo esto porque de no pintar el cuadro allí podría cómodamente hacerlo en Alicante.
Joaquín // anda aprensivo por la epidemia y no nos acompañará a Elche. Yo no estaré más que unas horas y me llevo la comida y el viaje lo hago en automóvil. Te doy todos estos detalles para que veas que tomo precauciones.

Por fin llega el momento esperado y el 1 de octubre Sorolla podrá conocer de primera mano los afamados palmerales de Elche. Si embargo el día comienza con un contratiempo, puesto que el coche contratado no llega y hay que buscar otro²⁹. En la visita (Figura 6) le acompañan su discípulo Emilio Varela, su condiscípulo Heliodoro Guillén³⁰ y su amigo el doctor ilicitano José M^a López Campello³¹, mientras Carreras permanece en Alicante para no dejar solo a su hijo. En Elche los reciben el industrial Pascual Martínez³² y, como no, el historiador local Pedro Ibarra.

Pese a lo que cabría pensar para una ciudad como Elche, la visita de la comitiva tuvo un escaso eco en la prensa local. De las cuatro cabeceras que, según Miguel Ors³³, se publicaban ese año, sólo el diario conservador *Nueva Illice* lleva la noticia a su primera página, mientras los otros tres diarios, *La Libertad*, *La Defensa* y *Trabajo* no hacen mención alguna.

SOROLLA

El miércoles pasado honró con su visita nuestro pueblo el insigne pintor valenciano Joaquín Sorolla.
El objeto del viaje del ilustre artista es, según nuestras noticias, tomar apuntes de los hermosos paisajes de nuestros palmerales, con destino a una grandiosa obra que se halla preparando por encargo de una sociedad de Nueva-York.
Nos complace enviar desde estas columnas nuestra más afectuosa bienvenida, en nombre de "Blanco y Negro" y de NUEVA ILLICE, al gran pintor de la tierra valenciana.³⁴

A Sorolla Elche le parece "muy interesante para la obra por lo original, no parece

28 LORENTE, Víctor y PONS, Blanca; *op. cit.*, 2008, p. 335.

29 *Ibidem*, p. 335-336.

30 PONS SOROLLA, Blanca. *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, 2001, p. 488.

31 José María López Campello, nacido en Elche en 1861, era doctor en medicina y ejerció en Alicante, donde vivía, aunque tenía consulta en Elche, donde era uno de los líderes históricos del partido republicano. Tenía una estrecha amistad con el pintor Joaquín Sorolla cuyo origen desconocemos.

32 Pascual Martínez. Industrial y político ilicitano, militante republicano primero y reformista después, en 1917, presidió el Centro Industrial Alpagatero.

33 ORS MONTENEGRO, Miguel. *La prensa ilicitana 1836-1980*, 1984, Alicante.

34 *Nueva Illice*, 06/10/1918, p. 1.

Europa”, pero existe el problema de que quiere pintar la cosecha del dátil, y para eso hay que esperar a diciembre, por lo que se vuelve a plantear sustituir Elche por Baleares:

De Sorolla a Clotilde, Alicante, 1 de octubre de 1918³⁵ (matasellos 2/10/18)
//Estuve en Elche que es muy interesante para la obra por lo original, no parece Europa, es algo raro tantos miles de palmeras, pero para ver el asunto que debe hacerse, hay que esperar a diciembre o enero, pues la corta del dátil ahora no se hace y el cuadro debe ser hermoso entonces. Así que me tienes en un mar de confusiones, no sé que haré, si vuelvo a Madrid, mal, si me quedo tendré que refugiarme en Valencia o ir a Baleares... en esa duda estamos. De pintar nada, ni un apunte, porque además de faltarme alegría el día fue un fuerte levante que ni Dios paraba en el puerto.

Antes de descartar Elche, y para no desairar a su mecenas, Sorolla encarga a Pedro Ibarra que le organice un simulacro de la cosecha del dátil, “he dado órdenes para que preparen en Elche la corta de dátiles en alguna palmera para ver qué es eso y dar principio a mi obra”, aunque sigue manifestando sus dudas sobre si esta opción es mejor que pintar Baleares. “Así que, de no venir muchas inquietudes, empezaré a pensar en mi cuadro de Elche, y da lo mismo pintar esto que otra cosa para la obra de América. Quizá tiene razón Archer, esto será más original que Baleares.” En la correspondencia de Sorolla a su mujer menudean los detalles sobre el alojamiento, la comida y los entretenimientos que se busca para pasar la tarde, difíciles de imaginar en la localidad ilicitana.

De Sorolla a Clotilde, Alicante,
4 de octubre de 1918³⁶



Figura 7. Manuel Cantos. Joaquín Sorolla Bastida, octubre de 1918. N° inv. 80175, Museo Sorolla.

Después de 3 días de un fuerte levante frío y molesto hoy tenemos un sol que achicharra, caluroso de no poderlo aguantar. //La fonda es muy buena, limpia y se come muy bien//todo abundante y sano. //...voy al cine cada noche y luego hago mi vida normal en esta especie de Jávea donde hay de todo sin enviar a por carne a Denia.

Ante la virulencia que está adquiriendo la gripe en Elche, se plantean ir unos días a Barcelona, pero finalmente desisten.³⁷ La siguiente misiva es prolífica en noticias sobre el tema que nos ocupa, llamando poderosamente la atención la persistencia de las dudas del maestro sobre si pintar en Elche o en Baleares. La carta lleva adjunta una fotografía (Figura 7) realizada por Manuel Cantos, pintor y fotógrafo alicantino que había compartido estudios con Sorolla. La imagen nos muestra al pintor muy avejentado (tiene 55 años) con signos notables de fatiga, lo que nos habla de la

35 LORENTE, Víctor y PONS, Blanca; op. cit., 2008, p. 336-7.

36 *Ibidem*, p. 337-8.

37 *Ibidem*, Carta de Sorolla a Clotilde, Alicante 5/10/1918, p. 338-339.

presión con la que está viviendo las distintas circunstancias del viaje, especialmente la delicada salud de su hijo Joaquín.

De Sorolla a Clotilde, Alicante
7 de octubre de 1918³⁸

//Pasado mañana voy a Elche para ver el corte de los dátiles, deseo me impresione para poner en práctica mi obra, y si no fuera de mi agrado intentaríamos lo de Baleares. Comprenderás que sería una lata pero habría que tener paciencia. La epidemia está fuerte en Elche, pero yo no entraré en el pueblo: de la estación me iré al huerto de palmeras y creo que podré regresar a las 12 a Alicante y podré contarte mi impresión que seguido deseo sea buena. Adjunto este retrato hecho por el fotógrafo Cantos, como ves estoy más grueso. ¿Sabes que Alicante quita las ganas de trabajar? Esto es un país de moros.

El ansiado simulacro se hizo de rogar, “hasta mañana no vamos a Elche, hoy debíamos haber ido, pero me rogaron les diera un día más de tiempo”³⁹. No podemos dejar de imaginarnos al concienzudo Pedro Ibarra ultimando hasta el más mínimo detalle para que la demostración fuera del agrado del pintor. Y vaya si lo fue; las palabras de Sorolla a su mujer lo dicen todo: "HAY CUADRO."

De Sorolla a Clotilde, Alicante
9 de octubre de 1918⁴⁰
Yo he madrugado, me levanté a las 5,30 para tomar el tren de Elche y gracias a Dios, después de un rato de angustia pudieron hacerse 16 fotografías de agrupaciones tal y como yo deseaba. Se reconstruyó toda la escena y espero será un cuadro bonito. A las 12 estábamos de regreso en el hotel. Mañana me mandarás las pruebas, ahora mi cabeza es una olla de grillos, todo riñe, pero hay cuadro, cosa que esta mañana tenía en duda.

Que Pepe el carpintero envíe el lienzo para este cuadro, o sea, el de 2 metros 30 centímetros, las tenazas, los clavos, los pinceles grandes largos que dejé en la consola y una paleta grande. Mañana me ocuparé del sitio para trabajar, hay que hacer un trasto igual al de Villagarcía porque si bien aquí dicen llueve poco... no sea que todo lo estropee el tiempo, que hoy anda algo torpe la luz. //Esto es todo lo de hoy, que no es mucho y es todo porque he encontrado el cuadro, y no tengo por qué ir a Barcelona y Baleares, que siempre sería una complicación. //hay que trabajar, ya era hora.

Fruto de este simulacro es un conjunto de fotografías tomadas por Pedro Ibarra que hasta la fecha permanecían inéditas en nuestra ciudad. Esto era debido a que el Museo Sorolla registraba como autor de las mismas a un tal A. Ibarra; parece que al encargado de documentarlas le jugó una mala pasada la peculiar caligrafía del archivero ilicitano, ya que en la única carta de Ibarra que se conserva en el Museo⁴¹, su nombre lo indica con una inicial que bien pudiera pasar por una A mayúscula.

Con la ayuda de estas fotografías y de otras fuentes que iremos indicando, intentaremos reconstruir lo que ocurrió en esta sesión fotográfica clave para la génesis del panel. En esta ocasión Sorolla se desplaza a Elche en tren. Vista la hora de salida y las fechas, llegaría todavía de noche. De la estación se desplaza directamente al huerto, sin acercarse a la población por miedo a la epidemia de gripe. Sobre el huerto elegido por Pedro Ibarra hemos de suponer que será uno de los situados entre la estación y el núcleo urbano; la única fotografía identificada es la del *Hort de Nal*, en el que hay un horno del que Sorolla le pide a Pedro Ibarra que le haga una fotografía. El resto de la sesión bien pudo desarrollarse en

38 *Ibidem*, p. 339-340.

39 *Ibidem*, carta de Sorolla a Clotilde, Alicante 7 de octubre de 1918, p. 340-341.

40 *Ibidem*, p. 341-342.

41 Tarjeta postal de Pedro Ibarra a Sorolla, fechada en Elche el 26 de noviembre 1918. Museo Sorolla, n° de inventario CS2757.

ese mismo huerto o en uno de los huertos aledaños, como el *Hort de Visentet*, el *del Carme*, el *dels Ullets*, el *Balconet* y el *Rosari*, todos ellos situados a espaldas de la estación del ferrocarril, en un radio de unos cientos de metros. Ya en el huerto, que por la falta de cuidados que se aprecia en las imágenes parece que estaba sin cultivar, esperan seis campesinos, dos hombres y cuatro mujeres, vestidos con ropa más arreglada de lo que podría ser habitual, pero sin caer en el tipismo del traje regional. De los varones, al menos uno conoce el oficio de palmerero por la forma en la que vemos que se encarama a las palmeras para podar las ramas preñadas de dátiles a punto de madurar.

Completan el atrezzo numerosos elementos propios de las tareas que se van a representar: útiles para el corte como un *corbillón*, sogas y cuerdas⁴² para el ascenso a la palmera y la bajada de los ramos de dátiles, zarandas de esparto para su triaje y diversas cestas de mimbre para el almacenamiento y transporte del fruto.

Antes de iniciarse el simulacro sufrieron algún contratiempo cuya naturaleza desconocemos, *después de un rato de angustia*, nos dice el pintor. Compuestas las escenas, Pedro Ibarra realizó las 16 fotografías que presentamos a continuación (Figuras 8 a 24) y que merecen algunos comentarios.

Pese a que insistimos en la cifra de 16 fotografías, el Museo Sorolla sólo tiene inventariados 15 positivos, 7 antiguos y 8 modernos; de todos ellos se conservan sus respectivos negativos en placas de vidrio. En nuestro estudio sobre la documentación de dicho museo, hemos detectado que existen dos negativos de vidrio⁴³ que no tienen su correspondiente

positivo en papel (Figuras 19 y 21), lo que nos lleva a la existencia de las 17 fotografías que adjuntamos a este trabajo. El problema puede venir de que el negativo de la Figura 19 se haya asociado al positivo de la Figura 18, cuando, aunque representan la misma escena, están tomadas desde un encuadre diferente.

Otra cuestión a tratar es la calidad de las imágenes, que el propio Sorolla califica de malas en su carta a Clotilde de 10 de octubre. Según Jerónimo Guilabert,⁴⁴ especialista en la labor de Pedro Ibarra como fotógrafo aficionado, su cámara tenía unas prestaciones técnicas muy limitadas, no tenía laboratorio propio y sólo tiraba positivos si había buena luz solar; otras características eran su deficiente técnica en el enfoque de las escenas y su manifiesta inseguridad, lo que le hacía tomar dos o tres tomas de las mismas, lo que explicaría el caso antes citado. Un porcentaje elevado de sus negativos presentan exceso de luz, como es el caso de la Figura 23. Pese a todo, hemos de agradecer su intuición para fotografiar cuestiones menores que de otra manera hubieran quedado relegadas al olvido. Citando a Guilabert, sus fotografías son “diferentes, nada tienen que ver con las instantáneas que los profesionales de su tiempo conseguían cuando salían a fotografiar fuera de sus estudios, que, aunque con buena técnica y cuidada composición, sólo resultaban perfectas para hacer postales, en ningún caso consiguen el mensaje que Ibarra transmite con las suyas”⁴⁵. Quizá por eso, Sorolla, en la carta a su mujer antes aludida, después de decir que las fotografías son malas, añade que “*me sirven para recordar la idea*”.

Sea como fuere, hemos de concluir que la realización de este simulacro organizado

42 La diferencia está en que la cuerda es más fina y larga, y se utiliza para atar las ramas cargadas del fruto y hacerlas descender poco a poco, para que los dátiles no se aporreen; por su parte la soga es más corta y gruesa, hecha de esparto sin picar, y se utiliza como apoyo del palmerero cuando sube a la palmera.

43 N° de inventario 85980 y 86042.

44 GUILABERT REQUENA, Jerónimo. *Las fotografías del historiador Pedro Ibarra y Ruiz. Un patrimonio recuperado*. Alcoy, 2014, pp. 18-19.

45 *Ibidem*, p. 20.



Figura 8. Pedro Ibarra. Recolección del dátil. 08/10/1918. Positivo antiguo. N° inv. 83103, Museo Sorolla.



Figura 9. Pedro Ibarra. Recolección del dátil. 08/10/1918. Positivo moderno. N° inv. 83106, Museo Sorolla.



Figura 10. Pedro Ibarra. Recolección del dátil. 08/10/1918. Positivo moderno. N° inv. 83107, Museo Sorolla.



Figura 11. Pedro Ibarra. Recolección del dátil. 08/10/1918. Positivo moderno. N° inv. 83108, Museo Sorolla.



Figura 12. Pedro Ibarra. Recolección del dátil.
08/10/1918. Positivo moderno. Nº inv. 83109,
Museo Sorolla.



Figura 13. Pedro Ibarra. Recolección del dátil.
08/10/1918. Positivo moderno. Nº inv. 83111,
Museo Sorolla.



Figura 14. Pedro Ibarra. Recolección del dátil.
08/10/1918. Positivo antiguo. Nº inv. 83112,
Museo Sorolla.



Figura 15. Pedro Ibarra. La recogida de dátiles.
08/10/1918. Positivo antiguo. Nº inv. 83113,
Museo Sorolla.



Figura 16. Pedro Ibarra. La recogida de dátiles. 08/10/1918. Positivo antiguo. N° inv. 83114, Museo Sorolla.



Figura 17. Pedro Ibarra. Recolección del dátil. 08/10/1918. Positivo antiguo. N° inv. 83115, Museo Sorolla.



Figura 18. Pedro Ibarra. Recolección del dátil. 08/10/1918. Positivo antiguo. N° inv. 83116, Museo Sorolla.



Figura 19. Pedro Ibarra. Recolección del dátil. 08/10/1918. Negativo de vidrio. N° inv. 86042, Museo Sorolla.



Figura 20. Pedro Ibarra. Recogida de dátiles. Elche. 08/10/1918. Positivo antiguo. N° inv. 83117, Museo Sorolla.



Figura 21. Pedro Ibarra. Recogida de dátiles. Elche. 08/10/1918 Negativo de vidrio. N° inv. 85980, Museo Sorolla.



Figura 22. Pedro Ibarra. Recolección del dátil. 08/10/1918. Positivo moderno. N° inv. 83104, Museo Sorolla.



Figura 23.
Pedro Ibarra.
Recolección
del dátil.
08/10/1918.
Positivo
moderno.
Nº inv. 83105,
Museo
Sorolla.



Figura 24.
Pedro Ibarra.
Horno del
Huerto
de Nadal.
08/10/1918.
Positivo
moderno.
Nº inv. 83110,
Museo
Sorolla.

por Ibarra, fue determinante para acabar de convencer al pintor de que el panel lo debía dedicar a Elche y no a Baleares.

Hay cuadro. La realización del panel

Una vez tomada la decisión comienzan los preparativos de toda índole. Ya vimos como Sorolla encarga a Clotilde que le mande todo lo necesario para pintar. La mente del pintor es un carrusel de emociones entre las ganas de ponerse manos a la obra y los problemas de salud propios y de su hijo Quimet. La gripe y la falta de ocupaciones en Alicante complican aún más su estado de ánimo.

De Sorolla a Clotilde, Alicante

10 de octubre de 1918⁴⁶

Joaquín parece hoy más tranquilo. Hoy el que está pocho soy yo // ayer noche me repitieron las molestias de San Sebastián⁴⁷ //

Cuando me envíen el lienzo grande, mete dentro el gabán viejo, pues algunas noches noto el fresquito.

//El que no tiene ganas soy yo, ¿es que será la malaltía crónica?, será la gripe pictórica?

Te mando un cesto de granadas de Elche, tienen fama, estas se crían muy hermosas entre palmeras.

Sí, es verdad, Alicante es la tierra de la muerte en vida, soso, caluroso, sólo cuando se hace alguna excursión por el mar tiene emoción.

La peste sigue muy dura en Elche, muere mucha gente, pero en Alicante decrece mucho.

Ya tengo las pruebas de las fotografías hechas en Elche, son malas pero me sirven para recordar la idea.

En carta a su cuñado Luís Moscardó⁴⁸, insiste en la falta de entretenimientos en Alicante “Esto es tórrido al sol, pero muerto, no hay vida, no

parecen valencianos. Tienen la melancolía del norte de Europa”.

El día 12 recibe Sorolla una carta del fotógrafo ilicitano Eduardo González. Al parecer, cuando el pintor estuvo en Elche, pidió que se hiciera una foto del horno existente en el Huerto de Nadal, pero la fotografía salió mal,

Muy Sr. Mío y de mi mayor consideración⁴⁹.

Le remito dos vistas del horno del huerto de Nal, o sea la que hizo D.

P. Ibarra que no salió bien.

Yo lo he repetido con mi máquina y para que vea el trabajo le mando una al citrato y la otra al bromuro.

Los días sucesivos son una confusa espiral de acontecimientos que desembocan en la precipitada marcha del pintor a Madrid. En las cartas a Clotilde insiste en que el hijo quiere volverse a casa y el padre está de acuerdo, aunque adelanta que “el problema es que hay que esperar a diciembre para el cuadro”⁵⁰

En la carta del 12 de octubre⁵¹, Sorolla le anuncia a su esposa que al día siguiente su hijo se vuelve, pero el caso es que se vuelve toda la comitiva. Al interrumpirse la correspondencia no conocemos las razones concretas, aunque parece que a los problemas de salud de padre e hijo, y la falta de maduración de los dátiles se añadió un recrudecimiento de la enfermedad en Alicante.

Vuelve el pintor a Alicante del 22 de noviembre, acompañado de Alfredo Carreras y Emilio Varela, pero esta vez su hijo Joaquín se queda en casa. Se instala de nuevo en el Hotel Victoria, incluso

46 LORENTE, Víctor y PONS, Blanca; *op. cit.*, 2008, p. 342-343.

47 Se refiere a molestias en la próstata.

48 *Ibidem*, p. 342 tarjeta postal ilustrada con fotografía en blanco y negro del camino de entrada a Elche, fechada en Alicante 9/10/1918.

49 Museo Sorolla, nº de inventario CS2446. Al parecer, esta fotografía no se ha conservado, si damos por buena la atribución a Pedro Ibarra de la reproducida en la Figura 23. LORENTE, Víctor, PONS, Blanca, *op. cit.*, 2008, p. 343-344.

50 LORENTE, Víctor y PONS, Blanca; *op. cit.*, 2008, p. 343-344.

51 *Ibidem*, p. 344.

en la misma habitación. La gripe ya ha pasado y los dátiles están maduros, pero con lo que no contaba Sorolla era con un tiempo lluvioso que los locales llevaban anhelando tras una larga sequía.

Viene con la decisión tomada de pintar el cuadro en Alicante, en el Huerto del Carmen. En esta primera carta le dice a su esposa que “yo quería haber ido al huerto de palmeras, pero está hecho un barrizal... hay que esperar, además necesito verlo con sol antes de plantar mi barraca”. Al día siguiente, la lluvia y unas molestias del pintor hacen que el día quede en blanco.

El domingo 24 hace un día de verano y ya anuncia que “si mañana hace igual día se plantará la barraca y se clavará el lienzo y se buscarán los modelos”. Por la tarde realiza una excursión en auto a un huerto: la refiere diciendo que “la excursión de ayer fue muy bonita, y el viejo jardín muy bonito, viejas estatuas, pinos hermosos y un caserón enorme... Lástima de villa, hubieras gozado porque hay ruinas interesantes.”⁵² Sabemos por Pedro Ibarra⁵³ que este día Sorolla volvió a Elche, y le encargó dátiles y granadas. También sabemos que pasó por casa del fotógrafo Eduardo González y le dejó “unos tubos”. Teniendo en cuenta que el doctor López Campello, amigo del pintor, era en esos momentos copropietario de La Alcudía, ¿pudo ser la citada excursión al yacimiento ilicitano?

El lunes 25 sale del hotel a las 9 de la mañana y se dirige al huerto del Carmen por una “carretera que es un fangal infecto, con más baches... (una paliza)” se queja también de que “son muy torpes las gentes, todo el día para no haber colocado el cajón para pintar”. Al día siguiente, gracias a la intervención de Varela y Carreras, todo

queda dispuesto para empezar a pintar. Se vuelve a quejar del estado de la carretera, ya que sale en automóvil a las 8:30 y llega al huerto a las 9:15; 45 minutos para recorrer los apenas 4 kilómetros que separan el hotel Victoria del huerto. Sobre la búsqueda de los modelos nos dice que ha visto algunos, pero sin carácter, “esto no hubiera pasado si se hubiera pintado en Baleares”⁵⁴ Este mismo día recibe Sorolla carta de Pedro Ibarra en la que le dice que “mañana tal vez le lleven a V. al Hotel Victoria las granadas y dátiles que pidió. Debido a los aguaceros de estos pasados días los dátiles han sufrido mucho. Ya sabe donde me tiene V. a su disposición”⁵⁵

El 27 de noviembre comienza a dibujar la tela, y a partir de aquí el trabajo será diario, pintando domingos y festivos siempre que el tiempo le permite.

Desde los primeros bocetos (Figura 25) vemos uno de los elementos más llamativos de la composición, y es la presencia en primer plano de un tronco de palmera partiendo la escena.

El 28 recibe los dátiles y granadas de Elche y los remite a su familia:

//Recibirás mañana granadas para mi Elena y dátiles para ti, ambas cestitas van cubiertas con unas hojas verdes, esa planta es murta, igual que el arrayán, no las tiréis y que el jardinero las plante.// Dátiles y granadas son de Elche⁵⁶

Cavilando sobre la composición definitiva del cuadro parece concretar la idea de incluir el horno que había visto en Elche, en el huerto de Nadal, y del que había recibido fotografía de Eduardo González; con el fotógrafo ilicitano cruza una apresurada correspondencia en la que éste le envía una tarjeta postal diciendo.

52 Ibidem, carta de Sorolla a Clotilde desde Alicante, fechada el 25/11/1918, p. 347.

53 IBARRA, Pedro. *Elche, materiales para su historia*. Cuenca, 1926, p. 164.

54 LORENTE, Víctor y PONS, Blanca; *op. cit.*, carta de Sorolla a Clotilde desde Alicante, fechada el 26/11/1918, 2008, p. 348.

55 Carta de Pedro Ibarra a Sorolla desde Elche, fechada el 26/11/1918, Museo Sorolla, nº inv. CS2757.

56 LORENTE, Víctor y PONS, Blanca; *op. cit.*, carta de Sorolla a Clotilde desde Alicante, fechada el 28/11/1918, 2008, p. 350.



Figura 25. Joaquín Sorolla Bastida. Palmeral de Elche, 1918. Gouache sobre cartón. N.º inv. 01221, Museo Sorolla.

Sr. Dn. Joaquín Sorolla. En esta tiene V. su casa. Eduardo Gonzálvez, Castelar 31, Elche, para todo lo que le sea buenno servirle dando muchísimas gracias por los tubos que dio la casualidad de no estar yo en casa.⁵⁷

Esa misma tarde Sorolla le responde interesándose por la hora en la que hizo la mencionada fotografía del horno:

He recibido su postal agradeciendo la atención y le ruego me diga V. a vuelta de correo a qué horas hizo la fotografía del horno que me enviaron, pues necesito saberlo para cuando haya de ir a esa a hacer un estudio. Recuerdos al Sr. Ibarra.⁵⁸

No conocemos la respuesta a la misiva, pero lo cierto que el pintor, el domingo 1 de diciembre, se levanta a las 5 de la mañana

57 Tarjeta postal de Eduardo Gonzálvez a Sorolla, fechada en Elche el 29/11/1918, Museo Sorolla, n.º inv. CS2447.

58 Carta de Sorolla a Eduardo Gonzálvez fechada en Alicante 29/11/1918, Museo Sorolla, n.º inv. CS6890.

59 LORENTE, Víctor y PONS, Blanca; *op. cit.*, carta de Sorolla a Clotil-



Figura 26. Joaquín Sorolla Bastida. Horno del Huerto de Nadal, Elche, 1/12/1918. Óleo sobre lienzo. Fundación Bancaja.

y se desplaza de nuevo a Elche; allí realiza dos estudios del horno (Figuras 26 y 27) muy abocetados, que finalmente no tuvo que utilizar, puesto que el dueño del huerto del Carmen le hace construir uno in situ:

Hoy me terminaron un horno, colocado en el sitio que lo deseaba para el cuadro, así que no tengo necesidad de volver a Elche. El dueño del Carmen es valenciano, un hombre bueno y complaciente, él lo hizo para evitarme los viajes a Elche. Se llama D. Juan Soler, es un trabajador terrible y muy inteligente... como que no es alicantino.⁵⁹



Figura 27. Joaquín Sorolla Bastida. Horno del Huerto de Nadal, Elche, 1/12/1918. Óleo sobre lienzo. Colección particular.



Figura 28. Joaquín Sorolla Bastida. Palmeral de Elche, 1918. Carboncillo sobre cartón. N° inv. 15588, Museo Sorolla.

En la segunda y última composición conocida previa al lienzo, ya se incorpora el horno y la mayoría de elementos que formarán parte de la obra definitiva (Figura 28).

Junto con estos estudios, se conservan una serie de apuntes realizados en un cuaderno de dibujo, de los que se desprende que el elemento más complicado de la composición fue el hombre con sombrero cargado de dátiles. De los cinco apuntes, cuatro son referidos a este personaje (Figuras 30 a 33):

// Ya está terminada la composición del cuadro // el lunes a pintar, cuatro días ha costado el arreglo definitivo// El hombre que viene cargado con los dátiles, su luz y el conjunto es algo admirable//

La casualidad de no pintar cuando vine con mi Joaquín fue muy útil // pues el fruto verde no podía convencer // el color es todo en la vida.⁶⁰

// Hoy empecé a tapar con color la figura del hombre que viene cargado con los dátiles, pero estaba tan nervioso que tenía un miedo cervical, un temor no conocido para mí. Pasó todo a la hora de trabajar, dichosos nervios.⁶¹



Figura 30. Joaquín Sorolla Bastida. Estudio de composición, Elche, 1918. Lápiz compuesto sobre papel continuo. N° inv. 11900, Museo Sorolla.



FIGURA 31. Joaquín Sorolla Bastida. Trabajador, Elche, 1918. Lápiz compuesto sobre papel continuo. N° inv. 11901, Museo Sorolla.



Figura 32. Joaquín Sorolla Bastida. Estudio de composición, Elche, 1918. Lápiz compuesto sobre papel continuo. N° inv. 11902, Museo Sorolla.



Figura 33. Joaquín Sorolla Bastida. Recolector, Elche, 1918. Lápiz compuesto sobre papel continuo. N° inv. 11903, Museo Sorolla.

de desde Alicante, fechada el 7/12/1918, 2008, p. 357.

60 Ibídem, carta de Sorolla a Clotilde desde Alicante, fechada el 30/11/1918, p. 351

61 Ibídem, carta de Sorolla a Clotilde desde Alicante, fechada el 2/12/1918, p. 353

// 5 días seguidos estoy trabajando en el hombre que lleva los dátiles, hablo de los de ahora no de los de preparación, es una figura en la que podría pintarse otros cinco más.⁶²

El último de los apuntes (Figura 29) representa la disposición de las palmeras que servirán de fondo para la escena. Pese a que, como dijimos, Sorolla adquirió experiencia en el trabajo con palmeras al realizar el panel dedicado a Valencia, comenta que va *“no tan deprisa como otras veces por la dificultad del fondo que es complicado.”*⁶³

Retomando la narración de los trabajos, diremos que el fin de semana del 7 y 8 de diciembre está lloviendo y no puede pintar, lo que aprovecha para hacer una de excursión a Murcia con su amigo López Campello; así podrá conocer por fin la obra de Salzillo, que le impresiona profundamente.

En los días sucesivos Sorolla pinta sin descanso, en sesiones de unas tres horas diarias, incluyendo los días de Navidad o Año



Figura 29. Joaquín Sorolla Bastida. El palmeral, 1918. Lápiz compuesto sobre papel continuo. Nº inv. 11899, Museo Sorolla.

Nuevo; la inspiración le ha llegado a nuestro artista y quiere que le pille trabajando.

Una anécdota entre tanto trabajo. El martes 17 no puede pintar por el mal tiempo, así que es invitado a comer a casa de Heliodoro Guillén, donde prueba por primera vez el arroz con costra, que le parece un plato riquísimo.

El 9 de enero el panel está concluido y según la contabilidad de su discípulo Carreras le ha ocupado 30 sesiones. Sólo queda dejarlo secar para poder enrollarlo y enviarlo a Madrid. En la semana larga que tardó en secar el lienzo, Sorolla aprovecha para visitar las poblaciones de la comarca de La Marina, incluida su amada Xàbia; también hará una breve escapada a Orihuela. Otras salidas previstas, como Alcoy o Cartagena, se descartaron por distintos motivos.

Por fin, el 19 de enero de 1918 Sorolla parte para Madrid. Como se acordó en el contrato no hubo exposición pública del panel, que sólo pudo ser admirado por algunos allegados.

Concluimos esta exposición con la noticia que de su marcha que publicó el *Diario de Alicante* el 20 de enero: “Anoche regresó a Madrid el gran Sorolla. Anteayer facturó el soberbio cuadro pintado en nuestros palmerales y destinado a Nueva York. Ha sido verdaderamente lastimoso que el gran artista no haya dado a conocer a Alicante su portentosa obra que inmortalizará la belleza de nuestro paisaje en remotas tierras”.

Conclusiones

Despedimos este artículo presentando unas breves conclusiones alcanzadas a lo largo de nuestra investigación.

62 *Ibíd.*, carta de Sorolla a Clotilde desde Alicante, fechada el 27/12/1918, p. 374

63 *Ibíd.*, carta de Sorolla a Clotilde desde Alicante, fechada el 5/12/1918, p. 355

Parece demostrado que en el plan de Sorolla para la serie de paneles de la Hispanic Society no se contemplaba pintar el palmeral de Elche, sino que la opción preferida del maestro era Baleares, como indica hasta en seis ocasiones a su esposa en la correspondencia analizada.

El pintor viene a Elche para atender la única petición expresa que le hace Archer M. Huntington, que debió quedar prendado del palmeral en alguno de sus viajes previos por España.

En cualquier caso, la última decisión correspondía a Sorolla. En ese sentido, el simulacro de cosecha del dátil organizado por Pedro Ibarra se nos presenta como fundamental para convencer al pintor de que éste debía ser uno de los dos últimos paneles que le quedaban por realizar.

El cuadro se pinta en el huerto del Carmen, en Alicante, porque el pintor estaba acostumbrado a una vida social y a unos servicios de alojamiento, restauración y ocio que la ciudad de Elche no podía ofrecerle en aquellos momentos.

Para concluir, y siguiendo a la mayoría de investigadores que han escrito sobre la obra del pintor, podemos afirmar que el panel *Elche. El palmeral*, es el de mayor calidad pictórica de toda la serie, y por tanto, de lo mejor de la producción artística en los últimos años de la vida de Sorolla.

Bibliografía básica

BELDA, Ismael: "El Palmeral de Sorolla para la Hispanic Society". Diario *El Mundo*, Alicante 10/04/2017.

GARÍN, Felipe y TOMÁS, Facundo (2007): "Catálogo", en *Visión de España*, Valencia.

GUILABERT REQUENA, Jerónimo (2014): *Las fotografías del historiador Pedro Ibarra y Ruiz. Un patrimonio recuperado*. Alcoy.

GOZÁLVEZ PÉREZ, Vicente (1976): *La ciudad de Elche*, Valencia.

IBARRA, Pedro (1926): *Elche, materiales para su historia*. Cuenca.

LORENTE BOYER, Miguel (2015): *Influencias y recursos en la técnica pictórica de Joaquín Sorolla*. Tesis doctoral, Altea, Universidad Miguel Hernández.

LORENTE, Víctor, Pons, Blanca (2008): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona.

MAIER, ALLENDE, Jorge, (2015) "La arqueología en el coleccionismo de Archer M. Huntington" en Real Academia de la Historia, *Cuadernos de arte e Iconografía*, Tomo 24, N.º. 47, Madrid.

PANTORBA, Bernardino de (1970): *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*. Madrid.

PONS SOROLLA, Blanca (2001): *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid.

SANTO MATAS, Joaquín (2015): *La luz de Sorolla y Alicante*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente en la Real Academia de Cultura Valenciana. Alicante, Salón Imperio. 27 de febrero de 2015.

TOMÁS, Facundo y otros (Eds.) (2007): *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*. Barcelona.

VV. AA. (1986): *Cien años de la historia de Elche y de su Caja de Ahorros*, Alicante

VV. AA. (1998): *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*, Madrid.



'Elche. El palmeral' Óleo sobre lienzo de Joaquín Sorolla.

La Ciutat



LA “GRIPE ESPAÑOLA” (1918) EN ELCHE

Jesús Rueda Cuenca
Doctor en Medicina

Emilio Martínez Marco
Doctor en Medicina

Miguel Ors Montenegro
Doctor en Historia

A las 11 horas del día 11 del mes 11 del presente año se cumplirá el centenario de la firma del armisticio que puso fin a la Primera Guerra Mundial. La organización nacionalista serbia Mano Negra había preparado un atentado que, tras un primer y fallido intento con bombas, logró que el archiduque Francisco Fernando de Habsburgo-Lorena, heredero del Imperio Austro-Húngaro, y su esposa morganática, condesa Sofía von Chotek, cayeran abatidos por las balas de un nacionalista bosnio (y por tanto, de nacionalidad austriaca), llamado Gavrilo Princip, el 28 de junio de 1914. Este hecho fue el detonante de la Gran Guerra: la intransigencia del gobierno austriaco a la hora de exigir responsabilidades al serbio por dicho motivo condujo a la declaración de guerra entre ambos países un mes más tarde. La tupida red de alianzas y pactos tejida en Europa desde el siglo anterior había dado lugar a la formación de dos grandes bloques: de un lado, la Triple Alianza, encabezada por Austria-Hungría, junto con

Alemania e Italia, los llamados Imperios Centrales, de carácter monárquico y autoritario; del otro, la Triple Entente, formada por Gran Bretaña, Francia y Rusia.

De esta forma, dado que los acuerdos llevaban aparejada la respuesta conjunta de todos sus miembros en caso de agresión a cualquiera de los países integrantes de alguno de ambos bloques, se fueron sumando uno tras otro al conflicto desatado, y pronto casi toda Europa se vio enfrascada en el conflicto. Dos grandes bloques, el de los Imperios Centrales, con 120 millones de personas, en un solo conjunto, frente a la Entente, con 238 millones, repartidos en tres masas separadas entre sí. Cada una de las naciones involucradas fue recurriendo a sus colonias respectivas, sobre todo en el continente africano y el austral, tanto para la obtención de las imprescindibles materias primas como para la recluta y militarización de sus súbditos de ultramar, extendiéndose la guerra más allá de los confines del Viejo Mundo.

Numerosos países optaron por mantenerse al margen. Apenas comenzadas las hostilidades, el gobierno español, con Eduardo Dato Iradier en su presidencia, se apresuró a proclamar su neutralidad. Tampoco estaba España en esos momentos en condiciones de asumir otro frente bélico, estando en medio de una desmesurada inestabilidad política y con la guerra de Marruecos en plena efervescencia, de modo que otra movilización masiva y el envío de tropas a la contienda europea llevaría aparejado el abandono del Rif, amén de las dificultades para proteger la enorme longitud de sus costas atlántica y mediterránea. En un difícil equilibrio de intereses, debido a su ventajosa posición geoestratégica, pronto fue objeto de multitud de presiones y nido de espías de uno y otro bando. Sin embargo, su postura, que más bien podría etiquetarse de “no beligerante” que propiamente de neutral, no tardaría en verse beneficiada por las consecuencias económicas de la guerra europea. De un lado, el aumento de las necesidades por parte de los países en liza, tanto de materias primas como de alimentos y productos manufacturados. De otro, la caída de la producción en las zonas afectadas por la guerra, con pérdida de competidores, amplió los horizontes comerciales de nuestro país, aunque también tuvo la contrapartida de la falta de proveedores de determinados productos que se venían importando hasta la fecha.

La creciente demanda, la falta de materia prima exterior y los movimientos especulativos, condujeron a una progresiva elevación de los costes de producción y de los precios. La paulatina industrialización de España dio lugar al aumento de los movimientos asociativos y sindicales por parte del elemento obrero, reclamando mejores condiciones, tanto laborales como de vida, con marcada inestabilidad social añadida a la política. El aumento en los salarios fue siempre inferior al de los precios, de modo que la clase trabajadora cargó con

la mayor parte de los efectos indeseables de la crisis, provocando numerosas huelgas y desórdenes, que tuvieron su culminación en los sucesos del verano de 1917 en Barcelona, enfrentando a trabajadores y ejército.

Apenas comenzadas las hostilidades, el presidente de los Estados Unidos de Norteamérica anunció en un “Llamamiento al pueblo americano” una política de estricta neutralidad, que no fue aceptado por nadie. A partir del otoño de 1914 los fabricantes y exportadores americanos recibieron crecientes pedidos de material de guerra, materias primas y artículos de alimentación, sobre todo desde Gran Bretaña y Francia, obligando al gobierno de Washington a autorizar a los bancos comerciales del país a conceder créditos a estos países. De esta forma se convirtieron en el principal abastecedor y prestamista de las potencias aliadas. Pero la táctica alemana de bloqueo total por mar, con la finalidad de asfixiar a sus rivales impidiendo su abastecimiento de cualquier tipo de material por el expeditivo método del hundimiento indiscriminado de cualquier tipo de buque que, en su parcial opinión pudiera estar avituallando a sus enemigos, estaba haciendo cada vez más difícil mantener las neutralidades.

La situación se tensó sobremanera con el torpedeamiento de los cruceros Lusitania y Essex, ataques injustificados en los que murieron muchos ciudadanos estadounidenses¹, de modo que el presidente Wilson rompió sus relaciones con Alemania y advirtió que defendería con las armas la libertad de los mares. El 19 de marzo de 1917 fue torpedeado y hundido el vapor Vigilantia, muriendo toda su tripulación. La neutralidad se vio truncada definitivamente, cuando los servicios secretos británicos interceptaron un telegrama del ministro de exteriores alemán, Arthur Zimmermann, dirigido, por medio de su embajador allí al presidente de la república mejicana, Venustiano Carranza, en que le instaba a declarar la guerra a

¹ El 24 de marzo de 1916, el submarino alemán U29 torpedeó y hundió el vapor Sussex; falleció ahogado, junto a su esposa, el compositor español Enrique Granados.

su vecino del norte, a cambio de ayuda material y económica, y en la reclamación de los territorios de Texas, Nuevo México y Arizona, perdidos en la guerra de 1845-46. También pudiera haber influido a la hora de tomar tan drástica decisión el temor de no recuperar los préstamos realizados a Gran Bretaña en caso de que esta perdiera la guerra y el hecho de que el bloqueo alemán a los transportes marítimos estaba afectando a la economía norteamericana.

La entrada del coloso americano, al igual que ocurriría años más tarde en la segunda edición de la guerra mundial, resultó determinante para su desarrollo. Pero en esta ocasión lo sería por partida doble: vinieron a coincidir en espacio y tiempo la Guerra Mundial, de características hasta entonces desconocidas, y la aparición y desarrollo de lo que se ha considerado la más mortífera epidemia registrada en la historia de la Humanidad, la mal denominada *gripe española*, de la cual nos vamos a ocupar en el presente estudio.

Se ha considerado esta plaga como la peor de las sufridas por la Humanidad a lo largo de su historia. La falta de registros en todos los países impide conocer, siquiera de forma aproximada, su tasa de mortalidad, que algunos han estimado entre el 10% y el 20 % de las personas afectadas. Se calcula que con esta gripe resultaron infectados del orden de 500 millones de personas, una tercera parte de la población mundial, por lo que podría haber costado la vida a 40-50 millones de seres humanos, entre el 3% y el 6 % de los habitantes del planeta en esos momentos. Si se tiene en cuenta que la primera guerra mundial causó alrededor de 9 millones de muertos en total, resulta que la epidemia fue mucho más mortífera que la propia contienda. Esta gripe acabó en 24 semanas con más enfermos que el SIDA en 24 años; con más personas en un año que la peste negra de la Edad Media en un siglo.

La enfermedad gripal es conocida desde tiempos muy remotos, aunque es realmente

difícil precisar cuando hizo su aparición sobre la especie humana. Se cree que se remonta unos 2.500 años atrás, en la antigua Grecia y Egipto; en la Italia del siglo XIV se atribuyó a la influencia del frío (*influenza dil fredo*) o a conjunciones astrales (*influenza di stele*), quedando su denominación, para la literatura anglosajona como *influenza*. El nombre de *gripe* fue propuesto en el siglo XVIII, procedente del francés *agripper* o *gripper*, atacar, del alemán *greiffen*, agarrar o atrapar, o del inglés *grip*, agarrar. En el idioma español se escribió con doble “p” (*grippe*) hasta 1925. Su presencia, intermitente, ha sido común en la historia. Se calculan entre treinta y cuarenta las epidemias sufridas antes del siglo XX: se tiene constancia fehaciente de las acaecidas en 1729 (iniciada en Rusia), 1742, 1775, 1782 (iniciada en China), 1830 (también en China), y 1889, la más importante del siglo XIX.

Comenzada en medicina la era bacteriológica, Richard Pfeiffer y Shibasaburo Kitasato descubrieron en 1892 un bacilo al que atribuyeron la génesis de la gripe y denominaron, en consecuencia, *Hemofilus influenza*; en 1933, cuando Smith, Andrewes y Laidlaw lograron identificar el virus en animales, dejó de considerarse al bacilo de Pfeiffer como causante de la gripe, atribuyéndose ésta ya a un virus específico.

Los virus son elementos corpusculares visibles solo con el microscopio electrónico, cuya unidad elemental es el virión, elemento incapaz de generar energía y, por tanto, incapacitado para crecer y multiplicarse por sí mismo, debe hacerlo siempre dentro de una célula de un ser vivo. De esta forma, el ácido nucleico del virus induce un cambio en los procesos metabólicos de la célula infectada, haciendo que esta sintetice las diferentes partes constituyentes del virus, las cuales, al reunirse, dan origen a nuevos virus completos. Son copias, idénticas (replicación) o modificadas (mutación) del virus original; es decir, que el paso de un virus por un ser vivo puede inducir su multiplicación, formando elementos iguales

a su progenitor, o diferentes, de modo que su capacidad de inducir reacciones defensivas en nuevos individuos que puedan ser invadidos es distinta de uno a otro.

Siguiendo con la guerra, en esos momentos, EE UU apenas tenía ejército; con fronteras estables y aseguradas, sin enemigos visibles ni afanes expansionistas, su milicia estaba reducida a su mínima expresión. La rápida movilización obligó a construir cuarteles, campamentos, zonas de entrenamiento, convoyes, granjas, etc. en un breve espacio de tiempo, con llegada masiva de tropas y elementos de apoyo, entre los cuales se incluían numerosos grupos de personas chinas, fundamentalmente como cocineros; y también, acúmulo de materiales y animales, cerdos, ocas, patos, caballos, etc., tanto para alimento como medio de transporte.

Primeros casos en Kansas

Hoy se sabe que en enero de 1918 se habían presentado algunos casos de gripe en criaderos de pollos en el condado de Haskell (Kansas) que pronto se transformó en una epidemia de un tipo de gripe diferente a las conocidas con anterioridad, con altos niveles de mortalidad entre la población humana de la localidad, pero que fue ignorada o despreciada por las autoridades sanitarias estadounidenses. Uno de los muchos campos de entrenamiento del ejército era el de Camp Funston, encuadrado en la reserva de Fort Riley, situado cerca de Junction City, en Kansas, y que albergaba más de cuarenta mil soldados en preparación para ser enviados a combatir en Europa, en condiciones bastante inhóspitas, hacinados, faltos de suministros y de ropa adecuada al crudo invierno.

A primeros de marzo comenzó a aparecer allí gran cantidad de enfermos (fueron ingresados en el hospital de campaña más de mil reclutas en menos de tres semanas) con un cuadro de tipo gripal que reunía unas características diferentes a los cuadros de gripe periódica vistos hasta la fecha: muy fácilmente transmisible, afectaba con

preferencia a personas adultas jóvenes, entre los 20 y los 40 años, y escasamente a las personas de edad extrema de la vida, infancia y senectud. Podía adquirir una evolución rápidamente fatal, provocando el fallecimiento en tres/cuatro días, en el contexto de un cuadro de hemorragias nasales y pulmonares, con insuficiencia respiratoria severa. Sin embargo, la actividad del campamento continuó sin modificaciones; el movimiento de tropas y la concesión de permisos, hizo que muchos soldados cambiaran de destino y otros volvieran unos días a sus domicilios antes de ser embarcados. De esta forma, en los meses de marzo, abril y mayo, los responsables médicos de otros campamentos declararon casos de gripe, de manera que, a mediados de abril, treinta de las cincuenta ciudades más importantes de los Estados Unidos registraron un exceso de mortalidad por gripe y pulmonía.

Pese a todo, se llevó a cabo el traslado de grandes contingentes militares, superando el millón de soldados enviados a Europa, donde tenían como primera base de asentamiento los campamentos de Etaples, cerca de Boulogne-sur-Mer, en el departamento de Calais (Francia), una zona cenagosa donde anidaban y recalaban numerosas aves migratorias. En este recinto, de poco más de un kilómetro cuadrado de superficie, llegaron a hacinarse hasta cien mil hombres del ejército francés, del cuerpo expedicionario británico y de las fuerzas expedicionarias norteamericanas. Además, había contingentes de las denominadas *fuerzas indígenas*, procedentes de los territorios de ultramar, tanto africanos como asiáticos y australianos.

En el mes de mayo de 1918 la epidemia se había propagado a la mayoría de las bases militares de Francia y Alemania, pasando a Inglaterra en junio por la repatriación de soldados heridos o licenciados. El movimiento de tropas y mercancías por vía marítima hizo que la epidemia llegara en ese mismo mes al norte de África para alcanzar, rodeando el continente, Bombay,

Calcuta, China, Filipinas y Nueva Zelanda. En agosto llegó a Sierra Leona y desde allí pasó a Haití; muchos soldados americanos volvieron a su país vía Boston, devolviendo la enfermedad a su lugar de origen. Esta epidemia, que luego sería conocida como *primera oleada* u *ola de primavera*, tuvo un carácter más bien benigno, afectando a gran cantidad de población (elevada morbilidad), pero causando pocos fallecimientos (baja mortalidad). En general, se prestó poca atención a la epidemia e incluso aparecieron canciones infantiles banalizando la situación. A ningún país beligerante le podía convenir reconocer la presencia de una enfermedad de este tipo, causante de numerosas bajas, aun temporales, para el servicio, ni crear alarma entre la población civil, y mucho menos, entre los soldados, por lo que se negó rotundamente su existencia. (Figura 1)

España, en el ínterin, seguía su política de neutralidad un tanto *sui generis*. Dividida la opinión en dos grandes bloques, aliadófilos y germanófilos, exportaba grandes cantidades de materias primas y alimentos a los países aliados, sobre todo, Francia, mientras permitía que los submarinos alemanes recalasen en las bases navales, sobre todo del Mediterráneo, no obstante haber sido hundidos numerosos barcos mercantes españoles por la marina germana durante el bloqueo. La movilización masiva decretada por el gobierno francés hizo necesario buscar mano de obra para las labores tanto agrícolas como industriales, de modo que muchos españoles, vista la situación sociolaboral de nuestro país, optaron por cruzar la frontera y emplearse en el vecino, lo que hicieron también numerosos trabajadores portugueses, pese a que esta nación se había sumado a la guerra en el bando aliado; este trasvase de personas tendría otras consecuencias.

Todo apunta a que la pandemia de gripe, en esta primera ola, invadió España procedente de Francia, transportada por trabajadores temporeros y soldados portugueses en tránsito hacia su país. Los primeros casos se



Figura 1. Recorte del Madison Journal, de 4 de octubre de 1918, negando la existencia de gripe en el campamento militar

diagnosticaron en las provincias vascongadas, principal punto de entrada vía Irún-San Sebastián, y desde allí se propagó al resto de España. Su alta contagiosidad y escasa malignidad hizo que se considerase popularmente “tan pegadiza como el soldado de Nápoles”, en relación a la famosa tonadilla de la zarzuela *La Canción del Olvido*, que, con música del maestro José Serrano y letra de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, había sido reestrenada en Madrid precisamente el 1 de marzo de ese año 1918.

Madrid fue una de las ciudades más afectadas por esta oleada de primavera de la gripe. Pronto se detectó un elevado número de casos, que provocó importante absentismo laboral y tuvo notables consecuencias sobre la población, apareciendo en los periódicos, primero en *El Sol*, y luego *Abc* y *El Imparcial*, noticias un tanto alarmantes sobre la elevada incidencia de la enfermedad. Las autoridades tuvieron conocimiento de ello pero, dada la benignidad de su evolución, no prestaron mayor atención. Sin embargo,

el cronista de *The Times* envió la reseña de la noticia al diario londinense, que divulgó la información. Teniendo presente que toda la prensa y medios de comunicación de todos los países que tomaban parte de la guerra, sujetos a férrea censura, habían negado y omitido la presencia de la epidemia, fue muy fácil atribuir el origen del mal a nuestro país: la pandemia era de Gripe Española, también conocida como *Spanish Influenza*, *Spanish Flu*, *Spanish Lady*, entre otros nombres. (Figuras 2 y 3).

Es probable que el virus sufriera alguna mutación en su paso por hombres y animales de granja en los campos de batalla. Hacia finales de agosto reapareció el cuadro gripal, con unas características totalmente distintas de las presentadas en su primera oleada. Este segundo envite tuvo más o menos la misma contagiosidad que el anterior, pero su mortalidad fue desmesuradamente más alta. Comenzando como un episodio típico de gripe, en muchas ocasiones evolucionaba rápidamente hacia un cuadro de insuficiencia respiratoria, con hemorragias pulmonares y por vía nasal, que acababan con la vida del paciente en tres días (Figura 4). De modo sorprendente, y a diferencia de epidemias anteriores, no afectaba a personas en las edades extremas de la vida, infancia y



Figura 2. Anuncio en la prensa USA: “La tos y los estornudos diseminan la enfermedad”. “Tan peligrosa como el veneno de las bombas de gas”. “La diseminación de la gripe española amenaza nuestra producción de guerra”.



Figura 3. Anuncio en la prensa española.

senectud, las habitualmente más propensas a sufrir sus consecuencias, sino que se centró con especial predilección en la franja entre los 20 y 40 años de edad.

Invadió España esta vez por dos vías diferentes, una oriental, Port Bou, dirigida hacia el sur a lo largo del litoral mediterráneo, y otra occidental, Irún, dirigida hacia el centro y suroeste peninsular. De esta forma, la tasa de mortalidad² de algunas provincias subió de forma espectacular en esta segunda oleada con respecto a la primera: según datos de Beatriz Echeverri, Álava pasó de 9,15 por mil en junio a 69,54 en octubre; Burgos pasó de 8,81 por mil en junio a 121,46 en octubre; Barcelona, de 4,84 en junio a 25,29 en octubre; Alicante, de 4,97 en junio a 58,11 en octubre. En el conjunto del territorio nacional, con una población cercana a los 22 millones de personas, pasó de 13,88 por mil en junio, a 38,13 en octubre.

Llega a Elche

En 1918, Elche superaba ligeramente los 32.000 habitantes, de los cuales alrededor del 53% vivía en el casco urbano y el resto en el campo; según el censo de 1910 estaba dividida en once secciones, seis urbanas: (Santa María, la Merced, El Salvador, Centro,

² Tasa de mortalidad se refiere al número de fallecimientos habidos en un período determinado (por lo general, un año), en un punto geográfico determinado (ciudad, región, país), por cada mil habitantes.

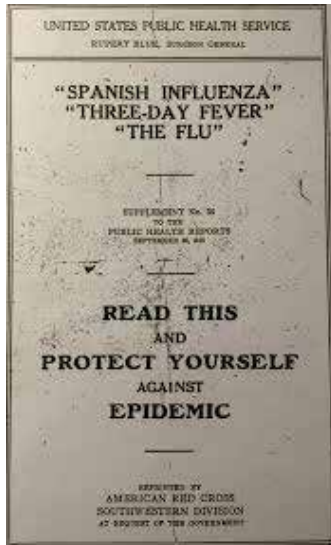


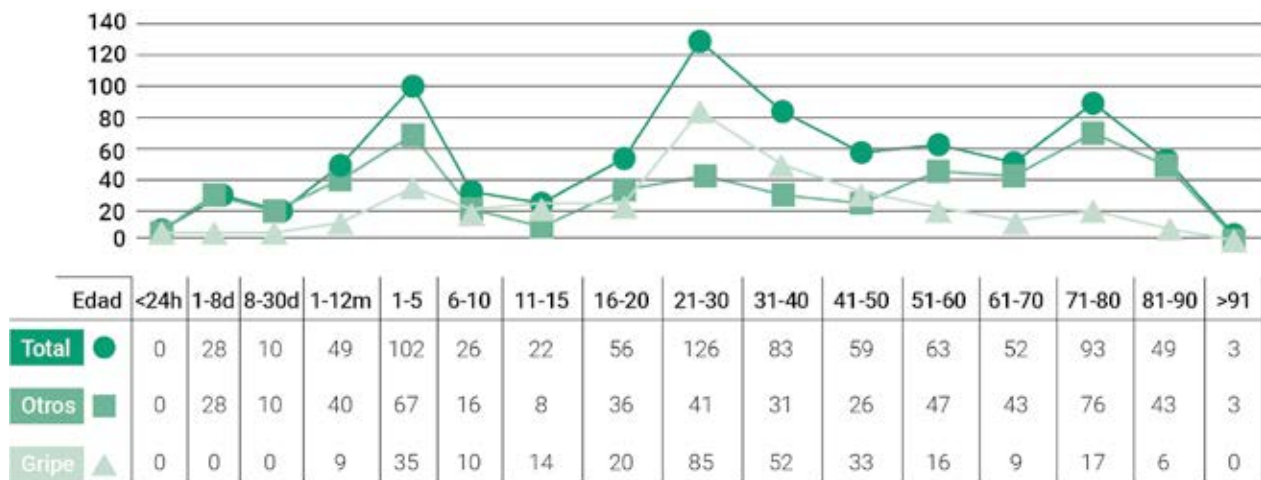
Figura 4. Portada del Boletín del Instituto de Salud Pública de los Estados Unidos, sobre la “Gripe Española”, la “Fiebre de los tres días” y “La gripe”, con instrucciones de autoprotección contra la epidemia.

Arrabal y Santa Teresa), y cinco rurales: Este (Huertos y Molinos, ambos Alzabares, Maitino, Altabix, Jubalcoy y Saladas), Noreste (Ferriol, Vallongas, Santa Ana y ambos Torrellanos), Sudeste (Alted, Balsares, ambos Valverdes y Perleta), Sudoeste (Algorós, Asprillas, ambas Bayas, Carrizales, Daimés, Derramador, El Molar, La Hoya y La Marina) y Noroeste (Algoda, Carrús, La Peña, Llano de San José, Matola y Puzol).

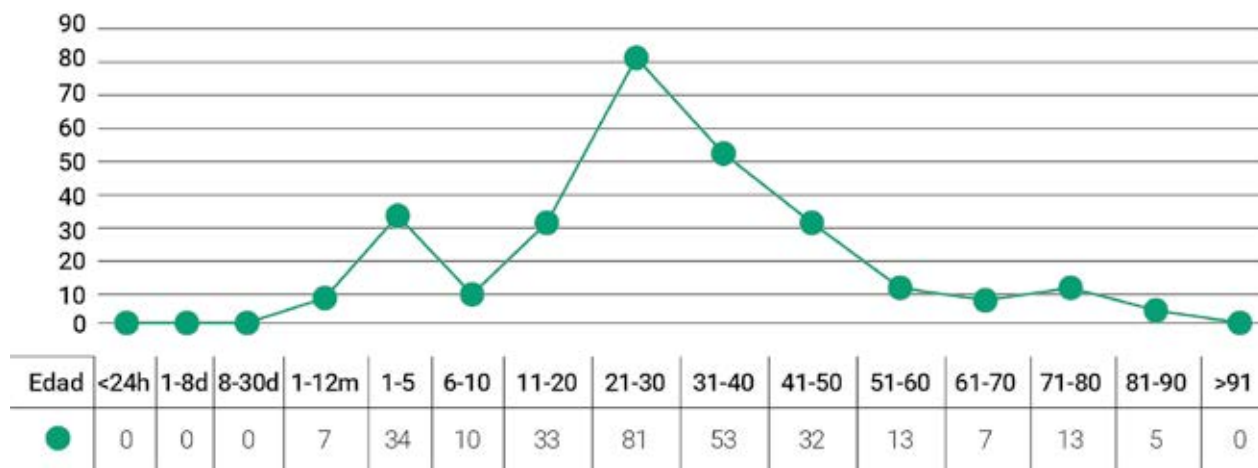
Mientras que en los años anteriores venía registrándose un número decreciente de

defunciones (571 en 1915, 490 en 1916, 468 en 1917), en el año 1918 se contabilizaron un total de 821 fallecimientos en nuestra ciudad; ello supone una tasa de mortalidad de 25,09 por mil, algo inferior al conjunto nacional; de ellas, 296 (el 36,05 %) tuvieron lugar en el mes de octubre y 72 en noviembre. No hubo diferencia de mortalidad entre hombres y mujeres, pero el mayor número de decesos vino a suceder en la franja de edad 20-40 años (Gráfica 1). En la gráfica se puede apreciar la presencia de tres picos de mortalidad (el denominado patrón en W, característico de esta pandemia): uno en la edad infantil, antes de los seis años, debido sobre todo a enfermedades de tipo infeccioso, tanto respiratorio como digestivo; otro en la edad intermedia de la vida, debido casi exclusivamente a la gripe, y otro en la edad tardía, debido a enfermedades infecciosas y degenerativas.

La distribución de esta mortalidad total fue desigual entre la población; sumando los fallecidos en el Hospital y el Asilo, más aquellos en que no figura lugar de domicilio en la partida de defunción, fallecieron 705 personas en el casco urbano (el 85,87%, tasa de mortalidad 40,89 por mil) y 116 en las partidas rurales (14,13%, tasa de mortalidad 7,51 por mil); las secciones urbanas más afectadas fueron la tercera (El Salvador), quinta (Arrabal) y sexta (Santa Teresa).



Gráfica 1. Curvas de mortalidad por edades, total, por gripe y por otras causas, del año 1918 en Elche.



Gráfica 2. Curva de mortalidad por edades durante la segunda ola de la epidemia de gripe de 1918 en Elche.

De las 821 defunciones habidas en ese año, 306 lo fueron por gripe (37,27%); de las 296 de octubre, 237 lo fueron por gripe. Aquí podemos apreciar claramente la diferencia entre la primera y la segunda oleada de la epidemia. El primer fallecimiento por este motivo se registró en febrero, en la calle Abadía; hasta mayo hubo otras quince personas que murieron por gripe, pero fue en fechas anteriores a la llegada de la enfermedad a España (las de mayo ocurrieron los días 4, 12 y 19); luego hubo dos decesos en julio y uno en agosto. Por tanto, desconociendo datos de morbilidad, podemos aventurar que la primera oleada de la gripe tuvo escasa incidencia en Elche.

No así la segunda (Figura 5). El 14 de septiembre falleció con este diagnóstico una niña de siete meses; a partir de aquí la mortalidad se dispara en octubre (llegaron a efectuarse hasta 16 enterramientos en un solo día), comienza a declinar en noviembre y desaparece el 13 de diciembre, último registro al respecto. En la gráfica se comprueba lo afirmado anteriormente de la distribución por franjas de edad: máxima incidencia entre los 20 y 40/50 años; no se registró diferencia por razón de sexo (Gráfica 2).

El casco urbano resultó más penalizado por la epidemia que el campo (por otra parte, era de esperar que así fuera), con 253 fallecimientos (82,68%) frente a 35 (11,32%);

pero, analizando por tasa de mortalidad (en relación al número de habitantes) la diferencia entre secciones urbanas no fue tan evidente como para la mortalidad global: Santa María, 13,74; La Merced, 11,62; El Salvador, 14,73; Centro, 12,48; Arrabal, 10,60 y Santa Teresa, 17,62. En el campo, la mayor mortalidad relativa se registró en las secciones octava y novena, en general en las partidas que englobaban un núcleo urbano de cierta consideración, como Torrellano Alto, La Hoya, El Alted o Valverde. No hubo ninguna defunción por este motivo en Algoda, Alzabares Bajo, Balsares, Carrizales, El Molar, Ferriol, Jubalcoy, Llano de San José, Maitino, Matola, La Peña, Saladas, Santa Ana, Torrellano Bajo ni las Vallongas. (Tabla 1).

En todo el mundo se describió una tercera ola de la gripe, de características mucho más benignas y menos letal que la segunda,



Figura 5. La prensa local informó de la presencia de la epidemia en Elche desde finales de septiembre.

CIUDAD					CAMPO				
Sección	Población*	Defunciones	%	Tasa	Sección	Población*	Defunciones	%	Tasa
Sta. María	2.256	31	10.13	13.74	Este	3.334	4	1.31	1.20
Merced	1.808	21	6.86	11.62	Noreste	1.446	5	1.63	3.46
Salvador	4.346	64	20.92	14.73	Sudeste	2.761	9	2.94	3.26
Centro	1.602	20	6.54	12.48	Sudoeste	5.154	15	4.90	2.91
Arrabal	4.433	47	15.36	10.60	Noroeste	2.773	2	0.65	0.73
Sta. Teresa	2.838	50	16.34	17.62					
Hospital		13							
Asilo		7							
TOTAL	17.283	253	82.68	14.64		15.438	35	11.44	2.27

* Datos estimados a partir del censo de 1910, según el crecimiento poblacional.

Tabla 1. Mortalidad por la gripe de 1918 en el casco urbano y en las partidas rurales.

a principios de 1919. En Elche murieron en este año 31 personas por gripe, 20 de ellas en el mes de enero (62%), con un pequeño goteo en febrero, marzo y abril (otras seis defunciones), para desaparecer después hasta el mes de octubre, por lo que se considera ya gripe estacional periódica, no relacionada con la pandemia). También afectó especialmente a la franja de edad adulta joven, 20-40 años; sin embargo, esta vez hubo mayor mortalidad relativa en las partidas rurales, 16 pacientes frente a 10 en el casco urbano, sobre todo en las secciones novena y décima.

Situación social y sanitaria catastrófica

Pese a haber fallecido catorce personas con motivo de la gripe desde el día 16 de febrero de 1918, no existe ninguna mención a una posible epidemia en las actas municipales. La situación de Elche en esas fechas era verdaderamente catastrófica; las huelgas y los sucesos del verano anterior, la crisis de trabajo y el encarecimiento de los productos básicos habían llevado a la clase trabajadora a límites extremos de pobreza. En enero se constituyó, a propuesta del concejal socialista Francisco García Alberola, una comisión formada por miembros del Consistorio, la patronal, los sindicatos y comerciantes,

con la finalidad de recaudar fondos para remediar a las familias menesterosas, invitando a las personas pudientes a colaborar económicamente. Poca fue la operatividad de esta comisión, que en abril dejó de funcionar. La renovación de cargos edilicios, al ser convocadas elecciones parciales tras el fallecimiento del edil Juan Asencio García-Pagán, vino a revitalizar la actividad consistorial, creándose una Junta Local de Subsistencias, semejante a la existente en otras muchas localidades vecinas, con participación de la gran mayoría de las fuerzas vivas de la ciudad, tanto políticas como sociales, sindicales, recreativas, culturales, financieras, etc. Comenzó una notable recogida de dinero, con frecuentes e importantes donaciones, incluso de empresas foráneas, proveedoras de materias primas a la industria ilicitana (Figura 6).

A inicios del mes de septiembre, antes de que sucediera ningún fallecimiento por gripe, se reunió la Junta Municipal de Sanidad, a propuesta del subdelegado de Medicina, Dr. Luis Gómez Aznar, presidida por el alcalde, Tomás Alonso Blasco, para reconocer que había aparecido la enfermedad gripal en poblaciones vecinas y era necesario adoptar medidas de prevención. A finales del mismo mes se volvió a reunir dicha Junta, ya en plena epidemia, recomendando técnicas de

desinfección, con lejía o Zotal, de domicilios, ropa o enseres de los griposos y se dispuso de una sala del hospital para albergar a este tipo de enfermos. Poco después, una nueva reunión reconoció la severidad de la crisis, proponiendo medidas drásticas de aislamiento, (Figura 7) como prohibición de visitar los cementerios, obligación de rociar los cadáveres con solución desinfectante antes de introducirlos en el ataúd, orden de que el entierro se hiciera fuera de la iglesia, sin duelo y por el camino más corto al camposanto. Se decretó el cierre de escuelas y lugares de pública concurrencia; se prohibió el uso de agua bendita en las iglesias, las procesiones, y el repique de campanas para anunciar la salida de los entierros, a fin de no alarmar más aún a una ya atemorizada población.

Por influencia del diputado nacional José Francos Rodríguez, el gobierno central apoyó sin reservas al consistorio ilicitano; dado que tres de los cuatro médicos de beneficencia municipal habían contraído la ya denominada “enfermedad reinante”, fue enviado el Dr.

Salgado, posteriormente el Dr. Gallud, y se trasladó desde la vecina población de Aspe el Dr. José Martínez, que tras la epidemia fijó su residencia en nuestra ciudad (fue conocido como el *Aspero*). La sala dispuesta en el hospital para recibir enfermos de gripe quedó pronto saturada, por lo que fue necesario habilitar dependencias del nuevo asilo, que, impulsado por Fernanda Santamaría y otras personas, aún estaba en construcción.

Otra cuestión sobrevenida a la escasez y encarecimiento de alimentos, fue la falta de leche, con la consiguiente especulación y subida, atribuida por los ganaderos al hecho de no poder sacar los animales a pastar al campo y tener que alimentarles con piensos. La leche fue considerada alimento esencial para los enfermos de gripe, por lo que el Ayuntamiento prohibió su uso en bares, cafés, casinos y sociedades, al tiempo que pidió al gobierno central el envío de mil botes de leche condensada

Fueron varios los miembros del Ayuntamiento afectados por la gripe, incluso uno de ellos, Leandro Román Martínez, falleció a consecuencia de ella; también fallecieron en ese tiempo el concejal Jaime Campello Quiles y D. José Castaño Sánchez, el famoso cura Castaño, aunque este por motivo distinto. Fue incesante la labor del alcalde y de toda la corporación, visitando a los enfermos en sus domicilios, repartiendo ayudas, donativos, remediando en la medida de lo posible la dramática situación de muchos ilicitanos. A propuesta de uno de los concejales socialistas, José Vives Vives, se pidió para el primer mandatario local la Cruz de Beneficencia, que le fue concedida varios años más tarde.

Según informe de la Junta Municipal de Sanidad, el día 15 de noviembre de ese año, se dio por concluida la epidemia y se restableció la normalidad; se ordenó que tocara la banda de música, se cantó un *Te Deum* en la basílica de Santa María y se sirvió una comida extraordinaria para los pobres.



Figura 7. Bando municipal promulgando los acuerdos de la Junta Municipal de Sanidad sobre la gripe en Elche.

usentes
divo para
lamos que
y el dinc-

DONATIVOS
Recolectados en las calles de la ciudad por una
Comisión integrada por D. Francisco Sánchez Pons-
tes, D. Antonio Aguiló, D. A. José Maa y D. Juan
María Baltrán.

Nombre	Pesetas
Alfredo Más	5.00
Manuel Antón Sánchez	10.00
Vicente Foster Bover	5.00
Francisco Mirón Macià	5.00
Manuel Ruiz Bardonada	1.00
Juan Indaena	1.00
José Jimenez Coves	1.00
Ricard Niquies Javaloyas	5.00
Carlos Terragras Sarrana	5.00
Vicente Serrano Serrano	5.00
Domingo Iberra	5.00
Ricard Ruiz Garcia	5.00
José Vicente	5.00
Joaquín Fuentes Hernández	5.00
José Esteve	5.00
Juan Orta Irias	5.00
José Esteve Escotés	5.00
Felipe Navarro	5.00
Miguel Antón	5.00
Andrés Antón	5.00
Francisco Liebrós	5.00
Vicente Coves	5.00
Vicente Antón Román	5.00
Joaquín Pérez Sánchez	10.00
Antonio Sompere	15.00
Pedro Sompere Rodríguez	15.00
Carlos Campello López	15.00
Diego Pascual Urbián	5.00
José Ibarra Canale	5.00
José B. Inad Valero	25.00
Luis Bracell	5.00
Antonio Alcaida	1.00
Francisco Quiles Macià	5.00
Andrés Tari Sánchez	15.00
José Pérez Sánchez	1.00
José M.ª Parroño	1.00
Juan Orta Miralles	15.00
TOTAL	223.00

Figura 6. Una relación de donativos para afectados por la gripe de 1918 aparecida en la prensa local.

La I Guerra Mundial conllevó la caída de la civilización occidental europea, origen de las grandes revoluciones políticas, sociales, económicas, industriales, artísticas, filosóficas, etc. Una Europa capitalista en lo económico, liberal en lo jurídico y constitucional en lo político contempló cómo de los tres grandes imperios existentes, uno desapareció y los otros perdieron la mayor parte de su territorio y población, originándose nueve estados nuevos; algunos regímenes democráticos salieron reforzados, otros se perdieron dando nacimiento a varias dictaduras, brotó el fascismo, se extendió el socialismo y el mundo ya no volvió a ser lo que era antes del conflicto. Pero los grandes problemas quedaron aún sin resolver, y apenas veinte años después,

los hombres volvieron a intentar dilucidar sus diferencias por el peor medio posible.

Afirma Eric Hobsbawm que en el curso del siglo XX, se ha dado muerte o se ha dejado morir un número más alto de personas que en ningún otro periodo de la historia: la epidemia de gripe tuvo notables repercusiones sobre la población mundial. La expectativa de vida en los Estados Unidos de Norteamérica se acortó en más de diez años por ese motivo; España perdió alrededor del 1% de su población. A nivel local, vino a truncar la línea descendente de la mortalidad en Elche, al igual que casi toda España, provocando un descenso en la población: frente a los 821 fallecidos hubo 735 nacimientos, y mientras que en los años previos había un crecimiento vegetativo del orden de 200-250 habitantes al año, en este se perdieron 86. Las consecuencias de la gripe en Elche fueron realmente importantes; aunque la natalidad no llegó a descender ni ese año ni los siguientes, la desaparición de tantos ciudadanos/as, y sobre todo, adultos/as jóvenes en edad productiva/reproductiva supuso, aplicando las tablas de expectativa de vida, la pérdida potencial de más de diez mil años de vida.

Las poblaciones vecinas a la nuestra no escaparon de la epidemia. En Crevillente causó 169 defunciones en el año 1918, 151 de ellas solo en el mes de octubre. Santa Pola perdió 21 personas por este motivo, 12 de ellas en el mes de octubre.

La Ciutat



UN PLAN DE IGUALDAD PARA EL MUNICIPIO DE ELCHE

Purificación Heras González¹
Profesora de la Universidad
Miguel Hernández de Elche
Doctora en Antropología social

La escritora Carme Riera pronunció una frase en el inicio de una conferencia, que me resultó maravillosa y clarificadora. Le solicité permiso para repetirla y me lo cedió. El enunciado fue: ¿Hay alguien en la sala que esté en desacuerdo con la igualdad entre todos los seres humanos? Si su respuesta es No, entonces todas las personas que estamos aquí somos feministas. Este breve relato contiene algunas de las palabras que con más frecuencia se están pronunciando últimamente: Igualdad y Feminismo. La intención que encierra esta sentencia es acercar y hacer visible lo que la teoría y el movimiento social pretenden: la igualdad entre todos los seres humanos.

Comienzo hablando de Igualdad porque esta es una situación, una posición social, un objetivo, un deseo que las personas hemos tenido pero que nos es tan difícil

alcanzar y que, a lo largo de la historia de la humanidad, nunca se ha dado. La Antropología Física, en tanto disciplina que estudia la evolución humana y las variaciones biológicas entre las personas, fue preguntada acerca de la existencia de alguna sociedad humana o de cualquier otra especie animal en la que sus integrantes estuvieran en un plano de igualdad. La respuesta fue que no, que en todas se encuentra una mínima división social del trabajo: la sexual. Emile Durkheim ya constató este hecho y planteó a partir de ahí que la complejidad de las sociedades depende de la diversidad de su división de trabajo, a mayor diversidad mayor complejidad. Si nos quedamos en un plano socio-estructural, podríamos entonces señalar, que fue la jerarquización de la división sexual del trabajo la base de la discriminación de las mujeres a lo largo de la historia. Es decir, que se hayan valorado

¹ El texto que tienen en sus manos es responsabilidad de la autora. El trabajo realizado para el diagnóstico no hubiera sido posible sin el empeño de Marisa Bartolomé y el apoyo de Nieves Lillo. El equipo de trabajo ha estado formado por Jordi Ferrús y Purificación Heras –coordinadora- (UMH); Juana M^a Sánchez, Nuria Andreu, Inmaculada Hurtado, Juan José García, M. Carmen Martínez (Cardenal Herrera) y José Manuel López y Desiré García (UNED), gracias a *totes*. Y, sobre todo, a las personas que han participado en las entrevistas y encuestas, sin ellas este trabajo no hubiera sido posible.

más las acciones consideradas masculinas que las femeninas, a lo largo de los siglos.

A partir de la década de los años 80 del siglo pasado, la teoría feminista ha añadido a esta desigualdad otras explicaciones a la diferencia de posiciones entre hombres y mujeres. Desde una visión más global, la jerarquización entre hombres y mujeres es explicada utilizando otros criterios: la construcción social de la sexualidad, la norma de la heterosexualidad y el control social de las mujeres han servido para conformar la estructura social jerarquizada entre hombres y mujeres. A ello se suman otras discriminaciones por razones de etnia, raza, clase social, religión, (dis) capacidades, edad y orientación sexual a lo largo de la Humanidad. La interrelación de todas estas opresiones, hacen que la vida de algunas mujeres sea aún más difícil.

Como es sabido, en Europa la Ilustración se preocupó por las diferencias entre los hombres europeos como agrupación y, fruto de estas reflexiones, se forjaron los criterios éticos y morales que cuestionaron el Antiguo Régimen y dieron lugar a la principal revolución social acaecida en Occidente: la Revolución francesa y su cuestionamiento de las diferencias entre los hombres blancos, adultos y sin diversidad reconocible. La historia del feminismo recuerda a las mujeres que se levantaron por este motivo, pero también en contra del olvido de la situación de las mujeres y por el reconocimiento de la igualdad de la inteligencia entre unas y otros y la reivindicación de la educación para todas las personas. Poulain de la Barre, *Sobre la igualdad de los sexos* (1673), de Olympe de Gouges, con su *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791); Mary Wollstonecraft, con *Vindicación de los derechos de las mujeres*, (1792), así como aquellas que participaron en la Marcha hacia Versalles en 1789, son ejemplo de estas acciones.

Más tarde, el feminismo liberal-sufrajista demandó el acceso de las mujeres a todos

los niveles de educación y profesiones, así como al voto y a la posibilidad de ser electas. Su trabajo sentó las bases para avanzar en la explicación de la construcción social del sistema de género cuestionando la división sexual del trabajo occidental. Virginia Woolf, con *Una habitación propia* en 1928; Margaret Mead con *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* (1928) y *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas* (1935) y Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949), sentaron las bases para explicar la manera en que se ha construido el sistema de género imperante.

A partir de los sesenta del siglo pasado, el feminismo contemporáneo ha trabajado para disfrutar de los derechos civiles, derechos reproductivos, paridad política y, que se reconozca el papel de las mujeres en la globalización. Betty Friedan, *La mística de la femineidad* (1963); Kate Millet, *Política Sexual* (1969); Germaine Geer, *La mujer eunuco* (1970), Sulamit Firestone, *La dialéctica de la sexualidad* (1970), y la incorporación de mujeres que planteaban las discriminaciones por raza y sexo como Angela Davis, *Mujeres, raza y clase* (1981), por citar algunas son autoras fundamentales en estos años.

Marcela Lagarde, Amelia Valcárcel, Celia Amorós, Teresa del Valle, Dolores Juliano, Rosa Cobo, Virginia Maquieira, Elena Simó, Carme Valls, Rita Segato, Teresita de Lauretis, y muchas más son mujeres que llevan muchos años produciendo teoría y textos fundamentales.

El camino a la igualdad

La Convención de las Naciones Unidas sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW), firmada en 1979, entiende que lo contrario a la igualdad no es la desigualdad, sino las situaciones de discriminación. La CEDAW definió este término como:

[...] toda distinción, exclusión o restricción basada en el sexo que tenga por objeto o por resultado menoscabar o anular el

reconocimiento, goce o ejercicio por la mujer, independientemente de su estado civil, sobre la base de la igualdad del hombre y la mujer, de los derechos humanos y las libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural y civil o en cualquier otra esfera. (art. 1. CEDAW)

Esta situación de discriminación es resultado del proceso histórico antes descrito y los textos de estas autoras, junto a muchas acciones pequeñas y pasos largos del movimiento feminista, han conseguido recoger la Igualdad entre todas las personas como principio fundamental en la mayoría de las constituciones y leyes de los países. El artículo 14 de la Constitución Española de 1978 plantea:

Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social.

Estamos, por tanto, en un contexto de clara igualdad en las leyes, ya que además de nuestra Carta Magna, España como Estado Parte en los Pactos Internacionales tiene la obligación de garantizar la igualdad a los hombres y a las mujeres que habitan en su territorio o forman parte de su ciudadanía.

Es decir, disponemos de instrumentos jurídicos nacionales e internacionales que proveen de una base fundamental para exigir y alcanzar la igualdad entre mujeres y hombres en los hechos. Al mismo tiempo, contamos con instrumentos legales que sirven como referentes para formular políticas públicas y maneras de demandar a la sociedad en el cumplimiento de las leyes. Es decir, contamos con lo que se denomina: igualdad formal o de jure **para mujeres y hombres**. Lo que como señala Alda Facio (1999) implica: a) que los derechos humanos son comunes a todas las personas, b) tratamiento idéntico en el acceso a bienes y servicios para toda la ciudadanía; c) la posibilidad para las mujeres de ser electas

y gozar de la misma libertad de expresión que los hombres; d) el derecho de igual protección de la ley, lo que significa que esta no puede ser aplicada de manera distinta a personas en situaciones similares, así como no puede ser aplicada de forma idéntica a personas en situaciones diferentes.

Estas consignas están lejos de aplicarse, y es por ello que la **Igualdad sustantiva o de resultados es aún una ambición**. Las mujeres, según lo expuesto, debieran disponer de las mismas oportunidades que los hombres en las distintas esferas sociales y personales por este contexto propiciatorio. Si bien, la cotidianeidad no lo refleja y, es necesario que los Estados sigan removiendo los obstáculos para que la igualdad se alcance en los hechos.

Según la Recomendación General 25 del Comité CEDAW, los Estados Parte tienen tres obligaciones fundamentales para eliminar la discriminación contra las mujeres, las cuales trascienden la simple obligación jurídica formal de la igualdad de trato entre mujeres y hombres, a saber:

- 1) Garantizar que las mujeres no sean discriminadas directa ni indirectamente, ni en el ámbito público y ni en el privado.
- 2) Mejorar la situación de facto de las mujeres adoptando políticas y programas concretos y eficaces.
- 3) Hacer frente a las relaciones prevalecientes entre mujeres y hombres y a la persistencia de estereotipos de género que afectan a las primeras, tanto por acciones individuales, como por leyes y estructuras e instituciones jurídicas y sociales. ONU Mujeres

La igualdad de género en los hechos supone

- Modificar las circunstancias que han impedido a las mujeres el ejercicio pleno de sus derechos y el acceso a las oportunidades,

- Eliminar las desventajas de las mujeres en la vida cotidiana, debidas a las desigualdades producto de la discriminación histórica que han padecido y a las relaciones de poder vigentes en la sociedad que reproducen y perpetúan dicha discriminación.

Estas medidas incluyen soluciones legales y circunstancias especiales de carácter temporal. Su objetivo es acortar la brecha entre los sexos, llevando a cabo acciones que favorezcan a las mujeres como una forma de compensar la discriminación que han padecido en el pasado y que aún padecen en la actualidad. Estas acciones tienen como base (1) la búsqueda de la equidad que como principio ético-normativo derivado de la idea de justicia social, trata de cubrir las necesidades e intereses de las personas tomando en cuenta sus diferencias, considerando especialmente las circunstancias de aquellas que están en desventaja. (2) El derecho a la igualdad en tanto rechazo a la discriminación entre las personas, como guion para alcanzar un trato idéntico o diferenciado a mujeres y hombres en función de sus diferencias biológicas y de las desigualdades históricas que ha habido entre unas y otros. Es decir, dar a cada cual según sus necesidades para alcanzar a las demás personas en relación con los derechos y oportunidades que son los mismos para todas las personas.

Estas medidas, denominadas de acción positiva, tienen carácter temporal y se formulan para resolver situaciones específicas, a fin de que las mujeres alcancen la misma posición que ocupan los hombres en cada contexto, en nuestro caso, el municipal. Expresión de todo ello es lo que recoge al respecto La Ley de Igualdad 3/2007 en el título I, artículo 11:

Con el fin de hacer efectivo el derecho constitucional de la igualdad, los Poderes Públicos adoptarán medidas específicas en favor de las mujeres para corregir situaciones patentes de desigualdad de

hecho respecto de los hombres. Tales medidas, que serán aplicables en tanto subsistan dichas situaciones, habrán de ser razonables y proporcionadas en relación con el objetivo perseguido en cada caso.

Las medidas y acciones positivas desde los ayuntamientos

Los ayuntamientos son el organismo más cercano a la ciudadanía y el que mayor efecto puede causar en la cotidianidad de las personas. Un trabajo que entendemos que es relevante por dos razones fundamentales: 1) Las competencias y atribuciones que las leyes y acuerdos nacionales e internacionales les atribuyen y, 2) el hecho de que esa administración local sea la más relevante para la ciudadanía por su cercanía. Además, al conocer bien el contexto, la eficacia de sus acciones puede ser mayor. En el ámbito local son más tangibles y es donde mejor se materializan los Derechos Humanos, para lo que se precisan medidas concretas a partir de políticas de Igualdad específicas.

Así lo entiende la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP), asociación de entidades locales de ámbito estatal con mayor implantación, que agrupa Ayuntamientos, Diputaciones, Consejos y Cabildos Insulares y, representa más del 90% de los Gobiernos Locales españoles. Se trata de la Sección Española del Consejo de Municipios y Regiones de Europa (CMRE) y es, también, la sede oficial de la Organización Iberoamericana de Cooperación Intermunicipal (OICI). Esta relación con Europa les ha hecho estar atenta a las decisiones que se han ido adoptando en la búsqueda de la igualdad desde el Consejo de Europa que desde 1998 plantea la necesidad y obligación de:

La (re)organización, mejora, desarrollo y evaluación de los procesos políticos para incorporar, por parte de los actores involucrados normalmente en dichos procesos, una perspectiva de igualdad de género en todos los niveles y fases de todas las políticas (Consejo De Europa, 1998).



Fotografía: Matías Segarra.

De manera que la FEMP, consciente de su papel en la búsqueda de la igualdad real entre mujeres y hombres, viene trabajando en este terreno, y desarrollando estrategias a través de su comisión de Igualdad, para avanzar en la igualdad real desde el nivel local, incluso, antes de la elaboración misma de la redacción de la Ley Orgánica 3/2007. Una muestra de ello es la elaboración de una guía para apoyar a las Entidades Locales en el desarrollo de Políticas de Igualdad a través de la Guía para Elaborar Planes Locales de Igualdad (sin fecha). A la vez que ha suscrito diversos convenios con el Instituto de la Mujer, (actual Instituto de la Mujer y para la Igualdad de Oportunidades –IMIO–) dependiente del Ministerio de Servicios Sociales e Igualdad, a lo largo de su existencia, a fin de potenciar políticas específicas.

En la actualidad la Comisión de Igualdad de la FEMP desarrolla un trabajo [...] orientado a impulsar aquellas acciones de carácter transversal que fomenten la Igualdad entre mujeres y hombres en la totalidad de los espacios de la política local, el acceso e integración de la mujer a la vida social y a la toma de decisiones, la sensibilización,

prevención e intervención en violencia de género, así como la colaboración y el intercambio de buenas prácticas entre los gobiernos locales nacionales e internacionales en materia de igualdad y género, entre otras (FEMP; tomado de su página web).

En relación a este trabajo, la Ley Orgánica 3/2007, en el punto III de su Exposición de motivos, recoge que la Ley se dirige a la generalidad de las políticas públicas en España, tanto estatales como autonómicas y locales, pero sobre todo a las del Estado. Lo que no es óbice para que nombre a todas las administraciones, así en su título II Políticas públicas para la igualdad, capítulo I Principios generales, Artículo 15 plantea:

Transversalidad del principio de igualdad de trato entre mujeres y hombres. El principio de igualdad de trato y oportunidades entre mujeres y hombres informará, con carácter transversal, la actuación de todos los Poderes Públicos. Las Administraciones públicas lo integrarán, de forma activa, en la adopción y ejecución de sus disposiciones normativas, en la definición y presupuestación de políticas públicas en todos los ámbitos y en el desarrollo del conjunto de todas sus actividades.

Las corporaciones locales están, por tanto, obligadas a aplicar el *mainstreaming* como principio en todas sus actuaciones. Además, en el punto del 2 del artículo 21 de ese mismo capítulo: *Sobre la colaboración entre las Administraciones públicas*, añade: “Las Entidades Locales integrarán el derecho de igualdad en el ejercicio de sus competencias y colaborarán, a tal efecto, con el resto de las Administraciones públicas”.

Lo que subraya la igualdad como un derecho que debe guiar todas las actuaciones que se realicen por parte del consistorio, sin que se recoja que entre las obligaciones de las corporaciones municipales se incluya la elaboración de un Plan de Igualdad para el Municipio, sino la incorporación del principio de la transversalidad y trabajar por el derecho a la Igualdad.

Plan de Igualdad para el Municipio de Elche

La Ley 3/2007 recoge el deber de negociar planes de igualdad en las empresas de

más de doscientos cincuenta trabajadores o trabajadoras. A la vez que sugiere la oportunidad de desarrollarlo de forma voluntaria en las pequeñas y medianas empresas. Se trata, por tanto, de un protocolo de actuación específico para el desarrollo de la igualdad en empresas. Entendemos que la incorporación del principio de igualdad en todas las políticas y el deber de trabajar por este derecho eximió a los Ayuntamientos de la obligación de elaborar planes específicos.

Sin embargo, la mayoría de los ayuntamientos españoles han considerado oportuno elaborar planes de Igualdad que atiendan a la organización y planificación de acciones positivas de carácter temporal. Entendemos que su existencia se debe a que los planes de igualdad se han utilizado para planificar acciones positivas, y así justificar las acciones en este campo. Y todo ello, dada la dificultad habida en la incorporación de la transversalidad del principio de igualdad en todas las decisiones y acciones políticas.

Fotografía: Matías Segarra.



A falta entonces de definición en la ley, recogemos la definición de Plan de Igualdad para los municipios, realizado por la FEMP (sin fecha): “un Plan de Igualdad se trata de un Plan de trabajo que trata de incidir en un problema social – las desigualdades injustas entre mujeres y hombres”. Esta es, por tanto, una elección que coincide con la obligación de desarrollar planes de Igualdad por los Ayuntamientos en tanto centros de trabajo de más de doscientas cincuenta personas. Diferenciamos ambos términos:

- **Plan de Igualdad del Ayuntamiento.** Se refiere a la ordenación y políticas de acción para conseguir una estructura de funcionamiento laboral igualitaria en trato y oportunidades entre los hombres y las mujeres que trabajan para el Ayuntamiento de Elche. En Elche ya se han establecido dos planes, el que está en vigor es el II Plan de Igualdad 2016-2019. El I Plan de Igualdad de Oportunidades entre mujeres y hombres correspondió al periodo 2012-2015.
- **Plan de Igualdad Municipal.** Se trata de un plan de trabajo que tiene como objetivo el diseño de medidas para lograr el mayor nivel de igualdad de oportunidades y trato entre mujeres y hombres en todo el municipio ilicitano. Este protocolo no invalida las obligaciones que la Ley Orgánica 3/2007 entiende que tienen los Ayuntamientos en sus actuaciones respecto al trabajo por la Igualdad.

Planteadas estas consideraciones, a partir de ahora nos vamos a referir en este texto al II Plan de Igualdad entre mujeres y hombres en el Municipio de Elche, que como se verá pretende recoger acciones positivas y el principio de transversalidad al que obliga la Ley.

La elaboración del II Plan de Igualdad para el Municipio de Elche

El Ayuntamiento de Elche encargó a Estudios de Mercado EMER/GFK, un estudio titulado:

La situación de las mujeres en el Municipio de Elche, publicado en marzo de 1998. Este estudio se realizó con ánimo descriptivo contando con la colaboración de mujeres a quienes se les realizó una encuesta a 600 mujeres, grupos de discusión y talleres de trabajo con mujeres. Este estudio, tan adelantado a su tiempo, recogió datos descriptivos de lo que denominaron la situación de las mujeres. El resultado fue la elaboración de 37 medidas sobre áreas en las que mejorar la situación de las mujeres, sin indicadores de actuación. Desconocemos el desarrollo del mismo, y si hubo medición de sus efectos.

En ningún caso se recogió dato alguno referido a la posición en el espacio social ocupado por las mujeres y los hombres. Esta cuestión es muy relevante, ya que como se viene planteando, el principio de igualdad de trato y de oportunidad se trata de un concepto relacional. La consecuencia de esta mirada consiste en considerar, por ejemplo, el número calles, colegios o bibliotecas que llevan el nombre de una mujer frente al número de hombres que han conseguido ese mismo honor. Es decir, este análisis muestra las posiciones que ocupan hombres y mujeres en la ciudad, lo que muestra la discriminación que viven las mujeres en cuanto a la igualdad de trato y de oportunidades.

Tras casi veinte años desde el I Plan, el consistorio ilicitano consideró oportuno contar con el II Plan de Igualdad para el Municipio de Elche. Las experiencias que se tienen sobre cómo y quién elabora los planes en la actualidad son muchas y variadas. Desde la elección a una empresa o persona especialista dedicada a este trabajo, al diseño del plan desde el consistorio, contando o no con personas expertas, hasta la elección hecha por el Ayuntamiento de Elche, solicitando la realización del plan a un grupo de expertos/as de las tres universidades asentadas en el municipio. El Ayuntamiento, a propuesta de la Concejalía de Servicios Sociales, Igualdad, Inmigración, Discapacidad,

ÁREAS/EJES	MAINSTREAMING	EMPODERAMIENTO	CONCILIACIÓN Y CORRESPONSABILIDAD	VIOLENCIA
OCIO, ENTRETENIMIENTO, DEPORTE	Integración de la perspectiva de género en estas áreas	Presencia y participación de las mujeres en el ámbito deportivo. Presencia y participación de las mujeres en el ámbito cultural y artístico. Presencia y participación de las mujeres en los medios de comunicación	Fomento de la cultura para la corresponsabilidad y la ética del cuidado	Erradicación del sexismo en los distintos ámbitos socio-culturales
EDUCACIÓN	Fomento de la coeducación en los centros escolares	Acceso de las mujeres a los ámbitos de decisión en el sistema educativo Generación y adquisición de conocimiento no sexista	Fomento entre el alumnado de la corresponsabilidad y la ética del cuidado Adaptación y reorganización del tiempo y las infraestructuras escolares	Prevención y medicación ante la violencia
TRABAJO	Integración de la perspectiva de género en los servicios de empleo	Acceso al empleo en condiciones de igualdad Equiparación de las condiciones laborales de mujeres y hombres	Promoción de un nuevo modelo de organización social Servicios de apoyo y medidas de conciliación de la vida laboral, personal y familiar	Prevención y erradicación del acoso sexista en el trabajo
INCLUSIÓN SOCIAL	Integración de la perspectiva de género en los servicios sociales	Mejora de las condiciones y posiciones de las mujeres que sufren discriminación múltiple y en situación de riesgo de exclusión	Recursos socio-comunitarios para la atención de personas que carecen de autonomía funcional	Mejora en la prevención y atención ante la violencia doméstica y las agresiones sexuales

ÁREAS/EJES	MAINSTREAMING	EMPODERAMIENTO	CONCILIACIÓN Y CORRESPONSABILIDAD	VIOLENCIA
SALUD	Integración de la perspectiva de género en el sistema sanitario. Mejora del abordaje de las enfermedades con especial incidencia en las mujeres	Aumento de la toma de decisiones de las mujeres sobre su salud reproductiva	Reducir la carga de trabajo en el ámbito doméstico derivado del cuidado de personas con problemas de salud	Atención física y psicológica a las mujeres víctimas de la violencia
URBANISMO Y MEDIO AMBIENTE	Integración de la perspectiva de género en las políticas y proyectos relacionados con urbanismo, transporte y medio ambiente	Participación de las mujeres y paridad en todos los procesos de planificación, diseño y mejoras en los ámbitos de urbanismo, transporte público y medio ambiente Reconocimiento de la aportación social, cultural e histórica de las mujeres en el espacio público	Adecuación de las infraestructuras urbanísticas y de transporte a la conciliación de la vida personal, familiar y laboral, y al desarrollo de la autonomía personal	Mejora de la seguridad y de la sensación de seguridad de las mujeres

Tabla 1: Áreas y ejes de trabajo del II Plan de Igualdad del Municipio de Elche

Juventud y Cooperación, estableció, a este fin, un convenio con las tres universidades CEU, UNED y UMH (responsable de la coordinación) para el desarrollo del II Plan.

Las fases del proceso han sido:

1. Convocatorias de reuniones con las tres universidades para concretar el acuerdo y establecer las colaboraciones para el convenio
2. Una vez establecido el acuerdo de pre convenio, decisión de campos a investigar y temas sobre los que versa el convenio
3. Firma del convenio en julio de 2017
4. Desarrollo del diagnóstico del plan de igualdad

5. Entrega del Diagnóstico en febrero de 2018

El convenio firmado en Julio de 2017 por el Ayuntamiento de Elche y las tres universidades contempla como objetivo:

[...] el desarrollo y ejecución de un diagnóstico sobre la situación de las mujeres y los hombres en el municipio de Elche en el ámbito de la igualdad, y las capacidades de respuesta a la misma desde el municipio. La finalidad de este trabajo es, por un lado, conocer cuál es la realidad y situación actual en Elche, por otro determinar las necesidades para abordar las desigualdades detectadas en el corto, medio y largo plazo, con la finalidad de elaborar con posterioridad el II Plan de Igualdad y describir necesidades detectadas para incorporar la transversalidad y el desarrollo de medidas positivas desde el municipio.

La metodología seguida ha partido de un diagnóstico de situación, lo que en sentido estricto no es una investigación, sino una herramienta que permite realizar un análisis de la realidad parcial orientada a los objetivos que se proponen. M. José Aguilar y Ezequiel Ander-Egg definen la fase de diagnóstico como:

Un proceso de elaboración y sistematización de información que implica conocer y comprender los problemas y necesidades dentro de un contexto determinado, sus causas y evolución a lo largo del tiempo, así como los factores condicionantes y de riesgo y sus tendencias previsibles [...] (AGUILAR Y ANDER-EGG 1999: 31).

Esta fase, ya concluida, ha recogido abundantes datos para conocer características y detalles de la vida de mujeres y hombres en la ciudad y sus pedanías, e identificar problemáticas vividas por las mujeres y las respuestas a las mismas desde el consistorio. Las causas y tendencias de esas circunstancias analizadas, en nuestro caso derivan del sistema de género imperante. La recogida de datos partió del diseño de unos ejes y áreas estratégicas a partir de las que trabajar, siguiendo las propuestas para elaborar planes revisadas, así como los Planes ya en funcionamiento.

Esta tabla ha sido muy útil desde el inicio para la distribución del trabajo por equipos, y ha mostrado, tras la finalización de esta fase, que ha sido un fantástico guion de trabajo y, que lo seguirá siendo para el diseño de acciones a desarrollar en el II Plan de Igualdad. Ha producido resultados fructíferos, si bien se ha mostrado ha sido demasiado ambiciosa e irreal en relación con los tiempos y medios empleados hasta la actualidad. Destacamos la transversalidad como rasgo central de este trabajo, de forma que no es posible olvidar el espíritu central de la ley.

En la actualidad, estamos en disposición de acometer la segunda fase que según M

José Aguilar y Ezequiel Ander-Egg consiste en trabajar con los datos para realizar:

(...) una discriminación de los mismos según su importancia, de cara al establecimiento de prioridades y estrategias de intervención, de manera que pueda determinarse de antemano su grado de viabilidad y factibilidad, considerando tanto los medios disponibles como las fuerzas y actores sociales involucrados en las mismas [...] (AGUILAR Y ANDER-EGG 1999: 31).

Es decir, una fase en la que se seleccionen los asuntos a abordar de manera prioritaria para lo que se va a contar con la elaboración de un DAFO, a partir del cual se planificarán medidas y, se establecerá un cronograma para su desarrollo. El concepto DAFO está formado por las iniciales de las cuatro variables que lo integran: a) Debilidades, b) Amenazas, c) Fortalezas y d) Oportunidades y, ha sido descrito para ser utilizado en empresas. Se trata de una herramienta para desarrollar mejoras de manera planificada teniendo en cuenta lo que se considera factores internos de la empresa y factores externos a ellas. La propuesta de trabajo para la planificación del Plan de Igualdad adaptando esta herramienta estudia los datos recogidos interrelacionando las cuatro variables a las que se refiere el acrónimo. El objetivo es mostrar las debilidades, las amenazas, las fortalezas y las oportunidades de las que disponen la ciudad y la corporación municipal para avanzar en el camino de la Igualdad. Se trata de visibilizar los problemas, pero también los aportes realizados, así como los recursos y oportunidades con los que se cuenta que coadyuvan en esta tarea.

Esta dinámica permitirá incidir en todos los aspectos a abordar respecto a cada eje y área de actuación, con la intención de ser lo más eficaces posible. A la vez que posibilita incidir en el hecho de que se tratan de medidas a adoptar a corto, medio y largo plazo, de manera que permitan la flexibilidad que la adaptación a cada momento requiere.

De ahí lo relevante de que los planes de igualdad se elaboren para periodos concretos y cortos, con la participación e involucración de muchas personas. Lo que muy bien plantea el III Plan de Igualdad de Ayuntamiento de Vitoria/Gasteiz:

Dicha planificación abarca varios años, de manera que un Plan ha de establecer también, a partir de esa planificación general, una programación anual. Con ello trata de sistematizar el trabajo para lograr mejores resultados respecto a los objetivos planteados, así como optimizar los procesos de trabajo y los recursos. No tiene el mismo impacto en el objetivo de igualdad un conjunto de medidas inconexas que un conjunto de acciones que responden a una planificación y a una estrategia. Por otra parte, un Plan también pretende involucrar a un mayor número de personas y agentes implicados (AYUNTAMIENTO DE VITORIA/GASTEIZ, 2014-2015: 14).

Lo realizado

Se ha presentado un diagnóstico de situación de igualdad de oportunidades y trato entre mujeres y hombres en Elche siguiendo las directrices de la Tabla 1. Subrayamos la idea de que se trata de un diagnóstico entre muchos posibles por dos razones. Por partir de la definición de diagnóstico recogida y, porque asumimos una actitud reflexiva en torno a la investigación social. Es decir, los datos son parciales en el sentido de que se ha contado con unas técnicas específicas, contactado con unas personas y no con otras, abordado unos temas y no otros. La sociedad ilicitana es amplia y compleja, lo que, unido a la dispersión del municipio, las limitaciones del equipo de investigación por recursos y tiempo, ha resultado en un extenso trabajo de casi doscientas páginas².

El documento elaborado consiste en un informe detallado de diversos aspectos de esta realidad. En primer lugar, aquellos en

los que las decisiones adoptadas por las administraciones ocultan o visibilizan las aportaciones de las mujeres a la historia de la humanidad. Es decir, la información sobre las posiciones de las mujeres en el campo simbólico de la sociedad ilicitana: nombres de mujeres en el callejero y en diversos centros; presencia de mujeres en los centros de ocio y entretenimiento y en el deporte; la ausencia de mujeres del Misteri d'Elx. En segundo lugar, la organización de los centros educativos en cuanto mantenedores de la división sexual del trabajo por las elecciones de hombres y mujeres de los órganos de dirección y, de la presencia mayor o menor de mujeres en los centros de primaria frente a secundaria.

En tercer lugar, el mundo del trabajo y la inclusión social, lo que ha mostrado la vulnerabilidad de las mujeres en la sociedad ilicitana. Si bien, este campo ha sido menos abordado desde la ciudadanía, centrándonos en las respuestas institucionales. En cuarto lugar, destacamos la profundidad con la que se ha abordado la respuesta dada en el municipio a la situación de las mujeres que viven violencia de género. El periodo de recogida de datos mostró la necesidad de profundizar en este campo en cuanto a los recursos con los que cuentan, las necesidades que las mujeres señalan y, la situación tal como representantes de entidades y asociaciones relacionadas con este tema en la ciudad han planteado. Por último, en quinto lugar, el urbanismo, lo que nos ha permitido comparar a partir de la idea de ciudades habituales y, para las personas, la planificación de Elche desde un enfoque de las necesidades diferenciales de las personas en la ciudad.

Este esquema ha tenido presente, en todo momento, el mandato de la Ley de Igualdad entre hombres y mujeres hacia los Ayuntamientos: la necesidad de trabajar desde todos los departamentos para disminuir las desigualdades y alcanzar la igualdad.

² Quien firma este documento, asume la enorme contribución del equipo que participó en la elaboración del diagnóstico y que contribuyó de forma muy generosa al mismo.

La recogida de información se ha realizado por medio de diferentes técnicas: a partir de fuentes secundarias (estadísticas, registros, etc., estatales y municipales), por medio de la observación participante y, por entrevistas en profundidad. Los datos que se han buscado tenían como objetivo "completar una fotografía actual" de la situación de las mujeres en la ciudad, siguiendo la perspectiva de género que implica:

[...] la consideración sistemática de las diferentes situaciones, condiciones, aspiraciones y necesidades de mujeres y hombres, incorporando objetivos y actuaciones específicas dirigidas a eliminar las desigualdades y promover la igualdad en todas las políticas y acciones, a todos los niveles y en todas sus fases de planificación, ejecución y evaluación (Citado en GENERALITAT VALENCIANA, 2017: 1. Extraído del libro recopilatorio sobre el seminario de *Urbanismo inclusivo. Las calles tienen género*, celebrado del 9 al 11 de noviembre de 2011, en Vitoria-Gasteiz, País Vasco).

Lo que queda por venir

El principal rasgo de este enfoque y de la propuesta de trabajo fue la transversalidad del principio de igualdad en el accionar en el municipio. El estudio presentado ha cubierto el objetivo de acercarse a todos los ámbitos. Se ha buscado el uso de un lenguaje claro, para mostrar la parte de realidad que describimos, para lo que el acceso a los detalles es imprescindible que sea comprensible. Se ha intentado trasladar información precisa y útil, por lo que se han mostrado los argumentos que justifican la relevancia de los datos aportados.

A partir de este punto y, cuando se disponga del informe DAFO y una propuesta de medidas a realizar, la intención es realizar una ronda de consulta con asociaciones y colectivos de mujeres a fin de recoger sus prioridades e impresiones sobre las medidas a adoptar. El siguiente paso

será trasladar a la concejalía las medidas con un cronograma e indicadores para la evaluación de su desarrollo.

El Plan de Igualdad se trata de un plan de trabajo para el consistorio, que habrá de ser discutido en el mismo y asumido en la medida en que las directrices políticas lo dispongan. Sin embargo, las decisiones que se adopten solo fructificarán dependiendo de diversos factores a tener presentes:

- La implicación de los partidos políticos
- La colaboración y formación de todos los departamentos municipales
- El nivel de cooperación y colaboración con otras instituciones
- La implicación de la sociedad civil.

A tal fin, el plan que se elabore contará con una propuesta de trabajo para debatir las propuestas con todos los grupos y actores que han de implicarse para que el II Plan del Municipio de Elche llegue a buen fin. Asumiendo que el resultado final dependerá, sobre todo, de las elecciones de la ciudadanía en sus votaciones, así como de las demandas que la sociedad civil y las asociaciones realicen. La vida privada, así como la social es política, y la igualdad es un derecho de todas las personas cuyo logro depende de todas y todos.

Bibliografía

AGUILAR IDÁÑEZ, María José y ANDER-EGG, Ezequiel 1 999. *Diagnóstico social. Conceptos y metodología*. Grupo Editorial Lumen.

AYUNTAMIENTO DE VITORIA/GASTEIZ, (2014-2015). *III Plan para la igualdad de mujeres y hombres en Vitoria-Gasteiz (2014-2015)*

www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/32/54/53254.pdf

BOE. Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres (BOE, nº 71, de 23 de marzo de 2007)

BOE-A-1978-31229.
CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA.

COMUNICACIÓN DE LA COMISIÓN EUROPEA del 21 de febrero de 1996, Integrar la igualdad de oportunidades entre las mujeres y hombres en el conjunto de las políticas y acciones comunitarias (COM -1996- 67 final –no publicada en el Diario Oficial–); www.europa.eu/scadplus/leg/es/cha/c10921.htm.

CONSEJO DE EUROPA, 1998. Mainstreaming de género. Marco conceptual, metodología y presentación de 'buenas prácticas', Estrasburgo.

FEMP (Federación Española de Municipios y Provincias). www.femp.es/, visitado el 18 de mayo de 2018.

FACIO, Alda, 1999. Feminismo, género y patriarcado. In: FRIES, Lorena; FACIO, Alda (eds.). *Género y Derecho. Santiago de Chile*, LOM Ediciones, La Morada.

ONU, 1979. Convención de las Naciones Unidas sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW).

GENERALITAT VALENCIANA.
Conselleria de Vivienda, Obras Públicas y Vertebración del Territorio, 2017. Set para introducir la perspectiva de género en el proceso urbano, www.habitatge.gva.es/documents/20558636/0/SET_cas_link.pdf/ocf2c19d-

La Festa



Obra: Apóstoles. Sol Pérez. Foto: Matías Segarra

COLECCIÓN DE CARTELERÍA DEL PATRONAT DEL MISTERI D'ELX [1989-2018]¹

Ángel J. Castaño García
Doctor en Bellas Artes

El Misteri d'Elx es una representación de origen medieval que tiene lugar en el interior de la Basílica de Santa María de Elche cada 14 y 15 de agosto. Sus evidentes valores artísticos y plásticos han ejercido como fuente de inspiración a pintores, escultores, grabadores o fotógrafos, especialmente en los últimos cien años. En este sentido, la colección artística referida al Misteri d'Elx más importante es, sin duda, la formada por el Patronat del Misteri d'Elx, que puede verse en la Casa de la Festa.

Una parte muy destacada de dicha colección artística la constituyen los carteles que se utilizan para anunciar las representaciones anuales del Misterio y cuya realización ha pasado por diversas etapas.

Ya en el siglo XIX hay constancia de la edición, primero por el Vínculo del doctor Caro o Bienes de la Virgen, y después por el Ayuntamiento de Elche, de unos

carteles, muy similares entre sí, en donde primaba el texto impreso y en los que se anunciaba la Festa, con un resumen de su argumento, y los demás actos festivos, especialmente las Salves de la octava de la Asunción y sus predicadores.

De 1933 es el primer cartel que conocemos de las fiestas de Elche, ilustrado por el artista valenciano Salvador Mollá Biosca, con una gran figura de Calendura. Con ocasión de la restauración del Misteri en la postguerra, la llamada Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y de sus Templos, convocó un concurso nacional de pintura para elegir el cartel de 1941, que era la primera vez que se representaba la Festa tras la Guerra Civil. El ganador del concurso fue Vicente Gil, artista de Valencia, especialista en carteles de gran tamaño. Con originales de este concurso nacional y otros carteles encargados al mencionado Salvador Mollá, editó la citada Junta los

¹ El presente trabajo contó con una Ayuda de Investigación de la Cátedra Misteri d'Elx de la UMH de 2013 y forma parte de la tesis doctoral del autor titulada *El Misterio de Elche en las artes plásticas: la colección artística del Patronat del Misteri d'Elx*, UMH, 2015.

carteles anuales hasta 1947, ya que al año siguiente fue transformada en el llamado Patronato Nacional del Misterio de Elche.²

A partir de este cambio, será el Ayuntamiento de Elche el encargado de editar el cartel anual de las fiestas de agosto, para lo cual recurrió a diversas fórmulas, como concursos locales, encargos directos, etc. De los años 50 y 60 son carteles de autores como E. Moreno, M. Albert, Gastón Castelló, A. Galiana, Tomás Almela, H. Carrera, Ildefonso Cañizares, etc.

Los años 70 y 80 preferirán la fotografía para ilustrar los carteles de las fiestas patronales, así como los específicos del Misteri, que editará el Patronato con funciones propagandísticas. Fotografías de conjunto, que mostrarán la espectacularidad de la obra, o de algún detalle que sorprendiera al espectador.

Es a finales de los años 80 del pasado siglo cuando al cartel de las fiestas de Elche, que el Ayuntamiento encargaba a algún artista local de prestigio y cuya obra servía también para ilustrar la revista *Festa d'Elx*, se añade un cartel específico de la Festa editado por el Patronato del Misterio de Elche.

Precisamente, el presente trabajo de investigación se centra en el estudio de los carteles anunciadores de la Festa fechados entre 1989 y 2018. La mayoría de las obras originales sobre las que se basan estos carteles impresos, especialmente las de los últimos años de esta última etapa, se encuentran en la exposición permanente de la Casa de la Festa. Presentamos ahora una relación de tales obras comparadas con los carteles impresos, conservados, a su vez, en el rico Archivo del Patronat del Misteri d'Elx.

Se trata, por tanto, del estudio detallado de treinta carteles impresos, con sus respectivos originales. De esta manera pretendemos confeccionar un catálogo

sencillo, pero exacto de las obras que han permitido difundir el Misterio en las últimas décadas, hasta 2018.

Conclusiones

Estudiados los carteles, se observa que en los primeros diez años tales carteles se confeccionan a base de reproducciones de obras propiedad del Patronat del Misteri d'Elx, otras de colecciones particulares e, incluso, de un Museo como es de San Pío V de Valencia. Con Ulises Blanco en el año 1999, se da inicio a un nuevo ciclo de carteles del Misteri basados en cuadros de autores contemporáneos, pauta que se ha seguido hasta el último cartel incluido en el presente trabajo, el del año 2018, cuyo autor es Vicente Esparza. Los artistas ceden gratuitamente la pieza original al Patronat para su reproducción como cartel y esta institución aprovecha para ir ampliando su patrimonio pictórico.

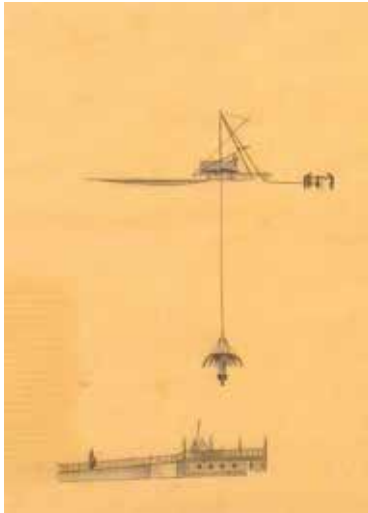
En la evolución de la cartelería de estos años se proponen tres etapas claramente diferenciadas que, además, coinciden con distintas presidencias de la Junta Local Gestora –desde 2006, Rectora– del Patronato del Misteri d'Elx:

Primera etapa: 1989–1998

Presidente de la Junta Local Gestora del Patronato del Misterio de Elche: Antonio Serrano Bru

En esta etapa se reproducen en los carteles anuales obras ya existentes, como son dos grabados asuncionistas conservados en la Biblioteca Pública Municipal Pedro Ibarra de Elche y en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, respectivamente: 1990 (Dibujo de Vicente López grabado por Manuel Pelegru) y 1991 (Obra de Rolan de Mois). En 1992 se usa una obra anónimo, atribuida a Joan Cochillos, también del Museo San Pío V

² Sobre este concurso de pintura y los carteles impresos entre 1941 y 1947, véase A. J. CASTAÑO GARCÍA y Joan CASTAÑO GARCÍA, "El concurs de cartells de 1940, origen de la col·lecció artística del Patronat del Misteri d'Elx", *La Rella*, 29, 2016, p. 73-114. También de J. CASTAÑO GARCÍA, "El cartel de la Festa d'Elx de 1941", *Información*, 25-10-2017.



◀ Cartel de 1989

Reproducción de una obra de Antonio Serrano Peral

Obra original

Dibujo técnico con tinta china de la tramoya del Misteri. 1940.

(Todas las fotografías del presente artículo han sido realizadas por el autor del mismo)

▶ Cartel de 1990

Reproducción de una obra de Vicente López, dibujo, y Manuel Peleguer, grabado.

Obra original

Grabado con matriz metálica de la imagen de la Virgen de Elche. Principios s. XIX



◀ Cartel de 1991

Reproducción de una obra de Roland de Moï

Obra original

Pluma y aguada gris oscuro con toques de óleo. s. XVI. Asunción de la Virgen (Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia)



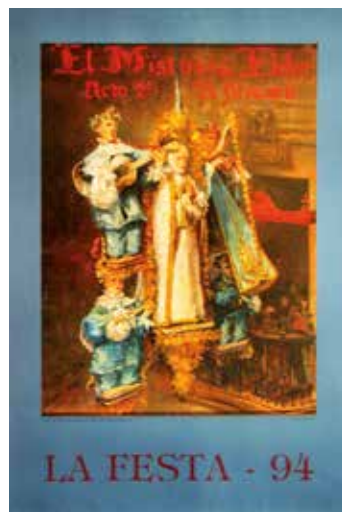
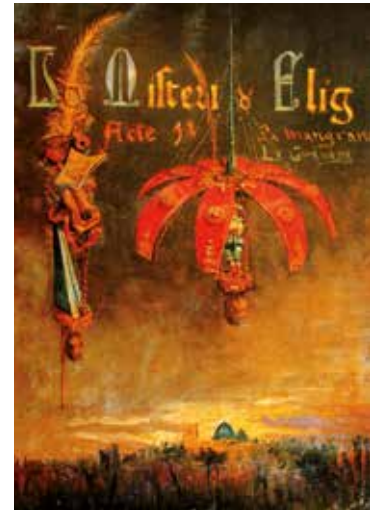
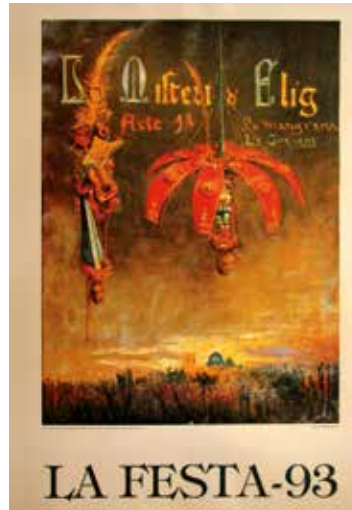
◀ **Cartel de 1992**
 Reproducción de una obra anónima
Obra original
 Mixta, pluma y aguada gris. Papel amarillento. S. XVII. Asunción de la Virgen (Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia)

Cartel de 1993 ▶

Reproducción de obra de Pedro Ibarra i Ruiz

Obra original

Óleo sobre lienzo. 1928. Alegoría del Misteri d'Elx: la Vespra (Biblioteca del Huerto del Cura)



◀ **Cartel de 1994**
 Reproducción de obra de Pedro Ibarra i Ruiz
Obra original
 Óleo sobre lienzo. 1928. Alegoría del Misteri d'Elx: la Festa (Biblioteca del Huerto del Cura)



◀ Cartel de 1995

Reproducción de una obra de Antonio Serrano Peral

Obra original

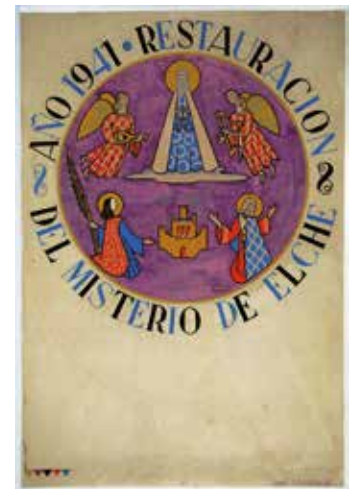
Mixta sobre papel. Dibujo técnico. 1940. Corte trasversal de Santa María con la tramoya del Misteri

▶ Cartel de 1996

Reproducción de una obra de Albert Llorens, segundo premio del concurso nacional de pintura de 1941

Obra original

Dibujo técnica mixta, gouache sobre papel. 1941



▶ Cartel de 1997

Reproducción de una obra de Antonio Serrano Peral

Obra original

Tinta china sobre papel. Dibujo técnico. 1940. Aparatos aéreos del Misteri d'Elx



◀ Cartel de 1998

Reproducción de una obra de Antonio Serrano Peral

Obra original

Dibujo realizado con técnica mixta. 1940. Proyecto de restauración del órgano de Santa María

▶ Cartel de 1999

Reproducción de la obra de Ulises Blanco

Obra original

Técnica mixta sobre tabla. 1999



◀ Cartel de 2000 y obra original

Reproducción de una obra de Luís Rodríguez Gordillo (premio nacional de artes plásticas, 1981)

Original: Técnica mixta sobre papel, collage y cera. 2000



◀ Cartel de 2001

Reproducción de una obra de Vicente Rodes

Obra original

Acrílico sobre papel. 2001



◀ 2002

Reproducción de una obra de Aurora Valero.

Obra: Técnica mixta: acrílico, tinta china, oro y collage sobre papel. 2002



▶ 2003

Reproducción de una obra de Antonia Henarejos Serna

Obra: Técnica mixta: acuarela y tinta sobre papel. 2003



◀ Cartel de 2004

Reproducción de una obra de Francisco Molinero Ayala

Obra original

Técnica mixta sobre papel. 2004



◀ **Cartel de 2005**
 Reproducción de una obra de
 Joan Pere Viladecans
Obra original
 Técnica mixta: Acrílico sobre
 pasta de papel. 2005



2007 ▶
 Reproducción de una obra
 de Remigio Soler
 Obra: Técnica mixta:
 Acuarela y tinta china
 sobre papel. 2007



◀ **2006**
 Reproducción de una obra de Ana
 Ferrández
 Obra: Técnica mixta: Acrílico y tinta
 china sobre papel Arches. 2006



2009 ▶
 Reproducción de una obra
 de Manuel Boix Álvarez
 Obra: Técnica mixta:
 Acuarela y tinta china
 sobre papel. 2007



◀ **2008**
 Reproducción de una obra
 de Joan Castejón
 Obra: Técnica mixta:
 Acrílico y grafito sobre
 papel. 2008



2010

Reproducción de una obra de Manolo Valdés Blasco

Obra: Acrílico sobre papel
Arches. 2010



2011

Reproducción de una obra de Ángel Mateo Charris

Obra: Acrílico sobre tela. 2011



2012

Reproducción de una obra de Antonio de Felipe

Obra: Acrílico sobre tela. 2012



2013

Reproducción de una obra de Antonio Pons

Obra: Gres CH sobre plancha de hierro. 2013

Cartel de 2014

Reproducción de obra de Antonio Navarro

Obra original

Técnica grabado al buril, con pulpa de papel hecha a mano y entintado en talla. 2014



de Valencia. En 1993 y 1994, sendos óleos del historiador local Pedro Ibarra y Ruiz, conservados en la Biblioteca del Huerto del Cura de Elche. También fue empleado un original de 1941 de la colección del Patronat del Misteri d'Elx, obra de Albert y Llorens, realizado en gouache sobre papel (1996). Y cuatro dibujos técnicos del arquitecto ilicitano Antonio Serrano Peral (1989, 1995, 1997 y 1998), que conservaban sus herederos y algunos de los cuales fueron posteriormente cedidos al Patronat del Misteri.

Segunda etapa: 1999-2005

Presidente de la Junta Local Gestora del Patronato del Misterio de Elche: Joaquín Serrano Vera

Con la entrada de Joaquín Serrano a la presidencia de la Junta Local Gestora del Patronato, se pone en marcha el sistema por el cual se encarga cada año a un artista de prestigio nacional la confección de una obra artística basada en el Misteri para reproducirla como cartel, quedando la obra en la colección del Patronato:

1999, Ulises Blanco nos presenta una fragmentación sobre tabla, siguiendo fiel a su estilo.

2000, Luis Gordillo, collage sobre papel de estilo informalista, automatizando el dibujo en un solo trazo.

2001, Vicente Rodes, con dos formas sobre un campo de color, nos muestra una abstracción realizada en acrílico.

2002, Aurora Valero, una obra realizada mediante técnica mixta, acrílico, tinta china, oro y collage sobre papel, obra simbolista con la imagen de la Virgen Asunta en cuerpo y alma.

2003, Antonia Henarejos, obra realizada en acuarela sobre papel, abstracción no geométrica en rojo,

azul y dorado, los trazos en negro nos muestran elementos de la Festa.

2004, Francisco Molinero, técnica mixta sobre papel, dos figuras abstractas conforman la obra.

2005, Joan Pere Viladecans, acrílico realizado sobre pasta de papel, obra compuesta por símbolos en rojo y blanco sobre un campo de color negro, simplificando elementos.

Tercera etapa: 2006-2014

Presidentes de la Junta Rectora del Patronat del Misteri d'Elx: Modesto Crespo Martínez (2006-2011) y Fernando García Pomares (de 2012 hasta la actualidad)

Se mantiene el criterio de selección, pero se incorporan también algunos artistas locales, que estaban ausentes en la etapa anterior:

2006, Ana Ferrández, acrílico y tinta china sobre papel, en esta ocasión una obra figurativa nos presenta uno de los momentos que muestra el tránsito de la vida a la muerte en tonos azules y dorados.

2007, Remigio Soler, obra realizada en tinta china y acuarela sobre papel, cuyo motivo central es el Araceli enmarcado por los colores del arco iris. Mantiene un grado de abstracción elevado pero identificándose claramente los elementos que lo conforman.

2008, Joan Castejón, tres apóstoles centrales realizados en acrílico y grafito componen esta obra simbolista.

2009, Manuel Boix, obra realista, cuyo elemento es la mascarilla de la Virgen con los ojos cerrados en claro oscuro salpicado de elementos dorados.

2010, Manolo Valdés Blasco, la Mangrana como elemento central, realizado en acrílico con tintas planas y geometrizando los elementos de la obra.

2011, Ángel Mateo Charris, un obra realizada en acrílico sobre tela, figurativa contemporánea, en la que nos muestra una figura y un arca en la orilla de la playa, clara referencia a la tradición de la Venida de la imagen de la Virgen de Elche por el mar.

2012, Antonio de Felipe, obra llevada a cabo en acrílico sobre tela, sigue el estilo Pop Art, dos angelotes abrazados evocan a los de Rafael en la Madonna Sixtina.

2013, Antonio Pons, primera obra en gres sobre plancha de hierro, nos presenta tres elementos pertenecientes al Misteri (el cielo, la Mangrana y detalles arquitectónicos de la Basílica) geometrizados.

2014, Antonio Navarro, obra realizada mediante un grabado al buril, nos muestra una figuración contemporánea cuyo elemento principal es la Magrana.

2015, Pedro Cano, acuarela simbolista y efectiva. Sencilla en elementos y composición, nos muestra una palma blanca realista sobre un campo azul.

Dos elementos iconográficos que forman parte del Misteri d'Elx.

2016, Fernando Sánchez y Juan, sobre un fondo fragmentado y geometrizado, rojo, azul y amarillo son los colores predominantes, y centrado en el cartel observamos tres elementos componiendo la obra, de arriba abajo, la Mangrana, el altar de la Basílica de Santa María, y abajo una escena del Misteri d'Elx donde observamos a la Virgen María yacente en su lecho, tres apóstoles y dos judíos acompañándola.

2017, Alfonso Costa, obra cuyo elemento central geometrizado y sintetizado, representa a la Mangrana, a modo de molinete. El fondo muestra un cielo con nubes con un cromatismo que produce un degradado oscureciéndose hacia la base. Debajo de la Mangrana, observamos un ángel blanco no matérico que deja ver el fondo a través de él. El grado de iconicidad es bajo, la figuración es limitada y geometrizada.

2018, Vicente Esparza, obra que nos muestra como único elemento un retrato, que se acerca a un hiperrealismo, de la imagen de la Virgen de la Asunción, único elemento del cartel, sobre un fondo oscuro fragmentado en cuatro cuadriláteros. El artista divide el rostro en dos, aprovechando la división del fondo, emplea grafito en una mitad y óleo en la otra mitad de la cara. Es uno de



◀ **2015**
Reproducción de una obra de Pedro Cano Hernández
Obra: Acuarela sobre papel. 2015

2016 ▶
Reproducción de una obra de Fernando Sánchez y Juan
Obra: Óleo sobre lienzo. 2016



Cartel de 2017

Reproducción de una obra de
Alfonso Costa Beiro

Obra original

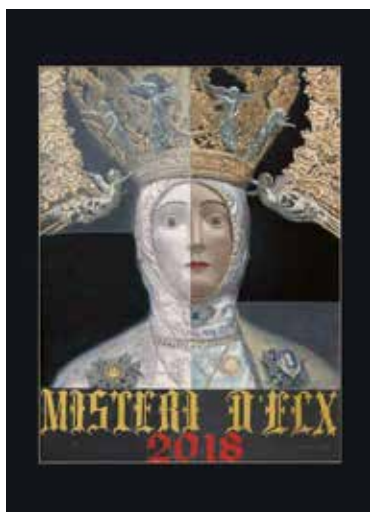
Acrílico sobre lienzo. 2017



Cartel de 2018 y obra original

Reproducción de una obra
de Vicente Esparza

Obra: Grafito y óleo sobre
lienzo. 2018



los pocos carteles donde se ha retratado a la Virgen, protagonista del Misteri d'Elx.

Podemos señalar que en este conjunto de carteles y obras originales de la cartelería de los últimos 30 años, la reproducción recupera obras desconocidas existentes en museos valencianos o en colecciones privadas, para dejar paso al encargo a diferentes artistas lo que hace enriquecerse la colección artística de originales del Patronat del Misteri d'Elx.

Sin embargo, al encargarse tales obras a artistas con cierto nombre, se produce,

en mi opinión, el hecho de que tales autores, en ocasiones, no tienen suficiente contacto con el Misteri y eso hace que algunos sectores de la población alcen una voz crítica al respecto, bien porque la iconografía mostrada, a su parecer, no tiene una relación directa con el tema que se pretende anunciar con tales carteles, bien porque el tratamiento técnico de la obra no les parece adecuado.

El sistema usado en la selección de los artistas hace que la misma tenga un carácter directo al realizarse mediante contactos previos, aunque la designación es tomada siempre por acuerdo

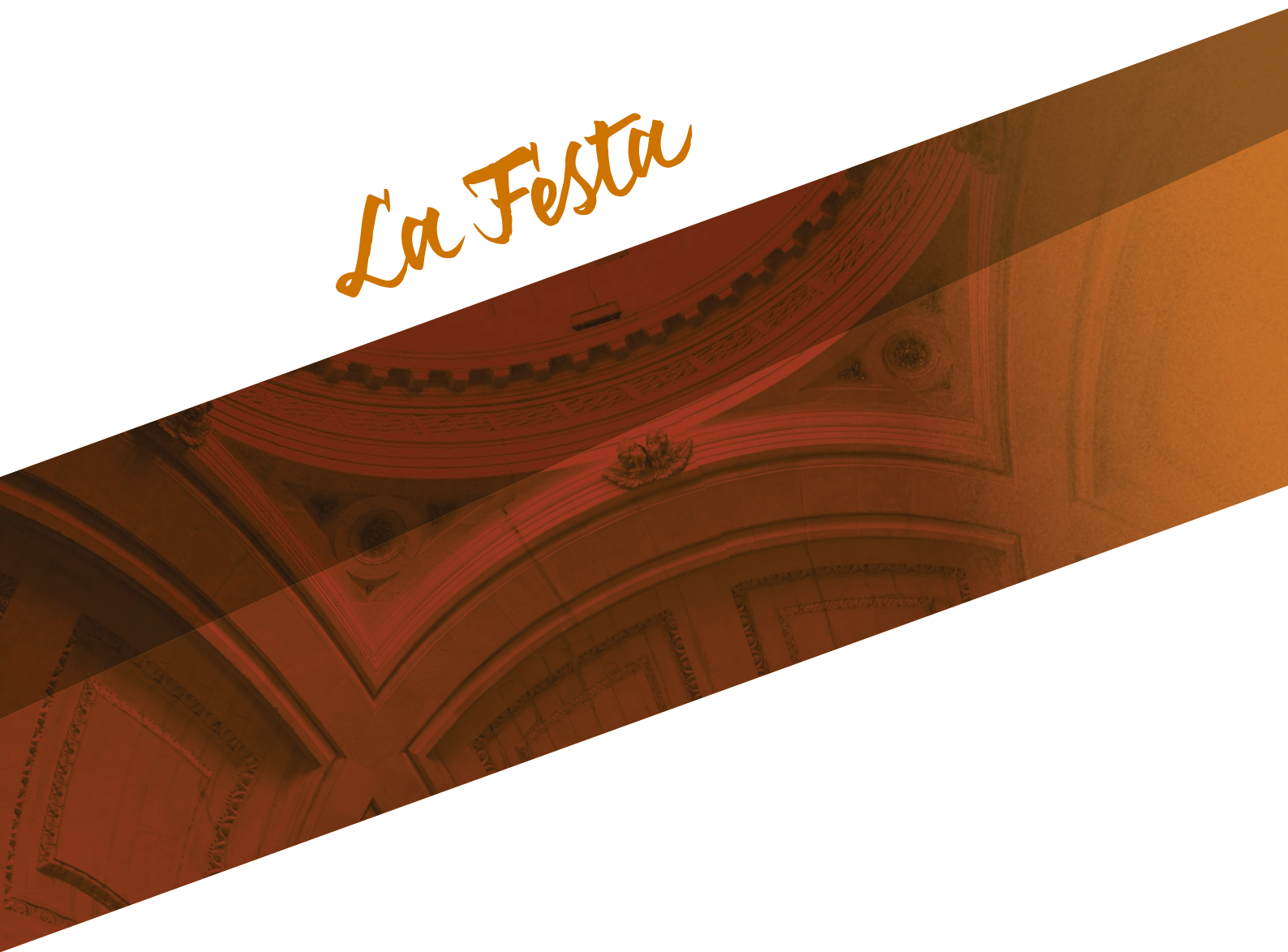
de la Junta Rectora del Patronat del Misteri d'Elx, en una de sus sesiones ordinarias.

Quizás fuera mejor, más democrático, hacer un concurso público para la selección de los artistas, aunque las bases tendrían que estudiarse con detenimiento, para no incurrir, por ejemplo, en repeticiones de autores. Por otro lado, si el concurso llevara aparejado un premio en metálico, habría que plantearse la cuantía del mismo dado que de ello dependería la presencia de un tipo determinado de artistas. De todas formas, sea cual fuere la forma de elegir al autor del cartel, todas tendrían sus pros y sus contras.

Otra tema a considerar es si los artistas locales deberían también participar en la confección del cartel anual. Por ejemplo, se ha hablado de proponer alternativamente un artista local y otro foráneo. La ventaja respecto a los artistas locales es que, sin duda, conocen mejor el tema sobre el cual versa la obra para llevar a cabo el cartel. El inconveniente, que limita la elección a menor número de artistas. Por ello, según mi opinión, sería una buena elección, si no se quiere limitar solo a los locales, alternarlo por años con los de carácter nacional.

Por último, también sería interesante algún año volver al sistema de reproducciones de la primera etapa y utilizar para ello alguna obra perteneciente a la colección del propio Patronat del Misteri. Esto podría llevarse a cabo cada cierto periodo de tiempo, por ejemplo, cada diez años. De esta manera, el cartel serviría también para difundir la pequeña colección de obras bidimensionales, con cierta relevancia, que posee el Patronat y que ha sido obtenida por medio de donaciones o cesiones.

La Festa



LA BASÍLICA DE SANTA MARÍA DE ELCHE. UNA MIRADA EN EL TIEMPO

Yolanda Spairani Berrio

Doctora en Edificación, Tecnología,
Investigación y Desarrollo y Profesora
Titular del Departamento de Construcciones
Arquitectónicas de la Universidad de Alicante

Los muros de nuestra insigne Basílica de Santa María albergan las pistas de lo azaroso de su vida, cicatrices de su historia, de los terremotos de 1746 y 1829, de la guerra, de su evolución constructiva y de las continuas restauraciones necesarias para su conservación.

El templo parece asistir impasible al paso de los siglos, de generaciones de ilicitanos y a la visita de miles de turistas. Pero ese aparente inmovilismo respecto al paso del tiempo es en realidad un espejismo. Es un edificio en uso y por lo tanto, vivo. La degradación de sus muros, los cambios de color, las manchas, los desconchados, las grietas y las reparaciones son parte de las huellas que el tiempo va dejando.

Aquellos que desconozcan la evolución constructiva de la Basílica y observen sus fachadas probablemente piensen que

la parte más antigua sea la Capilla de la Comunión, cuando en realidad se trata de la fase constructiva más reciente. Sin embargo sus fachadas son las más deterioradas, las que transmiten en mayor medida la sensación del paso del tiempo. Esto nos lleva a reflexionar sobre el valor que le aporta a los monumentos esa degradación de sus muros, esa sensación de “antigüedad” que una fábrica¹ de sillería nueva es incapaz de transmitir.

Según los criterios actuales de intervención arquitectónica, la pátina superficial de envejecimiento natural de los edificios se debe conservar precisamente por ese carácter de testimonio del paso del tiempo, entre otras cuestiones².

Actualmente antes de acometer una intervención que pueda modificar la lectura

¹ En construcción a los muros se les suele denominar fábrica.

² Obviamente se debe distinguir entre pátina y procesos de alteración, que evidentemente de no intervenir adecuadamente pudieran seguir generando una mayor degradación.

de las fábricas se considera imprescindible realizar una serie de estudios previos, donde un equipo multidisciplinar se encarga de conocer en profundidad al edificio, su evolución histórica, los sistemas constructivos y materiales empleados, así como su estado de conservación.

La lectura arqueológica de los paramentos permite que ningún detalle material se pase por alto antes de comenzar los trabajos de restauración, que inevitablemente, siempre introducen modificaciones y los pueden ocultar. Una simple limpieza de los paramentos, algo que puede parecer inocuo a priori, si se efectúa mal además de eliminar la pátina puede acelerar los procesos de degradación en el futuro.

En la metodología de trabajo se siguen las directrices generales marcadas por Sanpaolesi, (1973) o González (1999), entre otros autores relevantes, quienes propugnan la realización de estudios previos a la restauración arquitectónica donde se aborde el estudio directo del edificio con su reconocimiento *in situ* y un análisis indirecto mediante el estudio de documentación de archivos, bibliotecas y otras fuentes. Cada edificio es único y debe tener un tratamiento individualizado adecuado a cada problemática particular.

La incorporación de avances tecnológicos como la fotogrametría, el escaneado 3D, drones o la aplicación de los microscopios de alta definición en el análisis de los materiales en los proyectos de restauración de forma cotidiana y normalizada está generando que el patrimonio arquitectónico actual se documente exhaustivamente. Por otro lado posibilita una mayor divulgación y el acercamiento a personas con limitaciones, por ejemplo mediante la creación de maquetas 3D a diferentes escalas partiendo de la nube de puntos texturizada, video mapping o visitas virtuales. Sin duda alguna, y gracias a estos avances, nuestro

patrimonio cada vez tendrá una mayor y mejor documentación y divulgación.

La basílica de Santa María. Breve descripción

La arquitectura de la Basílica de Santa María materializa el espíritu del arte barroco valenciano y la exaltación mariana propia de la contrarreforma del siglo XVII. Sus 111 años de construcción se plasman en una evolución que va desde el barroco de la fachada principal, por donde empieza a levantarse la construcción y propia de Nicolás de Bussy, al neoclásico de la capilla de la comunión, tratando con gran sobriedad sus interiores, que tienen reminiscencias del renacimiento, probablemente heredado de las trazas que hizo Francisco Verde basándose en San Nicolás de Alicante.

El templo está orientado al este, habitual en edificios marianos. La planta tiene forma de cruz latina con cuatro capillas entre contrafuertes perforados que permiten la comunicación lateral.

Las dimensiones de la nave son de 23,60m de largo por 13,45m de ancho, y las del crucero 13,45m de ancho por el doble de largo, es decir, 27m.

Las bóvedas de cantería de la nave central y transepto son de cañón con lunetos, la entrada de luz, los ventanales.

El presbiterio se cierra con una cúpula de cuarto de esfera rodeada por una girola. La zona superior a la girola se une a la de la nave mediante un voladizo con barandilla, permitiendo el recorrido circular de todo el templo en la planta de tribunas.

Su gran cúpula de media naranja está ligeramente apuntada. El presbiterio con girola da paso a la capilla de la Comunión, de planta de cruz griega y magnífica bóveda vaída pétreo con esviaje (figura 1). Junto a ella se levantan las dependencias de la sacristía, con una escalera volada



Figura 1. Bóveda de la Capilla de la Comunión.

de espléndida estereotomía que da acceso a la planta de tribunas la cual recorre todo el interior de la Basílica.

Su gran portada barroca, obra de Nicolás de Bussy, su fechas de construcción y ornamentos interiores han provocado que en los libros de arquitectura aparezca catalogada como un edificio barroco, aunque la concepción del espacio y la sobriedad de sus paramentos laterales sean más propios de la arquitectura renacentista. Al igual que le sucede a la mayoría de los grandes edificios históricos, la Basílica de Santa María es el resultado de las obras de muchos artífices que han ido dejando sus improntas, diferentes arquitecturas en diferentes momentos. Encasillarla dentro de un único estilo arquitectónico sería un error.

Breve evolución constructiva

El hecho de que el templo actual sea el cuarto levantado en la misma ubicación suscita varios interrogantes. ¿Cómo eran esos templos anteriores? ¿Por qué se construyeron cuatro edificios diferentes? ¿Qué provocó que se destruyesen? ¿El templo actual contiene algún vestigio de las edificaciones anteriores? Para intentar contestar estos interrogantes es imprescindible adentrarse en la documentación histórica del propio edificio, de su evolución constructiva, de la ciudad y además se debe realizar una lectura estratigráfica de los paramentos.

Los tres templos anteriores debían ser de menor envergadura, puesto que sólo ocupaban la zona de la actual nave central de la Basílica.

En 1265 se bendice la primera iglesia cristiana tras la conquista por el rey Jaime I de la Vila de Elche (Ibarra, 1895; Jaén, 1999) quien convirtió al culto católico la antigua Mezquita, recibiendo el templo el nombre de Santa María, como venía siendo costumbre. Además según recoge Ramos (1970) el templo también servía como lugar de reunión del Consell ilicitano.

Las características de ese primer templo con advocación cristiana no se conocen, aunque quizás las 3 cántigas de Alfonso X el Sabio³ centradas en Elche podrían darnos alguna pista, ya que son los únicos documentos gráficos que nos pueden acercar, de alguna forma, al edificio que conformaba la mezquita. En la cántiga 126 se puede observar el templo, en la tercera viñeta se aprecian tres arcadas con arcos apuntados y lobulados, que podrían representar el edificio en el siglo XIII si el dibujo fuese realista, cosa no demostrada para todos los casos. En las Cántigas que tratan de la catedral de Santiago de Compostela sí se representa al edificio, cosa que también se ha podido constatar en cántigas en las que los edificios se han mantenido en pie desde el siglo XIII como ocurre en la

³ Las Cántigas 126, 133 y 211 se refieren a Elche.



Figura 2. Puerta de San Juan Bautista.

nº167 sobre la antigua ermita de la Virgen de Salas en Salas. Esto podría hacernos teorizar que esa primera construcción pudiera tener un minarete y tres arcadas.

Tras el derribo en 1334 de esa mezquita transformada en iglesia se comenzó una nueva construcción. En 1384 se estaba levantando el último arco de ese segundo templo, según se desprende del documento

del mes de noviembre de 2015 publicado por el AHME, estos datos indicarían que ese segundo edificio tardó unos 50 años en construirse. Otro documento revela que en 1379 un artesano pintor se encontraba trabajando en una tercera arcada de la iglesia, esto hace suponer que ese templo gótico tuviese cuatro arcadas que contuviesen tres bóvedas, coincidiendo con el número de vanos en otras iglesias góticas coetáneas cercanas. Este segundo edificio desaparece sobre 1492 (Navarro, 1980).

Respecto a los comienzos del tercer edificio hay un vacío documental, aunque se sabe que Julián de Alamíquez, un gran arquitecto renacentista que está trabajando en Orihuela y Callosa del Segura, estuvo al frente de las obras al menos entre 1555 y 1563. Hay constancia de que se le contrata una portada de un Cristo Resucitado estando ubicada en el mismo lugar en el que en el edificio actual está la portada denominada de “San Juan Bautista” y que en realidad alberga una escultura de un Cristo resucitado (figura 2).

Por otro lado es la única portada cuya ejecución no está documentada durante la construcción del edificio actual. La factura y naturaleza de sus fábricas también evidencian diferencias respecto a la construcción ejecutada posteriormente a 1673. Esto plantea la hipótesis de que se trate de la misma portada, o al menos parte de la misma. Por lo tanto sería un vestigio del edificio renacentista.

Esa tercera iglesia se terminó en 1566, y se puede asegurar que al menos presentaba cuatro tramos y presbiterio, ya que según asegura Castaño (1988) dicho templo tenía cuatro capillas laterales a cada lado.

La finalización del edificio coincide con la creación de la Diócesis de Orihuela, que se separa de la de Cartagena en 1564, siendo un momento álgido en la arquitectura oriolana, con la construcción y/o modificaciones de numerosos templos y conjuntos arquitectónicos. Entre ellos la construcción

del colegio Santo Domingo según trazas de Jerónimo Quijano o modificaciones de la iglesia de Santiago, donde estaba trabajando Julián de Alamíquez.

Desde la fecha de finalización del templo renacentista hasta 1642 hay escasa documentación. El edificio debía tener continuos problemas estructurales y goteras ya que se mencionan numerosas reparaciones en los libros de fábrica. En Julio de 1663 se acuerda llamar a Pere Quintana (arquitecto de referencia en la Diócesis de Orihuela) para que evalúe el estado del arco situado junto a la trapa por donde baja el ángel en las representaciones del Misteri. En el informe se especifica la existencia de numerosos daños estructurales en un muro, en los nervios que él llama formales y el luneto, en los bordes de la iglesia y en la fachada principal.

De la descripción de esos informes se puede deducir que las bóvedas de ese tercer templo debían estar construidas según sistema constructivo gótico, hecho que se repite en otras iglesias coetáneas de la provincia⁴. El 30 de mayo de 1672, se colapsaron parcialmente las bóvedas de la iglesia, sin afectar al altar mayor ni al presbiterio⁵.

El 8 de marzo de 1673 se encargan las trazas, planta y sección, del templo actual a Francisco Verde. Esos planos no se han localizado, pero teniendo en cuenta que según señala Navarro Mallebrera, se basó en la iglesia de San Nicolás de Alicante, probablemente Verde tendría planteada la girola desde el principio, al igual que la planta de tribunas, cuya finalidad era poder albergar a un gran número de fieles en la representación del Misteri.

No obstante, existe la duda sobre si Verde tenía o no proyectada la capilla de la comunión, ya que hay elementos

⁴ Esto responde a la tradición constructiva puesto que se sabía levantar bien bóvedas nervadas y siguen empleando dicho sistema en edificios aún en época renacentista.

⁵ Papeles curiosos recopilados por Pere Ibarra.

constructivos que no concuerdan con la previsión de su construcción. En la escalera de la Sacristía hay ventanas que antes de estar construida la Capilla daban al exterior y tras su construcción han quedado inutilizadas puesto que se abren a un hueco entre muros (figura 3).

Las obras del templo actual comienzan con los derribos de tres bóvedas y fachadas. Francisco Verde dirige las obras de cimentación hasta 1674, fecha en la que fallece.

En abril de 1674 se hace cargo de las obras el arquitecto Pedro Quintana hasta su muerte en 1678. En este periodo se levantan las fábricas de las capillas laterales siguiendo lo proyectado por Verde.



Figura 3. Ventana inutilizada al construirse la Capilla de la Comunión.



Figura 4. Año inscrito en la portada Mayor.

En 1680 hay constancia de pagos realizados al escultor Nicolás de Bussy por realizar la Portada de San Agatángelo. La Portada Mayor que se bendice en 1682 (figura 4). Entre 1678 y 1682 las obras del templo se debieron centrar en dichas portadas, por lo tanto Bussy estaría al frente de estas obras.

Juan Fauquet i Verde aparece interviniendo en la Basílica desde 1681 convirtiéndose en uno de los arquitectos más importantes y al que se debe poner en valor puesto que estuvo al frente de las obras durante 38 años.

Se sabe que en 1686 la nave central de la basílica se bendice (Ramos, 1970). Esto nos indica una primera fase constructiva de este templo.

Las fábricas se ejecutan con sillería a excepción de los cerramientos laterales de la nave en su parte superior (zona de terrazas laterales). Dichos muros se levantan con mampostería y con reaprovechamiento de material de edificios anteriores. Aparecen

numeras piezas que podrían proceder de arcadas, o nervios pétreos de bóvedas, algunos de ellos con signos gliptográficos propios de época medieval (Figura 5).

Estos elementos pétreos reciclados podrían proceder también de otros edificios medievales ilicitanos. La torre del convento de Clarisas contiene sillares con los mismos signos gliptográficos.

Entre los documentos existentes es interesante un pago en 1701 a Juan Fauquet por jornales y piedra traída desde las canteras de Salinetes⁶ en Elda. Se especifica que dicho material era para la ejecución de la escalera y una portada del crucero.

La estereotomía de la escalera de la sacristía levantada por Juan Fauquet muestra su pericia constructiva, y aunque siendo de menor dimensión, recuerda a la levantada por Joan Anglés en el Colegio Santo Domingo de Orihuela, edificio en el que también trabajó Francisco Verde y que quizás le pudo servir de modelo.

Estos datos inéditos hasta el momento⁷, corroboran la hipótesis de Navarro Mallebrera (1980), quien ya indicaba que Juan Fauquet realizó el crucero y la girola. Pero además este hallazgo pone de manifiesto la fecha y materiales empleados para la ejecución de la escalera, y permite dar la autoría de la portada del órgano.

Navarro además supone que este mismo arquitecto también hizo los planos de la Capilla de la Comunión, y aunque esto actualmente no esté demostrado sí parecen existir unos planos realizados por Fauquet.

La existencia de esos “nuevos” planos de la iglesia podría deberse a la necesidad de elevar la cota de remate de las fachadas del

⁶ Este dato es relevante por indicar las canteras originales de la mayoría de la piedra empleada en el templo y por aportar la autoría de la escalera y la portada del órgano.

⁷ SPAIRANI BERRIO, Y. Tesis doctoral, *La Basílica de Santa María de Elche, análisis histórico, arquitectónico y constructivo. Estudio-diagnóstico*, 2016. Universidad de Alicante.



Figura 5. Signo gliptográfico en uno de los sillares de Santa María.

crucero respecto de la línea de cornisa de la nave, ejecutada según proyecto de Verde.

Al realizar la nave y el crucero en fases constructivas diferentes no debieron tener en cuenta que la cota alcanzada por el crucero en la fachada era superior a la alcanzada en fachada al cerrar la nave central, debiendo realizar el nuevo antepecho sobre el crucero a mayor cota. Esto justificaría la presencia de esos dos remates superpuestos sobre la nave de la iglesia.

Fray Francisco Raymundo comienza a dirigir las obras de Santa María en 1720, terminando la cúpula en 1727, aunque los trabajos de ornamento continuaron durante unos años. Posteriormente se construye el presbiterio en 1740.

El edificio debió tener problemas estructurales desde que acabara de ejecutarse la pesada cúpula de piedra ya que en varios informes se mencionan abundantes grietas, indicando incluso en

alguno de ellos que el edificio amenazaba ruina. El arquitecto Marcos Evangelio fue designado para la realización de un reconocimiento definitivo. En 1759 fue nombrado como redactor del proyecto de reparación y director de las obras. Lo primero en comenzar a ejecutar fue la Capilla de la Comunión según planos existentes⁸. Las propuestas de Evangelio incluían también sustituir las bóvedas de la nave de la iglesia, que eran de mampostería, por otras menos pesadas de cantería labrada. El hecho de derribar las bóvedas pudo motivar que la celebración del Misteri se trasladara a la cúpula donde se quedó de forma definitiva hasta la actualidad.

Marcos Evangelio solicitó la compra de 3660 sillares de piedra del Ferriol de piedra blanca y 128 piezas de Les Salinetes de Elda para el zócalo. Se ha podido localizar una cantera en la Sierra del Ferriol cuya caracterización petrográfica coincide con la de la Capilla de la Comunión. Los análisis obtenidos se han comparado con estudios realizados a la piedra de la Dama de Elche (Luxfin, 2005) y se ha llegado a la conclusión que coinciden, por lo que la Capilla de la Comunión⁹ se ha realizado con el mismo tipo de pétreo que el de la Dama, una biocalcarenita muy clara pero con algo de contenido de arcillas que la hace alterable en el exterior al estar en contacto con los agentes meteorológicos, tal y como se puede apreciar en las fachadas de la Capilla (Spairani, 2016).

En 1763 se informa sobre la finalización de las bóvedas de la iglesia y que la Capilla de la Comunión se levantaba unos 20 palmos, lo que suponen aproximadamente 4 m de altura. En 1766 las obras se paralizan por problemas económicos y en 1767 fallece Marcos Evangelio. Las obras están sin actividad durante 5 años.

Lorenzo Chápuli recibe unos pagos por el diseño para el remate de la Capilla

⁸ Esta afirmación implicaría que él no fue el autor del diseño de la capilla de la Comunión.

⁹ Estos planos del Archivo Histórico Nacional han provocado que algunos autores asignaran erróneamente la autoría a Chápuli de la Capilla de la Comunión.

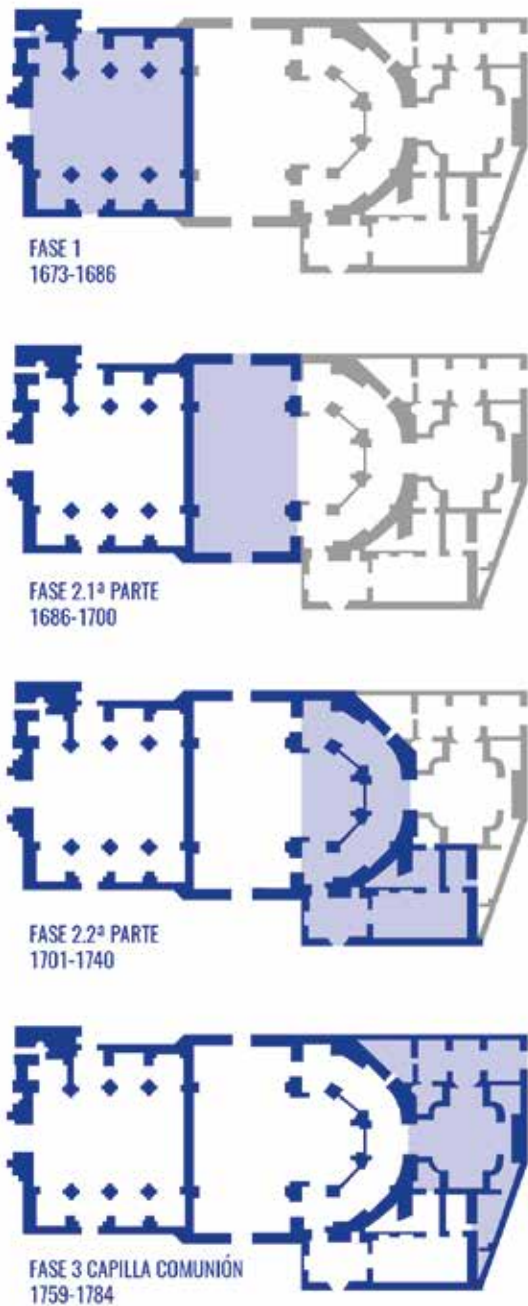


Figura 6. Fases constructivas de Santa María.

de la Comunión pero su propuesta no se llegó a ejecutar. Finalmente se le encarga a José González de Coniedo el proyecto y la ejecución de las bóvedas (Delicado, 2002). Coniedo continuó la construcción de la Capilla que debía tener levantados ya los muros.

En la figura 6 se muestra una comparativa entre la sección actual de la Capilla y la del proyecto de Chápuli. Se puede observar como hay una coincidencia en los muros y en la planta, siendo las bóvedas diferentes. El 3 de Octubre de 1784 fue consagrada la Iglesia y la capilla de la Comunión.

Pocos años después, en 1791, el arquitecto Juan Carbonell diseñó un apeo como refuerzo del arco toral que da a la nave, puesto que el edificio manifestaba daños especialmente en la zona del crucero.

El terremoto de 1829 generó numerosas lesiones dejando algunas cicatrices visibles aún en la actualidad, especialmente en los contrafuertes. En la fachada se produjeron grietas en aspa, actualmente selladas. En la figura 7 se puede observar la deformación remanente en los arcos que perforan los contrafuertes permitiendo el paso en las terrazas laterales. Estos daños están tipificados como habituales en edificios históricos que han sufrido un sismo (Frias, 2015). Dichos problemas, junto a los que ya soportaba el edificio desde el final de las obras, provocaron la necesidad de una restauración.

Las restauraciones del templo

Marceliano Coquillat i Llofríu, arquitecto ilicitano residente en Barcelona, se encargó de realizar una gran intervención a principios del siglo XX (García, 2013), puesto que el templo presentaba preocupantes grietas.

Coquillat redactó un proyecto compuesto básicamente por las mismas partes que en la actualidad contienen los proyectos de intervención en el patrimonio edificado. Constaba de memoria donde se recogía la historia del edificio, un diagnóstico del estado que presentaba la Basílica y unas propuestas de intervención valoradas y registradas en planos de planta, alzado y sección.

Cabe señalar que no se hizo casi nada de lo que había planteado en el documento del proyecto. Esta situación ha sucedido en muchas restauraciones, ya que al trabajar directamente sobre el edificio se adecuan las soluciones constructivas planteadas en fase de proyecto a la realidad de la construcción del edificio existente¹⁰, así como a la disponibilidad económica. Afortunadamente en Santa María se cuenta con abundante documentación sobre todas sus intervenciones tanto a nivel de proyecto como de seguimiento de las obras.

Las intervenciones más significativas consistieron en sustituir la pesada cúpula de piedra por otra más ligera de cerámica y entramado metálico. También se reforzaron algunos arcos y sustituyó la cubierta inclinada a dos aguas que se apoyaba sobre las bóvedas por una plana apoyada sobre cerchas metálicas.

Se colocaron 7 cerchas roblonadas, una sobre el arco toral y las otras en paralelo a cada lado de los tres arcos diafragma. Coquillat hizo levantar pilastras de ladrillo adosadas a los muros para soportar mejor las cargas de las cerchas, sobre ellas se colocaron vigas metálicas y un entrevigado con revoltón de rasillas cerámicas. Consiguiendo así una cubierta plana más ligera.

El tambor que soportaba la cúpula también se desmontó parcialmente y se aligeró para transmitir menor carga al arco toral sobre la nave.

El 20 de febrero de 1936, la iglesia de Santa María fue incendiada, habiendo sido empleada durante la guerra como garaje y almacén.

El templo quedó muy dañado, por lo que necesitaba una pronta intervención. En 1939 se creó para ello la Junta Nacional

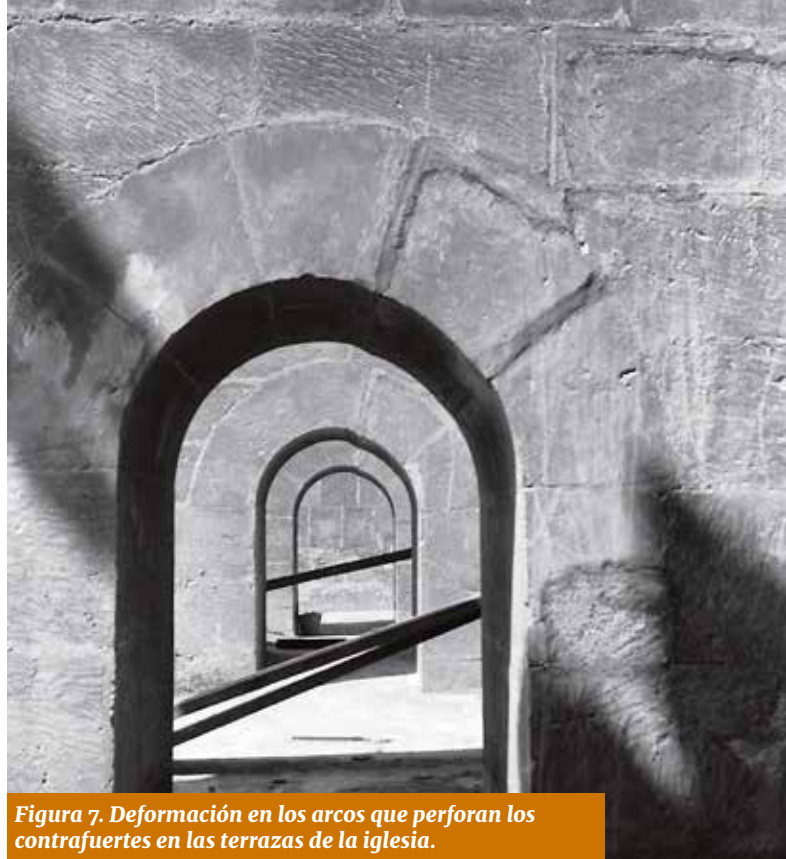


Figura 7. Deformación en los arcos que perforan los contrafuertes en las terrazas de la iglesia.

Restauradora del Misterio de Elche y de sus Templos, que encargó a Antonio Serrano Peral el proyecto y dirección de las obras de restauración, (Serrano, 2012). A partir de ese momento y hasta su fallecimiento en 1968 se convertiría en el arquitecto conservador de la Basílica, realizando numerosas intervenciones.

El incendio generó una enorme destrucción, agudizando los problemas estructurales que venían desde antes, creando problemas nuevos y acabando prácticamente con toda la ornamentación interior de la iglesia.

La sacristía y dependencias del archivo se libraron del incendio, aunque a día de hoy se siguen apreciando en los muros los efectos de la entrada de humo en la sacristía.

Según indica Serrano Peral en la memoria de su proyecto, las bóvedas presentaban tales daños que se debían sustituir y algunos arcos también requerían sustituciones puntuales de dovelas.

¹⁰ Actualmente si los estudios previos realizados son exhaustivos y se han abierto catas de inspección, esto no debe ocurrir. Estas diferencias entre lo proyectado y lo ejecutado hacen que la documentación del proceso de restauración sea fundamental, además de la conveniencia de realizar un informe final con las modificaciones llevadas a cabo durante la ejecución de las obras.

La temperatura que se debió alcanzar durante el incendio provocó en la piedra caliza costras superficiales por calcinación, las cuales provocaron a su vez una deslajación con pérdida generalizada del acabado superficial de los sillares, cornisas y tallas, además de dejar completamente ennegrecido el interior de la iglesia.

En esa misma época se pone de manifiesto en una revista local que las cornisas estaban muy deterioradas y caían trozos de piedra a la calle. Antonio Serrano Peral escribe un artículo denunciándolo. Estos daños se debieron fundamentalmente a las propiedades intrínsecas de la piedra calcarenítica empleada en la construcción del edificio. Algunos fragmentos pudieron también fracturarse y/o desprenderse por los efectos del terremoto de 1829, siendo éste uno de los daños tipificados que se suelen dar en edificios con cornisas.

Entre las medidas que adoptó se encuentra la colocación de testigos, con forma de “palomillas de piedra que, cruzando las grietas, sirven para delatar cualquier movimiento en el orden estructural”. Las situadas en la fachada sur junto a la portada de San Juan se han roto, poniendo de manifiesto que dichos posibles movimientos de los que hablaba pueden seguir estando activos actualmente.

Las obras de restauración tras la guerra civil comenzaron con la limpieza mecánica del interior de la iglesia, Serrano Peral dejó una zona de la cornisa de la nave sin limpiar ni tratar como testigo del incendio. Los arcos torales y cornisas de arranque de la cúpula se reforzaron con hormigón armado. La bóveda del crucero sobre el órgano y la de la nave se desmontaron, y se sustituyeron por otras de sillería tomadas con mortero de cemento.

La cubierta realizada por Coquillat a principios de siglo también fue intervenida. Se sustituyeron todas las viguetas metálicas porque presentaban elevada oxidación, probablemente provocada por el contacto con el yeso y falta de buena impermeabilización.

Los agentes meteorológicos y la contaminación, entre otros agentes extrínsecos, han seguido afectando notablemente a los pétreos de la Basílica. Desde los años 70 Antonio Serrano Brú asume ya todos los proyectos y direcciones de obra de las intervenciones en el templo. En mayo de 1991 se consolida estructuralmente la Capilla de la Comunión colocando tirantes para absorber los empujes horizontales de las bóvedas.

Los prominentes volúmenes que empleó Bussy en sus portadas de piedra biocalcareníta permiten que el agua se estanque en numerosos salientes, en las estrías de las columnas, cornisas, hornacinas, y en general en todos los elementos donde puede “dormir el agua”. Esto ha ido generado graves alteraciones de los materiales pétreos, tanto de origen físico y químico como mecánico. Con los años se han ido perdiendo pequeños fragmentos de los voladizos, de forma que a finales del siglo XX en algunas partes se había perdido casi la totalidad de las cornisas.

En 1995 comenzó una intervención en la Portada Mayor. Según indica Serrano Brú, el criterio de restauración que se siguió fue el de intervenir solamente en aquellos elementos arquitectónicos necesarios para la correcta lectura de la portada y/o su protección tales como cornisas, arquivoltas, frisos, basas de columnas, etc. No se reconstruyeron elementos escultóricos, a menos que de no hacerlo se perdiera la lectura arquitectónica de la portada. Valga como ejemplo el escudo en el que se había perdido parte de labra, por lo que sólo se proyectó su consolidación, sin embargo las cornisas que son elementos de un marcado carácter funcional, se rehicieron.

Las figuras de San Pedro y San Pablo, muy alteradas y con importantes pérdidas de volumen se desmontaron y se sustituyeron por una réplica con incorporación de elementos faltantes. Las originales se pueden admirar en el MAHE. Las reproducciones

las realizó el escultor Miguel Ruiz, basándose en fotografías antiguas.

El otro gran problema, presente aún en la actualidad por su difícil erradicación, es la presencia de palomas que anidan y llenan todos los rincones de excrementos, que además de bacterias y malos olores, generan ácido fosfórico y úrico que degradan la piedra de naturaleza caliza. Se han instalado sistemas anti-aves de acción disuasoria.

En 2004 se realizan las obras de restauración de la Portada de San Agatángelo, obra también de Bussy, ejecutada con el mismo tipo de piedra biocalcareníta que la Portada Mayor, y por lo tanto con similares daños. Faltaban numerosos fragmentos, incluso piezas de sillería prácticamente enteras en las cornisas.

En octubre de 2008 se restauró la Portada del Sol. En este caso las basas estaban muy deterioradas, prácticamente perdidas, por lo que se recompuso su volumen al igual que en las cornisas.

Consideraciones finales

El edificio actual resulta de una dilatada y compleja evolución. Los terremotos y los problemas propios del edificio han provocado grietas, la mayoría ya selladas, y deformaciones remanentes como desplomes de sus fachadas, giros en las pilastras o pequeños asientos. Las diferentes fases constructivas se maclan con las intervenciones motivadas por dichos daños estructurales, provocando que algunos elementos significativos como la cúpula, las bóvedas o la cubierta se hayan tenido que sustituir.

Las fábricas de la Basílica contienen además vestigios de las edificaciones anteriores, sillares y mampuestos reciclados, ¿quizás la portada renacentista de Cristo resucitado?, ¿quizás restos de estructuras renacentistas entre los muros barrocos? Al observar con detenimiento

sus fábricas se siguen apreciando multitud de singularidades, huellas del pasado sin descifrar, que investigaciones futuras quizás saquen a la luz.

Enlazando con esas primeras reflexiones sobre el envejecimiento del edificio, la piedra del Ferriol empleada en la Capilla de la Comunión se degrada con mayor facilidad que la empleada en el resto del edificio, traída desde Salinetes en Elda. Esto indicaría además que Francisco Verde conocía sus cualidades y su mejor comportamiento pese a estar dicha cantera a mayor distancia que la del Ferriol en Elche. En los zócalos de todo el edificio se ha empleado un tipo de pétreo más compacto y más resistente frente a la acción directa del agua de ascensión capilar, capaz de provocar graves daños en materiales débiles. Marcos Evangelio también realizó con un pétreo más resistente el zócalo de la Capilla de la Comunión.

Pese a todas estas precauciones tomadas por sus arquitectos en la construcción de la Basílica, la naturaleza débil de la materia que la conforma la hace especialmente susceptible a los efectos del agua, a los agentes atmosféricos y a la contaminación. Sus fábricas se van degradando paulatinamente, sin contemplación.

La carta de Cracovia del año 2000 *Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido* indica que “el mantenimiento y la reparación son una parte fundamental del proceso de conservación del patrimonio. Estas acciones tienen que ser organizadas con una investigación sistemática, inspección, control, seguimiento y pruebas. Hay que informar y prever el posible deterioro, y tomar las adecuadas medidas preventivas”. Nuestro Patrimonio es aquello que traspasamos en herencia, y por lo tanto es nuestra obligación conservarlo y protegerlo

Bibliografía

CASTAÑO GARCÍA, J. "Algunos datos sobre el tercer templo de Santa María de Elche (1492?-1672)." *Pobladores de Elche*, 10, 1988. pp.79-89.

DELICADO MARTÍNEZ, F.J. "El arquitecto, maestro tallista y pintor José González de Coniedo, un artífice de la segunda mitad del siglo XVIII en tierras meridionales valencianas y zonas de influencia." *Archivo de Arte Valenciano*, 83. 2002.

FRÍAS, A; GUZMÁN, J.A. (coordinadores) *Evaluación rápida de daños en emergencias protocolos de activación y actuación del grupo de evaluación de daños*. Comunidad Autónoma Región de Murcia. Consejería de Presidencia y Empleo Dirección General de Seguridad Ciudadana y Emergencias. Murcia. 2015.

GARCÍA NAVARRO, J. J.; NAVARRO MALLEBRERA, R.; SERRANO BRU, A. *Las huellas del tiempo, construcción y restauración de la basílica de Santa Maria*. Publicación de la exposición. 2010.

GARCÍA NAVARRO, J.J. "La Restauración de la Basílica de Santa María de Elche de Marceliano Coquillat (1902-1906)" *Revista Festa d'Elx* nº 57, 2013

GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A.; *La restauración objetiva*. Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local, Diputación de Barcelona, Barcelona, 1999.

IBARRA Y RUIZ, P. *Historia de Elche*. 1895.

JAÉN I URBAN, G. *La Vila i el Ravald'Elx: arquitectura i urbanisme*. Alicante. Institut de Cultura Juan Gil-Albert. 1999.

LUXFIN, M. P. ; PRADA J. L.; DORREGO, F. "Dama de Elche: pigments, surface coating and stone of the sculpture." *Materials and structures*, nº 38 (April 2005) pp. 419-424.

NAVARRO MALLEBRERA, R. *Los arquitectos del templo de Santa Maria de Elche*. Caja de Ahorros Provincial de Alicante. 1980.

RAMOS FOLQUÉS, A. *Historia de Elche*, Picher. Elche, 1970.

SANPAOLESI, P. *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*. 1973.

SEMPERE PÉREZ, J. *La Festa como tema y condición de Santa María de Elche*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. 1993.

SERRANO BRU, A. "Serrano Peral y Santa María de Elche. Análisis crítico de la restauración de 1939", *Festa d'Elx*, 56, 2012

SPAIRANI-BERRIO, Y., et al. *Estudio de canteras históricas de Ferriol. Valoración de su utilización como piedra de sustitución en Santa Maria de Elche*. Euro-American Congress Rehabend 2016. Burgos. Pag 68-75. Agradecimientos

La información descrita en este artículo es parte de un trabajo de investigación desarrollado a lo largo de varios años. Quisiera agradecer la ayuda desinteresada de expertos en disciplinas como la geología, geofísica, historia, química, fotografía, arqueología o ingeniería entre otras, además del apoyo y las facilidades prestadas por la familia de Serrano Peral y especialmente a Antonio Serrano Brú y a todo su despacho de arquitectura.

La Festa



LA PARTITURA DE LA FESTA: DE LA REFORMA DE 1924 AL MISTERI DEL SIGLO XXI

Rubén Pacheco Mozas
Músico

Aunque la celebración de la Festa hunde sus raíces en la edad media y en esencia no ha cambiado a lo largo de los siglos, sí lo ha hecho en gran medida la forma en que cada generación ha representado el Misteri. En líneas generales, el texto y la música que hoy conocemos quedó fijado a perpetuidad a comienzos del siglo XVII, de ello dan fe las partituras y consuetas conservadas, sin embargo, cuestiones de matiz tanto escénicas como relativas a la interpretación de los cantos han variado mucho de unas etapas a otras.

Por ello, cada época ha generado sus partituras que son, por un lado, las indicaciones para interpretar la Festa heredadas de generaciones anteriores, pero también, la plasmación por escrito de las costumbres propias de cada momento. Cada generación –en el caso del siglo XX casi podríamos decir cada maestro de Capilla– ha escrito su partitura, que es el reflejo de cómo se percibe la Festa en ese momento.

Las partituras y consuetas de la Festa son documentos abiertos, que deben ser leídos e interpretados por cada generación de ilicitanos de acuerdo con sus gustos, costumbres y prejuicios, haciendo esto compatible con la ortodoxia en el mantenimiento del legado recibido. No existe un modelo cerrado o un original que haya que recuperar. La partitura actual se ha ido creando con el paso del tiempo y recoge las aportaciones de todas las generaciones que han cantado la Festa. Es un documento dinámico que cambia según las necesidades.

En este artículo haremos un somero repaso a las partituras más importantes que han existido a lo largo del siglo XX.

De la crisis del siglo XIX a la restauración de la Festa

Joan Castaño, en su libro *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX* (Ajuntament d'Elx, 1993) explica con detalle la situación de la Festa

en aquellos años, por ello, remito al lector que quiera ampliar detalles sobre el tema a este excelente trabajo.

En términos generales, podemos definir el siglo XIX como un siglo de crisis permanente, comienza con la invasión francesa, y sigue con el infausto Fernando VII, la pérdida de las colonias americanas, las guerras carlistas y un largo etcétera con más de cien gobiernos, casi una decena de constituciones, varios cambios de régimen y un número incontable de pronunciamientos militares. La Festa no podía quedar al margen de semejante caos y entra en un periodo de decadencia acorde con la situación política, económica y social que vive el país. Es un periodo de permanente decadencia de aspectos musicales y escénicos. Musicalmente, el punto de inflexión fue la supresión de la capilla de música de Santa María en 1836 a raíz de las leyes de desamortización promulgadas por el gobierno. La capilla, era la encargada de cantar en la liturgia de la parroquia y la formación sobre la que recaía el peso de interpretar la Festa pero además, era también una institución docente, el único lugar donde por aquel entonces se podía aprender música. La calidad musical de las interpretaciones debió verse rápidamente resentida y esto, unido a la escasez de fondos para renovar el vestuario y tramoyas, llevo a la Festa, a la vuelta de pocos años, a una situación crítica.

Las partituras más importantes del siglo XIX son las libretas que redactó en 1841 el maestro Francisco Antonio Aznar¹. Son once libretas destinadas al apostolado una para cada apóstol, exceptuando Santo Tomás- que contienen también la Judiada, porque en aquella época la escena había sido radicalmente modificada y los motetes de los judíos eran interpretados por los apóstoles, habiéndose suprimido la acción dramática². Estas libretas fueron utilizadas por los

cantores hasta 1935, aunque probablemente en muchos casos tan solo como atrezo.

A pesar de esta decadencia la Festa continuó celebrándose, mantuvo intacta su esencia y una espectacularidad que llamó la atención de eruditos e investigadores a finales del XIX.

El historiador local Pedro Ibarra fue una figura clave que luchó por dar a conocer la Festa e hizo posible que diferentes intelectuales visitaran Elche. Felipe Pedrell, Joaquín Turina, Teodoro Llorente o José Ruiz de Lihory son algunos de los eruditos que asistieron a la Festa durante este periodo y todos coincidieron en el mismo diagnóstico:

- La Festa es un patrimonio cultural de inmenso valor.
- Era necesario tomar las medidas pertinentes para su conservación y abordar la renovación de ciertos aspectos musicales y escénicos.

Liderados por Pedro Ibarra, un pequeño grupo de intelectuales decidieron dar un nuevo impulso a la Festa para que pudiera sobrevivir en el recién nacido siglo XX. Aquellas personas vieron con claridad que la dejadez, ostracismo y autarquía en que estaba sumido por aquel entonces el Misteri no se podría sostener mucho más tiempo y existía un riesgo serio de desaparición si no se actuaba de acuerdo con las normas que el nuevo siglo imponía. Tras varias campañas de concienciación y recogida de fondos, la tarea culminaría en la restauración de 1924 que, en líneas generales, alumbró el Misteri que hoy conocemos. La reforma de 1924 supone un punto de inflexión en el devenir de la Festa, casi tan importante como lo fue la decisión del Consell de la villa de 1609 o la supresión de la capilla de música en 1836, por ello, es importante entender las razones por las que se tomaron decisiones importantísimas que afectarían

1 AHME Sig. b/446.

2 Para más información sobre la reforma de la judiada, véase: PACHECO, Rubén, "Aquesta gran novetat. Avatares de la Judiada durante los últimos 500 años", *Festa d'Elx*, 58, 2014, p. 125-135.

de manera sustancial a la Festa durante todo el siglo XX. En el aspecto musical fue especialmente relevante la aportación de dos músicos: el musicólogo Felipe Pedrell, y el compositor Óscar Esplá.

Cuando Felipe Pedrell llevó al Misteri a la vanguardia musical europea

En 1901 Felipe Pedrell publicó un artículo sobre la Festa en la prestigiosa revista alemana *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*³. Podemos considerar este escrito como el primer artículo musicológico moderno sobre el Misteri, que significó un punto de inflexión en los estudios de la Festa. Pedrell fue de los primeros en darse cuenta del valor musical que atesora el drama y de la necesidad de darlo a conocer a la comunidad científica. El artículo está en consonancia con las incipientes ideas de la musicología de entonces y responde a las inquietudes, prejuicios y los conocimientos en boga durante aquellos años. Para entender bien lo que hizo Pedrell y por qué lo hizo, es necesario entender el contexto musical que existía en Europa, en el que él se desenvolvía.

El hecho generalizado de interpretar música de épocas pasadas es relativamente reciente. Hasta mediados del siglo XIX, con muy escasas excepciones, la música que se podía escuchar en las salas de concierto era la que se estaba componiendo en aquel mismo momento o, como mucho, se había compuesto pocos años antes. Con la llegada del romanticismo la costumbre cambió y gracias a músicos como Félix Mendelssohn comenzaron a recuperarse compositores como, sin ir más lejos, J. S. Bach. Lo normal era que un musicólogo, tras un periodo más o menos largo de búsqueda, estudio y transcripción de polvorientos documentos y partituras pusiera al abasto de los músicos hermosas joyas olvidadas del pasado, así volvieron a ver la luz genios como Schütz o Palestrina, entre otros.

En esta misma línea, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, el erudito Arnold Dolmetsch comenzó a hacerse preguntas sobre la manera en la que se interpretaba la música de épocas pasadas. Se propuso ir más allá de la partitura e indagar sobre los instrumentos y las técnicas ejecutivas propias de cada época. Fruto de sus inquietudes, consiguió reunir una magnífica colección de instrumentos antiguos –obsoletos, podríamos decir– que hoy se conserva en el museo Hornimans de Londres. Pronto surgió el interés por hacer música con estos instrumentos y con las técnicas ejecutivas que proponían los viejos tratados, que también se comenzaron a estudiar, desprovista de las “corruptelas propias de la música decimonónica”. Había nacido lo que hoy conocemos como la música historicista, aquélla que trata de interpretar las partituras de la manera más aproximada posible a como fueron concebidas. A lo largo del siglo XX, músicos como Harnoncourt, Leonhardt o Savall, entre otros, llevarán esta concepción a las cotas de perfección actuales.

Pero volvamos a finales del siglo XIX, el hoy considerado como padre de la musicología española, el catalán Felipe Pedrell, se empapaba de ésta y otras ideas que bullían por aquel entonces en Europa y se proponía la titánica tarea de hacerlas verdecer en España. Su curiosidad científica lo condujo hasta Elche en agosto de 1900, donde pudo contemplar la Festa. Su sorpresa no pudo ser mayor. No estaba ante una partitura olvidada del siglo XVI, de Victoria, Guerrero o cualquier otro compositor casi desconocido como las que acostumbraba a estudiar, ni ante un instrumento desgastado por el tiempo que hay que reconstruir. Como él mismo nos cuenta:

Lo que íbamos a ver a Elche, [...], es una cosa muy interesante que no se puede ver en ningún otro sitio de España o del extranjero⁴.

³ PEDRELL, Felipe, *La Festa de Elche o el drama lírico-litúrgico. La Muerte y la Asunción de la Virgen*, traducción de Antonio Agulló Soler, Colección “Íllice”, nº 4, 5 y 6, Elche: 1951.

⁴ *Ibidem*.

Se trataba de un grupo de cantores del pueblo que interpretaban motetes del siglo XV o a más tardar del XVI. Además también estaban los exóticos cantos monódicos de la María, los Ángeles y el Araceli. En palabras del propio Pedrell:

Estos fragmentos [...] no han sido anotados hasta ahora, han persistido en el corazón del pueblo sin que haya sido necesario escribirlos, y nadie se ha tomado el trabajo de anotarlos porque, grandes y pequeños, todo el mundo en Elche los conserva en su memoria. [...] ¿A qué época pertenecen esos dos fragmentos? [...] yo no me arriesgo a fijar esta época, ni ensayaré tampoco a determinar de una vez para todas, a qué género de comunión litúrgica oriental, árabe, o más bien pudiera ser mozárabe, pueden pertenecer estos fragmentos⁵.

Es difícil calibrar el impacto que debió suponer el Misteri para Felipe Pedrell, utilizando un símil, es como si un paleontólogo se hubiera topado sin esperarlo con un dinosaurio vivo. Era, aún hoy lo es, una verdadera joya desde múltiples puntos de vista. Un grupo de gente del pueblo –analfabetos algunos de ellos– había conseguido conservar algo único en todo el mundo.

Sin embargo, Pedrell también detectó muchos defectos producto del paso del tiempo y la falta de cuidado y recursos, sobre todo durante el siglo XIX. De acuerdo con su modo de pensar, era necesario recuperar el esplendor prístino del Misteri, había que investigar entre las partituras más antiguas conservadas para poder interpretar la música “auténtica”, desechar todos los añadidos y corrupciones producto de los años y devolver a la Festa su primitiva forma. Junto con Pedro Ibarra, comenzaron una serie de campañas en pro de la restauración de la Festa. La tarea no fue fácil y duró prácticamente un cuarto de siglo. La historiografía coincide en que fue en 1924 cuando se culminó la “restauración de la Festa”.

Hoy podemos ver como discutibles algunas de las decisiones que entonces se tomaron, pero todos estos cambios se hicieron de acuerdo con los modernos ideales musicológicos vigentes en aquel momento y alumbraron el Misteri que hoy conocemos. La Festa estuvo entonces en la vanguardia mundial de la música historicista.

Desgraciadamente, Pedrell no pudo ver el fruto de su esfuerzo, pues falleció en 1922 y los trabajos fueron culminados por el compositor Oscar Esplá.

La labor de Esplá

Fruto del incansable trabajo de Ibarra y al amparo de la relativa estabilidad que ofrecía el recién instaurado régimen de Primo de Rivera, el 23 de marzo de 1924 se crea la llamada Junta Protectora de la Festa, que ese mismo año llevo a término la conocida como reforma de 1924. Los encargados de ensayar a los cantores fueron los músicos Ginés Vaello, Pascual Tormo y Salvador Román, dirigidos y coordinados técnicamente por Oscar Esplá.

Oscar Esplá es una figura clave en la historia de la Festa. Si bien muchas de las decisiones que tomó son hoy en día discutibles, el balance final debe ser favorable al músico alicantino, tanto en lo musical como en cuestiones político-administrativas que protegieron la Festa y la dotaron de los recursos económicos necesarios. Podemos distinguir tres momentos importantes en su dilatada relación con el Misteri:

- La reforma de 1924.
- Las gestiones realizadas como presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos de la II República, conducentes a la declaración de la Festa como Monumento Nacional en 1931.

⁵ Ibidem.

- La última intervención en los años 60 colaborando con el maestro de capilla Ginés Román.

Luces y sombras en la reforma de 1924

Siguiendo los principios musicológicos en boga planteados por Pedrell y otros intelectuales, Oscar Esplá se dispuso a renovar la Festa para devolverle su esplendor pasado. Musicalmente los cambios más significativos fueron:

- La recuperación de la escena de la Judiada.
- La eliminación del “bajo metal”.
- Que el maestro de Capilla, que hasta entonces salía con levita, lo hiciera vestido como un apóstol más.
- Se instauró un ensayo general el día 13 de agosto.
- En años sucesivos se consiguió restaurar las tramoyas y renovar el vestuario.

Algunas de estas acciones, vistas desde casi cien años de distancia parecen discutibles, incluso podríamos decir equivocadas, pero se hicieron de acuerdo con los conocimientos de la época y como hemos visto, responden a los criterios propios de aquel tiempo. Por ejemplo, la eliminación del “bajo metal”⁶, el instrumento grave que acompañaba los motetes, responde a la concepción académica de la época de que los motetes del siglo XVI se interpretaban *a capella*, es decir, sin instrumentos. Hoy sabemos que esto no era así y que lo normal era que un bajón –antecesor del moderno fagot– acompañara este tipo de música. Los memoriales económicos conservados

dan fe de la contratación de músicos para acompañar al apostolado y judiada al menos desde el siglo XVII. Sin embargo esto no se sabía en 1924 y se eliminó el instrumento en aras de una depuración histórica.

Por otro lado, Francesc Massip ha puesto de manifiesto que la eliminación del maestro de Capilla del tablado podría contravenir las convenciones medievales⁷.

Había nacido el Misteri del siglo XX el que, con algunos matices, hoy conocemos. Sería lógico pensar que todos estos cambios hubieran sido recogidos en una partitura y que ésta fuera obra de Esplá, consolidando así las reformas realizadas. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. A lo largo del siglo XX se fueron modificando o incorporando ciertos aspectos que hoy nos parecen habituales, como la escena del cortejo o el canto del Gloria, éstas y otras novedades fueron quedando reflejadas en las sucesivas partituras que jalonan el siglo XX. La redacción de estas partituras no responde solo a cuestiones musicales, influyen también –y no en escasa medida– aspectos más prosaicos como las rencillas personales entre los músicos que desempeñaron cargos de responsabilidad e incluso las ideas políticas dominantes que imponían un mestre u otro.

La partitura de 1924

En el Archivo del Patronato del Misteri d’Elx⁸ y en el Archivo Histórico Municipal de Elche⁹ se encuentran sendas copias de una enigmática partitura atribuida a Salvador Román en cuya portada podemos leer:

Transcripción y arreglo después de su famosa restauración del año 1924 por Salvador Román¹⁰

6 PACHECO MOZAS, Rubén. "La recuperació de la llibreta del baix metall de la Festa d’Elx." *La Rella*, 28, 2015, p. 97-109.

7 MASSIP I BONET, Francesc. *La Festa d’Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991.

8 En adelante APME

9 En adelante AHME

10 AHME, MU/3084-1, y también APME, M/1.

Sin embargo, Pedro Ibarra nos informa de la entrada de un documento al archivo municipal en 1927 describiendo minuciosamente sus características:

Cuaderno de la recopilación de papeles que según nota del Maestro D. Salvador Román me dice que ha venido a sustituir a la “Libreta de tapas verdes” de los antiguos inventarios.

Papel pautado de 18 líneas de 335 x 240 mm

Nº 6 Leg 24

Año 1927 12 de mayo¹¹

El problema es que las dos partituras conservadas son fotocopias y no coinciden con la descripción que ofrece Pedro Ibarra del documento que entró en el archivo en 1927. No coinciden ni las dimensiones -aunque este aspecto hay que tomarlo con precaución al ser fotocopias las partituras conservadas- ni las líneas, ya que tienen 16 en vez de 18. Tampoco tienen el sello que Ibarra acostumbraba a poner a todos los documentos que catalogaba, y la caligrafía no parece de Salvador Román.

Pedro Ibarra era un archivero extremadamente cuidadoso, por ello, me inclino a pensar que el documento que se conserva debe ser una copia del documento original que escribió Salvador Román y catalogó Ibarra.

Las características que más llaman la atención de esta partitura son:

- Contiene los preludios de órgano -diferentes a los actuales de Esplá- que tocaba Salvador Román¹²
- Hay significativas diferencias melódicas en el comienzo de la melodía del Ángel. Aunque actualmente

no se canta de ese modo, estas diferencias dejaron su huella en la grabación que se efectuó en 1961.

- Hay cambios importantísimos en la disposición de la letra de *Ai, trista vida corporal...* y todas las demás que se cantan con esta melodía.
- No contiene la escena del cortejo.
- No contiene el Gloria Patri final.

Desconocemos la fuente utilizada para los cantos monódicos. Para los motetes del apostolado y judiada de esta partitura se utiliza como fuente la consuetud de 1709. Precisamente en el mismo índice de archivo que realiza Pedro Ibarra donde aparece la partitura de Román, encontramos la primera noticia irrefutable de la consuetud de 1709 en un documento oficial:

Papeles de la Festa

Cuaderno de 45 pags. numeradas: de 220 milímetros por 270, de papel vertical pautado, notación cuadrada, tapas de piel rojas. Portada = “Consuetud o director para la gran función de Vespra y día de la Mare de Deu de la Assumpció- Patrona de Ells para els mestres de capella. Sigue=

[...]

AP.Pº.F. Thoma Montiel & Vrra: Depicta & Inventa. Anno 1709. y escrita por el Beneficio Joseph Lozano y Roiz Presbytero n dicho año 1709.

Nº1- Leg 24- Año 1927- 12 Mayo

Fecha de entrada de éste y otros papeles de la Festa que tenía en su poder el Maestro de Capilla Sr. Román¹³

11 AHME, Sig. b-303, Prontuario de este archivo y relación de papeletas libro 2º.

12 Salvador Román era por aquel entonces organista de Santa María y del Misteri.

13 AHME, Sig. b-303, Prontuario de este archivo y relación de papeletas libro 2º.

No se utilizaron otros documentos que se tenían a disposición, como las partituras de 1841 y que utilizaban los cantores en las representaciones, porque se pensaba que la consuetud era el texto más auténtico por ser el más antiguo y que los demás eran documentos contaminados por el paso del tiempo.

La pregunta es obligada: ¿es posible que los cantores utilizaran una partitura diferente a las que tenía el Mestre de capilla?

La respuesta es sí, por varias razones. Por un lado, algunos cantores no sabían solfeo, lo que hace que la partitura sea un mero atrezo, por otro, la partitura de Salvador Román era, de acuerdo con las ideas dominantes, una depuración ideal de la Festa, algo a lo que aspirar, pero que con toda seguridad no fue posible aplicar íntegramente en un primer momento. De hecho, Óscar Esplá pretendía seguir haciendo modificaciones importantes en la letra y añadir nuevas escenas que aparecen en las consuetas, pero que por entonces habían dejado de interpretarse. Todos estos cambios se intentarían con más o menos éxito a lo largo del siglo y especialmente en la década de los 60, durante la segunda intervención de Esplá.

La partitura de Javaloyes de 1933

Javaloyes fue maestro de Capilla durante un breve espacio de tiempo a finales del siglo XIX hasta que marchó para incorporarse al ejército como músico militar. Tras su jubilación, volvió a Elche para ser Maestro de Capilla por segunda vez entre 1933 y 1944, auxiliado por Pascual Tormo. No sabemos mucho de la relación entre Óscar Esplá y Javaloyes, pero sí que este último redactó una nueva partitura con sensibles diferencias con respecto a la de Román, que se supone era un documento avalado por Esplá.

Al contrario que su antecesor, Javaloyes dejó de lado la consuetud de 1709 para utilizar las partichelas de Aznar de 1841

y los cartones del Araceli, Coronación y Ángel que se conservan en el AHME. Por ello, es bastante probable que esta partitura sí coincidiera en lo esencial con lo que interpretaban los cantores.

Las características más relevantes de esta partitura son:

- La letra de la María concuerda con la de Salvador Román y tiene enormes diferencias con la actual.
- Sigue sin aparecer la escena del cortejo ni el canto del Gloria.
- No aparece ningún prelude de órgano.

La partitura de Pascual Tormo de 1954 y el regreso de Esplá, el disco de 1961 y la partitura que nunca se publicó

Tras la muerte de Javaloyes le sustituye su ayudante Pascual Tormo, que también redacta su partitura tomando como referencia la de su maestro, por lo tanto no hay diferencias significativas entre ambas.

En 1951 Óscar Esplá regresó de su exilio en el extranjero y con su vuelta retomó el contacto con la Festa. En el año 1959 es nombrado Maestro de Capilla el sacerdote Ginés Román, que se convertiría en un estrecho colaborador del compositor. La influencia de Esplá sobre el Rvdo. Román fue enorme, como queda constatado en el epistolario que se conserva en el archivo del Patronato. Durante el magisterio de Román se produjeron cambios importantísimos que no han sido estudiados en profundidad hasta la fecha y requieren de un análisis que excede los límites de este breve artículo. Aunque no fueron reformas tan espectaculares como las de 1924, donde se recuperó nada menos que la Judiada, las transformaciones afectaron a partes menos vistosas pero también sustanciales. Las reformas se realizaron a lo largo de todo el magisterio de Gines Román, fue un proceso

lento y no exento de polémica. Salvador Román¹⁴, el que fuera estrecho colaborador de Esplá en 1924, por alguna razón, treinta años después se convirtió en uno de sus máximos detractores formando un grupo opositor con el también exmestre Pascual Tormo y el erudito José Pomares Perlasia.

Es bastante probable que todas las innovaciones estuvieran planificadas por Esplá desde un principio, sin embargo algunas fueron aceptadas e incorporadas a la celebración y otras no.

- Las transformaciones más importantes afectaron principalmente a:
 - La letra, sobre todo en lo referente a los cantos de la María.
 - Los indicativos tonales que hoy interpreta el órgano, compuestos por el propio Óscar Esplá.
 - El canto de la cobla *Germanes mies*.
 - La recuperación de la escena del cortejo que aparece en la consuetud de 1625.
 - El canto del *Gloria Patri* como final de la celebración.
 - Otros cambios que se intentaron pero no cuajaron fueron:
 - El canto del cortejo a dos voces.
 - La modificación de la melodía y letra del *Ángel*.

Para consolidar estas reformas, Román y Esplá utilizaron dos herramientas: la redacción de una nueva partitura y grabar por primera vez en la historia un disco de la Festa.

En contra de lo que cabría pensar, la edición del disco llegó antes -en 1961- y supuso

cambios enormes, tan grandes que nadie -probablemente, ni siquiera Esplá- logró prever. Hasta aquel momento la transmisión de la música de la Festa se había hecho a través de dos vías fundamentales: las partituras y la transmisión oral. La entrada en escena de métodos de reproducción fonográfica implicó el cambio radical en un *modus operandi* que se había mantenido invariable desde la edad media.

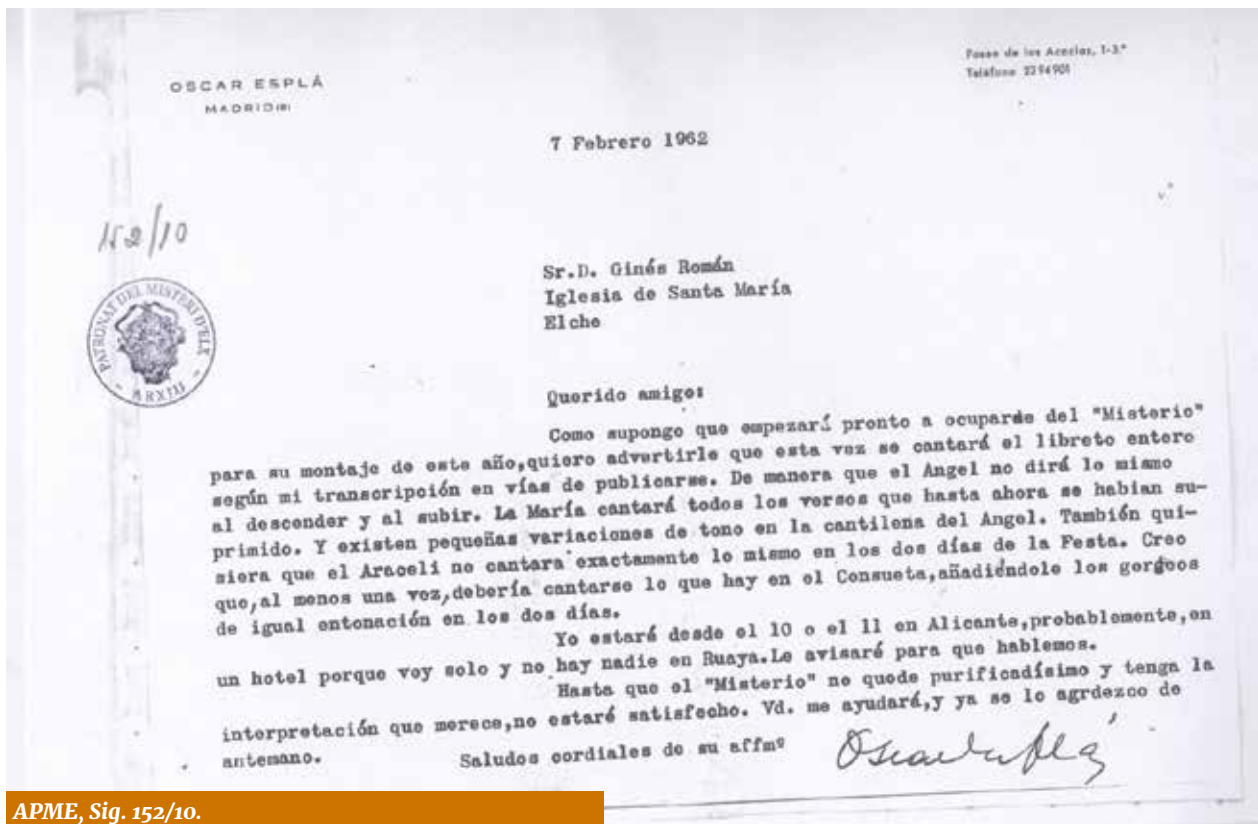
La partitura contenía sensibles diferencias con las que entonces se manejaban, lo que probablemente desató las iras de Pomares, Tormo y Salvador Román y razón por la cual posiblemente la publicación se dilató en el tiempo hasta el punto de que no llegó a hacerse jamás. Lo que no supieron ver los detractores de la nueva reforma es que el disco llevaba implícitas prácticamente todas las modificaciones importantes que quería hacer Esplá y más pronto que tarde acabarían llegando a la Festa sin necesidad de mediar partitura oficial alguna. Para hacernos una idea de la importancia que tuvo el disco basta este pequeño detalle: La melodía de *Ai, trista vida* que canta la María no coincide en algunos matices con la partitura atribuida a Óscar Esplá, pero sí con la versión que se canta actualmente.

El disco de Ginés Román, Oscar Esplá y... Dolores Pérez

En 1961 el sello Hispavox, dentro de la *Colección de música antigua española* editaba un disco dedicado al Misterio de Elche. Era la primera vez en la historia que se realizaba una grabación comercial de la Festa. El disco estaba dirigido por Ginés Román como maestro de Capilla, pero siempre bajo la tutela de Oscar Esplá.

La intención de Esplá no parece haber sido el registrar el Misteri tal y como se cantaba en aquel momento sino ofrecer una versión depurada y mejorada de la Festa. Uno de los rasgos que más llama

¹⁴ Ginés Román era sobrino de Salvador Román; sin embargo, las relaciones con éste no eran buenas.



APME, Sig. 152/10.

la atención del disco es que el papel de la María y del Ángel está desempeñado por la cantante Dolores Pérez. Algo que, parece ser, fue empeño personal de Oscar Esplá. En una carta fechada el 18 de noviembre de 1960 y dirigida a Ginés Román dice:

[...] Volveré para Navidad y reemprenderemos algunos pasajes de la grabación con niños educados en escolanías, excepto en el papel de la María que debe ser interpretado por una mujer. [...]¹⁵

Una razón por la que Esplá necesitaba que fuera una mujer en vez del niño que habitualmente cantaba de María pueden ser los enormes cambios introducidos en la disposición de la letra de *Ai, trista vida corporal*. En las partituras de Román y Javaloyes la letra está dispuesta tal y como aparece en la consueta, por lo que para cantar los dos últimos versos de cada cobla debería repetirse

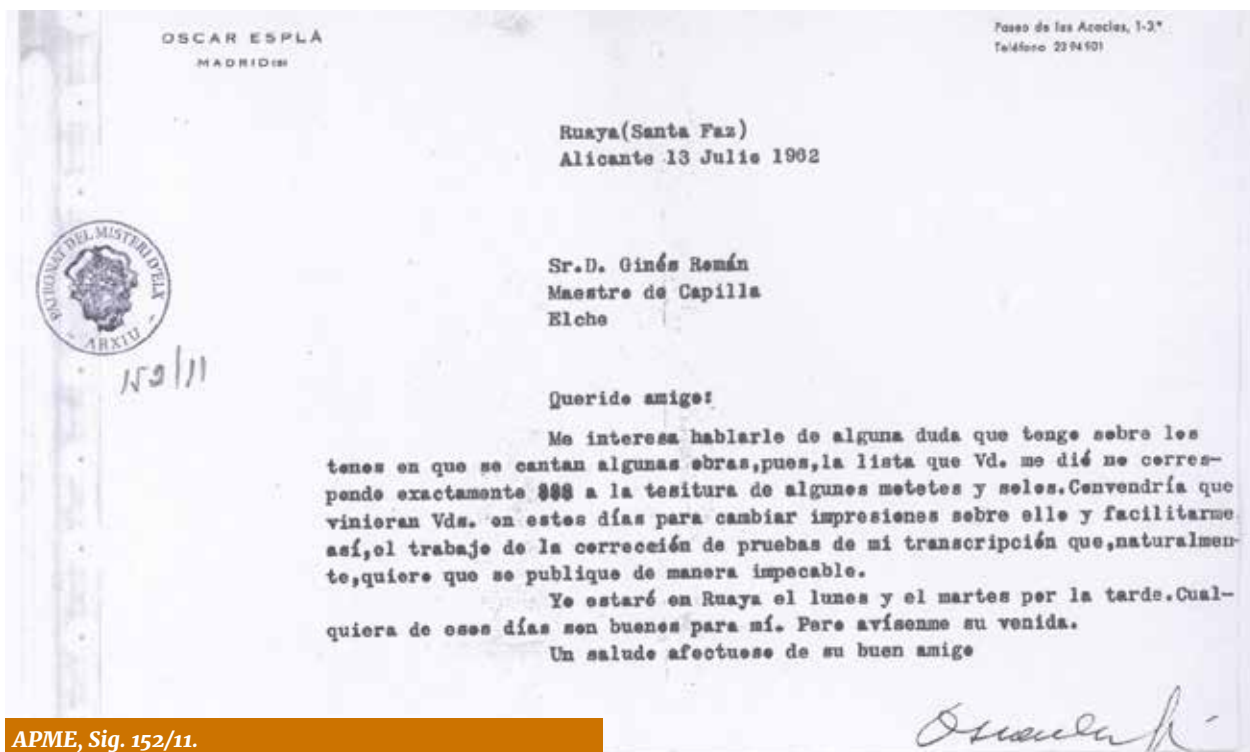
íntegramente la melodía. No sabemos si esto se hacía así o bien únicamente se cantaban los dos primeros versos aunque, por lo que dice Esplá, parece más esto último¹⁶. Lo que se hizo fue comprimir la letra y colocar los cuatro versos en el espacio donde antes se hacían únicamente dos.

Estos y otros cambios registrados en el disco, fueron introducidos paulatinamente en la Festa, en años sucesivos. Algo de lo que se encargaría Esplá personalmente, como muestra la carta fechada el 7 de febrero de 1962, que reproducimos:

Comparando el disco con la versión actual, podemos constatar que en el caso de *Ai, trista vida corporal*, Esplá consiguió su propósito. Sin embargo, en el canto del Ángel se siguió cantando la versión melódica de Javaloyes, sin introducir las variaciones que aparecen en el disco.

15 APME, Sig 152/5.

16 Véase más adelante la carta fechada el 7 de febrero de 1962.



Otras novedades que también acabarían incorporándose a la Festa fueron:

- La cobla de la *María Germanes mies*, utilizando la letra de la consuetta de 1625 y la partitura sin adornar de *Ai, trista vida corporal*.
- El canto del *Gloria Patri* interpretado por los apóstoles para cerrar la celebración. Este canto se encuentra en la consuetta de 1709 pero no en las partituras conservadas de los cantores.

La partitura de Esplá

La edición de la partitura fue un proyecto al que Esplá le dedicó mucho tiempo y esfuerzo, como podemos leer en una carta de Esplá a Román, fechada el 13 de julio que también se reproduce.

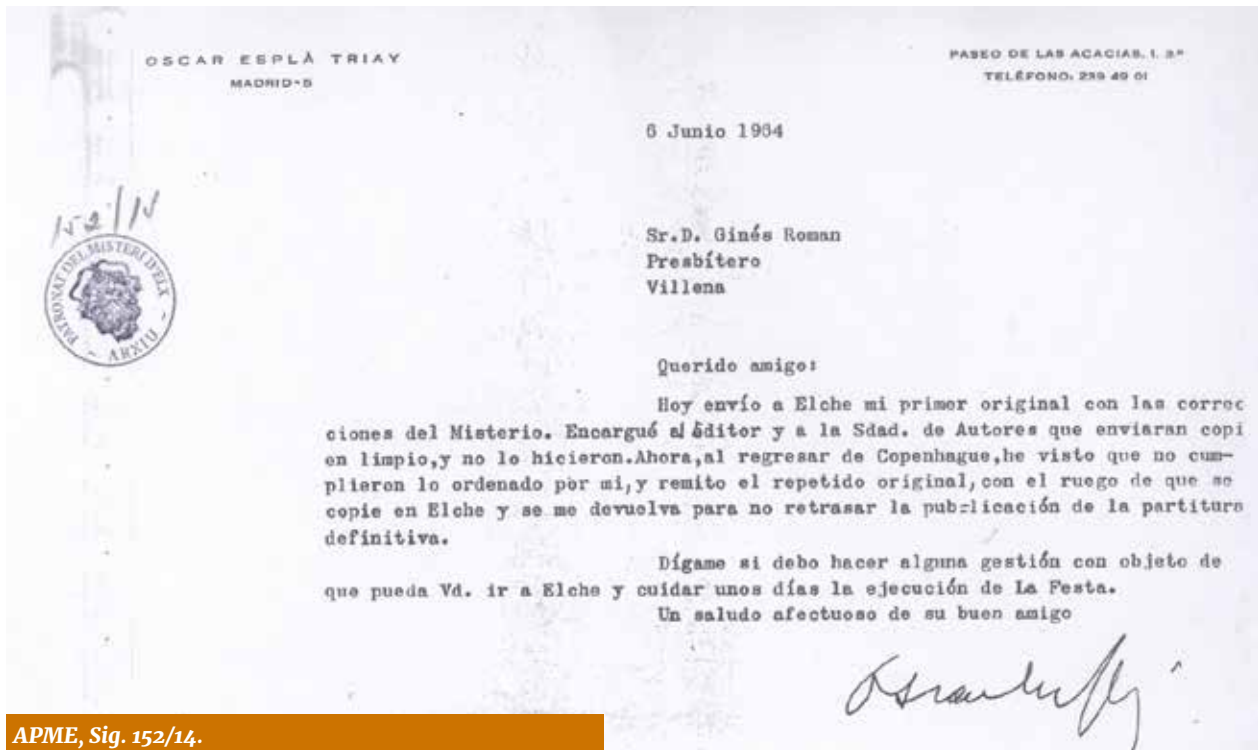
Sin embargo, casi dos años después, concretamente el 6 de junio de 1964 la partitura aún no se había editado, como vemos en una nueva carta de Esplá a Ginés Román

Finalmente, la partitura no llegó a ver la luz. En el archivo del Patronato se conserva un manuscrito sin fechar atribuido a Oscar Esplá, aunque la caligrafía con total seguridad no es suya. No sabemos si pudo ser éste el borrador que nunca llegó a la imprenta. Lo cierto es que contienen los preludios de órgano que él mismo compuso y que se introdujeron en la Festa en 1962.

También contiene una extravagante versión del cortejo a dos voces. Sin embargo, finalmente se optó por que las Marías cantaran al unísono utilizando la melodía de *Ai, trista vida* para la cobla de *Verge i Mare de Déu* y la de *Gran desig* para la de *Vosaltres siau benvinguts*.

A Ginés Román le sucedió en el cargo Joaquín Oncina, que debió seguir utilizando la partitura inédita de Esplá como se deduce por la copia de la carta de Ginés Román a Esplá, fechada el 25 de mayo de 1964, que también reproducimos.

Joaquín Oncina fue maestro de capilla entre 1964 y 1977, sin embargo, no hay noticia de que escribiera ninguna partitura, ni siquiera sabemos exactamente cuál era la



APME, Sig. 152/14.

que él utilizaba, probablemente la atribuida a Esplá y los materiales a los que hace mención la carta, pero eso es algo de lo que no ha quedado testimonio escrito.

La partitura de 1979

En 1978 fue nombrado maestro de capilla el Rvdo. Antonio Hernández que decidió escribir su propia partitura atendiendo a lo que los cantores interpretaban entonces. Hernández dejó una partitura manuscrita y fechada en 1979 que con ligeras variaciones es lo que se canta actualmente.¹⁷ Su labor como maestro de Capilla se centró en mejorar la calidad musical de capilla y escolanía antes que en proponer cambios sustanciales en la representación. La partitura de Hernández se utilizó hasta el año 2006.

El Misteri del siglo XXI

Finalmente en el año 2006 encontramos la última partitura debido a que el Patronato

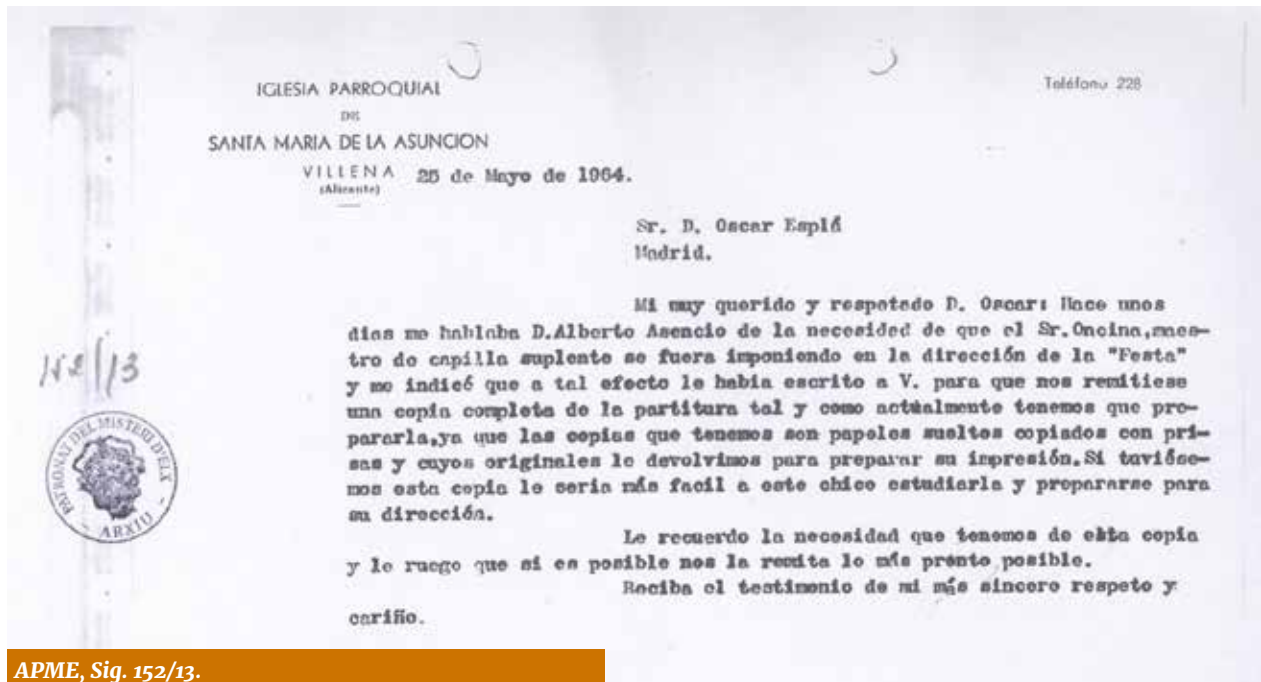
del Misteri tuvo la necesidad de inscribir una partitura en el Registro de la Propiedad Intelectual. Aunque en dicho registro figura como autor el actual maestro de Capilla, en realidad la partitura fue confeccionada por el profesor José Vicente Asensi Seva. La partitura está en la línea de la que confeccionó el Rvdo. Antonio Hernández, circunscribiéndose a plasmar lo que se hace –o se hacía– en aquellos años. Es la partitura que se utiliza a día de hoy.¹⁸

Conclusiones

Las partituras son documentos fundamentales para acercarnos a la historia de la Festa. No obstante, como cualquier otro texto, son productos de su tiempo y deben ser leídas desde la perspectiva de cada época. Algunas son una foto fija, nos informan de cómo era el Misteri en un momento determinado, otras, como en el caso de las que impulsó Esplá, son más un proyecto, una compilación de fuentes históricas con

¹⁷ APME, M/6.

¹⁸ APME, M/163.



la que se pretende cambiar ciertos aspectos de la representación. Por estas y otras razones, la partitura de la Festa seguirá cambiando mientras el Misteri siga vivo.

Este breve artículo es tan sólo un estudio preliminar sobre el tema, se hace necesaria una monografía en profundidad sobre las partituras y la historia del Misteri en el siglo XX que aclare cómo y por qué hemos llegado al punto en que nos encontramos y nos ayude a tomar decisiones con el conocimiento de causa y el consenso que la sociedad del siglo XXI demanda.

La Festa



ELS FONS AUDIOVISUALS. CONSERVACIÓ D'UNA FONT PER A LA RECERCA SOBRE LA FESTA D'ELX

José F. Cámara Sempere
Associació Espanyola
d'Historiadors del Cinema (AEHC)

A partir de dos estudis recents que ens han permès, en un cas, saber de l'existència d'una pel·lícula sobre la restauració de les festes de la Vinguda de la Mare de Déu el 1940 (Cámara Sempere, 2016: 143), i en un altre cas, analitzar una pel·lícula filmada el 1972 sobre el Misteri d'Elx (Cámara Sempere, 2017: 240), cal parar atenció en la conservació d'un fons audiovisual molt especial. Es tracta de no oblidar tots aquells intents per a plasmar, des que la tecnologia posà l'invent científic del cinematògraf al nostre abast, les celebracions il·licitanes dins els esdeveniments coetanis de la Història d'Elx i fets de la vida quotidiana. En el primer cas, estariem davant una mostra de cinema *amateur* a la ciutat, unes imatges perdudes, com tantes altres, si és que algú no té encara les bobines a casa seua, possiblement recuperables, si decidira, ara per ara, donar el pas de conservar-les com cal. En el segon cas, es tractava d'un documental entre els continguts audiovisuals de l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF) digitalitzats per l'Institut

Nacional de l'Audiovisual (INA), fundat el 1975 a França per a recollir, conservar i compartir el patrimoni audiovisual del país. Dos exemples molt diferents de la preocupació sobre un material indispensable per a la configuració d'una identitat: la imatge en moviment que, amb interès íntim o ambició pública, hem fet servir per a perpetuar-nos. I que en el cas de la Festa d'Elx dóna informació de primer ordre sobre la seua evolució escènica al llarg del segle xx.

Els fons audiovisuals sobre la Festa d'Elx

De la mateixa manera que abans els fotògrafs estrangers havien posat la seua mirada exògama als indrets insòlits del palmerar i la particularitat plàstica del Misteri d'Elx, ho feren els filmadors de cases de pel·lícules i els viatgers anònims amb càmera a l'equipatge. No sense complicacions: si les té filmar o retransmetre una representació actual de teatre o d'òpera, més encara fer-ho d'una obra que es remunta



Figura 1. Títols de crèdit de la pel·lícula 'El Misteri d'Elche' de José María Berzosa. (ORTF)

a finals del segle xv, que per si mateixa presenta multitud de perspectives diferents i complementàries per a l'espectador de cada època. L'intent d'abastar des del cinematògraf tots els àmbits de la Festa d'Elx defineix els diferents tipus de pel·lícules en què ha quedat mostrada parcialment o completa: un cinema exclusivament divulgatiu i propagandístic, que arriba en alguns casos als límits del folklorisme, enfrontat a un cinema entés, si més no, com l'obra personal amb què reconeixem un autor. (Cámara & Cámara, 2009: 111).

Tots els documentals que han intentat enregistrar el Misteri d'Elx han buscat satisfer la materialització d'una festa ritual, a pesar de la dificultat amb la qual s'han trobat els diferents directors per a posar en imatge una obra. Segurament amb aquesta premissa ben clara, al periodista i dramaturg Maximilià Thous¹, no li importà filmar una versió de la Festa en febrer quan, amb intenció endògama, realitzà "una pel·lícula de propaganda levantina"² sobre les tres províncies valencianes per a l'Exposició Iberoamericana a Sevilla, el 1929. Thous aprofità els escenaris il·licitans, lluny de la invenció, per exemple, d'El

1 Entre les seues múltiples dedicacions, fundà a València Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas (PACE). Amb el suport de la burgesia liberal valenciana, intentà impulsar una indústria a partir d'arrels folkloristes, que refermà amb la Dama d'Elx com a marca autòctona de la productora. S'arriscà, fins i tot, amb la direcció de pel·lícules, adaptacions de populars sarsueles. Afligit pels resultats de l'empresa, Thous acabà per dedicar-se a filmar petits treballs per als seus amics i pel·lícules documentals finançades per institucions públiques. Formà part del Patronat del Misteri d'Elx en la postguerra.

2 "Una película illicitana", *El Illicitano*, 24-02-1929.



Figura 2. Logotip de la productora fundada per Maximilià Thous. (Arxiu Patronat del Misteri d'Elx)

héroe de Cascorro (Emilio Bautista, 1929), per a "presentar cómo somos, para que sea conocido por cuantos desfilen por la Exposición [...] y por nosotros mismos, que ignoramos muchas de las hermosuras que encierra nuestra ciudad". És clar que, amb un fort pes musical, la Festa trobaria les millors oportunitats per a ser filmada una vegada s'incorporà el so al cel·luloide.

Amb el suport de la proclamació del dogma de l'Assumpció de la Mare de Déu als cels l'1 de novembre de 1950, calia, com així es propugnava des de la revista *Festa d'Elig* (Santos, 1954: sp), trobar noves formes per a divulgar de forma multitudinària aquesta "gran catequesis" a la resta del país. Promoure una pel·lícula des de dins del món de la Festa era un esforç econòmic impensable per a un Patronat feble en aquells anys. No li servia únicament la millor plataforma en aquell moment, les pel·lícules de caràcter informatiu que constituïen el NO-DO ("Noticiarios y Documentales") des del primer dilluns de 1943. L'aparició de la televisió pública espanyola no trigà i, a partir del 1956, augmentà el nombre de pantalles des de les quals portar les notícies i la informació d'interés nacional, com era la doctrina mariana, en aquest cas, amb l'emissió de reportatges documentals.

Així, sembla que entre la dècada dels cinquanta i dels seixanta s'enregistraren

dos documentals molt bàsics, en els quals, a més de l'argument de l'obra, es remarcava per igual la bellesa escènica i la doctrina catòlica, i es mostraven algunes curiositats que feien única la representació, com les ocupacions quotidianes dels que eren cantors a la Festa. Un d'aquells fou obra del realitzador il·licità Daniel Herranz per a la segona cadena de RTVE; l'altre respondria a alguna de les propostes de Giles Nadó i Juan García Atienza, segons les actes del Patronat amb les dates de 04/01/1967 i 17/12/1968. En les festes de 1967 es van captar imatges per a un documental que va emetre la UHF a les 21.30 del dia 31/10/1967. Després es faria al cine Capitolio, el dilluns 6/11/1967, una projecció que fou seguida amb emoció pel públic que omplia la sala.

El 1961, Julián de la Flor, un director especialitzat en filmacions per al NO-DO de festes i tradicions populars arreu de tot el territori espanyol en les dècades dels cinquanta i dels seixanta,³ produí i dirigí el document *El Misterio de Elche*, amb la veu de Francisco Cantalejo i amb l'assessorament del capellà Ginés Román, aleshores mestre de la Capella. Quan encetava els primers passos la televisió al país, de sobte, una televisió alemanya s'interessà, el 1960, per la Festa, encara que no seria fins al 1965 quan Heinz Dieckmann⁴ rodà *Das Mystorium von Elche (Ein Bericht aus Südspanien)*. Aquest document de la festa major d'un poble del migdia espanyol, segons el títol, es fornía dels aspectes socials que identifiquen la comunitat il·licitana que, any rere any, manté la tradició de la seua representació, amb la repetició d'una sèrie de ritus que el director trobaria d'allò més exòtic. A la mirada exògama de Dieckmann no li interessava la reproducció de la fita assumpcionista, sinó l'existència de la festa pobletana.

3 Com ara *Fiestas del Corpus (Toledo)* (1950), *Las fallas de Valencia* (1958), o *El Encierro de Pamplona* (1962). El 1961, aprofitant la seua estada a Elx, filma també *La Dama y las palmeras*.

4 Escriptor i director preocupat per l'art i l'antropologia. El romànic italià, els Medici, Goya, Goethe, Maler, Picasso o les tribus maies i asteques foren alguns dels motius de les seues obres.

5 Periodista, escriptor i teòric cinematogràfic, fotògraf i cineasta *amateur*. Contemporani a la Nouvelle Vague, utilitzà les tècniques i normes del cinema per a crear estètiques pròpies, arribant a posar els ciments de l'avantguarda digital.

La contraposició entre les vides "normals" dels cantors i la seua dedicació musical *amateur* és un fet del tot extraordinari que també va atraure, encara que de manera més tangencial, el cineasta Marcel Hanoun.⁵ L'ORTF francesa s'interessà pel *Misteri d'Elx* el 1962 juntament amb altres festes, tradicions i símbols espanyols. A l'agost, a més d'apropar-se fins el jaciment de l'Alcúdia per a filmar el lloc de la troballa d'una figura molt popular al país veí a causa del seu pas pel Museu del Louvre, Hanoun filmà una visió molt particular de la Festa recolzant-se en la gravació realitzada per Òscar Esplà el 1961 per a la col·lecció de música antiga Hispavox. Hanoun buscà, com era el seu costum, intencionadament, que la pel·lícula afavorira la música, que esdevinguera la "imagen de la música" (Hanoun, 2014: 105).

Comptant amb la mateixa matèria prima musical, Carlos Saura amb l'ajut del músic Luis de Pablos, li donà càrrega simbòlica a la metàfora cinematogràfica de *Peppermint frappé*, que amplia l'interès francès per la Festa després de la participació a Cannes el 1968, malgrat que avortada per l'esclat el mateix dia de la reivindicació parisenca de maig. En la pel·lícula, es trobaven tres personatges estranys; un d'ells, un metge atemorit pels preceptes catòlics, no debades, a casa seua fa servir un altar dedicat a la coronació de la Mare de Déu mentre escolta



Figura 3. Títols de crèdit de la pel·lícula 'El Misteri d'Elche' de Marcel Hanoun. (ORTF)



Figura 4. Títols de crèdit de la pel·lícula 'Peppermint Frappé'.

el Misteri d'Elx, sobre tot el Ternari, la cobla que canten tres apòstols retrobats. Tornaria a fer-la servir en *Ana y los lobos* per dos motius: òbviament perquè els cants de la Festa tenen una gran càrrega religiosa que ajuda a remarcar el caràcter de certs personatges cinematogràfics i, implícitament, perquè això que es canta en una determinada escena del Misteri serveix per a explicar també alguna situació de la història que conta la pel·lícula. Així, la segona vegada a Saura la música li va servir per a acompanyar els arraps místics d'un dels personatges, un dels tres germans coberts amb una pell de llop diferent, la de l'abús religiós, les altres eren l'autoritat militar i la dominació sexual, amb les quals assetjaven una jove institutriu estrangera.

La llibertat de l'ús de la música del Misteri xoca amb la dificultat de traslladar un fet teatral, musical i festiu com aquest als paràmetres cinematogràfics. La conjunció de tots tres aspectes és el repte al qual s'han afrontat els cineastes que volen donar a un

altre públic la visió de la Festa d'Elx. Això ho tingué molt clar José María Berzosa⁶ quan els productors de l'ORTF li proposaren a l'hivern de 1972 filmar un documental per al programa *Le musique et nous*. El director escollí, per a mostrar un fenomen musical que enfonsa les seues arrels entre els diversos estaments d'una societat, la nostra festa perquè era el millor exemple que coneixia, record dels seus estius a Santa Pola. Berzosa estava interessat especialment pel context sociològic i humà, per a ell era "importantísimo este grupo de gentes que tienen su oficio y luego, unos días, viven los papeles bíblicos como lo hacen aquí" (*Información*, 04/08/1972). De la mateixa manera que en obres seues sobre pintura, en què l'art era l'objectiu cinematogràfic de Berzosa en funció dels homes que el miraven, que vivien al seu voltant, el Misteri d'Elx li ofería l'oportunitat de donar forma a aquest interès, "la interacción entre la obra de arte y la gente; lo que quisiera mostrar es la sociedad condicionada por la mitología de la obra de arte" (Cerf&Bouthier, 1981: 3).

⁶ Nascut el 1928 a Albacete es trasllada a París el 1956. Com que era un espanyol al qui li preocupava la cultura dels seus orígens, els documentals per a televisió li donaren l'oportunitat d'apropar-se als símbols de la cultura espanyola, la tauromàquia i els seus mites, Picasso o el Misteri d'Elx, assaigs de les seues obres més ambiciosos: *Zurbaran, la vie de moine et l'amour des choses* (1973), *Rouge, Greco, Rouge* (1973) i la trilogia *Espagnes* (1973) sobre el Cid, Don Juan i el Quixot. No debades, les seues preocupacions per la cultura espanyola cristal·litzarien inevitablement en la reflexió netament política en *Arriba España* (1975), la gran pel·lícula per la qual serà recordat.

La brevetat del NO-DO i l'origen de les dues grans produccions televisives no feren més que revifar la voluntat del Patronat per aprofitar l'abast del cinema o del producte audiovisual. L'entitat gestora de la Festa trobà, a l'estiu de 1976, en una convidada a la representació de la mà de Lluís Llach, una bocabadada Gudie Lawaetz,⁷ la persona adient per a traslladar al cinema el Misteri d'Elx complet, amb un inconvenient, però, la directora no comptaria amb cap suport econòmic il·licità. Amb la seua pretensió per a plasmar en cel·luloide una obra d'arrels medievals que havia sobreviscut, ella així ho pensava, completament aïllada "de la nefasta influència del mundo *civilizado*" (Macià, 1978) aconseguí diners, entre d'altres, de la Folger Shakespeare Library de Washington i del Fons Internacional per a la promoció de la Cultura de la UNESCO. Així pogué organitzar un equip de professionals, tots vinguts de la BBC, amb Michael Dodds com a director de fotografia, que acabaria desenvolupant també tasques pròpies de realització, començant a filmar a l'hivern de 1977 les festes iniciàtiques de la Vinguda de la Mare de Déu i acabant a l'agost de 1978 amb la solemnitat de la coronació.

Tot el material filmat serví per a dues versions: una que ofería la reproducció íntegra de l'obra, per a institucions i estudiosos; i una altra que col·locava l'obra en el seu entorn festiu i urbà, per a espectadors encuriosits. En aquest sentit, *The Mystery of Elche* segons Lawaetz i Dodds no mostrà una Festa distinta a la que captà amb la seua càmera Dieckmann una dècada abans, però la major duració de la pel·lícula permeté ampliar la mirada cap als preparatius i els preliminars. Segurament, eixa fou una de les claus del seu èxit a la ciutat: estrenada el 24 de maig de 1979 en el Capitoli, es prorrogà deu dies més en altra sala de la mateixa empresa a Elx, el cine Ideal, superant totes les previsions, sis mil espectadors. I també el color, falta que

se li retré al documental de TVE projectat una dècada abans en la mateixa sala. Pensat i debatut, moltes persones vinculades a la Festa reconeixen que tingué "la *virtud* de la oportunitat, entendiendo por tal el espacio político de su nacimiento" (Pérez Sansano, 1980). Fou l'estandard de la difusió mundial del Misteri d'Elx, la peça clau per a la proclamació de la Festa d'Elx com a Patrimoni de la Humanitat per la UNESCO el 2001, quan ni Elx ni la Festa eren les mateixes que rodà la cineasta.

Per a deixar constància, quatre anys després, el 2005, es renovaria l'antic desig d'una filmació completa de la representació i un documental complementari per a explicar-la (*El Misteri d'Elx. Les veus d'un poble*), dirigits per José Andreu Ibarra, gràcies al desplegament tècnic i econòmic de Radiotelevisió Valenciana. Els il·licitans tardarien tres dècades a tornar a veure el Misteri representat en una pantalla. Un dels últims apropaments, amb caràcter discret però indubtablement cinematogràfic, és el documental de Pablo Mas *Los Ángeles del Misterio*. Malgrat que, davant d'una pantalla l'espectador té la impressió que la Festa d'Elx amaga alguna cosa més que no ha pogut ser mostrada cinematogràficament, no trobem pel·lícules documentals en què es note la presència d'un director que arrisque formalment a través del discurs que podria compondre amb el muntatge del material filmat de la Festa, a excepció de Hanoun i Berzosa.

La pretensió de Lawaetz, oposada a la de Berzosa, era mostrar l'aïllament de la Festa dins de la cultura europea. Des d'eixe vessant cultural hem d'entendre la utilització de la seua música, el recurs més versàtil per a adaptar al mitjà cinematogràfic. De la mateixa manera que el cinema ha col·laborat en la seua difusió, ha ajudat artísticament a algunes pel·lícules, prescindint de tot recurs teatral. Dalí, que afegí el Misteri al

⁷ Escriptora i directora belga d'origen anglosaxó. Treballà com a corresponent d'alguns diaris estrangers a Espanya abans de dedicar-se amb certa intensitat al cinema, mitjà en què es recorda per la seua col·laboració en el guió de *Berlin-Jerusalem* (Amos Gitai, 1989) o el documental *Mai 1968* (1974).



Figura 5. Imatge de la pel·lícula 'Impressions de la haute Mongolie'.

seu imaginari, va recórrer a la seua música quan, el 1975, el director José Montes Baquer li ajudà a filmar un tribut a l'excèntric escriptor francès Raymond Roussel (1877-1933). La pel·lícula és *Impressions de la haute Mongolie*, un viatge entre la realitat i la fantasia. Dalí pretenia portar els seus espectadors a un lloc fantàstic on creixen un bolets lisèrgics, des del seu Teatre-Museu, que recentment s'havia inaugurat a Figueres. Dalí justifica, mentre sona l'Araceli, que concebé la cúpula celeste del seu Teatre-Museu "mentre els àngels d'Elx baixaven" i ho relaciona amb l'efecte d'aquells bolets blancs. El lloc al qual ens porta és l'Alta Mongòlia, a la qual arribem a través d'un mapa pintat en un quadre de Vermeer acompanyats de la mateixa melodia antiga, per filmar a continuació el creixement des de la terra al cel d'un bolet blanc, una ascensió que recorda amb eixa música precisament el moment en el qual l'Araceli recull la imatge de la Mare de Déu.

El novel·lista i cineasta Molina Foix, que definí aquesta pel·lícula com un "diari egocèntric" (Molina Foix: 2007), aprofità el 2001 la música de la Festa per al cinema, però de forma ben distinta a les pel·lícules

anteriors. El director, amb l'ajut del compositor Luis Ivars, volia confirmar que el Misteri "como tantas piezas geniales de la historia de la música, admite y alimenta la réplica, la variante, el reto de la emulación" (Molina Foix: 2000). Així, en la part vocal es barrejarien les interpretacions de peces originals amb altres versionades a partir de la partitura de la consuetada; en la part instrumental, destacaria la inspiració en la partitura original per compondre peces amb entitat pròpia que realçaren situacions dramàtiques diverses. En aquest cas, al contrari que Saura i Dalí, en les pel·lícules dels quals la Festa es tan sols suggeriment, Molina Foix tragué el rendiment dramàtic que calia, arriscant: portà el significat de la música de la representació a un altre marc expressiu, en el qual es podien perdre els signes reconeixadors de la Festa.

Això ho tenia clar un compositor tan experimentat com José Nieto quan Vicente Aranda li encarregà el treball musical per a l'adaptació cinematogràfica de l'obra homònima de Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, i aprofità una música contemporània al text original, el cant *Esposa i Mare de Déu* de l'Araceli, per a associar-la, amb molt



Figura 6. Cartell de la pel·lícula 'Mamá cumple cien años'.

bon criteri (Ferrando Morales, 2015: 69), al personatge virginal de Carmesina. En aquest sentit, en una pel·lícula sobre la pèrdua de la innocència infantil, *El virus de la por*, Ventura Pons fa servir el *Cant de l'enyor*, en què Lluís Llach s'inspirà en els motius melòdics del Misteri, i que canta amb la col·laboració vocal de Maria del Mar Bonet i de Marina Rossell. Com comprovem, el cinema s'ha convertit en una font indispensable per a apropar-se al món de Festa.

No podem passar per alt en aquest repàs aquelles pel·lícules on, sense aparèixer directament, descobrim l'empremta de la seua influència en alguns cineastes. El vestuari en les pel·lícules de Dieckmann, Berzosa i Lawaetz, d'aquell Misteri dels anys 60 i 70 del passat segle, el reconeixem en el vestuari d'una pel·lícula anterior, en els personatges de *El beso de Judas* (Peláez



Figura 7. Imatge de la pel·lícula 'Tobi'.

Martín, 1998: 178) perquè el seu responsable, Manuel Comba, reutilitzà el treball en aquella pel·lícula amb Eduardo Torre de la Fuente, per a complir amb la comanda realitzada pel Patronat el 1960 per a renovar el vestuari de la Festa. L'enginyeri aeri del Misteri està present en una de les imatges més difoses de *Mamá cumple cien años*, el davallament del personatge invàlid que fa Rafaela Aparicio en una cadira per l'ull de l'escala. Fins i tot, una pel·lícula que ens fa recordar permanentment als angelets del Misteri, *Tobi*, certifica el record quan l'ixen ales en l'esquena al xiquet i algú diu que "lo han traído del Misterio de Elche".

La font audiovisual per a la recerca sobre la Festa d'Elx

De les dues maneres que els cineastes s'han apropiat a la Festa, a través d'una visió exòtica i a través d'una visió cultural, als investigadors els interessa sobretot la pretensió de donar a conèixer un fenomen local i únic al món, tot mostrant els elements de l'obra en conjunt, mitjançant el llenguatge documental, deixant de banda la consideració del Misteri com a conjunt d'expressions artístiques separables i reutilitzables en altres disciplines, si més no, el cinema de ficció, en el qual determinats elements, com ara la partitura, poden donar suport a una narració filmada. La importància dels fons audiovisuals radica en el fet que són documents molt fiables sobre un període especialment clau en l'evolució formal

de la Festa al llarg del segle xx. Una festa viva que quedaria reflectida en un tipus de document gràfic que no s'ha donat en altre moment de la història de l'única representació a l'interior d'una església d'un drama religiós amb arrels medievals. Aquesta excepcionalitat es veuria en la filmació de Thous sobre "momentos de nuestra famosa Festa"⁸ representada en ple hivern, de la qual no podem precisar-ne fingiment perquè malauradament està perduda.

Afortunadament, les pel·lícules del NO-DO sí que es poden consultar. De fet, sabem que les imatges de la processó que utilitza Berlanga en *Los jueves, milagro són*, malgrat la referència a la Nit de l'Albà, de l'1 de novembre de 1954, la primera vegada que es representà el Misteri en la data de tardor, per a commemorar el dogma de l'Assumpció, exactament del NO-DO amb el núm. 619B (15-11-1954). Això és possible gràcies a la tasca de conservació de la Filmoteca Espanyola sobre arxius dipositats en els seus propis fons a través d'un conveni amb RTVE. De la mateixa manera, gràcies a la tasca de l'Institut Nacional de l'Audiovisual (INA) s'han localitzat les pel·lícules de Hanoun i Berzosa, que mai no es van veure a Elx, malgrat les bones notícies que arribaren des de França i

els contactes que establí el Patronat, perquè estaven convençuts que eren documents importants; tot i que, si s'haguera conegut la radicalitat de la proposta, no hagueren format part de la divulgació que es reclamava per a la Festa, basada en paràmetres estàndard.

En el cas de la pel·lícula alemanya, el Patronat tingué més sort i se n'envià una còpia que arreglegà Alberto Asencio a la duana alacantina amb la pretensió de projectar-la al Capitolio per a autoritats i premsa, cantors i alumnes del Grup Escolar 1 de la ciutat (*Información*, 19/05/1968). Projectada finalment al recinte escolar, no sabem si com a conseqüència del resultat decebedor d'un visionat previ pels dirigents del Patronat, al dia següent reflexionava la premsa si havia agradat la pel·lícula: el cronista criticava que la pel·lícula no recollia el moment culminant del drama, la coronació de la Mare de Déu, però "en líneas generales, es un testimonio más de la Festa, de lo que se refiere lo mucho que hay por perfeccionar dentro de la representación, como en tantas ocasiones aquí se dijo" (*Información*, 22/05/1968).

El temps transcorregut col·loca cadascuna d'aquestes pel·lícules davant un nou punt

8 "Una película illicitana", *El Illicitano*, 24-02-1929.

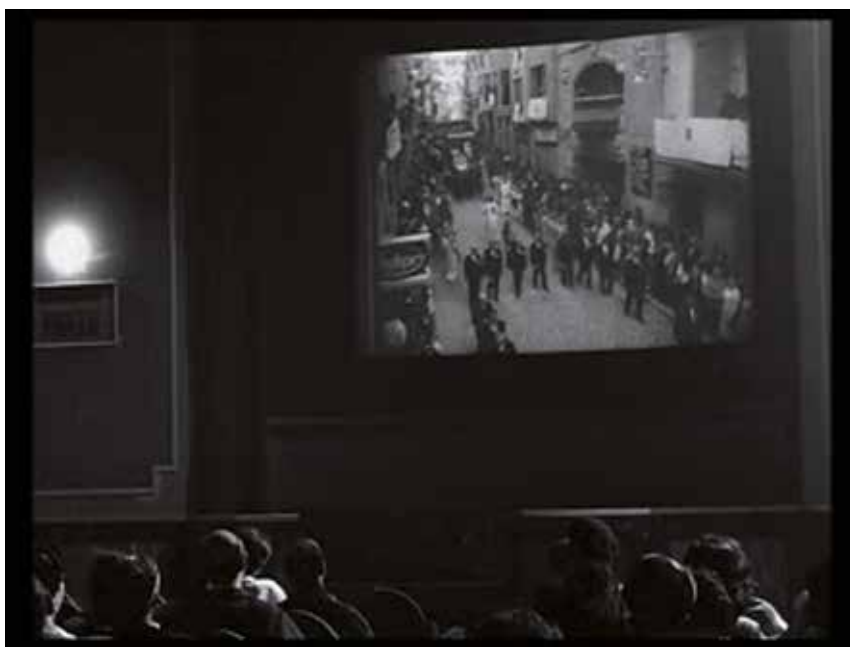


Figura 8. Imatge de la pel·lícula 'Los jueves, milagro'.



Figura 9. Inici del documental del cineasta alemany Heinz Dieckmann.

de vista que, completades amb les peces del NO-DO i TVE i comparades amb la representació actual del Misteri, permetria als investigadors aclarir alguns aspectes de l'evolució de la Festa que d'una altra manera seria impossible abordar, tant dels elements escenogràfics com dels moviments cerimonials. Entre tots els exemples que trobem, és significatiu el moment de la pel·lícula de Berzosa en què l'Araceli entra en l'obertura central del cadafal i les mans d'un operari de la tramoia terrestre li fan lliurament a l'Àngel Major de la nina que representa l'ànima de la Mare de Déu. En l'actualitat l'aparell aeri no entra i l'ànima és donada per un àngel del seguici de la Maria. Des d'aquesta

Figura 10: Imatge de la pel·lícula 'El beso de Judas'.



perspectiva historiogràfica, convé rescatar una pel·lícula com *El Mystère d'Elche*, títol que comparteix amb la de Hanoun.

Amb aquests documents aprofundiríem, no només en els dispositius a través dels quals l'acte de filmar explora la realitat d'una festa, sinó en la manera en què les característiques intrínseques d'aquest folklore reconstrueixen un determinat relat cinematogràfic a partir de la *mise-en-scène* d'un autor. Per fi, es podrien veure a Elx aquelles pel·lícules, fins i tot conservar-ne una còpia en col·laboració amb l'INA, com ja es disposa de les pel·lícules de Dieckmann i de Lawaetz (i Dodds) però no al Patronat (on els autors les van dipositar com a marmessor local d'eixes obres), sinó a l'Arxiu Històric Municipal (AHME), en una secció desvaloritzada de la subseu de la Filmoteca Valenciana que s'intentà impulsar a Elx.

La conservació del material audiovisual sobre la Festa d'Elx

En el cas de la pel·lícula de Lawaetz, la seua publicació el 2011 pel Patronat, malgrat no tractar-se d'una edició crítica, n'assegura la transmissió. Després de l'homenatge pels 30 anys de la seua projecció, l'any següent, el 2009, la cineasta i el Patronat signaren un conveni de cessió de les imatges dels dos enregistraments documentals que van veure la llum. Lawaetz, però, filmà més de 95.000





Figura 11. Imatges de la pel·lícula 'El Mystère d'Elche' de Marcel Hanoun.

peus de pel·lícula, que correspondrien a unes quaranta hores. Tot el material que no va aprofitar està dipositat a l'AHME segons la catalogació consultada. A més de no poder-se veure l'edifici, no reuneix les condicions de conservació que necessita el material cinematogràfic, una col·lecció de pel·lícules que una vegada donaren forma al somni (legítim) de tenir una mena de

Filmoteca, que mai no hem sabut, d'acord amb la legislació vigent, en què consistia.

Venuda periodísticament i política, en un moment de definició de la cultura que ens és pròpia, com a subseu de la Filmoteca Valenciana abans, fins i tot, de la seua creació oficial per la Generalitat Valenciana, realment no desenvolupà eixa condició. Trenta anys després només podem constatar la seua inutilitat si s'està fent pols en una habitació el nostre patrimoni audiovisual, entre el qual l'investigador trobaria, no només l'empremta del Misteri (com una entrada amb data 1961-1966, que coincideix amb la filmació de Hanoun o una de les pel·lícules de RTVE, a més d'altres documents que hi fan referència), sinó també el llegat de qui es considera primer cineasta *amateur* de la ciutat, Antonio Segarra Rodríguez, durant l'època de la República, coetani de Pere Ibarra, que no va viure prou per a comprovar que el material cinematogràfic també era un material per a la història d'Elx.



Figura 12. Imatges de la pel·lícula 'El Mystère d'Elche' de José María Berzosa.

Un segle després, substituint el paper pel cel·luloide, ens continuem enfrontant a la tasca que Ibarra encetà per a la salvació dels inapreciables manuscrits a les golfes de la Torre del Consell, "esa otra Alcudia de nuestros días" (Ibarra, 1926: III), per tal que, atacats per goteres i ratolins, no perderen la seua forma primitiva tants llibres acariciats pels savis mercedaris amb les seues fines mans, tants llibres dels bons franciscans, on anotaven una generació darrere una altra els seus immortals privilegis, tants protocols antics (de 1391 a 1710) que esperaven calladament la seua catalogació i trasllat, "multitud de ignorados documentos se pulverizaban protestando su inconcebible abandono", deia l'arxiver, bibliotecari i arqueòleg.

Temem pels nostres tresors sobre el transcurs del temps, perquè estan patint l'inexorable i irreversible pas del temps. Les pel·lícules anteriors al 1952, aproximadament, deuen estar fabricades en nitrat de cel·lulosa, un material d'elevada flexibilitat que proporcionava imatges de gran qualitat, però que és altament inflamable i químicament inestable. Les pel·lícules posteriors, quan se substituï el nitrat pel triacetat, un plàstic no inflamable, no corren millor sort i presenten problemes per a la seua conservació, com indicaria una penetrant olor, un dels símptomes de la "síndrome del vinagre" que pateixen moltes de les pel·lícules *amateur* en 8 mm, súper 8 mm i 9,5 mm. Si no s'interromp immediatament el deteriorament, la imatge es perdrà.

S'ha de prendre una decisió valenta sobre el nostre patrimoni audiovisual davant el risc de pèrdua irrecuperable: el material, o es conserva a Elx amb les garanties que regulen internacionalment el funcionament d'una filmoteca (entesa com un centre d'investigació per a fer entendre que el cinema s'ha convertit en l'eina que ha construït l'imaginari artístic del segle xx, l'art que millor ha representat la societat en la qual vivim), o en l'organisme públic

que respon a la col·lectivitat a la qual pertanyem, la Filmoteca de CulturArts IVAC, que des del 1990, quan llançà la campanya de recuperació NITRAT 2000, ha rescatat milers d'hores d'imatges en moviment. Després de preparar-les, la majoria s'han reproduït en suports més estables, s'han transferit a sistemes que en faciliten el visionat i els continguts han sigut catalogats amb la finalitat de proveir un ràpid accés a la informació tant d'investigadors com de públic en general, sempre especificant que mai no es farà ús de les imatges sense el permís exprés de qui n'ha fet el depòsit o la donació.

Si som capaços de preservar els llegats audiovisuals, podrem esperar que algú confie en la donació del seu patrimoni particular, que mentrestant s'està desfent en alguna habitació o magatzem d'Elx, un altre front del qual cal col·laboració institucional. Segurament, hi haurà amagades joies sobre la Festa i altres festes d'Elx, fins i tot, podria donar-se el cas, aquella filmació sobre la restauració de les festes de la Vinguda de la Mare de Déu després de la guerra. La decisió de donar un material amb un indubtable lligam sentimental, sabem que és difícil, però, a la vegada que mantindria viu el vincle familiar, faria un gran favor a la memòria comuna d'Elx. La informació que contenen els nostres records filmats conforma una memòria individual, però també el testimoni comunitari d'un temps passat que cal conservar per a posar-lo en coneixement.

Conclusions

Coherents amb la importància dels documents audiovisuals en qualsevol àmbit de la investigació rigorosa en el segle XXI, defensem un arxiu sobre Elx format tant per imatges documentals o històries de ficció, de llarg o curt metratge, en suports professionals com filmacions que reflecteixen la vida quotidiana, curtes generalment, en suports *amateurs*. La generació d'aquesta memòria rebria l'espenta necessària amb l'aliança entre l'administració que gestiona un dels arxius més importants

del País Valencià, l'Ajuntament d'Elx, i un dels centres de recerca cinematogràfica que millor estimulen l'aprenentatge, la Filmoteca que deu posar-se al servei de tota la societat valenciana. Treballar en un mateix sentit, sense confrontar competències, oblidant la por ancestral que el nostre patrimoni no estiga a Elx, asseguraria la protecció del material audiovisual. De res no ens serveix als il·licitans a casa si no podem transmetre el coneixement que dóna la catalogació, la identificació, la restauració i la difusió dels materials que conformen l'escàs, però valuós, arxiu audiovisual públic d'Elx.

Com a part del territori que abasteix la Filmoteca Valenciana, hem d'intentar recuperar els fons audiovisuals que romanen perduts a Elx, però, sobretot, hem de garantir que el llegat audiovisual malament conservat a Elx arribe als nostres descendents. D'aquesta manera, no sols els investigadors del cinema podríem fer estudis a partir del visionat d'aquestes imatges, sinó que les futures generacions de ciutadans podrien, gràcies a la preservació del nostre patrimoni audiovisual, conèixer els canvis en la fisonomia dels llocs rurals i espais urbans que retraten i dels costums socials, imatges convertides per dret en únics testimonis dels canvis en la geografia i la societat valencianes al llarg del segle XX. En cas del Misteri d'Elx, disposar dels fons audiovisuals en perfecte estat de conservació permetria tenir a l'abast una font inesgotable per a establir tot un traçat de l'evolució escenogràfica des de Thous fins el proper cineasta que s'anime a filmar una festa, *a priori*, impossible d'abastir amb una càmera.

Bibliografia

- BOUTHIER, Bernard i CERF, Claudine (1981). Fragments de dues entrevistes publicades en *Les Cahiers de la Production Télévisée*, juny de 1975 i octubre de 1978, en Obadia, Danièle. José María Berzosa, (pp. 3-5). Madrid: Filmoteca Nacional d'Espanya.
- CÀMARA SEMPÈRE, HÈCTOR i CÀMARA SEMPÈRE, José F. (2009). "El Misteri d'Elx es fa cinema: l'interès per la Festa a través del cel·luloide", en GARCÍA SEMPÈRE, Marinela & MARTOS, Josep Lluís (eds.), *L'edat mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, (pp. 107-129). Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
- CÀMARA SEMPÈRE, José F. (2016). "75 anys d'una estrena de cinema: la restauració de les festes de la Vinguda". *Sóc per a Elig* núm. 28 (pp. 141-147). Elx: Societat Vinguda de la Mare de Déu a Elx.
- CÀMARA SEMPÈRE, José F. (2017). "El misterio Berzosa: filmar la Festa d'Elx". *Archivos de la Filmoteca* nº 73 (pp. 239-258). València: Institut Valencià de Cultura – Generalitat Valenciana.
- CASARES RODICIO, Emilio (coord.) (2011). *Diccionario del cine iberoamericano*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores – Fundación Autor.
- CASTAÑO GARCÍA, Joan (2011). "Un documento excepcional". *El Misteri d'Elx en 1978*. Elx: Patronal del Misteri d'Elx, pp 18-23.
- FERRANDO MORALES, Àngel Lluís (2015). "La Festa d'Elx en Tirant lo Blanc (2006) de Vicente Aranda", *La Rella* núm. 28, (pp 69-81). Elx: Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó.
- FREIXAS, Ramón (1981). "José María Berzosa: la fuerza de la subjetividad". *Dirigido por...*, 81, pp. 37-39.
- HANOUN, Marcel (2014). *Cine, cineasta. Notas sobre la imagen escrita*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- IBARRA RUIZ, Pere (1926). *Elche. Materiales para su historia*. Conca: Talleres tipográficos Ruiz de Lara.
- MACIÀ, GASPÀR (1978), "La Festa d'Elx, en celuloide", diari *La Verdad*.
- MOLINA FOIX, Vicente (2000). "Mi Misterio de Elche". Especial Misteri d'Elx, diari *La Verdad*, Múrcia, 10-08-2000

MOLINA FOIX, Vicente (2007). "Dalí y el Misterio". Revista *Tiempo de hoy*, Madrid, 20-08-2007.

PARÉS, Luis E. (2014). *Derivas sarcásticas desde el exilio. La tradición cultural española en el cine documental de José María Berzosa* <www.academia.edu> (28/8/2016)

PELÁEZ MARTÍN, Andrés (1998). "Los figurines del Misteri: una falsificación de Comba". *Festa d'Elx* nº 50, (pp 173-179). Elx: Ajuntament d'Elx.

PÉREZ SANSANO, Vicente (1980), "Al César lo que es del César...", diari *La Verdad*.

SANTOS, Dámaso. (1954). "Con la pluma todos los días". *Festa d'Elig* núm. 13 (sp). Elx: Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y sus Templos.

Filmografía

ANDREU IBARRA, José (2005). *El Misteri d'Elx. Les veus d'un poble*, Grup RTVV Radiotelevisió Valenciana, color, 60 minuts.

ARANDA, Vicente (2006). *Tirant lo Blanc*. Carolina Films S.L / DAP Internacional / Future Films, 35 mm, color, 127 minuts.

BARMA, Claude (1965). *Belphégor ou Le fantôme du Louvre*. Office Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), B/N, 180 minuts (minisèrie de 4 capitols)

BERZOSA, José María (1972). *El Mystère d'Elche*. Office Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), 16 mm, color, dos parts de 33 i 28 minuts.

DALÍ, Salvador (1975). *Impressions de la Haute Mongolie*. Westdeustches Fernsehen. 16 mm, color, 70 minuts.

DE LA FLOR, Julián (1961). *El Misterio de Elche*. Julián de la Flor PC, 35 mm, B/N, 10 minuts.

DIECKMANN, Heinz (1966). *Das Mysterium von Elche. Ein Bericht aus Südsanien*. Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF). 16 mm, B/N, 60 minuts.

GARCÍA BERLANGA, Luis (1957). *Los jueves, milagro*. Producciones Cinematográficas Ariel. 35 mm, B/N, 83 minuts.

GIL, Rafael (1954). *El beso de Judas*. Aspa Producciones Cinematográficas, 35 mm, B/N, 90 minuts.

HANOUN, Marcel (1962). *El Mystère d'Elche*. Office Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), 16 mm, B/N, 38 minuts.

LAWAETZ, Gudie & DODDS, Michael (1978). *The Mystery of Elche*. Folger Shakespeare Library, 16 mm, color, 111 minuts.

MAS, Pablo (2012). *Los ángeles del Misteri*. MasPelículas, color, 17 minuts.

MERCERO, Antonio (1978). *Tobi*. Blau Films. 35 mm, color, 90 minuts.

MOLINA FOIX, Vicente (2001). *Sagitario*. Fernando Colomo Producciones Cinematográficas, 35 mm, color, 109 minuts.

PONS, Ventura (2015). *El virus de la por*. Els Films de la Rambla – Televisió de Catalunya, 2K, color, 75 minuts.

SAURA, Carlos (1967). *Peppermint Frappé*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, 35 mm, color, 92 minuts.

SAURA, Carlos (1972). *Ana y los lobos*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas, 35 mm, color, 102 minuts.

SAURA, Carlos (1979). *Mamá cumple cien años*. Elías Querejeta Producciones Cinematográficas. 35 mm, color, 95 minuts.

La Festa



FESTA VS SAA EN EL PARADIGMA METACULTURAL

Violeta Leticia Torres Medina
Doctora investigadora titular del
Instituto Nacional de Antropología
e Historia (INAH), México

En el presente artículo resumo a grandes rasgos algunos aspectos de mi tesis doctoral¹ en Antropología Social defendida en la UNED, en Madrid, España, en el año 2014 y cuyo tratamiento para su publicación como libro está en curso.

En un principio no fue fácil entender el Misteri d'Elx, cuando mi objetivo principal inicial era saber cómo se había planteado su candidatura como Obra Maestra del Patrimonio Inmaterial. En la medida que avanzaban los conocimientos de ese proceso fue necesario revisar las variaciones de los discursos de la UNESCO, hasta llegar al concepto de la “producción metacultural”².

Las exigencias académicas me llevaron a comparar el Misteri d'Elx con “algo de México”. El primer problema enfrentado en ese entonces es que en el intento, no

encontraba nada comparable: ¿con el día de Muertos? ¡imposible!. Llegué a la conclusión de que las categorías “patrimonio inmaterial o intangible” no eran conceptos científicos de ninguna disciplina en particular, pero que la antropología adoptaba de alguna manera la potestad del término, porque a ésta le corresponde el estudio del todo cultural. Los legisladores han estado inmersos también en esta discusión y entonces encontramos un eterno conflicto entre antropólogos y juristas.

Para solventar tal problema y hacer un estudio comparado desde la visión antropológica, los conceptos de fiesta e identidad fueron fundamentales. Localizamos entonces una *saa* (que significa “fiesta” en zapoteco del istmo oaxaqueño) llamada Vela de la Asunción de agosto, que ocurría cada año en Juchitán. Y escribo en

¹ TORRES MEDINA, Violeta Leticia. *Festa versus Saa en el paradigma metacultural. Aproximación antropológica al patrimonio inmaterial mediante dos estudios de caso*, UNED, Director de tesis, Dr. Alfredo Francesh Díaz, Madrid, la autora, 2014.

² KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Intangible Heritage as Metacultural Production*, 2010 [http://kodu.ut.ee/~cect/teoreetilised%20seminarid_2010/etnoloogia_uurimisrühma_seminar/KirshenblattGimblett_Barbara_Intangible_heritage2004.pdf], Fecha de consulta: 14/12/2014.



Figura 1. Altar de la virgen de la Asunción. Todas las fotografías han sido realizadas por la autora del artículo.

pasado, porque después del terremoto del 8 de septiembre del 2017, con magnitud de 8.2 grados Richter, la ciudad quedó en colapso total, con severos daños en la Parroquia de San Vicente Ferrer, la Casa de la Cultura, las casas, los caminos, los puentes, el mercado, las escuelas, todo en ruinas. Juchitán lucha por resurgir de las cenizas como el Ave Fénix y sólo el tiempo mostrará cómo se reinventarán sus fiestas (*saa*) llamadas Velas. Así que la tesis defendida hace algunos años queda como un testimonio antropológico del cómo se hacía la Vela de la Asunción de agosto y las similitudes que encontramos con la Festa o Misteri d'Elx, considerada no como una obra, sino como algo más que un *performance*. Cabe señalar que este término no fue utilizado en nuestro discurso porque el concepto tiene profundas controversias y limitaba la contextualización ampliada.

Desde la antropología, todo lo que gira alrededor de la fiesta está profundamente marcado por una gran ambigüedad. La cuestión es si el punto de partida más adecuado es considerar a la fiesta como estructura social o como una institución que provoca una reacción determinada en las personas que participan, o si, por el contrario, el punto de partida tuviese que tomar lo humano como festivo.

La ambigüedad se encuentra tanto en ver a la fiesta como un hecho que

estimula las capacidades humanas o si el punto de partida debe ser la fiesta como expresión de una peculiar manera de ser. Las fiestas, en general constituyen un lenguaje, los contextos diferentes entre las diversas producciones festivas, sean inventadas desde la tradición o para fines políticos y económicos, tienen que ver con organizaciones sociales e instituciones culturales, las alianzas, el poder, la jefatura, la propiedad, el derecho, los aspectos de organización económica y social, el grupo de descendencia y de residencia, tipos de asociación, la clase, la población, la sociedad, el trabajo, la agricultura, la ganadería, la pesca, el comercio, la artesanía y procesos de transformación social, la etnia, la identidad, la lengua, las leyendas, la literatura, las costumbres, los ritos festivos en donde afloran también aspectos de creencias e ideologías, este todo inasible, constituyen *códigos metaculturales* que desde los discursos del patrimonio inmaterial se pretende atrapar.

Mientras más contrastada es la fiesta con la vida cotidiana, más enriquecedora es, y cuanto más se asemeja a la vida diaria, menos fiesta es y esta hace pensar y actuar de manera distinta y ayuda a vivir. Desde la visión de la antropología se considera a la fiesta como un periodo aparte, separado de lo cotidiano.

Probablemente el exceso de cotidianidad o días de fiesta comportaría una vida más bien absurda. Dicho de otra manera, una sociedad no se construye simplemente por los individuos que la componen, o por el cargo que ocupan, o por los instrumentos que utilizan o por las acciones que ejecutan, sino que, por encima de todo, se construye con la idea que determinado grupo se hace de sí mismo.

Por ese motivo, interesaba observar *in situ*: ¿cuándo?, ¿cómo se organizan?, ¿por qué celebran? y mediante la revisión de la documentación cualitativa, explicar la génesis de los comportamientos festivos.

El concepto de “fiesta” también se ha desplazado y aparece como sinónimo de “festividades” en el discurso hegemónico del llamado “patrimonio inmaterial”, por lo que también interesaba ubicar a la fiesta en la relación con el espacio/tiempo, considerando metafóricamente al espacio (como espacio de conflicto) y el tiempo asincrónico, como elemento sustancial de la producción metacultural.

El estudio comparado de la Festa con la *saa* (fiesta contra fiesta) abarca dos grandes frentes: el antropológico (discurso *etic* y *emic*) y el de la patrimonialización, aunque también se abordan aspectos teológicos, arqueoastronómicos, lingüísticos, etnohistóricos, etnográficos, iconográficos, musicológicos, etnomusicológicos y legislativos. Las características de las dos fiestas marianas, la de Elche y la de Juchitán, son analizadas como fragmentos de realidades del espacio/tiempo, en constante cambio, por lo que estos conceptos básicos son apenas una puerta de entrada para tratar de entender los calendarios y otros elementos festivos, lo que finalmente es imposible de asir en su totalidad.

El marco teórico fue inicialmente enfocado en el principio de la interrelación del espacio-tiempo que la antropología tomó de las teorías de la Física y las trasladó a conceptos como la espacialidad y la temporalidad, como primera aproximación al entendimiento de dos casos de fiestas marianas que ocurren en pleno verano, en contextos históricos y geográficos disímiles, con ciertos rasgos similares que en Juchitán tiene como antecedente histórico el proceso de la evangelización dominica combinada con la etnohistoria de los zapotecos prehispánicos adoradores de múltiples deidades en pareja.

La revisión documental fue de tipo selectivo referente al Misteri d’Elx y exhaustivo en el caso de la Vela de la Asunción de agosto, de Juchitán, Istmo de Tehuantepec, estado de Oaxaca, México. La disparidad informativa fue evidente. Una amplia documentación ayudó sin duda a ubicar y contextualizar los territorios de manera comparativa y el proceso de la conformación de la identidad “ilicitanas” a través de la etnohistoria y los elementos con los que se conforma la “ilicitanidad”: la Dama de Elche, El Palmeral, la Festa o Misteri d’Elx y la lengua catalana, en el primer caso. De la misma manera, se estudiaron los elementos etnohistóricos que sirvieron para la invención de la identidad *binnizá* (gente de las nubes o zapotecos actuales) que se identifican con su pasado prehispánico, cosmovisión ancestral, hibridez de sus Velas o fiestas y con su lengua *diidxazá* o zapoteco del istmo oaxaqueño. El “valenciano” y el *diidxazá* son autoglotónimos que los ilicitanos (as) dan al catalán y los *binnizá* al zapoteco istmeño.

La “ilicitanidad” y lo que llamo “binnizalidad” no tienen una correspondencia temporal en su devenir histórico, aunque conforman un canon bien temperado de Bach, pero al estilo de *Mitológicas*, de Levy-Strauss³; de tal manera, podríamos decir que la combinación de voces con un tema —como el de la identidad—, se repite hacia atrás y hacia adelante, en flechas psicológicas del *tempo*, con un toque de *Cronos* de Leach⁴ y una pizca de Stephen Hawking⁵, o el tema inicial, se desarrolla en un sentido totalmente inesperado, y en otra escala, como el *marketing* global, donde cada quien tiene su principio de identidad, en lo glocal y cada quien la entiende como quiere.

También se revisaron las diferencias del concepto auto sacramental y misterio, su influencia en México y la revisión general

3 LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas: Lo crudo y lo cocido*. México, 1a. Ed. en español, Sección de obras de antropología. Fondo de Cultura Económica, [1964]1968.

4 RONALD LEACH, Edmund, *Replanteamiento de la antropología. Dos ensayos sobre la representación simbólica del tiempo*. Vol. 309. Barcelona, Seix Barral, 1971.

5 HAWKING, Stephen, *A brief history of time: from the big bang to black holes*. Toronto; New York, Bantam Books, 1988.

de la literatura acerca de los estudios antropológicos de las fiestas, tanto en España, como en México, que se niegan a ser sistematizadas, por lo que la relación bibliográfica está irremediablemente centrada en el Misteri d'Elx y en particular en la Vela de la Asunción de agosto, de la que no había información, de ahí que la entrevista y la observación *in situ* fuera fundamental, de la misma manera como lo fue para el estudio del proceso de la conformación de la candidatura del Misteri d'Elx, como Obra Maestra del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, la entrevista con grabadora en mano a los protagonistas del proceso fue fundamental.

La descripción etnográfica tanto de una Festa y una *saa* (fiestas, en “valenciano” y *diidxazá*, respectivamente, ambas marianas) trata de entender la exégesis —término usado por Turner⁶— de las mismas, mediante la descripción de la manera más densa posible, abarcando el origen de las cosmovisiones, sistemas de creencias, de cargos y organización social, como referente obligado para definir a dos grupos sociales que pertenecen a dos contextos geográficos e históricos distintos.

La exégesis de la muerte de María, hermana de Moisés, en la *Biblia* católica (Capítulo XX), se relata así: “El primer mes llegó toda la Congregación de los hijos de Israel al desierto de Sin, y el pueblo estableció su morada en Cades. Allí murió María y allí fue sepultada”.

Dentro de la geografía bíblica, el desierto de Zin o Sin (Números 27: 14)⁷ y en Juan, Antiguo Testamento, Sin se ubica en la península del Sinaí, entre Israel y Egipto.

En el Antiguo Testamento, Salmos 28: 8, Cades proviene del hebreo *Qâdêsh Barnêa*,

lugar santo de Barmea o desierto sagrado de peregrinación, nombre de un manantial o una ciudad, o un pueblo (y del desierto circundante) cerca del límite sur de Judá. El sitio no ha sido identificado definitivamente.⁸

Nadie sabe en realidad cuándo y dónde murió *Miryam* o María, la madre de Jesús y dos lugares proclaman ser el lugar de su partida: Jerusalén y Éfeso pero nada se sabe de su tumba en realidad.

El libro de San Juan Evangelista es una de las obras marianas asuncionistas que fueron difundidas ampliamente en el Oriente bizantino. Su origen parece remontarse al siglo IV o antes, no es el texto apócrifo más antiguo, ni se le puede considerar tampoco como el arquetipo primigenio del que se deriven todos los demás, pero sí es el representante más caracterizado y antiguo de un tronco apócrifo que ha tenido varias y diversas ramificaciones en la literatura asuncionista.

En la versión consultada y comentada por Carlos Estrada Zesati⁹ el evangelio apócrifo —supuestamente el original— de Juan Apóstol y evangelista, en el capítulo 1, se presenta como autor de la historia del tránsito de María, la virgen "sin tacha" que resucita al tercer día; en el capítulo 2, María ora cerca del Santo Sepulcro, recibe del ángel Gabriel la noticia de su cercana muerte y se retira a Belén. Algunos no podían aceptar que el cuerpo de María se desintegrara en la tumba, otros dijeron que murió y que luego resucitó y ascendió al cielo.

La redacción sencilla detalla de lo que presuntamente sucedió con la muerte de María, retoma un antiguo texto apócrifo, el mismo en que se inspiraron el pseudo

6 WITTER TURNER, Victor, *El proceso ritual, estructura y antiestructura*. Versión en español revisada por Beatriz García Ríos. Madrid, Taurus, 1988 (Ensayistas, Taurus Ediciones, 287)

7 MONS STRAUBINGER, Dr. Juan, *Biblia comentada*. Tlalnepantla, México, Felipe de Jesús Cueto. 1969, p.184.

8 STRAUBINGER, Dr. J. M. *op.cit.*, p. 587.

9 GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo, y ZESATI ESTRADA, Carlos, "Tránsito de la Bienaventurada Virgen María", en *Evangelios Apócrifos*, México, CONACULTA, 1991, pp. 362-390 (Cien del mundo).



Figura 2. Altar de San Jacinto.

Melitón y el *Transitous Mariæ*¹⁰. Acerca del "tránsito de la virgen María" o "la dormición de María" también se conocen las versiones de Vicente Beauvais y de Dularier.¹¹

En Oriente se dijo que "durmió" y por eso se celebra su "Dormición", esta idea pasó a Occidente que luego fue reemplazada por la idea de la "Asunción" del latín *assumptio*, *-ōnis* (acción o efecto de asumir) y por antonomasia un "hecho de ser elevada al cielo la virgen María en cuerpo y alma"¹² es decir, sin morir.

Esta información fue esencial para el entendimiento de la representación del Misteri d'Elx *in situ*. El trabajo de campo se realizó de manera *outsider* (como extranjera) en el primer caso, e *insider* en el segundo, al ser considerada cercana a la comunidad por mis lazos de parentesco.

Las dos fiestas estudiadas se ubican de manera abstracta en dos "glocalidades"¹³ de la pretendida "nación globalizada", donde el índice sintético del lenguaje verbal o escrito, es uno de los elementos fundamentales de la "identidad", además, de las fiestas y otros indicadores, en la

conformación del ser ilicitano (a) de Elx, y el ser *binnizá*, "gente de las nubes".

Los datos acerca de los contextos geográficos, históricos, religiosos y de organización social para hacer las dos fiestas marianas —tanto en Elche como en Juchitán— se analizaron como sistemas dinámicos de interacción social, expresión ideológica, prestigio y poder. Las prácticas simbólicas fueron consideradas como el fundamento social de la identidad.

El Misteri d'Elx o La Festa es claramente dedicada a la muerte, ascensión y coronación de la virgen María y en el segundo caso también, aunque esto no queda muy claro cuando se entrevista a la gente porque la Vela de la Asunción de agosto de Juchitán, revela una doble conformación como resultado del llamado sincretismo católico: la fiesta cristiana por un lado y por el otro el culto prehispánico a una pareja de deidades de la muerte: *Xonaxi Quecuya* y *Coqui Bezelao*. Mi hipótesis es que esta pareja durante la evangelización fue sustituida por *Xunaxidó* (la virgen de la muerte o Virgen María y San Jacinto), por eso se celebra la Vela de la Asunción de agosto y la Vela de San Jacinto casi simultáneamente y de manera conjunta.

No es posible relatar aquí todo lo tratado en la tesis, por lo que solamente nos referiremos a ciertas generalidades con el enfoque teórico fundamental alrededor del concepto de la metacultura y la patrimonialización. A continuación, se establecen de manera sintética las similitudes de los dos casos estudiados.

Las dos fiestas marianas (La Festa o Misteri de Elx y la Vela de la Asunción de agosto) tienen en común: 1) la evangelización dominica; 2) el predicador san Vicente Ferrer (convertido en santo Patrono de Juchitán); 3) la Patrona de Elche y la virgen de la Asunción

10 BLANCO y ESTRADA, *op. cit.*, p.345.

11 *Ibidem*, pp. 362-393.

12 Real Academia de la Lengua Española, 2005.

13 GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*. México, Paidós, 1999.



Figura 3. Mañanitas a la Virgen.

o Xunaxidó y desde su iconografía ambas vírgenes son apocalípticas; 4) la fiesta fija del 15 de agosto del calendario litúrgico católico; 5) las ciudades en las que ocurre la fiesta mariana, distantes una de otra, están ubicadas muy cerca del mar y 6) el calor veraniego en ambos lugares es sofocante.

En la actualidad, la Festa o Misteri d'Elx cuenta con el sello de la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Inmaterial y el segundo caso, no tiene el ostentoso nombramiento, pero la Vela o *saa* es considerada como una fiesta muy “propia”.

¿Cómo se insertan estas dos fiestas marianas en el discurso de la producción “metacultural”? fue la pregunta fundamental que había que responder. El término de “metacultura” tiene un matiz informático velado, cuando se trata de los vínculos transnacionales del lenguaje y del “ecúmene global” constituido, no por el mosaico de distintas unidades discretas, sino por los ensambles que genera la filtración de distintos *hábitats* del significado lingüístico.

Independientemente de cómo se defina a la metacultura, su objeto y sujeto son uno y abarca a su propia generalidad y sus condiciones históricas de nacimiento, en el reñido espacio de la potestad social, del gobierno universal, en el terreno de la cultura —léase UNESCO— que impulsa de manera estratégica al “patrimonio cultural”

inseparable de la política de mercado, como principio de la comercialización de los productos culturales, en el mundo imaginadamente globalizado.

A pesar de los nuevos lenguajes discursivos, la cultura popular se usa veladamente como sinónimo del patrimonio cultural inmaterial que se constituye con elementos de identidad y significaciones, en las creaciones festivas o invento de las tradiciones, todo lo que interactúa en ellas es debido a la traslación —del objeto al sujeto— que es parte del análisis antropológico y de la legislación. La misma cultura, fragmentada de la norma y la realidad, tiene una tendenciosa



Figura 4. Mujeres en la Vela de la Asunción de agosto.

generalidad; esto encarna una pretensión de jurisdicción sobre un todo global, de donde se hacen las reflexiones: ¿cómo se hacen los prejuicios valorativos?

Patrimonio material e inmaterial es a todas luces una dicotomía en la nomenclatura que ha sido auspiciada por la UNESCO y su generalización es una “producción metacultural” basada en sofismas y ambigüedades, pero que finalmente es de interés de la antropología cultural, ya que la traslación del objeto al sujeto es inherente a la llamada metacultura, en el espacio de las disputas del cómo preservar, conservar y salvaguardar al patrimonio cultural, con los enunciados que subyacen en las valoraciones estéticas. Esto tiene relación directa con las convenciones institucionales que intentan congelar a las prácticas festivas, los imaginarios sociales, las costumbres, las creencias y los mitos de determinada comunidad.

El arbitrio político para independizar ambas creaciones discursivas, a través de un tratamiento jurídico, completamente diferenciado, se mantiene en campos de disputa y artificiosos consensos, porque la separación de conceptos cercena a los seres humanos de sus obras observables y palpables, mediante los cinco sentidos, escisión que termina por cortar en dos partes el propio concepto de cultura y el análisis integral e interdependencia entre el patrimonio cultural “tangible” o “material” y el “intangible” o “inmaterial”.

La Convención del Patrimonio Inmaterial de la UNESCO, 2003,¹⁴ tiene establecida la definición de cultura sugerida por México, en 1982, en la Conferencia Mundial en Políticas Culturales: “El conjunto de los rasgos distintivos, espiritual, material, intelectual y emocional característicos de una sociedad o un grupo social, abarcando, en adición al arte y la literatura, estilos de vida, formas de convivencia, sistema de valores, tradiciones

y creencias”, y la “identidad”, forma parte de la “comunidad”, esos “individuos con un sentimiento de pertenencia a un mismo grupo”, que puede manifestarse, por ejemplo, en un “sentimiento de identidad”, o un “comportamiento común”, así como por las actividades, “un territorio” y “los individuos pueden pertenecer a más de una comunidad”.

Independientemente de cómo se defina a la cultura, en esencia, todos los discursos sobre patrimonio inmaterial de la UNESCO homologan a la “cultura popular” con el patrimonio cultural y sostienen como tesis que las comunidades admiten como propia la herencia patrimonial que se transmite de generación en generación, lo que contribuye a la conformación de su identidad, este patrimonio tiene en principio un fundamento físico que se puede palpar, por eso se dice que es “tangible” y las manifestaciones que no tienen tal soporte, pero tienen una categoría de “tesoro”, se señala que es parte del “patrimonio inmaterial”, como las fiestas, las tradiciones orales, los espectáculos, la cosmogonía y los conocimientos ligados a las artesanías, entre otros aspectos; este “patrimonio inmaterial” sin entidad física se compone de los conocimientos y expresiones tradicionales populares que se le atribuyen a las “comunidades” de muy diversa índole: indígenas, étnicas, rurales, o localidades que comparten determinados valores culturales o sociales.

En la antítesis, se separa lo material de lo inmaterial a través del procedimiento jurídico —tal y como sucedió en Elche con la Ley del Misteri— y como decretos políticos se vinculan a la urgencia de preservación de los bienes materiales producidos por el ser humano, luego la protección de la naturaleza, los “tesoros vivos” y el patrimonio inmaterial, que desde la antropología reclaman la identificación de los valores estéticos y sociales. En la síntesis se busca la salvaguarda del patrimonio

14 United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization (UNESCO). *Los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial*, 2003. [<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01857-ES.pdf>] Fecha de consulta: 14/12/2014.

inmaterial con el derecho comparado, en el terreno de los metadiscursos de otros, repleto de lenguajes ambiguos y muchas veces contradictorios que se resuelven mediante los acuerdos políticos.

Como resultado de esta síntesis, la Ley del Misteri d'Elx mantiene una estructura de organización jerárquica desde el franquismo y el Patronato del Misteri ha propiciado la exclusión de género, mientras que el Registro de Marcas sólo fomentó la persecución por el uso de términos genéricos, es decir, el nombre del envase y no del contenido.

Por otro lado, en la Ley general de cultura y los derechos culturales aprobada vía *fast track*, y finalmente publicada en el *Diario Oficial de la Federación* (DOF) en México, el asunto de la pluriculturalidad y la cultura nacional, terminó siendo confuso, pero eso sí, con el claro objetivo de dejarla al arbitrio de la interpretación de los políticos en turno, para abrir las puertas del mercado a todo lo que suene a cultura, patrimonio cultural tangible/intangible, material/inmaterial, con uso de los conceptos de forma turbia, lo que resulta en una ley manoseable y frankistina, sin articulación alguna.

La terminología es tan confusa que no ayuda a comprender el tema del patrimonio cultural en toda su complejidad, pues se parten de supuestos antónimos más bien ontológicos, que separan a la materia del espíritu, asunto resuelto desde la filosofía, y desde una perspectiva científica, el concepto de “materia” y de su supuesto antónimo, la “antimateria” se ha ido relativizando, pues estos conceptos no reflejan una oposición, ni complementariedad, sino un mutuo exterminio, tal vez por esto, la UNESCO ha intentado en los últimos tiempos introducir otra terminología como sinónimo de “inmaterial” o “intangibile”, como el caso del “patrimonio cultural vivo” que simplemente confunde aún más, porque en la lógica de lo contrario, no implica la aceptación del “patrimonio cultural muerto”.

Los legisladores no tienen lenguaje para discernir sobre los procesos sociales y debido a ello, las tensiones que emanan de la “producción metacultural” tienen efecto directo en los espacios locales, donde se intentan aplicar los conceptos y los alineamientos derivados de las reuniones de los expertos de la UNESCO, o donde simplemente se intenta usar de una manera intuitiva al patrimonio, originalmente llamado intangible (de la traducción literal del inglés), o inmaterial (de su traducción del francés) para fines diversos.

Las consecuencias de lo expuesto anteriormente resultan evidentes cuando los Estados miembros de la UNESCO han intentado identificar a su “patrimonio cultural inmaterial” afrontando las clasificaciones artificiosas establecidas por las convenciones, de tal manera que se ha ido poniendo de relieve que esas clasificaciones impuestas hegemónicamente deben ser instrumentos y en ningún caso obstáculos disimulados.

Actualmente, ya no se trata de estudiar la cultura tal y como se usaba en los métodos antropológicos, sino investigar a la “producción metacultural” orientada a equilibrar la cosificación de las culturas cerradas, cada una con sus límites inviolables, valores impenetrables, incomprensibles cosmovisiones e intraducibles lenguajes, pero que en última instancia, se modulan sobre la base de las experiencias personales, que se engendran en el ámbito de lo “glocal”, aunque la localidad, siempre domine a lo global, porque lo extraño sólo resulta armonioso con lo que es familiar.

El término “glocal” hace ruido, pero se toma o se deja, para entender el sentido de los éxodos, las capacidades adaptativas o discapacidades de los migrantes, las relaciones de Europa, Estados Unidos, América Latina, China, etcétera, con la renovación mundial de las sociedades, el *marketing* de los parques temáticos,

los museos, las Obras Maestras del Patrimonio Inmaterial, El Misteri d'Elx o La Festa, la Guelaguetza, El Día de Muertos, el Mariachi, la Cumbre del Tajín, “los tesoros humanos vivos”, las listas del patrimonio material/inmaterial, el funcionamiento de los grandes *malls* y el modo en que las sociedades nacionales se doblegan a la lógica global del mercado.

En el devenir de “las identidades”, se parte del siguiente supuesto: el Estado nacional es concepto de creación histórica, ligada a cierta forma de organización social y sólo puede comprenderse en relación con la sociedad, constituida por diferentes grupos sociales, con su forma de producir y vivir. La coexistencia de lo nacional, con lo global, no sólo ocurre en el caso de España y de México, sino en el planeta entero.

La diversidad cultural es un *a priori* de la realidad mundial, un dato que ya está ahí cuando triunfa la globalización y sobre el cual ésta se organiza y se crean los

metadatos del dato del ecúmene global, irremediamente plural, y por más que se pretenda suspender el pasado mediante legislaciones, los ilicitanos por ejemplo, ya no escuchan a los *castratis*, ni entonan su Misteri con un diapasón, las mujeres *binnizá* ya no enseñan la mancha de sangre en la sábana para mostrar a la familia, los mayordomos y al pueblo, que eran vírgenes al casarse, y si acaso, algún osado novio opta por robar a la novia, en nombre de la tradición, el padre de ésta, puede llegar a matar al desdichado muchacho como incidentes violentos de la actualidad, pero ya no se hacen sacrificios humanos para adorar a los antiguos dioses, simplemente se matan a las gallinas, los cerdos, las iguanas y los productos del mar, para comer al estilo mediterráneo “binnizado” y condimentado al estilo árabe, en el mercado, en las casas y durante la preparación de las fiestas.

Hoy en día, ninguna ciencia social podría especializarse en el estudio de pueblos exóticos cerrados, sino que todas ellas,



Figura 5. Mayordomos en la Vela de la Asunción de agosto, Juchitán (Oaxaca, México).

incluida la antropología, tratan de comprender el cambiante mundo que compartimos todos, todas y tod@s (como se acostumbra a escribir en los chats), con nuestras diferencias y nuestras similitudes.

Ante complejas y diversas expresiones de la interculturalidad, los individuos vuelcan sus valores sobre cada uno de los distintos contextos de destino, y a la vez, recogen lo “otro”, de los lugares por donde transitan, de tal manera que la globalización, implica una des-localización/re-localización de los sujetos sociales.

La memoria colectiva como un sistema de almacenamiento de melancolías, de acervo de conocimientos, costumbres, tradiciones, lenguajes, mitos, leyendas, cosmogonías, fiestas, gestualidades, etc., y todo lo que se ha metido en el cesto etiquetado como cultura, y su mutación al patrimonio inmaterial, hace que resulte sencillo relacionar a la identidad con el sofisma de la "inmaterialidad cultural", como si fuera una razón o argumento aparente con el que se quiere defender o persuadir lo que es falso como si fuera verdadero.

En suma, cultura y patrimonio cultural terminan siendo lo mismo, por esquema causal y por los efectos o defectos de la naturaleza misma de los discursos, exaltaciones teóricas, contradicciones e imprecisiones, en torno al patrimonio inmaterial, los sucesos concomitantes y retroalimentados constituyen una representación simbólica de las "identidades locales" resbaladizas; cuando se trata de su demarcación y sus descriptores no son diacrónicamente estáticos, sino dinámicos, lo que convierte a la identidad en un extraña concepción escurridiza e imaginada.

De esa manera se equiparan los conceptos de intangible con lo inmaterial de acuerdo con los preceptos de la física cuántica, de lo que poco o nada se entiende, pero suena *ad hoc*. Como ejemplo, se dice que el Misteri d'Elx no tiene identidad física, y en el discurso se

considera como un drama sacro religioso que recrea la asunción y coronación de la Virgen María y tiene una categoría de “tesoro” y los valores culturales de carácter estético de la Vespra y la Festa que se materializan cada año los días, 13, 14 y 15 de agosto, forman parte de una gran fiesta insertada en un todo complejo, que se trata de asir con una falsa dicotomía de la materialidad e inmaterialidad del patrimonio cultural, estas nomenclaturas fomentadas por los expertos de la UNESCO, durante el siglo XXI y su generalización metacultural, son un escollo para la visión holística y sintagmática de los procesos en que los seres humanos hacen, inventan y reinventan. La patrimonialización que surgió en el contexto de la globalización, se encuentra ahora frente a un nuevo paradigma, el de la desglobalización, a partir del Brexit y la era de Donald Trump que mantiene al mundo en vilo y desestabilizado.

La homogeneización y la diversidad no dependen tanto de la realidad, como de los modelos con que pensamos la misma, de ahí que, la “producción metacultural” permita ver y tratar el mundo, por un lado como homogéneo y por el otro, como híbrido. Eruditos, políticos, antropólogos, sociólogos, musicólogos, teólogos y hasta legisladores, combinan las dos perspectivas, de tal manera que las personas y sus creencias pueden parecerse en algunos aspectos y ser disímiles de otros, lo que se inventa o se imagina, es decir, lo que es el ecúmene global (la población total de la tierra), es más bien una bisagra de lenguajes discordantes, para describir innumerables sucesos que ocurren a la vez, como lo que sucede en las dos fiestas marianas estudiadas.

La Festa

en que el arte dramático ballucia. Representación sin par de un tanto que remontan al siglo xiii, cuyas huellas ciertas destacan en el xvi, que tiene su libreto, el 'Consuetas', fechado el 4 de Febrero de 1639 por un devoto que lo copió del original lemosín. De la 'festa' de Elche



por D. Adolfo Pina con una carta del teatro Pedrell, y hecho en 1905 por el culto Sr. Pérez Gijón, de la sociedad cultural 'Artes gráficas vante.' Mucho ha dado este libro por la fama de su popularidad más de con

LA FESTA EN LA PRENSA NACIONAL. 1897-1947

Daniel González Pelegrín
Doctor en periodismo

Son muchas las referencias y noticias que la prensa ilicitana ha publicado sobre la Festa d'Elx a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, los artículos editados por la prensa madrileña, catalana y en provincias como Alicante, Murcia o Valencia, son de gran interés para conocer la atención prestada a la obra fuera de nuestra ciudad. Cronistas de todo el país e incluso del extranjero, acuden a Elche para presenciarla, y escriben sus impresiones, dando así una mayor proyección a la Festa, en unos años marcados por la falta de apoyo e interés del propio Elche. El siguiente artículo trata de recopilar estos comentarios para aproximarnos a la historia de la Festa a través de la visión de los periódicos y semanarios nacionales e internacionales entre los años 1897 y 1947.

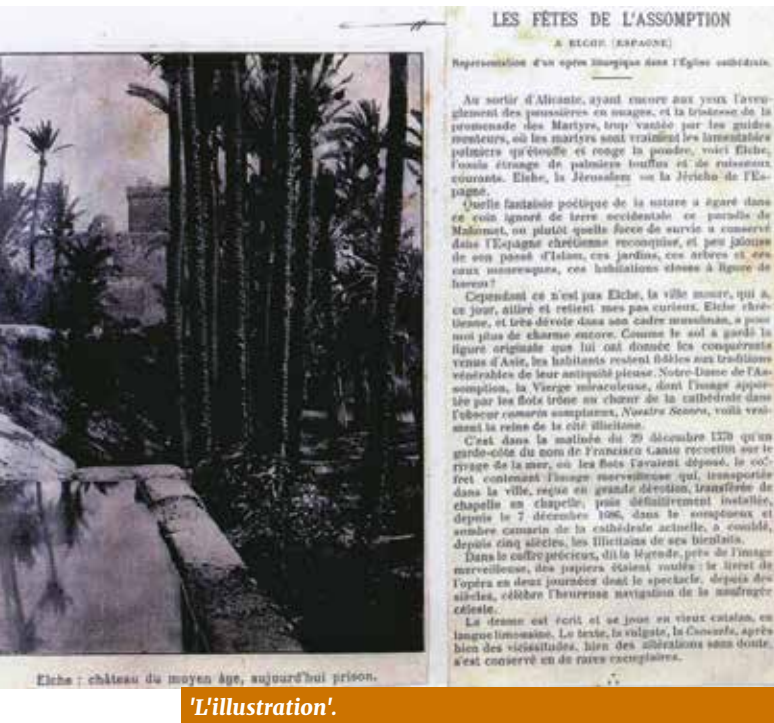
Restauración (1897¹ - 1923)

Comenzamos citando el periódico parisino *L'illustration* que publica en septiembre de 1897 un amplio reportaje dedicado a las fiestas de la Asunción de Elche, escrito por el arqueólogo e hispanista francés Pierre Paris, quien contempló la Festa en agosto, invitado por Pedro Ibarra, y adquirió la recién descubierta Dama de Elche para el Louvre. En él explica con detalle cada uno de los elementos escénicos de la Festa, y transcribe algunos párrafos de la Consueta. También aparecen fotografías de la *mangrana*, la Virgen de la Asunción, e incluso la figura que representa el alma de María². Al año siguiente, el mismo Pierre Paris publicaba otro artículo titulado "Les fêtes de l'Assomption a Elche (Espagne)" en el diario parisino *Le Correspondant*.³

1 La etapa política de la Restauración borbónica se inicia en 1874. Este artículo analiza el periodo comprendido a partir de 1897.

2 *L'illustration*. (París). 18-IX-1897, nº. 2.847. El artículo original se conserva en los archivos del Museo Escolar de Pusol y del Patronato del Misteri d'Elx

3 *Le Correspondant* (París). 10-VIII-1898. Archivo del Patronato del Misteri d'Elx.



'L'illustration'.

Siguiendo con la prensa internacional, un año después, en 1900 la revista londinense *The Wide World Magazine*⁴ publica las primeras fotografías de la Festa, incluidas en un reportaje sobre el drama asuncionista ilicitano.

En este año, el semanario monárquico madrileño *La Época* (1849-1936) habla de la Festa. Su corresponsal Emilio Dugi, la describe y la califica como un “espectáculo original (...) conservado desde la Edad Media”⁵ Informa que artistas y escritores como Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure, Joaquín Dicenta, Manuel Paso o Teodoro Llorente han acudido a Elche en este año para presenciar la obra. Un año después, el musicólogo Rafael Mitjana analiza la parte musical y pide la creación de una publicación sobre las versiones musicales de la representación.⁶ Otro corresponsal, Nicolás de Leyva, en esta ocasión del

4 "An Opera in a Cathedral", VIVIAN, Herbert. *The Wide World Magazine*, vol. IV, october 1899 to march 1900. Colección particular de José Antonio Carrasco Pacheco.

5 *La Época*, 15-VIII-1900.

6 *La Época*, 14-VIII-1901.

7 *El Imparcial*. 20-VIII-1902, n.º 12.700.

diario madrileño liberal *El Imparcial*, acude a Elche en 1902 tras una conversación mantenida en Cartagena con el académico Adolfo Herrera Chiesanova, en la que le habla de la Festa. Tras presenciar la obra, la describe con detalle, en especial los elementos de la escena. Y advierte sobre el deterioro de la iglesia de Santa María, en mal estado desde que se produjo un terremoto en 1829 en la Vega Baja:

Elche tiene muchas cosas buenas, sin contar sus bosques de palmeras, pero ninguna puede suplir el encanto del espectáculo secular con que se celebra la Asunción, y temo que está amenazado de muerte próxima. No hay más que alzar la vista a la bóveda del templo, para predecir que se vendrá abajo el día menos pensado y pudiera ocurrir una catástrofe si antes no lo cierran al culto por su estado ruinoso.⁷

En estos primeros años, la Festa atraviesa una situación de franca decadencia, al carecer de apoyo municipal y contar con una escasa divulgación por parte de la propia prensa ilicitana. Esta falta de interés hacia la obra, se une a la interrupción de las representaciones entre los años 1903 y 1905 por las obras de reparación que finalmente se llevaron a cabo en la cúpula del templo de Santa María.



'El Imparcial' y 'La Época'.

El 14 de abril de 1905, Elche recibe la visita del Rey Alfonso XIII a quien se había pedido ayuda para las obras de Santa María. La ciudad realizó los preparativos necesarios, entre los que destaca la representación de una parte del drama asuncionista.⁸ Y en julio se anuncia la llegada de la infanta Isabel a Elche. Para conmemorar la reapertura del templo, a finales de este año la Biblioteca Marítima Nacional de Santa Pola, edita en Madrid una reproducción litográfica del Auto lírico-religioso⁹ por iniciativa de director de la Biblioteca, el marino Fernando Pérez Ojeda. La Festa vuelve a representarse en 1906.

En 1907 encontramos otra referencia a la Festa en la prensa nacional. Lo hace el médico ilicitano Alfredo Llopis quien escribe una emotiva carta dirigida al diputado en Cortes por Alicante, José Francos Rodríguez, que se publica en el *Heraldo de Madrid* el 23 de agosto, haciendo un repaso por las fiestas de Elche refiriéndose también a la Festa, mediante la descripción de algunas escenas.¹⁰

La revista madrileña *Nuevo Mundo* (1894-1933) también publica en este año un artículo de opinión escrito por Enrique Rivas, en el que habla de la grandeza y singularidad de la Festa. Incluye fotografías de diferentes rincones de la iglesia de Santa María, como una vista desde una azotea, el altar mayor, el órgano y una escena de San Juan cantando a la Virgen en un instante de la representación. Habla de la existencia de una edición de la consuetud dirigida por Adolfo Herrera, con una carta del maestro Pedrell y hecha en 1905 por Pérez Ojeda, como ya hemos comentado. Confía en que este libro contribuya a “extender la fama de la Festa” y añade que “todos debemos contribuir a su popularización”.¹¹



La Iglesia de Santa María, de Elche, vista desde una azotea

El argumento de este libro es el asuncionista, siempre en la iglesia de Santa María en "festa" o sea, en la fiesta de los siglos en que el arte dramático italiano. Representación sin par de un "auto" que remontan al siglo XII, en las basílicas, ciertas doctores en el arte, que tiene su libro, el "comenta", y el de Elche de 1899 por un dibujo que lo copia del original italiano.



Celebración de un auto en la iglesia de Santa María.

San Juan cantando su hermosa salutación a la Virgen

No es de este lugar el argumento asuncionista, famoso del auto y meses se muestra primitivo, es un drama. El argumento que hoy es una obra de teatro del "Asuncionista", escrita y así, dirigida por D. Adolfo Herrera, con una carta del maestro Pedrell, y hecha en 1905, por el culto marino Sr. Pérez Ojeda, gerente de la sociedad cartagenera "Arte dramático de Levante".

Mucho ha de contribuir este libro para extender la fama de la "Festa" a las poblaciones de donde se contribuyeron todos, cada cual con su vida que es obra artística realizada.

Contados visitantes alberga Elche esos días sagrados. Ni un buen día tiene falta.

El pueblo local del consero es el más fervoroso espectador; llenando las amplias naves, subido a las mesas de celebración, sobre los altares, desfilaciones, encarnando en las columnas, mirando los pilares, escuchando la partitura desde el "Asuncionista" y rompiendo en aplausos y vítores cuando el "Asuncionista" baja desde la altura, con el sacerdote y los cuatro ángeles cantando, a veces por el cuerpo de la Virgen que los apóstoles rodean.

Cambiando, por efecto del consuetudinario de estas fiestas se ve desaparecer por el poco número de días los nuestros consuetud, es una obra que en algún momento de Elche, por cierta tan bello como Elche, se conserva todavía manifestaciones de nuestra historia y nuestras tradiciones.

Enrique RIVAS



Altar mayor de la Iglesia de Santa María



Detalle del órgano de la Iglesia de Santa María

Revista 'Nuevo Mundo'.

Interesante es también el artículo que publica el *Diario de Alicante* (1907-1935), en el que denuncia la decadencia de las fiestas de agosto, incluida la Festa, por el poco interés de las autoridades locales:

La festa de Elche debiera tener renombre universal y no lo tiene. Nuestra innata dejadez, nuestra indiferencia clásicamente española han hecho que hasta ahora permanezca a los ojos del mundo inteligente esta verdadera joya del arte medieval que ha venido conservándose en Elche casi de milagro. (...) Los amantes del arte (...) hemos de emplear las energías en conservar nuestra festa, dándole todo el esplendor que se merece, engarzándola en la montura purísima del entusiasmo que sentimos por lo bello. (...) Ahora, las fiestas han sido

8 No hemos podido constatar a través de la prensa cómo se produjo esta representación en Santa María, ya que la cúpula estaba derruida.
 9 Se refiere a una publicación de Adolfo Herrera titulada "Excursión a Elche. Auto lírico-religioso en dos actos, representado todos los años en la parroquia de Santa María los días 14 y 15 de agosto". Se trata de una descripción de la Festa que el autor presencié en agosto del año 1896, en la que habla sobre datos históricos y data el drama ilicitano en el siglo XIII. El Patronato local del Misteri d'Elx reeditó el folleto en facsímil en el año 2015, con una presentación de Joan Castaño García.
 10 *Heraldo de Madrid*. 23-VIII-1907, nº 6.113.
 11 *Nuevo Mundo*. (Madrid). 15-VIII-1907.

como siempre malas. Con decir que no ha habido nada, queda hecha su apoteosis.¹²

En 1909, el Ayuntamiento de Elche acordó no celebrar la Festa por haber ilicitanos luchando en la llamada Guerra de Melilla o del Rif, que tuvo lugar entre los meses de julio y diciembre. La Festa tuvo serias dificultades para seguir representándose en estos años, debido fundamentalmente a la falta de fondos, el ínfimo apoyo municipal o las circunstancias externas, como los trabajos de reconstrucción de Santa María y la citada Guerra de Melilla.

La escasez de información relativa a la obra, es habitual en los años siguientes. De hecho, no aparecen artículos sobre la Festa en los diarios nacionales consultados. Las representaciones de agosto de 1917 coinciden con la huelga general convocada por la UGT y el PSOE, que se produjo como consecuencia de la huelga del sindicato ferroviario de UGT de Valencia, convocada tres días antes por un conflicto laboral. El factor desencadenante fue la negativa de la empresa de ferrocarriles española, a readmitir a los 36 obreros que habían sido despedidos. La huelga general tuvo en Elche un gran seguimiento. A pesar de las campañas impulsadas para mejorar la obra y darla a conocer en el extranjero, la vertiente turística de la Festa no se explota realmente hasta 1924, cuando comienza a difundirse en países como Francia, Alemania e Inglaterra.

Dictadura de Primo de Rivera (1923 - 1930)

Como hemos dicho, no encontramos ninguna referencia directa a las representaciones de la Festa hasta 1924, recién restaurada la escena de la Judiada por parte del compositor alicantino Óscar

Esplá. En este año los diarios madrileños liberales *El Sol* y *La Voz*, mencionan la obra destacando esta importante novedad:

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 siglo.¹³

No será hasta 1924 cuando el diario conservador y monárquico *Abc* mencione por primera vez la obra en un escueto comentario de fiestas. Señala que el Misterio ha sido presenciado por 12.000 personas¹⁴ y que la procesión de la Virgen fue presidida por el gobernador de la provincia, junto al delegado gubernativo, y que la misa fue oficiada por el doctor Almarcha, siendo pronunciada la oración sagrada por el provisor del Obispado, Diego Tortosa.¹⁵ El escritor y periodista peruano Felipe Sassone escribe en este diario sobre Elche, sus fiestas y el Misteri, pues tuvo oportunidad de conocerlo tras su estancia en la ciudad



Revista 'Estampa'.

12 *Diario de Alicante*. 20-VIII-1907. El artículo está firmado por el médico Alfredo Llopis, bajo el pseudónimo de Dr. Sperling.

13 *El Sol*. 19-VIII-1924, nº 2.193; *La Voz*. 19-VIII-1924, nº 1.296.

14 El semanario habla de 12.000 personas, cuando el aforo de Santa María no admite más de 1.500. Podemos señalar, por tanto, que se trata de una evidente exageración.

15 *Abc*. (Madrid). 17-VIII-1924.

al ser designado como mantenedor de los Juegos Florales. Señala la gran labor de Óscar Esplá, a quien califica de virtuoso, por haber cuidado del “auto sacramental”.¹⁶

En 1928, el diario murciano conservador *El Tiempo* (1908-1936) también se hace eco de la Festa, gracias al político Isidoro de la Cierva y Peñafiel, quien tras acudir a Elche para presenciarla, queda admirado de la belleza artística de la misma. De la Cierva describe con detalle el ambiente vivido en la iglesia el día 15 de agosto de este año.¹⁷ También, el dirigente socialista Rodolfo Llopis Ferrándiz publica en la revista madrileña *Estampa* (1928-1938) un trabajo ponderando el drama religioso, ilustrado con alguno de los momentos más significativos de la representación. En él relata de forma detallada el origen de la obra.¹⁸ Y la revista murciana *Flores y Naranjos* (1928-1932) aporta un documentado artículo acompañado de fotografías de los intérpretes de la Festa. En él describe las escenas de la obra y destaca la originalidad de este drama sacro-lírico único en el



Revista 'Flores y Naranjos'.

mundo. También señala que es desconocido para la mayor parte de los españoles.¹⁹

En octubre de 1930, el académico Federico García Sanchiz visita Elche para impartir una conferencia en la que habla de la Festa en el teatro Kursaal, actual Gran Teatro. El diario *Abc* en su crónica indica que el orador “cautivó al auditorio”.²⁰ Días después, informa sobre la visita del ministro de Instrucción Pública, Elías Tormo a Elche para presenciar el Misterio. En un encuentro con periodistas madrileños en la capital de España, el ministro comenta los aspectos generales de la Festa y destaca su gran valor. Reconoce que al celebrarse en verano “dificulta la presencia de extranjeros que, de otro modo, concurrirían en gran número a Elche, para admirar lo que en ningún otro punto del planeta puede ser contemplado”. El diario comenta que el ministro tenía intención de hacer propaganda de la Festa, por medio del Patronato de



Diario 'El Tiempo'.

16 *Abc*. (Madrid). 11-IX-1924. En realidad, la Festa no es un “auto sacramental”, sino un misterio asuncionista.

17 *El Tiempo*. (Murcia), 18-VIII-1928.

18 *Estampa*. (Madrid). 28-VIII-1928.

19 *Flores y Naranjos*, (Murcia). 19-VIII-1928, pp. 7-8.

20 *Abc*. (Madrid). 4-XI-1930.

Turismo, algo que no se llegó a materializar debido al “estado de reorganización en que se encuentra esta entidad”. Por otra parte, menciona que este año acudirán a presenciar la obra el artista catalán Josep María Sert i Badia, el presidente de la Asociación de Amigos del Louvre, Alberto Heuzaux y el escritor M. Alfredo Savoir.²¹

II República y Guerra Civil (1931 – 1939)

A pesar de que no hubo ninguna propuesta directa desde Elche, aunque sí una implicación clave de Óscar Esplá,²² el 15 de septiembre de 1931 el Gobierno de la República declara el Misteri Monumento Artístico Nacional, a propuesta del ministro de Instrucción Pública, Marcelino Domingo y Sanjuán. Este hecho supone el mayor reconocimiento obtenido hasta la fecha, y garantiza el sostenimiento económico de la obra, ya que el Estado aportaría fondos para su celebración. Esta iniciativa hace pasar la organización de la Festa, del Ayuntamiento, que intentaba suprimirla por su carácter religioso, al Estado, que garantizaba su protección. El decreto, firmado por Niceto Alcalá Zamora, se publica en la *Gaceta de Madrid*, y en el preámbulo destaca la labor de Felipe Pedrell, Joaquín Turina y Óscar Esplá como principales valedores. Como argumentos para la concesión de este título, se resalta la magnitud artística de la obra, aunque se subraya que poco a poco está perdiendo su carácter original, al introducir nuevos elementos, algo que se considera no solo un perjuicio cultural, sino también económico, ante el riesgo de perder los ingresos derivados del turismo:

La representación constituye, pues, una de las fiestas populares de la más alta prosapia artística que existen actualmente en el

21 *Abc* (Madrid). 12-VIII-1930.

22 Hay autores que postulan que fue el propio Esplá el autor material e intelectual del Decreto del 15 de septiembre y que fue él quien creó el conocido como Patronato de la Festa, que comienza sus funciones en el año 1932.

23 *Gaceta de Madrid*. 16-IX-1931, nº 259.

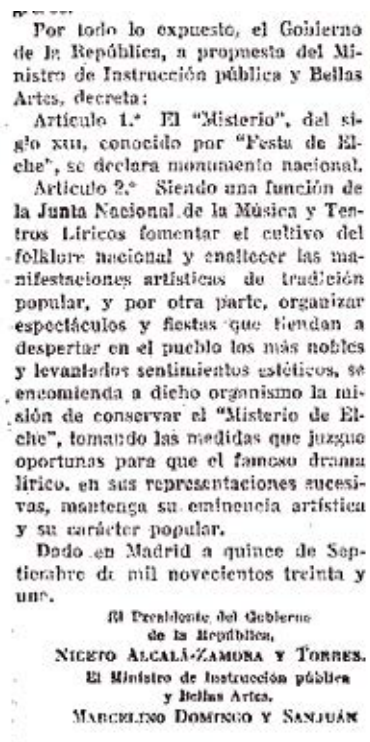
24 *El Debate* (Madrid). 17-IX-1931.

mundo, y causa con justicia, la admiración y el respeto de cuantos artistas y eruditos de todas partes (españoles y extranjeros) acuden a presenciar este espectáculo único. (...) ²³

Tras el acuerdo del Consejo de Ministros de declarar el Misteri como Monumento Nacional, Joaquín Turina habla en la prensa madrileña sobre esta decisión, concretamente en el periódico *El Debate*, calificándola de acierto y subrayando las cualidades artísticas y culturales de la obra:

Lo verdaderamente maravilloso del Misterio es que constituye algo único en la historia de la música dramática. Es un ejemplar auténtico de drama musical del siglo XIII, cantado desde el comienzo hasta el fin, e integrado por arias, dúos, tercetos y coros, todo ello interpretado por jóvenes aficionados de Elche.²⁴

A partir de este momento, la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, se encarga de tutelar la Festa, con el principal objetivo de evitar cualquier modificación que alterase su carácter original.



Diario 'La Gaceta de Madrid'.

En 1932, el corresponsal del diario madrileño *El Liberal*, Julio Gómez escribe un artículo elogiando al Gobierno de la República por sus iniciativas de fomento de las bellas artes en España. Señala la declaración de la Festa de Elche como Monumento Nacional como una de las más importantes y muestra su satisfacción porque la Junta Nacional de Música, presidida por Óscar Esplá, se encargue de velar por su conservación y mejora. Indica que está a punto de ver la luz la edición de la obra, que será publicada por una casa editorial francesa. Y subraya su valor artístico:

La Festa de Elche tiene suficiente importancia sustantiva como obra de arte que aún ejerce su misión estética con indudable y poderosa eficacia, para no tener que añadirle valores que no necesita, como fuente o arquetipo de un género artístico, como el teatral, con el que solamente podrían hallársele muy remotas y discutibles relaciones de parentesco.²⁵

Destacamos en 1932 el artículo publicado por Ernesto Nieto en el diario madrileño *Luz*, (1932-1934) en el que reconoce la grandeza de la Festa, destacando su belleza polifónica, y la paradoja (acertada a su juicio) de que haya sido el estado laico “sin mezquinos reparos partidistas” el que la haya declarado Monumento Nacional. Nieto señala que, hasta este momento, se habían destinado pocos recursos para sacar adelante la representación. También comenta el honor que supone para los ilicitanos interpretar un papel en el Misteri y recuerda un dicho local que asegura que nunca nadie de quienes han participado en la Festa ha muerto de accidente. El periodista menciona a los componentes del Patronato local y señala que siendo conscientes de la importancia turística que

25 *El Liberal* (Madrid). 19-VIII-1932

26 *Luz*. (Madrid). 22-VIII-1933.



Diario 'Luz'.

la obra tiene para la ciudad han trabajado sin descanso hasta conseguir que se destaquen todas sus calidades ante espectadores llegados por primera vez a Elche.²⁶



Diario republicano 'El Luchador'.

El año 1933 supone un punto de inflexión, ya que se da un importante impulso a la difusión de la Festa en toda España, gracias a la celebración en agosto de un festival organizado por el Patronato en la Plaza de Toros para dar a conocer a la obra, que retransmite Unión Radio S.A.²⁷ En este año acuden a Elche varias personalidades a presenciar la Festa. Entre ellas, el académico de Bellas Artes y arquitecto, Teodoro de Anasagasti. La reflexión que el periodista Juan Chabás realiza en el diario madrileño *Luz* sobre el gran valor artístico de la obra, pone de manifiesto que el pueblo ilicitano ha logrado que la tradición religiosa haya calado en la sociedad.²⁸

El año 1934 viene marcado por la publicación de dos números extraordinarios sobre Elche y sus fiestas de agosto, con artículos sobre la Festa. El primero de ellos aparece en el periódico alicantino republicano *El Luchador* (1913-1939). El cronista Francisco Figueras Pacheco destaca la importante labor de Óscar Esplá en la restauración de la obra, algo que considera ha servido para atraer gente de diversos puntos del país, y no solo de lugares próximos a Elche. Esta publicación también reproduce el preámbulo y decreto del Gobierno de la República por el que declara el Misterio de Elche Monumento Artístico Nacional.²⁹

El segundo número extraordinario se edita desde Madrid, concretamente el diario católico *El Debate* (1910-1936), donde en uno de los artículos se reproducen algunos cantos de la obra y se narra la tradición de la Venida de la Virgen, en el siglo XIII, como origen del drama sacro-lírico. El texto viene acompañado por una fotografía de la iglesia de Santa María, durante la escena en que se representa la muerte de la Virgen.³⁰

El por entonces abogado ilicitano Alejandro Ramos Folqués escribe en 1935 en el diario *Abc* sobre la Festa. Afirma que es superior a otras representaciones de carácter religioso, como *La Pasión* de Oberammergau en Alemania, *El verdadero misterio de la Pasión*, en París o *La Passió de Nuestro Señor Jesucristo*, de Olesa de Monserrat. Describe las diferentes escenas y recuerda la bula papal por la que se permite su representación en Santa María, así como su declaración de Monumento Nacional, hechos que han garantizado la supervivencia de la obra.³¹ Además, la revista *Hispania*³² publica un reportaje sobre la Festa describiendo de forma detallada su representación, así como el ambiente que se vive en Santa María los días 14 y 15 de agosto.

El 20 de febrero de 1936, en un ambiente generalizado de provocaciones, se produce el incendio de las iglesias de Santa María, San Juan, El Salvador y La Merced, así como otros lugares, por lo que la Festa no puede celebrarse. El 30 de junio, el músico Óscar Esplá recibe el encargo, por parte de la Dirección General de Bellas Artes de visitar la basílica de Santa María para estudiar la posible representación del Misterio en agosto. Pero en el incendio de Santa María, se destruyó la imagen de la Virgen de la Asunción y algunos elementos de la representación, como la lona del cielo y el órgano. También el retablo mayor y los laterales fueron pasto de las llamas. Por tal motivo, la Festa no volvería a celebrarse hasta 1941. Durante la Guerra Civil (1936-1939), el templo fue escenario para usos civiles, principalmente como garaje y carpintería. A partir de mayo de 1939, las obras de restauración de Santa María fueron sufragadas mediante aportaciones

27 Fue radiado por esta emisora en Valencia, Madrid, Barcelona y San Sebastián y retransmitido por todas las grandes estaciones extranjeras.

28 *Luz*. 16-VIII-1933.

29 *El Luchador*. 13-VIII-1934.

30 *El Debate* (Madrid). VIII-1934, suplemento extraordinario.

31 *Abc* (Madrid). 13-VIII-1935.

32 Es la revista oficial de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. El primer número apareció en 1917. Dedicada a la literatura, cultura y lenguas española y portuguesa, *Hispania* es publicada trimestralmente en español, inglés y portugués por Johns Hopkins University Press.

locales y algunas subvenciones estatales, estas últimas gracias a la intervención del escritor y filósofo catalán Eugenio d'Ors.

Inicios del Franquismo (1939- 1947)

La llegada del nuevo régimen cambia la situación de la Festa, ya que se le otorga un mayor protagonismo, por tratarse de una celebración eminentemente católica. No podemos olvidar que la ley de Prensa el 23 de abril de 1938 establece la censura en todas las publicaciones, cuyo objetivo sería convertir la prensa en una institución al servicio del Estado, transmisor de valores oficiales e instrumento de adoctrinamiento político. No es de extrañar que, desde este momento, se emplee el término Misterio de Elche, en detrimento de su nombre tradicional: Festa d'Elx en la inmensa mayoría de publicaciones que hacen referencia a la obra.

En mayo de 1940, *Abc* anuncia que los textos originales del Misterio han sido depositados en el Instituto de España (por parte de su director Eugenio d'Ors), para encargar su reproducción a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el objetivo de proteger el original.³³ En agosto se constituye la Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y sus Templos, cuya misión principal era la puesta en marcha de las representaciones suspendidas durante la Guerra Civil. En esta tarea fue clave la figura de Eugenio d'Ors quien, gracias a su cargo como presidente del Instituto de España, actuó como intermediario entre las autoridades estatales y la comisión que en Elche se encargó de la restauración de Santa María. Cuatro meses antes, el 14 de abril, el

filósofo catalán ya había pedido, a través de un artículo en el diario *La Vanguardia*,³⁴ la restauración de los elementos de la obra, destruidos en el incendio de 1936.

En noviembre de 1940 se celebra en Ginebra una conferencia sobre Elche a cargo de Marcelle Dunant,³⁵ en la que habla de la Festa, tras su estancia en la ciudad ilicitana. El diario suizo *Journal de Genève* se hace eco de la noticia poniendo en valor la obra, por haber sido declarada monumento nacional. También menciona la comisión constituida para reconstruir la iglesia de Santa María “devastada por los rojos” de la que forman parte, entre otros Eugenio d'Ors. Califica el Misteri de “verdadera ópera sacra” y lo data en el siglo XIII. Por último, muestra su deseo de que periodistas de este diario puedan acudir el año próximo para contemplarlo.³⁶ Otro diario suizo, el *Courier de Genève* publica una crónica sobre la conferencia de Marcelle Dunant. Explica que “supo evocar con arte las bellezas de la ciudad, de sus alrededores y de aquel oasis” y que “con no menor precisión describió la emoción duradera que en su cultivadísimo espíritu dejara la sorprendente Festa”. Describe el ambiente que se vive en Elche durante los días de fiesta, y destaca su fascinación por la obra y la Virgen de la Asunción:

Es realmente extraordinario ver la aparición de la Virgen en un Misterio de época tan remota, y lo es asimismo que el tal misterio esté totalmente cantado, cosa excepcional y sin precedentes en los demás poemas sagrados de aquellos siglos. (...) Su línea melódica es de una belleza perfecta y sus coros y motetes de una rara calidad.³⁷

33 *Abc* (Madrid). 2-V-1940. En 1941 el citado Instituto de España hizo una edición facsímil de la consuetud de 1709, de 500 ejemplares, con un prólogo de Eugenio d'Ors.

34 *La Vanguardia*. 14-IV-1940.

35 Nacida en Suiza y esposa del arquitecto Jacques Dunant, Marcelle J. Dunant fue una colaboradora de Eugenio d'Ors en la Enciclopedia Hispánica. Vino varias veces a Elche para preparar las fiestas en relación a la comisión estatal de la Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y de sus Templos, junta de la cual fue nombrada vocal en el año 1941. Vid. ASENCIO, Josep M. i CASTAÑO, Joan (eds.) (2004). *Alberto Asencio González i la Festa d'Elx: Epistolari (1935-1970)*. p. 79.

36 *Journal de Genève*. 9-XI-1940.

37 GALOPÍN, Marcelle. “Elche, su palmeral y su Misterio”. *Courier de Genève*. XI-1940. La traducción de este artículo se encuentra en el archivo del Patronato del Misteri d'Elx, (APME).

No es hasta 1941 cuando se reanudan las representaciones de la Festa. En este año el militar ilicitano Antonio Maciá Serrano escribe en la revista madrileña *Misión* dos artículos sobre la obra. En el primero de ellos habla sobre el origen de la tradición de la Venida de la Virgen y muestra su alegría por la reanudación de las representaciones tras el incendio de Santa María, a cuyos responsables califica de malvados. En el segundo se refiere al desarrollo de la representación durante los días 14 y 15, así como las Salves, que tienen lugar entre el 16 y el 22 de agosto.³⁸ La continuación de la Festa tras la Guerra supone un punto de inflexión ya que, a partir de este momento, nunca más volverá a interrumpirse su representación. En este año se publica la edición facsímil de la consuetta de 1709, realizada por el Instituto de España (algo que, como hemos visto, había anunciado *Abc* en mayo de 1940) y dirigida por Eugenio d'Ors, gracias a una subvención del conde de Romanones. En el prólogo, d'Ors expresa su emoción por el Misterio de Elche, destacándola sobre otras obras teatrales que ha contemplado:

Jamás, empero, en lo que lleva mi historia de espectador y oyente en teatro, he experimentado una emoción tan profunda como la sentida el 14 y 15 de agosto de 1934 presenciando, en el templo de Santa María de Elche, su Misterio.³⁹

El músico Conrado del Campo escribe varios artículos en el diario madrileño *El Alcázar* (1936-1988), mostrando su admiración y poniendo de relieve la belleza musical de la obra: “No guardo en la memoria, con absoluta sinceridad lo confieso, recuerdo emocional de obra lírica alguna que supere al que en mí ha dejado tan sublimes momentos

como los que señalo...”⁴⁰ También destaca la riqueza de las voces y el conjunto escénico de la Judiada y advierte de la ausencia del órgano en la representación, al quedar destruido tras el incendio provocado en los prolegómenos de la Guerra. Encontramos otro artículo en la revista madrileña *Semana* escrito por el historiador y militar valenciano Julio Guillén Tato quien narra el desarrollo del Misteri. Determina el origen del consuetta en el siglo XIV y comenta que su emoción y calidad no es superada por *La Pasión* de Oberammergau, el *Anfiparnaso* de Módena⁴¹ o los Misterios bretones.⁴²

Restauración de la Festa

Días antes de las representaciones de 1942, el corresponsal de *Abc*, Abelardo de Teruel explica las diferentes escenas de la Festa, por considerar que fuera de Elche solo se conoce la parte musical de la obra, pero no la teatral:

Porque para las gentes documentadas en España y fuera de ella en materia de arte divino, hay más conocimiento del ‘Misterio’ en su parte musical (sin haber acudido a la representación) que no corresponde a lo que es esa maravilla única en su argumento.⁴³

La crónica de las representaciones de este año aparece en el diario *El Alcázar*, de la mano de Conrado del Campo, quien señala que este año “ha alcanzado perfección notable en todos los aspectos interpretativos”. Reconoce el gran trabajo de todos los protagonistas, en especial el del Ángel, la María y los apóstoles, destacando el San Juan, Santo Tomás y San Pedro. De la Judiada indica que estuvo “muy bien conjuntada y llena de animación y carácter”. Define la obra como “un poema dramáticorreligioso (sic)” y como “primera

38 MACIÁ SERRANO, Antonio. *Misión*. (Madrid). VI- 1941. (La familia de Maciá Serrano donó todos sus escritos al Archivo Histórico Municipal de Elche).

39 *El Consuetta de la Fiesta de Elche*. Ed. facsímil. Barcelona. Instituto de España, 1941. (el prólogo fue reeditado en diversos folletos, como en *El Misterio de Elche, Monumento Artístico Nacional*.) Publicación de la Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y de sus Templos, Elche, 1946).

40 *El Alcázar* (Madrid). VIII-1941.

41 *Anfiparnaso (Alrededor del Parnaso)* es una obra lírica compuesta por el músico y poeta Orazio Vecchi, nacido en la ciudad italiana de Módena.

42 *Semana*. (Madrid). 26-VIII-1941.

43 *Abc*. 8-VIII-1942.

ópera popular española".⁴⁴ En diciembre de 1942, *Abc* recoge en sus páginas la visita a Elche del Nuncio de Su Santidad, Monseñor Cicognani. Entre otros lugares, acude a Santa María, donde se canta un solemne *Te Deum* y éste da la bendición al pueblo ilicitano. En su honor se interpretan varios números del Misterio. La autoridad eclesiástica promete al presidente de la Junta Restauradora del Misterio que asistirá a la representación de la Festa el próximo mes de agosto.⁴⁵

El diario madrileño *Informaciones* (1920-1983) publica en enero de 1943 una conversación mantenida con Francisco Serrano Anguita (miembro de la Junta Nacional Restauradora del Misterio), quien realiza una serie de comentarios sobre la restauración del drama asuncionista después de la Guerra Civil. Indica que gracias a la aportación estatal y a las contribuciones generosas de los ilicitanos se ha conseguido recaudar una importante cantidad de dinero para rehabilitar el templo de Santa María:

El Gobierno del Caudillo (...) ha aportado generosas ayudas para el restablecimiento del Misterio, único en el mundo. Y con ellas, y con el constante y pródigo esfuerzo de cuantos viven en Elche, que cooperan sin regateos a la buena obra, con cantidades que pasan ya del millón de pesetas, el portentoso drama lírico ha recuperado su viejo esplendor, se ha podido reconstruir ese prodigio arquitectónico que es la Colegiata de Santa María y se van remediando todos los daños incalculables que en ciudad levantina, como en todas las de nuestro territorio, pregonan la maldad y la barbarie del marxismo.⁴⁶

En este año (1943) se anuncia la visita a Elche del ministro de Agricultura, Miguel Primo de Rivera, para asistir a la Festa, junto a su

44 *El Alcázar*. 19-VIII-1942.

45 *Abc*. 15-XII-1942.

46 *Informaciones*. (Madrid). 28-I-1943.

47 Pilar Primo de Rivera fue Delegada Nacional de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. En Elche realizó el acto de apertura de la inauguración de una exposición de artesanía en agosto de 1943.

48 *ABC*. Suplemento. VIII-1943

hermana Pilar.⁴⁷ También comunican su presencia José M^a Pemán, Julián Pemartín y Federico García Sanchiz, éste último hijo adoptivo de Elche, y se menciona la posibilidad de que acuda el ministro de Educación, José Ibáñez Martín. En este año, el diario *Abc* publica por primera vez un suplemento especial dedicado a Elche y sus fiestas, en el que incluye dos artículos sobre el Misteri. En uno de ellos se habla de la restauración de la obra tras la reconstrucción de Santa María y la labor realizada por la Junta Nacional Restauradora. Destaca la excepcionalidad de la representación y su origen incierto. También detalla el dinero que el Estado ha invertido en esta tarea y aparece una breve reseña del argumento. En el otro se recogen las impresiones del cura de la iglesia El Salvador sobre Elche y la Asunción. Asimismo, incluye varias fotografías antiguas de la ciudad ilicitana.⁴⁸

En agosto, la Junta Nacional Restauradora, presidida por Eugenio d'Ors, organiza una reunión en el Ayuntamiento denominada *El Voto de Elche*. Entre los acuerdos adoptados destaca la solicitud al Papa en nombre de la ciudad de la definición y proclamación del dogma de la Santísima Asunción de María. Eugenio d'Ors escribe en el diario catalán *La Vanguardia* sobre la propuesta de *El Voto de Elche*, señalando la grandeza que supondría obtener dicho reconocimiento.



Suplemento del diario 'Abc'.

Que en Elche no se duerman (...) Que no se les ocurra, por ejemplo, comparar los conatos de restauración del Misterio, habidos tres lustros atrás y vacíos de sustancia religiosa, con el coherente trabajo actual, plenamente informado por la misma. Que huyan (...) no menos que del estetismo barato de la erudición pueblerina.⁵³

El 1 de julio de 1946 se celebra en Valencia, en la iglesia gótica de San Agustín, un acto de exaltación del Misteri, con la intervención de la Coral Polifónica Levantina. Varios cantores, dirigidos por el maestro de Capilla Pascual Tormo, interpretan un fragmento de la voz de la Virgen, otro del Ángel, el Ternario completo y el Araceli. La crónica de este acto aparece en la prensa valenciana, en los diarios *Levante* y *Jornada* (1941-1975):

El festival resultó un éxito. Desde los discursos iniciales, hasta la apoteosis floreal de su término. Solo nos resta elogiar desde aquí a la Junta Restauradora del Misteri, significándole, además, la gratitud de los valencianos por su gesto: este de regalarnos con fragmentos del monumento musical que, por especial concesión, pertenece a Elche en exclusiva.⁵⁴

El diario *Levante* entrevista al compositor Eduardo López-Chávarri, quien habla sobre sus recuerdos en Elche. Sobre el Misteri, destaca su sustancia fuertemente teatral, y asegura que es algo más que belleza escénica.⁵⁵ La prensa catalana recoge varios artículos en agosto de este año en los que se habla de Elche y sus fiestas. Uno de ellos⁵⁶ aparece en el *Diario de Barcelona* (1792-2009) de la mano de José Rico de Estasen (vicepresidente de la Asociación de la Prensa Alicantina) en el que describe las características de la Festa. El autor recoge una cita literaria sobre el drama ilicitano del político Pascual Madoz, que aparece en su célebre *Diccionario*:⁵⁷

Aunque quede fuera de este periodo, cabe destacar que tras la creación del Patronato Nacional del Misterio de Elche en 1948, se siguen publicando noticias y reportajes sobre la obra de gran interés. Algunos de los más relevantes aparecen en los diarios *Abc* y *El País*.

Balance

El interés periodístico hacia la Festa por parte de diarios y semanarios nacionales no se evidencia realmente hasta 1924, tras la reforma del compositor Óscar Esplá. Hasta ese momento y salvo algunas excepciones, como la revista londinense *The Wide World Magazine* o los periódicos parisinos *L'illustration* y *Le Correspondant*, lo cierto es que la obra apenas tuvo repercusión fuera de Elche. Esto se debe en gran parte a la situación de decadencia que atravesó la Festa en estos primeros años. Pero a partir de esta fecha y especialmente tras su declaración como Monumento Nacional en 1931, por parte del gobierno de la República, aparecen gran cantidad de artículos, reportajes e impresiones sobre la obra. Los esfuerzos de los ilicitanos por su salvaguarda y la implicación de personajes clave como el propio Eugenio d'Ors, contribuyeron a su conocimiento y divulgación en la prensa nacional de la primera mitad del siglo XX.

53 Id. 25-V-1946.

54 *Jornada*. (Valencia). 2-VII-1946.

55 *Levante*. (Valencia). 2-VI-1946.

56 *Diario de Barcelona*. 15-VIII-1946.

57 El *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* es una magna obra publicada por Pascual Madoz entre 1846 y 1850. Está compuesta por 16 volúmenes (Madrid, 1845-1850), y analiza todas las poblaciones de España.

La Festa



LA RESTAURACIÓN DEL ARACELI O RESCÈLICA

Sixto M. Marco Lozano
Doctor ingeniero y miembro del
Patronato del Misteri d'Elx

El Araceli o Rescèlica, que de ambos modos se llama, es el aparato aéreo donde tienen lugar dos de las escenas más importantes de la *Festa*: por un lado, la ascensión de María a los cielos y por otro, su coronación por la Santísima Trinidad.

Cuando el Araceli entra en escena, con sus cinco ocupantes y su vistosa decoración dorada, nos recuerda un retablo barroco entre nubes, compuesto por tres calles: una central de una sola casa y dos laterales divididas ambas en dos. Los ocupantes de los laterales siempre son ángeles que portan instrumentos de cuerda y que permanecen durante toda su intervención arrodillados sobre unas repisas dispuestas en cada una de las casas: las dos inferiores están ocupadas cada una por un niño que simula tañer un guitarrón sin cuerdas, y en las dos superiores se ubica un adulto tocando la guitarra, en la situada en el lado del evangelio, y otro, en el lado el de la epístola, que toca el arpa. La calle central, dispuesta para albergar a su ocupante de

pie, es el lugar del Ángel Mayor, que siempre estará representado por un sacerdote o, en su caso, por la imagen de la Virgen de la Asunción que preside la basílica (figura 1).

En el interior del cielo y sin ocupantes, la imagen que queda del Araceli es la que podemos ver en la figura 2. Tras retirársele el ornamento de oropel que la cubre, la imagen vuelve a cambiar (figura 3).

En el año 2010, y durante el montaje del cielo, se detectaron algunos problemas en el Araceli: la parte inferior del lado del evangelio estaba descompuesta. Un arreglo en la terraza de la Basílica, como en otras tantas ocasiones, la dejó útil.

Tras el ensayo general del día 13 de agosto del mismo año, el encargado de tramoya, Francisco Rodenas, detectó que la zona reparada volvía a presentar problemas. Con su comprobación se concluyó que no era preocupante, pero requería una profunda revisión. Para ello habría que



Figura 1. El Araceli en sus dos intervenciones durante la representación: (a) Bajando con el Ángel Mayor. (b) Subiendo/bajando con el alma de la Virgen. (c) Asunción de María. (d) La coronación. Todas las fotos son del autor.

suspenderla del vértice, cosa difícil de hacer en la terraza. Con las autorizaciones pertinentes del presidente del Patronato, Modesto Crespo, y del alcalde, Alejandro Soler, se trasladó a los talleres municipales del servicio de Alumbrado¹, donde se disponía de medios para su adecuada revisión. A primera hora del día 16 de agosto fue trasladada al taller.

Una vez enfrentados al problema, y para empezar, era irremediable preguntarnos acerca de la antigüedad del aparato, cuestión más que recurrente y difícil de resolver. Sin perder la esperanza de hacernos una idea sobre este tema y convertido prácticamente en un objetivo, acometimos su análisis.

Comenzamos tomando datos, haciendo fotos, croquis, acotaciones, analizamos sus formas, la funcionalidad del todo, de sus partes y la relación entre ellas. Cada repisa está reforzada por su parte baja con un jabalcón.

Tras el análisis, observamos que contiene técnicas constructivas muy distintas y pertenecientes a épocas diferentes, bien por posibles modificaciones o bien por

reparaciones efectuadas a lo largo del tiempo y así percibimos diversos tipos de uniones en sus diferentes elementos:

Ligadas con hilo: Solo por sus extremos, y con sendos tornillos, se une el perfil que forma el arco interno al arco y ramales externos. La fuerza de los tornillos no impide a éste poder rotar sobre ellos, pudiendo producirse con el giro la invasión del sitial central. Una ligada con hilo de cáñamo de 5 mm, extendida a lo largo de todo el arco, hace que permanezca en su sitio. Si bien este tipo de unión es de uso muy primitivo, su presencia en el aparato no es de mucha antigüedad (figura 4-a).

Roblonado: Es la unión más generalizada en el aparato. Todas las piezas del antiguo sitial central, las uniones entre las espigas y repisas laterales, el cáncamo de enganche situado en el vértice y las anillas de sujeción de los cinturones de seguridad, se encuentran unidos con roblones. Su uso, ampliamente extendido en la época romana, ha sobrevivido hasta nuestros días (figura 4-b).

¹ Quiero aprovechar la ocasión para expresar mi agradecimiento a los electricistas pertenecientes a la plantilla del A. P. del Ayuntamiento de esta ciudad por su colaboración en este trabajo.



Figura 2. El aparato sin sus ocupantes y con su decoración.

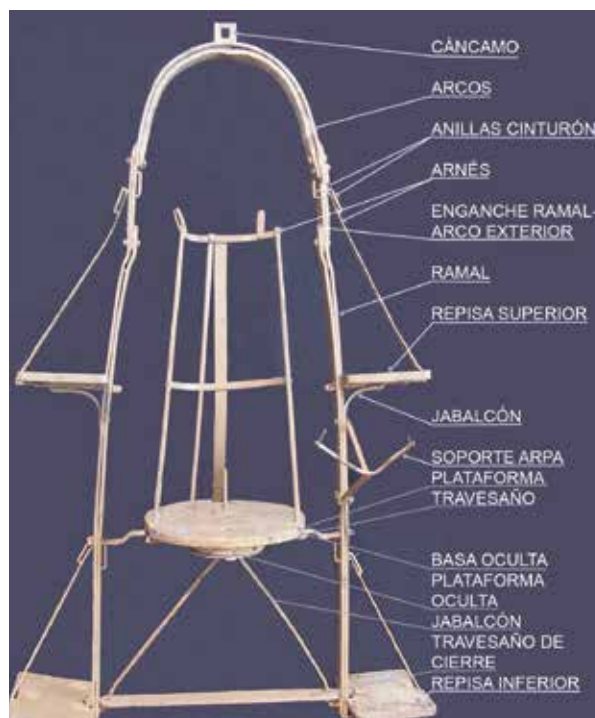


Figura 3. Imagen del aparato sin su decoración, elementos principales.

Muesca/espiga/cuña: Las cuatro repisas laterales, el travesaño de cierre y el central se unen de este modo al bastidor principal (figuras 5-a y 6). Es un tipo de unión que comienza a ser desplazado en el Renacimiento por el empleo de los tornillos con tuerca de palometa. Es fácil encontrarlo en yugos de campanas (por ejemplo, en la campana Corpus Prima, del año 1450, perteneciente a la Catedral de Jesús Nazareno de Huesca), en maquinaria de relojería (como el reloj de la catedral de Well, de 1393), o en piezas de artillería (boca de fuego de la artillería de principios s. XV). (figuras 7-a, b y c).

Tornillos: Todos ellos con cabezas y tuercas hexagonales, se encuentran presentes en los jabalcones, unión entre arco y ramales.

Soldadura eléctrica: Los jabalcones que refuerzan la repisa central quedan unidos entre sí con soldadura eléctrica; la unión entre las espigas y las repisas, originalmente roblonadas, fueron reforzadas recientemente con soldadura eléctrica (figura 4-b).

La inspección, continuada y minuciosa, nos mostró dos puntos de interés especial. Por un lado, bajo la plataforma central que está actualmente en uso, queda oculta otra de tamaño más reducido y es la que se sujeta al travesaño (figuras 3 y 8). A esta plataforma reducida se sujetan las columnas que forman el arnés. En los dos frontales, y en su comienzo, contienen una basa (figuras 8 y 9-a), elemento decorativo no fácil de forjar, sin función específica y que además quedan en su mayor parte ocultas por la actual plataforma. Y nos preguntamos: ¿A que podrían haber pertenecido esos elementos decorativos? ¿Qué función tuvieron?

Por otro lado, en la construcción de la tramoya se superponen una y otra vez los elementos que afectan a su estabilidad. Existe duplicados, triplicados y hasta sextuplicados, como en la cabria. Por ello sorprende encontrar un elemento resistente, crucial en su función, que no presente esa redundancia: es el cáncamo del cual cuelga todo el aparato. Sujeto al arco externo mediante un remache, ha permaneciendo

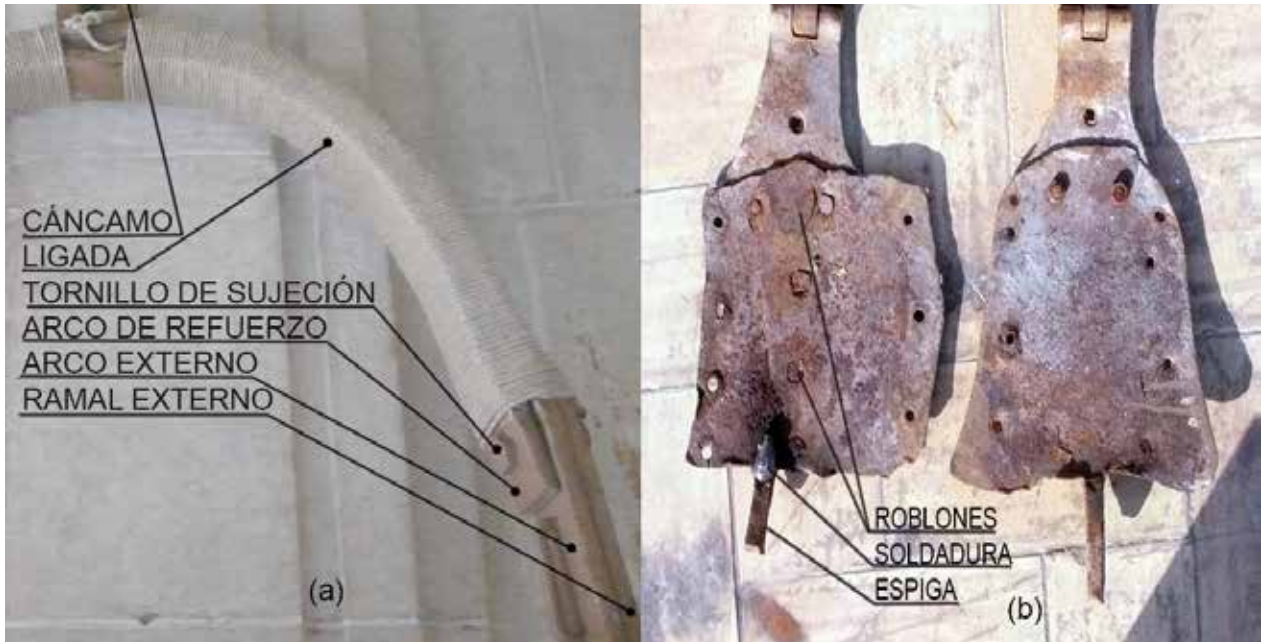


Figura 4. (a) Ligada sujetando los arcos. (b) Parte metálica de las repisas.

así hasta hoy y sin haber dado ninguna señal de debilidad (figura 9-b). La primera impresión fue de cierta alarma, pero cuando recordamos el modo con el que se sujeta el aparato a la maroma, ya que junto al gancho se efectúan hasta ocho vueltas de cuerda para asegurar la maroma al vértice de los dos arcos, comprendimos que no existía demasiado problema.

Por otro lado, entre los documentos históricos que hacen referencia al Araceli, existen: pagos relacionados con las

tramoyas, que se hallan en los libros de clavería, propios y arbitrios, así como múltiples intervenciones sobre el aparato en diversas épocas. Citaremos dos de ellas por su relación con nuestro trabajo:

Pago hecho en 1749:

- Otrosí: once libras diez y siete sueldos pagados a Miguel Gerónimo Ortiz, cerrajero, las 10 L 12 s que han importado la composición de la tramoya del Araceli y alargarle las barras de hierro principales palmo y medio [...]

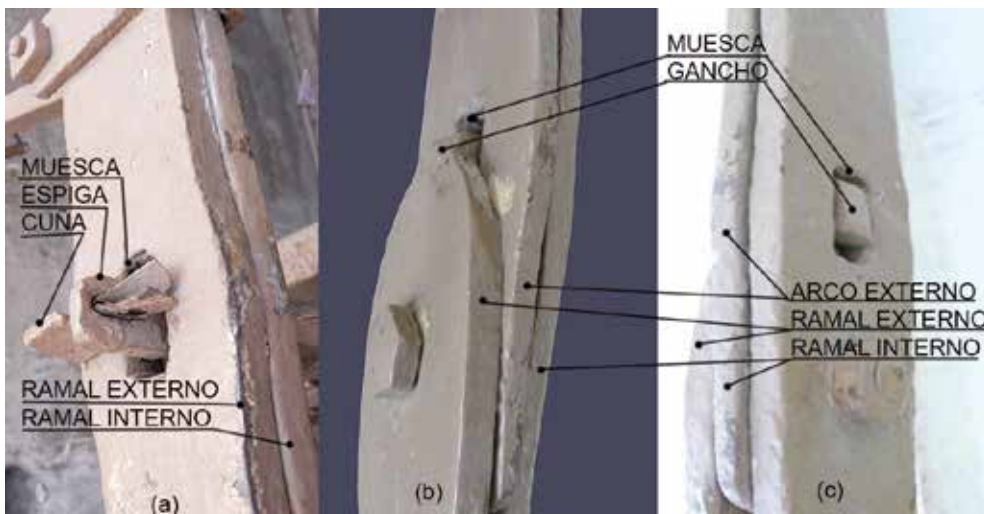


Figura 5. (a) Muesca/espiga/cuña perteneciente al travesaño central. (b) y (c) Unión con enganche.



Figura 6. Muesca/ espiga/ cuña perteneciente al travesaño de cierre del aparato.

Pagos hechos en 1801:

- Ultme., setenta y dos reales vellón satisfechos a Agustin Jover, maestro herrero titular de esta villa, por un medio punto xxxx de Aragón xxxx que ha hecho y punto en la tramoya de Araceli y demás que consta de su recibo nº 3672

- Agustín Jover, maestro serrajero titular de esta villa (de quarenta y cuatro años más o menos), que ha visto y reconocido con el mayor cuidado las máquinas que son de su inspección, y sirven para otra

(dicha) festividad, y encuentra, que todas están hábiles, a excepción de la Araceli que para que sirva y pueda bajar en ella con seguridad los sujetos que hacen papel en la relacionada festividad, se necesita reformarla y ponerle las barras de yerro de plantilla de diez palmos de largaría, una a cada lado y que su importe lo será de veinte libras [...]

En esta documentación se confirma lo intuido en el análisis del aparato: cambios y modificaciones en el tiempo. Un refuerzo, el más reciente, y el



Figura 7. a) Catedral de Well, año 1393, Museo de la Ciencia, Londres, foto del autor. b) boca de fuego, Fuente: Miguel Castillo, Legado Nazari, artillería cristiana empleada en la conquista de Granada, diciembre 2016. c) Fuente: Inventario de campanas de Catedrales de España. M. Educación, Cultura y Deportes (2018) Dr. F. LLOP i BAYO.

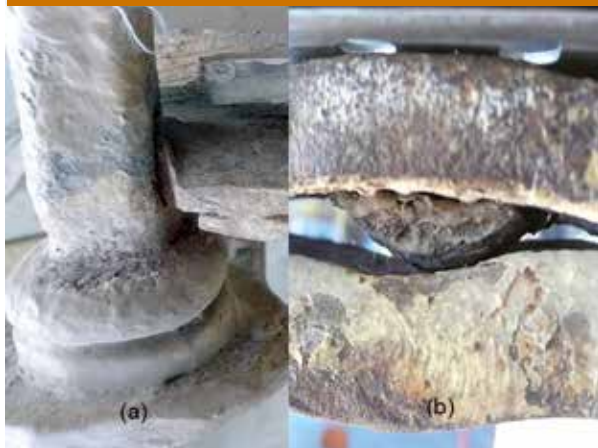


Figura 8. Plataforma oculta.

alargamiento, hecho con anterioridad.

Comenzamos retirando el refuerzo de principios del XIX: Los “yerro de plantilla de diez palmos”. Se corresponden con los ramales de la parábola situados en el exterior. La unión al ramal original se efectuó con tornillos de cabeza hexagonal. Las repisas continuaron manteniendo su sistema de unión tras hacerle al nuevo perfil las muescas coincidentes con las originales para la penetración de las

Figura 9. (a) Basa de pilar del arnés central. (b) Roblón del cáncamo del vértice.



espigas. Este refuerzo incluyó el arco situado concéntricamente por el interior y del que ya hemos hablado. Su imagen no apreciaría el cambio, pero sí su resistencia.

Sobre el recrecido en palmo y medio, tendremos en cuenta dos citas fechadas con antelación a su modificación.² Ambas aluden al número de ocupantes del aparato: cuatro ángeles músicos y la imagen de la Virgen. Esto excluye la posibilidad de hacer dicho recrecido para aumentar el número de ocupantes.

Las repisas inferiores las ocupan niños. Si anteriormente hubiesen sido adultos, el paso a infantes no hubiese requerido recrecer su separación. Por tanto, y de acuerdo con las huellas sobre el posible mecanizado que presenta el aparato en sus ramales, el recrecido no afectó a los sitiales laterales y sí lo hizo al central; es decir, desde los ramales hacia arriba.

² PERPINYÀ, Salvador, *Antigüedades y glorias de la Villa de Elche*, Vicent J. Escartí y G. Sansano (ed.), Temes d'Elx, XXVI, Elche, 1995, p. 59 y DOLZ DEL CASTELLAR, Esteban, *Año Virgineo cuyos días son finezas de la Gran Reyna del Cielo, María Santissima, Virgen Madre del Altísimo. Sucedidas en el mismo día en que se refieren*, Valencia, 1686, vol III, p. 201.



Figura 10. Fisura encontrada en uno de los jabalcone, resultado de la reparación.

De hecho, es ahí donde se encuentran las uniones. No tenemos dato que nos permita saber si la parábola estaba formada por una sola pieza –arco/ramales– o, por el contrario, al arco se le unieron los ramales como lo hace actualmente.

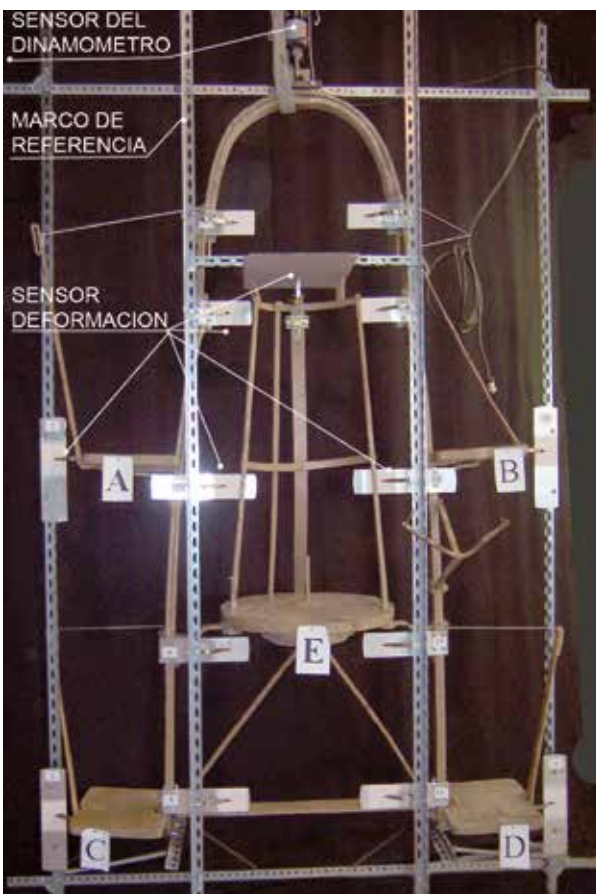


Figura 11. Marco de referencia y situación de los sensores.

Todo indica que el recrecido se hizo desestimando el arco original, forjando uno nuevo con un incremento de longitud de arco de tres palmos y que éste sustituyó al original. A él, tras hacerle las muescas para los enganches y los orificios para los tornillos, se le unirían los ramales y el cáncamo.

Pero ¿por qué después de casi tres siglos de representaciones hubo que aumentar el tamaño del sitial central? ¿Pudo deberse a la utilización de una imagen de la Virgen de mayor tamaño? Todo apunta a que no fue esa la razón: Si el sitial central era ocupado por el Ángel Mayor –necesariamente un sacerdote– lugar donde permanecía de pie, también hubiese cabido una imagen de mayor tamaño.

Tenemos datos referentes a la coronación de la Virgen que parecen no coincidir con la forma de hacerlo actualmente:

- En 1530, la Cofradía de la Virgen de la Asunción, encargada de llevar a cabo las representaciones en esta época, pide una ayuda al Consell Municipal: [...] *dotze ducats d'or que aquest va oferir per daurar la cadira en què cada any es faia l'assumpció de Maria [...]*³
- En 1682, Nicolás de Bussy esculpe la fachada que contemplamos actualmente en la Basílica y dedica su hornacina central a la asunción y coronación de la Virgen. La imagen de María de esta hornacina aparece **sentada** sobre unas nubes.
- De la misma forma, con la Virgen sentada, se representa la Asunción en la ilustración de la consueta de 1709.
- Los ángeles del Araceli en su canto de la Vespra se dirigen a la Virgen con las palabras: *Seureu en **cadira** real, en lo Regne Celestial.*

3 CASTAÑO I GARCÍA, Joan, *La Festa d'Elx, la Festa de tots*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008, p 24.



Figura 12. De izquierda a derecha: Sensor palpador aplicado al cáncamo y arco externo donde queda sujeto. Uno de los 15 monitores de deformación distribuidos por el aparato.

- Las imágenes correspondientes a la iconografía, principalmente la pictórica y escultórica, muestran a la Virgen indistintamente de pie o sentada.
- El sitial central, tras el recrecido, ocultó a otro con elementos decorativos que quedaron en desuso. Un vistazo al mobiliario del s. XV permite ver la abundancia de sillas de la época en las que sus patas arrancan con una basa ¿Podrían ser los restos de una de ellas? De ser así, lo precedente tendría mucha coherencia.

Una hipótesis viable es que el mencionado recrecido se realizara en el momento en que la imagen de la Virgen pasó de subir al cielo sentada a hacerlo de pie como lo vemos en la actualidad.

Actualmente, el aparato tiene 2.475 mm de alto, 1.510 mm de largo y 600 mm de ancho. Para la repisa central y las laterales superiores no hay límite de altura, y las laterales inferiores son de 1.170 mm. En cuanto a su peso, en vacío, es de 131 daN, y el asignado en escena es de 600 daN. Esta cifra no dista mucho de las cincuenta arrobas (612,5 daN) que se citan por E. Dolz de Castellar.⁴

Durante los trabajos se evidenció la presencia de diferentes fisuras (figura 10),

dos de importancia, situadas en cada uno de los jabalcones del ramal externo, que precisaron su reparación. Con los servicios de cerrajería de Diego Ferrández se nivelaron los jabalcones y con ello ambas repisas. Se continuó con la eliminación del óxido de las fisuras y su unión con soldadura eléctrica, finalizando con un tratamiento térmico de templado. Verificado el buen estado de sus componentes, se procedió al montaje.

Se prestó especial atención a las cuñas que sujetan las espigas porque repetidamente han sido las causantes de la descomposición del aparato. Una ligera modificación en su diseño aseguraría que no pudiesen salirse de su posición.

Para calibrar nuestro hacer y conocer el estado general del aparato, lo sometimos a dos pruebas de esfuerzo. Si las superaba, tendríamos la certeza de que los valores ordinarios los admitiría con garantía. Por contra, cualquier contingencia permitiría afrontarla sin asumir riesgos.

El primer ensayo consistió en dejar el aparato suspendido de un dinamómetro calibrado. En esta posición se fueron colocando en los sitiales bloques de hormigón de 16,20 daN cada uno, y se midieron también las deformaciones producidas en dieciséis zonas de importancia (figuras 11 y 13). Para evitar

⁴ DOLZ DEL CASTELLAR, Esteban, *op. cit.*, vol III, p. 201.

las posibles deformaciones permanentes por las fuerzas aplicadas, fuimos incrementando el esfuerzo y midiendo la deformación; se continuó reduciendo la carga a la mitad y comprobamos que también la deformación era la mitad. Mientras esto sucediese, tendríamos la certeza de que nos movíamos por la zona proporcional. Se comenzó con dos bloques por sitial: 32,4 daN, y se midieron las deformaciones correspondientes. Se continuó retirando un bloque, quedando 16,2 daN y volvimos a medir la deformación. Se repitió la operación añadiendo a cada sitial dos bloques más: 32,4 daN, pasando su fuerza a 48,6 daN. Se volvió a medir la deformación y se volvió a retirar un bloque por sitial, quedando 32,4 daN de carga y se volvió a medir la deformación. Este proceso se



Figura 13. Aparato sometido a la máxima carga de ensayo.

continuó hasta alcanzar la cifra de 630 daN y dimos por buena la prueba (figura 13).

Para medir las deformaciones provocadas por las cargas, se sujetó al cáncamo del aparato un bastidor que, quedando independiente de él, lo circundó (figuras 12 y 13). Con ello, cualquier deformación se reflejaría con respecto a este bastidor. Para medirlas, unos diales hechos con papel milimetrado y una cinta de aluminio con su extremo en punta y pintada de rojo, sujetos uno al aparato y otro al marco de referencia, nos indicaron cada uno, el desplazamiento en el lugar seleccionado (figuras 11, 12 y 13). Sobre el papel milimetrado se dibujaron unas coordenadas cartesianas con la punta situada en el origen (0 0) antes de cargar el aparato. Tuvimos en cuenta que las deformaciones serían acumulativas: la deformación que adquiriese el sitial, sería la propia más la producida en el arco y ramal. Esto haría muy complicado obtener los valores absolutos, pero no así los relativos. Para la carga máxima obtuvimos como valor máximo de deformación el correspondiente al sitial superior del lado de la epístola, que dio una desviación de (1,5-16) mm. Retirada la carga, todos los monitores volvieron a (0 0).

Especial atención tuvo el roblón de unión cáncamo/arco. Un palpador sujeto por su parte fija al cáncamo, y la móvil al arco, con una precisión de 0.01 mm, nos indicó el movimiento entre ambas piezas de 0,015 mm con la carga máxima de 630 daN (figura 12-a).

En la segunda prueba reproducimos el esfuerzo soportado por el arnés del sitial central, ante la pérdida del equilibrio de su ocupante. Para ello, estando el aparato igualmente suspendido y con una carga total en sus sitaliales de 245 daN, aplicamos una fuerza horizontal, normal al eje del aparato y aplicada en distintas direcciones: 0°, 90°, 180° y 270° y juntamente se midió la desviación respecto a la vertical adquirida por el arnés. Alcanzados los 30 daN aplicados en la parte posterior, se desvió 10,9 mm.



Figura 14. (a) Bridas de sujeción cáncamo/arcos situados en el aparato. Bridas antes de montar.

Con la idea de reforzarla, pero sin modificarse, se diseñaron dos bridas construidas en acero estructural, que una vez colocadas abrazaron los dos arcos y el cáncamo, dejando hueco para el gancho (figura 14).

Como es sabido, a principios del s. XV, en la catedral de Valencia se celebraba una

representación asuncionista en la que ya subía y bajaba de un cielo ubicado en el cimborrio un araceli ocupado por imágenes. Algunos años después, en la segunda mitad del s XV, aquel araceli pudo servir de modelo para construir el nuestro. Esto nos lleva a pensar que en su construcción inicial no debieron hacerse muchas probaturas. Si a ello añadimos la deficiente calidad constructiva,



Figura 15. (a) Detalles que muestran las fisuras de los ramales como consecuencia del mal procesado y calidad del acero. (b) Pieza de una repisa.

la mala calidad del acero empleado (figura 15) y la forma de unir las piezas, no tenemos razón para dudar de que los dos ramales interiores, junto con los sitiales y excluyendo el arnés del sitial central, la plataforma que lo oculta, las anillas para los cinturones y los jabalcones que lo refuerzan, se puedan remontar al origen de las representaciones.

El trabajo ya queda hecho. Hecho y explicado para que aquellos a quienes interese esta información puedan tener acceso a ella. Somos conscientes de que su lectura puede resultar ardua a causa de su tecnicismo, pero también debe ser apreciada porque su contenido es capaz de tranquilizarnos cuando en agosto, dentro de nuestra basílica vemos bajar a nuestro Araceli cargado de ángeles y reduce el temor de que se corra el más mínimo riesgo, porque ya sabemos que este aparato está en orden. Es el momento en que, confiados, damos rienda suelta nuestra emoción.

La Festa



2018 - Any dels
Misteris Assumpcionistes -
Elx, València, Castelló

2018. ANY DELS MISTERIS ASSUMPCIONISTES (ELX, VALÈNCIA, CASTELLÓ)

Hèctor Càmara Sempere
Comissari de l'Any dels Misteris
Càtedra Misteri d'Elx - UMH

L'Acadèmia Valenciana de la Llengua (AVL), que és la institució estatutària encarregada de vetlar per la norma i l'ús del valencià, dedica cada any a un escriptor o una escriptora. Però, enguany, s'ha pres una decisió diferent i agosarada: proclamar el 2018 com a Any dels Misteris Assumpcionistes d'Elx, València i Castelló. Açò suposa, d'una banda, reconèixer en el Misteri d'Elx una fita lingüística i cultural al sud més extrem del territori valencianoparlant, que està cridat a convertir-se en un element revulsiu i de prestigi per a la llengua; i, d'una altra, la visualització d'aquesta representació, i d'altres que desaparegueren amb el pas del temps, dins del panorama literari i musical general valencià. Joan Fuster ho tenia molt clar quan deia:

Elx "canta" la seua Festa, com una litúrgia estrictament local. Però Elx, quan la canta, canta per tots nosaltres: per tots els qui

parlem com es parla a Elx. Diríeu que, aquest dia d'agost, l'aire dolç i daurat que agita les palmes del vostre cel, resumeix en el seu àmbit l'íntegra geografia de l'idioma. Darrere l'estampa càlida del vostre paisatge, i entre el goig jubilar de la vostra gent, està tot el país: la muntanya aspra i gòtica del Maestrat i dels Ports de Morella, la clama agrària de Gandia, el camp sever de Monnòver i de Lliria, la plètor de l'Horta de València i de la Plana de Castelló, el litoral clàssic de Dénia i de la Marina, la verda opulència de la Ribera de Xúquer, la sequedat diàfana d'Albaida i de Xixona, els perfils antics i moderns d'Alcoi i de Sagunt, d'Alacant i de Xàtiva... Sense saber-ho vosaltres ni nosaltres, com un misteri més que irradia el Misteri, Elx es converteix en el cor de la llengua, durant les jornades de la Festa. De Vinaròs a Guardamar, unes mateixes paraules ens donen unitat: per elles som un poble enmig dels altres pobles, un poble amb nom propi i amb complexió específica. Són les velles paraules del

Misteri, les paraules que el Misteri conserva entre totes les seues sumptuositats.¹

L'elecció de l'Any dels Misteris Assumpcionistes

La iniciativa de dedicar un any a la *Festa* partí d'una reunió entre la Càtedra Misteri d'Elx de la Universitat Miguel Hernández, encapçalada pel seu director Pablo Mas, d'una banda, i el president de l'AVL, Ramon Ferrer, d'una altra. Des d'un primer moment, hi hagué una excel·lent sintonia i un acord a reconèixer una peça teatral de tanta vàlua històrica com és el *Misteri d'Elx*. Gràcies a la col·laboració del professor i acadèmic Antoni Ferrando, potser el màxim especialista en la llengua de la representació,² es dissenyà una proposta atractiva que fóra aprovada per l'AVL i, d'aquesta manera, es decidí que la commemoració girara al voltant dels Misteris Assumpcionistes Valencians, entre els quals excel·leix el *Misteri d'Elx*, que és l'únic que s'ha mantingut en escena fins als nostres dies.

La decisió, presa al gener de 2017, suposa una novetat, ja que s'assumeix un subgènere del teatre medieval –l'assumpcionista– i no un autor, com s'havia fet fins ara, a l'hora de determinar el contingut de l'any. Això no ens ha de sorprendre massa: d'una banda, el Regne de València, a igual que la resta de la Corona d'Aragó, destacà per un conreu de la dramàtúrgia bastant extens i divers; i, d'una altra, el teatre sempre ha sigut un gènere bandejat dins del cànon literari, fins al punt que, quan parlem del Segle d'Or de les lletres valencianes i destaquem autors de poesia, com ara Ausiàs Marc, Jordi de Sant Jordi o Joan Roís de Corella, o de narrativa, amb el cas excepcional de Joanot Martorell, mai no parlem de la riquesa teatral de València, i de la resta del territori, que veié en la capital un model a seguir en aquest sentit. A més a més, s'afegí que la totalitat d'aquestes obres eren anònimes, amb la qual

cosa se'n fa més complicada la identificació. Era, doncs, l'oportunitat, i així ho veié l'AVL, de reconèixer el lloc que li pertoca al teatre medieval, representat, en aquest cas, pel cicle més documentat al llarg del territori.

Amb l'aprovació del 2018 com a Any dels Misteris Assumpcionistes d'Elx, València i Castelló, l'AVL decidí tot seguit nomenar comissari per a l'organització de les diverses activitats, responsabilitat que he acceptat amb molt de gust i agraït de tot cor. Entre les primeres coses que es dugueren a terme hi hagué la creació d'un disseny per a la marca de l'Any, realitzat per l'empresa Espirelius i que parteix de l'estudi de la iconografia existent sobre l'Assumpció de la Mare de Déu al llarg de la història de l'art. Les imatges gòtiques, renaixentistes o barroques estan carregades d'una simbologia que narra la història del misteri de l'Assumpció a través de complexes resolucions plàstiques, en les quals es repeteixen diversos motius, com ara els àngels portant la Mare de Déu, els núvols, la corona, la lluna, i, ocasionalment, els apòstols i la palma. Atés que totes aquestes representacions són molt complicades i que la icona d'una marca ha de ser un element molt sintètic, es buscarem un altre tipus d'imatges iconogràfiques més austeres, com són els gravats, que, a més a més, remetent a l'escriptura (com a procés de transmissió de la literatura). Entre els fons de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València s'ha elegit el gravat que apareix en l'obra *Letrillas devotas de la Asunción de Nuestra Señora*, imprès a València per la viuda d'Agustín Laborda entre 1780 i 1818 (BH Var. 265/16), i que recorda el que hi ha en el paper volant dels *Goigs* de la Mare de Déu d'Elx del segle XIX (Arxiu de la Basílica de Santa Maria d'Elx). Potser, l'element que millor representa el concepte que transmet l'Assumpció, i que per aquest motiu s'ha destacat com a imatge de la marca, són els querubins entre els núvols als peus de la Mare de Déu.

1 FUSTER, Joan "Les paraules perdurables", *Festa d'Elig*, 1962.

2 Podeu consultar el seu treball "La llengua del Misteri d'Elx", en G. Haltus - G. Lüdi - M. Metzeltin (eds.), *La Corona d'Aragó i les llengües romàniques. Miscel·lània d'homenatge per a Germà Colón*, Tübingen, 1989, p. 75-89.



2018 _ Any dels
Misteris Assumpcionistes _
Elx, València, Castelló

Per a la lletra s'ha triat una tipografia que remet en la memòria col·lectiva als primers llibres impresos i als gravats populars.

L'Assumpció al territori valencià

En l'edat mitjana l'Assumpció de la Mare de Déu es convertí en un motiu recurrent de devoció a Occident, encara que en origen es tracta de tradicions que provenien d'Orient, conservades en textos extracanònics que difongueren entre els segles IV i VI la creença que Maria fou pujada al cel en cos i ànima. En la segona meitat del segle XIII, el dominic Iacopo da Varazze, seguint alguna d'aquestes fonts, dedicà un capítol a l'Assumpció de la Mare de Déu en la *Llegenda daurada*, que arplegava la vida de multitud de sants, a més de festivitats religioses, ordenades segons el calendari litúrgic. Aquesta obra tingué una difusió extraordinària fins al Concili de Trento (1545-1563) i, en concret, el capítol esmentat es convertí en el referent ineludible de tota classe de manifestacions artístiques i literàries, des de retaules o portades fins a obres de teatre. Autors valencians, com ara sant Vicent Ferrer, Francesc Eiximenis o Isabel de Villena, tractaren aquest tema en els seus escrits.

Pel que fa a la devoció popular, l'Assumpció de la Mare de Déu tingué una fortuna considerable en terres valencianes i, des de la conquesta cristiana iniciada per Jaume I en el segle XIII, moltes de les esglésies valencianes estan sota aquesta advocació i la seua celebració el 15 d'agost ha donat lloc a multitud de tradicions devocionals i festives arreu del territori.

El teatre assumpcionista medieval: el cas valencià

La nostra literatura es pot considerar afortunada per la quantitat de textos dramàtics d'origen medieval que coneixem i les dades documentals que atresorem. Podem considerar que la cultura dels antics territoris de la Corona d'Aragó tenia en l'espectacle teatral o parateatral un referent ineludible (en són exemple la Patum de Berga o el cant de la Sibilla a l'illa de Mallorca, també declarades Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat, com el Misteri d'Elx). En el cas del Regne de València, durant l'edat mitjana i la moderna, la capital marcà el model a seguir a la resta del territori. La Seu valenciana fou un focus difusor d'espectacles religiosos vinculats a

diverses festes del calendari litúrgic. Sense anar més lluny, la processó del Corpus, danses incloses, fou reproduïda arreu en festivitats adaptades a cada població (com ara, en el Sexenni de Morella).

Pel que fa a l'Assumpció, trobem diverses mostres dramàtiques documentades ací i allà de la Corona, com el drama litúrgic de Santa Maria de l'Estany (segle XIV) o els drames religiosos de Tarragona (finals del XIV) i, ja dins del territori específicament valencià, València (primer quart del XV), Elx (últim quart del XV) i Castelló (finals del XV).

El *Misteri Assumpcionista de València* es representava a la catedral. Només se n'ha conservat el paper de l'actor que feia de Maria (219 versos, que pels indicis deuen correspondre a un quart del total) en una transcripció paleogràfica que Ruiz de Lihory publicà el 1903.³ Un dels elements més característics, que servirà de model a Elx i Castelló, és el desenvolupament vertical de l'escenografia, ja que des del cimbori de la Seu es feia descendir els diversos personatges celestials.

El *Misteri Assumpcionista d'Elx*, conegut com la Festa o Misteri d'Elx, és l'única mostra de teatre d'origen medieval que s'ha representat ininterrompudament fins als nostres dies gràcies al fet que s'ha convertit en la festa identitària dels il·licitans i les il·licitanes. A pesar dels afegits que s'hi han incorporat, ens permet conèixer com era la dramaturgia de fa més de cinc-cents anys. Aquest fet fou reconegut el 2001 quan la UNESCO el declarà Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat, el primer bé valencià a rebre aquest títol.

El *Misteri Assumpcionista de Castelló* és un cas especial, perquè només s'han conservat dues versions de la consuetada traduïdes al castellà: una, de finals del segle XVII, que fou copiada pel notari

Jaume Cases en el *Llibre verd* de Castelló; l'altra, també amb lletra de finals del XVII i lleugerament més curta, conservada a la Biblioteca Nacional de Madrid.⁴ La seua representació fou prohibida a començament del segle XVIII pel bisbe de Tortosa.

Aquestes tres mostres palesen la importància que tingué aquest tipus de teatre durant el final de l'edat mitjana, en el context del Segle d'Or de les lletres valencianes, i, per aquest motiu, calia que des de l'AVL se li dedicara l'atenció amb l'objectiu de donar-les a conèixer arreu del territori.

Les activitats

Com que l'Any dels Misteris Assumpcionistes està en curs, i molt probablement algunes de les activitats encara estiguen fent-se o per fer, no és el lloc per a presentar una memòria, que resultaria del tot precoç, però potser sí que és interessant explicar breument els criteris que s'han manejat a l'hora de proposar-ne i organitzar-ne.

Des d'un primer moment, la Junta de Govern, que ha assumit la faena institucional aparellada a la posada en marxa del programa d'accions emmarcades en l'Any, plantejà que totes les activitats que s'idearen havien de ser divulgatives i adreçades, en la mesura del possible, a gent no especialitzada. En aquest sentit, l'exposició itinerant dissenyada per a recórrer tot el territori valencià (i que és pròpia d'aquest tipus d'efemèrides) vol mostrar d'una manera propera què és això del teatre medieval assumpcionista i per què són de destacar els misteris d'Elx, València i Castelló.

A banda d'això, hi ha la intenció de difondre el vocabulari específic del *Misteri d'Elx* (*cadafal, mangrana, araceli, animeta*, etc.) per a reforçar el manteniment d'aquestes paraules enfront de la introducció d'altres que són alienes a la tradició. L'article 52 de la Llei del

³ Podeu trobar-ne una edició moderna i una reconstrucció en el llibre de Francesc Massip *El Misteri de l'Assumpció de la Catedral de València*, Universitat de València - Acadèmia dels Nocturns, València, 2013.

⁴ Pasqual Mas en feu l'estudi i l'edició en *La Representació del Misteri a Castelló*, Diputació de Castelló, Castelló, 1999.

Misteri d'Elx (13/2005), especifica clarament la protecció que ha de tenir el valencià dins del món de la *Festa* i, des de l'AVL, es vol donar suport des d'aquest vessant.

El paper de l'escola és fonamental en la transmissió dels valors lingüístics, culturals i identitaris que representa el Misteri d'Elx, que apareix com a contingut de la matèria de "València: llengua i literatura" al currículum de Secundària i Batxillerat. Per aquest motiu, s'ha planificat la creació de material per al professorat i de xarrades informatives que ajuden a conèixer-lo.

Aquestes són només algunes de les línies que es desenvoluparan en diverses activitats organitzades des de l'AVL, que es completen amb concerts, jornades de divulgació i visites amb l'objectiu que, al final de l'Any, la població valenciana tinga en el teatre assumpcionista i, especialment, en la *Festa d'Elx* un referent.

Final

M'agradaria acabar aquest text breu sobre l'Any dels Misteris Assumpcionistes, amb el record de dues persones, estudiosos i amants de la Festa, que ens deixaren abans d'hora, i que enguany, si encara continuaren entre nosaltres, estic segur que hagueren estat darrere de l'organització d'aquest esdeveniment: Luis Quirante i Josep Lluís Sirera. Potser es tracta dels dos referents del teatre valencià medieval i modern més importants, que en vida es preocuparen per divulgar el coneixement del Misteri d'Elx, i de la resta d'obres assumpcionistes. Per aquest motiu, de la mateixa manera que he volgut començar amb una citació de Joan Fuster, m'agradaria concloure amb un parell d'aquests autors com a homenatge pòstum.

València, durant el segle xv, va ser un dels grans centres productors de representacions. Només Florència, durant aquest segle,

acollia una activitat dramàtica semblant. [...] El drama assumpcionista valencià era el més ric de tots els que es representaven en l'interior del temple. El d'Elx és una obra que desenvolupa i amplia les característiques escèniques de la peça valenciana. Presenten tanta quantitat de semblances entre si que constitueixen un nítid subgrup dins del panorama dramàtic (i no dramàtic) del tema assumpcionista del segle xv.⁵

Camins sagrats per a molts, però camins que simbolitzen per a altres molts (entre els qui, recorde, em compte) també i sobretot la comunió d'un poble, el nostre, amb les seues arrels culturals i lingüístiques; el necessari i indefugible compromís de tots nosaltres amb la nostra història com a pas imprescindible per a poder mirar endavant, plenament conscients de qui som i a on aspirem a anar. Aquesta és per a mi la gran lliçó que la Festa ens dóna a tots els valencians cada catorze i quinze d'agost. Aquesta és la gran lliçó que Elx ens ofereix generosament a la resta de les ciutats i pobles del nostre país, any rere any.⁶

5 QUIRANTE, Luis, "Teatre assumpcionista valencià", en *Teatre assumpcionista valencià*, 3 i 4, València, 1986.

6 SIRERA, Josep Lluís, Laudatio en l'entrega de la Medalla d'Or de la Universitat de València al Misteri d'Elx, 20 de novembre de 2009 (en www.lafesta.com).



Ajuntament d'Elx