

Festa d'Elx

A photograph of the interior of a theater, likely the Teatre de l'Elx. The stage is ornate with a large, arched, gilded frame. The stage floor is covered with a green curtain. The theater has multiple levels of seating, with the foreground showing rows of red upholstered seats. The ceiling is decorated with gold-colored patterns. The overall atmosphere is one of a grand, historic performance space.

2020

Festa d'Elx

61

2020

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

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO

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

Vicente Cremades García, advocat.

María Gertrudis Jaén Sánchez, doctora en Conservació i Restauració del Patrimoni Històric Artístic.

Tomás Martínez Boix, doctor arquitecte, professor de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura (UPV).

Jose Navarro Pedreño, professor de Ciències Ambientals de la Universitat Miguel Hernández d'Elx (UMH).

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

Ana Planells Pérez, doctora en Arquitectura.

Alejandro Ramos Molina, director del Parc Arqueològic L'Alcúdia.

Matías Segarra Berenguer, fotògraf.

Francisco Vives Boix, director de la Càtedra Dama d'Elx (UMH).

PORTADA

Elena Plácido amb fotografies del Gran Teatre cap a 1920, anònima, i de 2020, de Matías Segarra.

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, Pablo Mas Serrano i Carmina Verdú Cano.

SECRETARIA I INTERCANVI

Regidoria de Cultura. Ajuntament d'Elx.

C/Sants Metges, núm. 3

03203 Elx (Alacant)

Tel.: 96 665 81 45/46

cultura@elx.es

Festa d'Elx, núm. 61. 2020.

Edita: ©Ajuntament d'Elx.

Maquetació: TARSA (Elena Plácido)

Impressió: Segarra Sánchez, S.L.

ISSN: 1889-8866

Dipòsit legal; A 460-2012

- 6 -

Presentació
Gaspar Macià Vicente

LA CIUTAT

- 10 -

Cent Anys del Gran Teatre
El Gran Teatre entreté els il·licitans. Deu fites per a un centenari (1920-2019)
José Francisco Cámara Sempere

- 30 -

Cent Anys del Gran Teatre
Pere Ibarra s'entreté amb el Kursaal. La conservació dels
fullets i el seu llegat a propòsit del centenari
José F. Cámara

- 40 -

Cent Anys del Gran Teatre
La rehabilitación del Gran Teatro de Elche
Tomás Martínez Boix

- 66 -

El barco que llevó a la Dama de Elche de Alicante a Marsella en 1897
Francisco Vives Boix

– 86 –

Palmeral, siglo XXI
Jose Navarro Pedreño

– 102 –

La leyenda de la fundación de Elche
Alejandro Ramos Molina

LA FESTA

– 118 –

La protección de los símbolos en la Ley del Misteri d'Elx
Vicente Cremades García

– 134 –

El patrimonio textil vinculado a la imagen de la
Virgen de la Asunción y al Misteri d'Elx
María Gertrudis Jaén Sánchez

– 156 –

La Capilla de Música de Santa María de
Elche en el siglo XVII
Rubén Pacheco Mozas

– 176 –

Hacia una virtualización del Misteri d'Elx
Ana Planells Pérez

PRESENTACIÓ

El Gran Teatre, la principal sala cultural d'Elx i un dels referents de la vida social de la ciutat, ha complit un segle d'existència i d'activitat ininterrompuda des de la seua inauguració, el 24 de març de 1920, amb el nom de Kursaal, i després d'una transformació total del Teatro Circo. Malauradament, la pandèmia de la covid-19 no sols ha impedit que aquesta fita tinguera enguany els fastos i honors oficials que l'efemèride mereix (temps queda per a esmenar-ho: al 2021 es compleixen 25 anys de la seua rehabilitació), sinó que també es va haver de suspendre tota l'activitat programada a causa de l'estat d'alarma decretat pel Govern d'Espanya uns dies abans de l'aniversari. Una adversitat que no havia viscut la nostra sala més emblemàtica ni en temps de guerra.

Abans que el coronavirus posara cap per avall la nostra vida quotidiana, el consell de redacció de *Festa d'Elx* es va fixar com a objectiu per a la revista d'enguany fer un reconeixement als cent anys del Gran Teatre des de diferents òptiques, que ens parlaren de la rica història i dels esdeveniments viscuts per la sala i per la ciutadania al seu interior. Un espai reconfortant, familiar i acollidor on generacions i generacions d'il·licitans i il·licitanes s'han emocionat (fins i tot deixant caure algunes llagrimetes), han esclatat en rialles, llançant algun crit d'esglai... i aplaudit. Hi han aplaudit molt, amb les pel·lícules, les obres teatrals, els concerts i d'altres activitats d'índole cultural o cívica que s'han succeït al llarg de cent anys.

El centenari del Gran Teatre protagonitza la revista d'enguany, des de la coberta, simbiosí fotogràfica del passat i del present de la sala, fins a una bona part de les seues pàgines. L'article que l'obri és un recorregut per



algunes de les fites fonamentals de la història del local, complementat amb una antologia dels fullets i programes de mà de pel·lícules, espectacles i uns altres actes que va acollir des de la seua obertura fins a la reinauguració de 1996. Les obres de rehabilitació integral de l'edifici, que van començar l'any anterior, són també objecte d'un estudi detallat per part d'un dels arquitectes que el van projectar i dur a terme. A més a més, ens il·lustra sobre les característiques tècniques i estilístiques d'un immoble que, encara que embotit entre unes altres edificacions i sense façana pròpia, és un tot un referent patrimonial de la ciutat.

Tot i això, el Gran Teatre no és l'únic protagonista d'aquesta *Festa d'Elx*. Les dues seccions habituals de la nostra publicació –*La Ciutat i La Festa*– ofereixen uns altres treballs nous i molt interessants. En la primera secció trobem una investigació que posa al descobert, després de recerques quasi policials, el nom i les característiques del vaixell que va portar, el 1897, la Dama d'Elx des del port d'Alacant fins al de Marsella, camí de la capital francesa. I no sols coneixem les vicissituds del vapor on va viatjar la nostra exiliada més il·lustre, acompanyada per Pierre Paris, sinó també les de la naviliera que n'era la propietària i d'uns altres vaixells de l'època.

La llar de la Dama abans de la seua sentida partida, el jaciment arqueològic L'Alcúdia, és objecte d'un altre article. Però en aquesta ocasió no ens endinsem a desentranyar els

seus extraordinaris vestigis petris (la majoria encara ocults), sinó en una llegenda. Es tracta de la fundació mitològica de la ciutat ibera, elaborada a partir de diverses troballes i estudis arqueològics, i que, entre unes altres aportacions, apunta la carrasca i les bellotes com els elements vegetals relacionats amb el naixement d'Ilici, no la palmera i els dàtils.

Si la Dama és el símbol universal pel qual Elx és reconeguda, l'altre gran bé material que identifica i defineix la ciutat és el Palmerar. Enguany es compleixen vint anys de la declaració dels horts històrics de palmeres com a Patrimoni de la Humanitat, el 2000, per la UNESCO. L'article que completa el primer apartat de la revista ens introdueix en la seua evolució i situació actual, fa un recorregut pels darrers treballs d'investigació realitzats al seu voltant, aborda els beneficis mediamambientals i paisatgístics que ens aporta sense pràcticament adonar-nos-en, i alerta dels perills i l'abandó que l'amenacen.

La segona part de la revista reuneix quatre treballs d'investigació que tracten temàtiques fins ara poc o gens estudiades d'aspectes de la Festa i la seua protagonista, la Mare de Déu de l'Assumpció. Un d'aquests és el relatiu a la protecció dels símbols, les marques i els elements de la Festa, tant del Patronat com de les representacions. L'article que obri la secció s'ocupa d'això i fa un recorregut de la situació històrica d'aquesta qüestió i el canvi que va portar el registre oficial dels distintius del Misteri, i, més recentment, la inclusió d'aquests sota la protecció de la llei de símbols de la Generalitat Valenciana.

Una prova més del fet que encara queda molt a conèixer i difondre sobre el Misteri, i gent disposada a continuar escorcollant arxius per a fer-ho possible, és l'estudi sobre la capella de música de Santa Maria, al segle XVII, a partir dels llibres de fàbrica de la mateixa basílica. Una formació que va protagonitzar la vida musical de la vila durant més de dos segles, i l'estudi de la qual ens aporta informació indirecta de com eren les representacions de la Festa en aquella època.

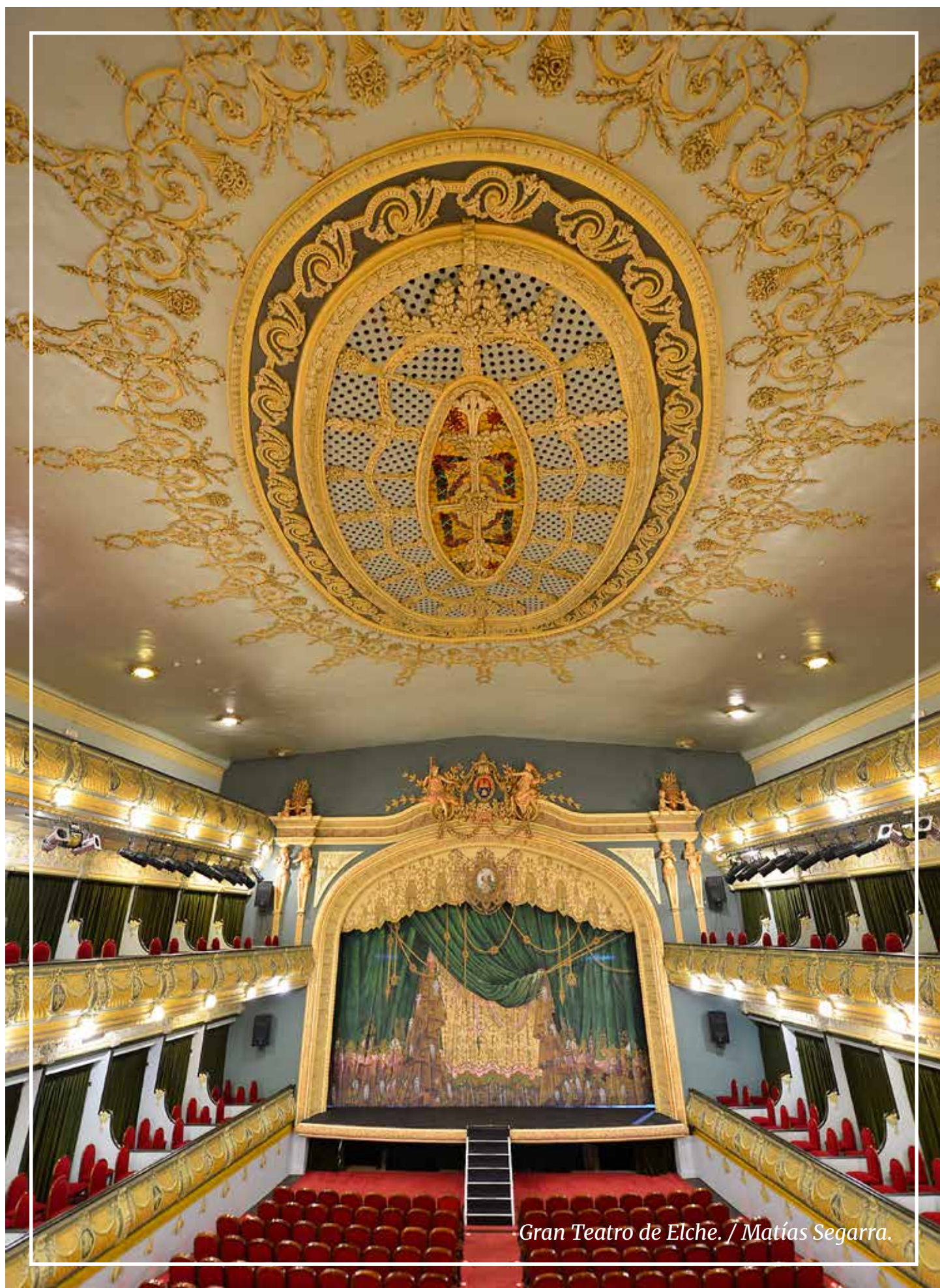
Quan parlem de patrimoni referint-nos al Misteri parlem de música, de cant, de teatre, de religiositat, d'arquitectura... però poques vegades –o cap– hi ha referències a l'extraordinari patrimoni tèxtil de la Mare de Déu, exhibit per la imatge de la patrona en les representacions i en diverses celebracions litúrgiques i festives, part del qual està exposat en el seu museu i en el de La Festa. Tots aquests vestits i additaments marians, amb els contextos històrics i socials que els envolten, han sigut objecte d'una tesi doctoral, un ampli resum de la qual recuperem per a aquest número.

Una altra tesi interessant que hi incloem no mira al passat sinó al futur, i més concretament a l'aplicació de les noves tecnologies en la Festa. Es tracta d'una nova investigació sobre la virtualització, tant visual com acústica, de la basílica de Santa Maria, amb l'objectiu d'integrar-la en entorns de realitat virtual. Un camí que proporcionarà una nova manera de percebre el Misteri i d'interaccionar amb ell, afavorint el seu coneixement i la seua valoració. Queda treball per fer, però s'ha avançat molt envers l'objectiu de portar la divulgació de la Festa cap a un altre nivell tecnològic i sensorial.

Articles, tots i cadascú d'ells, que justifiquen l'existència i la necessitat d'una publicació com *Festa d'Elx*, que renova amb cada número el compromís municipal d'oferir un mitjà per tal que investigadores i investigadors locals continuen fent aportacions sobre la ciutat i la Festa. Un any més, hem de fer constar l'agraïment als autors i les autores, al consell de redacció i a les càtedres institucionals de la Universitat Miguel Hernández d'Elx (UMH) Pere Ibarra, Misteri d'Elx i Gudie Lawaetz de Cinematografia i Documental, per la seua inestimable col·laboració.

Gaspar Macià Vicente
Director

LA CIUTAT



Gran Teatre de Elche. / Matías Segarra.



El Gran Teatre entreté al poble d'Elx

José F. Cámara Sempere

Associació Espanyola d'Historiadors de Cinema



/ Matías Segarra.

L' Ajuntament d'Elx va encarar l'any 2020 amb la mirada posada en un horitzó no gaire llunyà: la celebració d'un centenari transcendental per a la cultura il·licitana, el segle que compleix el Gran Teatre satisfent els espectadors de diverses disciplines i convertit en l'únic testimoni d'una història particular de la ciutat. El teatre de la Glòria és la mostra fefaent de l'evolució dels espectacles a Elx durant el segle XX, des de l'arravatament industrial que va assaltar la societat del finals del XIX fins a la multiplicació de les maneres de difusió de la cultura en el segle XXI.

Desapareguts els grans cines de la ciutat, el Gran Teatre és l'única sala que ha sobreviscut a Elx amb una activitat continuada de teatre, cinema i espectacles al llarg d'un segle. Fins que va arribar la crisi sanitària per la pandèmia del coronavirus SARS-CoV-2 (Covid-19) i el va obligar a viure una situació històrica. Com tantes altres activitats, va haver de tancar les portes el passat 13 de març i cessar la programació sense data prevista de represa davant l'estat d'alarma decretat pel Govern d'Espanya. Aquesta anomalia no havia ocorregut abans, excepte per a fer alguna reforma –un parèntesi que es va tenir en compte a l'hora de programar–, ni durant l'execució de les obres de rehabilitació entre 1995 i 1996 –en què es va traslladar al Capitòlio–, ni durant la Guerra Civil –quan els cines i els teatres es van posar al servei del govern de la República per a mantenir la distracció d'un poble acorralat pel feixisme–, ni tan sols quan encara tenia la forma de circ i el 1918 es va estendre la coneguda com a grip espanyola per tot el municipi.

Aquest tancament extraordinari, segurament el de major impacte de tota la seua història, ens obliga a recordar altres fites, les que l'han convertit en un coliseu important, inclòs no sols en les guies d'arquitectura locals o provincials, sinó valorat també dins del conjunt que suposen unes sales específiques, sorgides en un moment molt concret i per a un ús de-

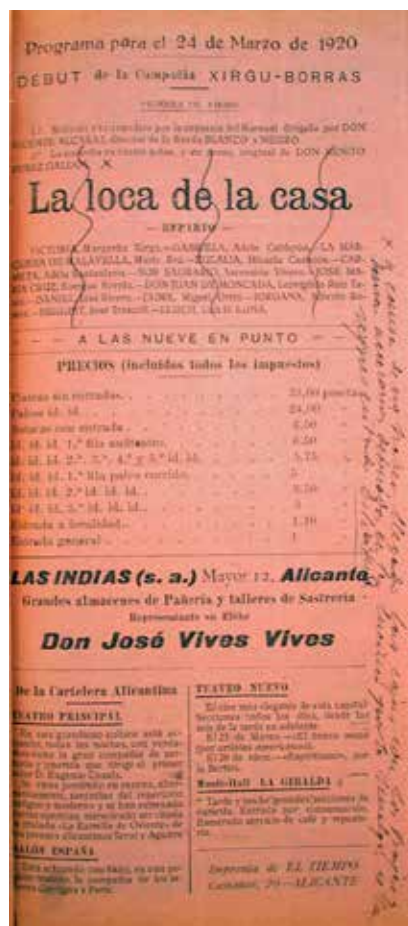
terminat, l'exhibició del cinematògraf, i considerades temples d'una religió cinèfila, amb les característiques pròpies d'una tipologia arquitectònica que no repetirà l'acceptació popular tant fàcilment. La inclusió del Gran Teatre d'Elx en el Pla Nacional de Conservació del Patrimoni del Segle XX se suma a la reivindicació de la riquesa d'una arquitectura que ofereix “una de las muestras más representativas de la crisis de lo que en su momento se contó entre las manifestaciones de ocio más características para la sociedad y cultura del siglo XX”¹.

1920. Inauguració d'un cine amb escenari

A pesar que el cinema era l'espectacle de preferència dels il·licitans a final de la segona dècada del segle XX –la Bertini, Max Linder, Mary Pickford o Chaplin eren molt estimats–, l'arquitecte valencià Alfonso Garín va projectar un edifici per a cinematògraf amb aparença de teatre a la italiana (a semblança del teatre Olympia, que va obrir el 1915 a la ciutat del Túria) d'acord amb l'encàrrec de la societat propietària del Teatro Kursaal –La Electromotora Equitativa– per a alçar-lo sobre la parcel·la on el 1906 una altra societat –La Nueva Económica Obrera– va construir el Teatro-Circo, al qual la tiple Felisa Lázaro va batejar com a Kursaal, un nom que hi quedaria, molt més que el record del breu pas d'aquella propietària durant uns mesos el 1909.

Els nous propietaris van mantenir aqueix nom que invocava als salons de descans dels balnearis centreeuropeus del XIX, un signe més propi d'amplis coneixements que d'amplitud de mires. L'arquitectura del nou Kursaal dissentia de l'arquitectura per a cinematògraf que es construïa en les capitals, més pròxima al moviment modern i al llençatge racionalista, perquè, malgrat que els nous empresaris volien rendibilitzar-lo amb el negoci que majors ganàncies reportava en taquilla, no es van acabar de refiar de la pro-

¹ SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, *Inventario y selección de salas cinematográficas para elaboración del Plan Nacional de Patrimonio del siglo XX*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, juliol 2019, p.2.



mesa del cinema i consideraven el teatre com l'espectacle de prestigi. De fet, l'escenari del Kursaal no era de dimensions molt àmplies, pensat més per a la col·locació d'una pantalla.

Així, per al delit de la burgesia il·licitana, van contractar la companyia de Margarita Xirgu i Enrique Borrás per a inaugurar-lo el 24 de març de 1920 després de concloure les obres de reedificació que dotaren a Elx, segons va deixar escrit Hamlet en la *Guía General de Elche*, que va editar el 1922 Fenoll Follana, d'un nou teatre que responia "a los buenos deseos de sus propietarios; belleza, confort, elegancia, exquisitez, lujo, majestad, delicadeza, higiene". No debades, la premsa parlava de "verdadero milagro"² gràcies al sacrifici, entre d'altres, de Juan Arronis, Pascual Antón i Antonio Brotons. La companyia va obtenir

Figures 1, 2, 3, 4 i 5. Pamflet per a commemorar la inauguració del teatre Kursaal. 22 de març de 1920. / Col·lecció Pere Ibarra, Arxiu Històric Municipal d'Elx.

cada nit la ratificació del públic,³ tal era la fama que li precedia i l'èxit del debut, que va córrer com la pólvora, amb el drama tràgic de Parmeno *Esclavitud*, en lloc de l'alta comèdia de Pérez Galdós *La loca de la casa*, que era l'obra pensada per a inaugurar-lo, però una vaga de transport va deixar les caixes amb el vestuari en l'estació de ferrocarril de La Encina. Va ser inevitable que el nou Kursaal, encara que amb entrada des del carreró i sense una façana atractiva des de la Glorieta, es convertira en el centre de la vida social il·licitana, amb un aforament grandios per a l'època i per a una ciutat de la grandària d'Elx. Aquell "Templo del Arte" segons la publicitat

2 *La Libertad*, 28/3/1920.

3 *Trabajo*, 28/3/1920.

Parreño
COCOA
Monopole
Mars, 26
ALICANTE
LA CATALANA
Taller de confitería y pastelería en Mars, 2, 1929
J. CIVA NAVARRO
Paseo Comisaría, 15 - 01210

AMENIDADES
—Un hombre y un caballo vienen a comer en un café y el hombre, preguntando a la dueña, pregunta:
—«¿Cuánto, por favor, para un hombre y un caballo?»
—«Por el hombre, una taza de café y un panecillo; por el caballo, una taza de café y un panecillo».
—«¿Cuánto, entonces, para el hombre y el caballo?»
—«Por el hombre, una taza de café y un panecillo; por el caballo, una taza de café y un panecillo».
—«¿Cuánto, entonces, para el hombre y el caballo?»
—«Por el hombre, una taza de café y un panecillo; por el caballo, una taza de café y un panecillo».

EL CAPRICHIO
Modas, sombreros, complementos
Luz, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

Parreño
COCOA
Monopole
Mars, 26
ALICANTE
LA CATALANA
Taller de confitería y pastelería en Mars, 2, 1929
J. CIVA NAVARRO
Paseo Comisaría, 15 - 01210

AMENIDADES
—Un hombre y un caballo vienen a comer en un café y el hombre, preguntando a la dueña, pregunta:
—«¿Cuánto, por favor, para un hombre y un caballo?»
—«Por el hombre, una taza de café y un panecillo; por el caballo, una taza de café y un panecillo».
—«¿Cuánto, entonces, para el hombre y el caballo?»
—«Por el hombre, una taza de café y un panecillo; por el caballo, una taza de café y un panecillo».
—«¿Cuánto, entonces, para el hombre y el caballo?»
—«Por el hombre, una taza de café y un panecillo; por el caballo, una taza de café y un panecillo».

EL CAPRICHIO
Modas, sombreros, complementos
Luz, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

HOTEL COMERCIO
ELCHE
vino, Bienes, Sánchez y Cremades
Establecimiento de restauración y
almacenamiento de mercancías y
productos agrícolas
Elche, 20 y 21
ALICANTE

DOLO. - Sastre
ELCHE

El Brasil
Tijera, Pina, Botella
Exposición en agua mineral
cristalina y
Paseo de Comisaría, 15 - ELCHE

Gran El Terol
Exposición en agua mineral
cristalina y
Paseo de Comisaría, 15 - ELCHE

LO ESTUPENDO
Exposición en agua mineral
cristalina y
Paseo de Comisaría, 15 - ELCHE

PELLAQUERÍA PARISIES
Modas, complementos, sombreros
Exposición en agua mineral
cristalina y
Paseo de Comisaría, 15 - ELCHE

Reclutas de cuota
Escuela Militar oficial del Tiro Sastre
San Fernando, 33, frente al Casino
ALICANTE

Director: Don EMILIO VICTORIA
Capitán de Infantería y secretario de la Zona de Reclutamiento
de Alicante

NOTA: Esta Escuela es la única OFICIAL, que ofrece la
instrucción en esta plaza.

SIEMENS CHUCKERT. Industria eléctrica
Electrodomésticos, Lámparas, Transformadores, Grupos, Motores
Paseo de Comisaría, 15 - ELCHE

JOSÉ TARI NAVARRO

de l'època es va completar el 4 d'abril de 1920, Diumenge de Resurrecció, quan va donar pas a la temporada de cinema i varietés.

1930. El triomf del nou cinema sonor

Quan l'empresa exhibidora de Luis Martínez Sánchez (gestor del Kursaal amb regularitat des de 1926 i en algunes etapes anteriors, de manera intermitent) va començar la temporada 1929-1930, el cinema que més cridava l'atenció no era només el que projectava unes imatges en moviment a través d'un feix de llum que travessava la foscor de la sala, sinó el que filmava aquelles imatges a la llum del sol que travessava les palmeres que simulaven l'illa de Cuba. L'actualitat a Elx durant el final d'aquell estiu havia sigut el rodatge "de la futura pel·lícula de ambiente patriòtic

El héroe de Cascorro. Medio Elche emprendió la caminata al ya célebre huerto de don Luis Cruz [on se situa en l'actualitat l'hotel Huerto del Cura], para ver el espectáculo gratuito".⁴

La premsa destacava que es va reduir la taquilla del Kursaal, i també la de la plaça de bous, "porque el público es así: va siempre a donde le sirven más barato y la asistencia a la *filmación* no costaba una perra chica. Hubo quien a pesar de todo enderezó sus pasos al Kursaal dando muestra de ser práctico y a la verdad no tuvo por qué arrepentirse".

La pel·lícula, que seguia encara els estilemes del cinema silent, la va dirigir Emilio Bautista, un veterà campió del pes ploma, que va utilitzar el seu deixeble alacantí Juan Pastor per a interpretar a un tinent espanyol⁵ i

4 El Illicitano, 8/9/1929.
5 Diario de Alicante, 7/11/1929.

que va comptar, a més, amb la figuració de molts il·licitans, entre ells un jove de 18 anys, Nazario González Monteagudo, que des de l'autodidactisme despuntava per les seues inquietuds polítiques –va fundar escassament tres anys després el Sindicat d'Oficines i Banca d'UGT, juntament amb el seu amic Paco Soler–, artístiques –havia sigut aprenent

de pintor durant els treballs d'acabat del teló del Kursaal– i literàries –havia escrit guions, i fins i tot rodat alguna pel·lícula, a través d'una cinefília que va cultivar en les pantalles del Kursaal i el Llorente, però també en les pàgines de les revistes de cinema. D'ací l'interès per exhibir la pel·lícula. Martínez Sánchez, que l'havia estrenada al Central



Figures 6 i 7. Programa de mà de la projecció de 'El héroe de Cascorro' al Kursaal. 4 de juliol de 1931. / Col·lecció Pere Ibarra, Arxiu Històric Municipal d'Elx.

Cinema d'Alacant al juny de 1931 per veure-hi el debut del púgil, va acceptar projectar-la a Elx, segurament pel desig dels propietaris de contemplar la ciutat filmada.



Figura 8. Fotograma de *'El héroe de Cascorro'*. / Filmoteca Española.

Com que era muda *El héroe de Cascorro* es va passar “únicamente por los bellos paisajes de Elche que aparecen en ella y por el interés general que despertó su filmación en esta ciudad” al Kursaal el 4 de juliol de 1931, aprofitant el descens de públic per la calor. Precisament l'actriu protagonista d'aquesta última pel·lícula muda rodada a Espanya, la infortunada Amelia Muñoz, va arribar a la mateixa pantalla uns mesos abans, en un abril de tantes promeses, amb l'estandard d'una indústria cinematogràfica autòctona, *La Aldea Maldita* (Florián Rey, 1930), “totalmente hablada en español”. El cinema silent ja era passat al Kursaal.

1941. L'arrel del cinema amateur

Desactivada la competència del teatre Llorente –confiscat el 1940 als seus propietaris pels seus ideals contraris al règim franquista–, amb la competència llunyana de l'Ideal –reformat abans de la guerra per al gaudi durant tot l'any pels obrers del barri nou– i la competència pròxima, però no temible,

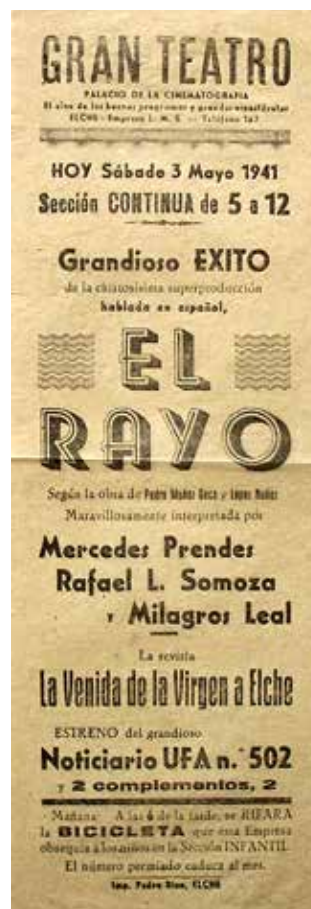
del Coliseum –gestionat també per l'empresa LMS, que va promoure una completa reforma el 1941 per a aprofitar l'aforament més reduït– i sense comptar a la ciutat amb l'espai del Casino des de l'incendi del 20 de febrer de 1936 ni amb altres centres cívics, el Kursaal es va erigir en el centre de reunió per antonomasia de la burgesia que va resultar vencedora de la guerra. La mateixa que al juny de 1940 va convertir el Kursaal en el Gran Teatro per a arraconar tota suspicàcia socialista.

L'1 de maig de 1941 es va utilitzar la pantalla del Gran Teatro per a donar fe de la reaparició de la nova imatge de la Mare de Déu de l'Assumpció, esculpida per Capuz després de la seua pèrdua en la crema de Santa María cinc anys abans. Amb la finalitat de no oblidar el seu origen llegendari, se li va voler dotar a la presentació de la imatge d'un caràcter de fantasmagoria més propi dels relats cinematogràfics als quals s'havien acostumat també els ulls dels fidels catòlics i que sorprenien els descreguts. Encara que el treball de l'escultor va concloure al març de 1940, es va esperar fins al desembre perquè, d'acord amb l'anunci del programa d'actes de la restauració de les festes de la Vinguda de la Mare de Déu, el dia 28 “el mar decembrino, blandamente y entre las espumas de plata y reflejos de oro del naciente sol”⁶ deixara l'arca a la platja del Tamarit.

El que va seguir va ser una escenificació del naixement de “la vieja fe del pueblo de Elche” sustentada en la llegenda del guardacostes Cantó –amb incorporació de tots els elements que la van convertir en “el acontecimiento religioso del siglo”– i arreplegada per les imatges de la pel·lícula *La Venida de la Virgen a Elche*, amb caràcter de revista segons el programa de mà conservat.⁷ La utilització de les imatges cinematogràfiques per a ajudar a refermar la tradició, un esdeveniment “fantástico que nunca será olvidado”, va ser un assoliment del qual es desconeix el resultat i, fins i tot, l'autor. No se sap si va ser el *came-*

⁶ *Sociedad Venida de Virgen, programa y preparativos*, llig. 1/3, Arxiu del Patronat Nacional del Misteri d'Elx.

⁷ Llig. D-208, Arxiu Històric Municipal d'Elx (AHME).



Figures 9 i 10. Fullets amb la programació del Gran Teatro anunciant la pel·lícula 'La Venida de la Virgen a Elche', maig de 1941. / Arxiu Històric Municipal d'Elx.

raman que acompanyava a algun dels convidats procedents de Madrid, entre els quals es trobaven Eugeni d'Ors, director de l'Institut d'Espanya i al capdavant de la Junta Restauradora del Misteri d'Elx i dels seus Temples, i Federico García Sanchiz, que el 20 d'abril de 1930 va acudir a l'entronització de la Dama d'Elx a la Glorieta amb Thous, Serrano i el cineasta Maristany; o va sorgir la iniciativa del caldo amateur amb què es nodria la ciutat gràcies a Gabriel Ruiz Magro, José Montenegro Llopis o Julián Fernández Parreño.

1957. El regnat de les estrelles de cinema

Convertit el Gran Teatro en "el Palacio de la Cinematografía, el cine de los buenos progra-

mas y grandes espectáculos", sense invertir en el seu manteniment i amb un aforament considerable⁸ -2.172 butaques repartides en Preferència (826), Llotges (196) i Generals (1.150)-, va veure alçar-se després de la guerra, per l'horitzó, a l'altre costat de la Glorieta sobre el solar de l'antic Casino, el Capitolio, per voluntat, entre d'altres, del fill d'un d'aquells que van encendre la llum del Kursaal, l'empresari Antonio Brotons Oliver. L'objectiu era rendibilitzar l'entreteniment que necessitava l'alta societat amb un palau apropiat, segons el projecte de l'arquitecte Santiago Pérez Aracil de 1946, d'acord amb les tendències castissistes que es construïen a Madrid. Va obrir les seues portes al març de 1949 sobre les ruïnes arquitectòniques i morals que van deixar arrere també els principis

8 "Certificación de los aforos de los locales destinados a espectáculos públicos", Santiago Pérez Aracil, sig. E-2051/2, octubre de 1952 (AHME)

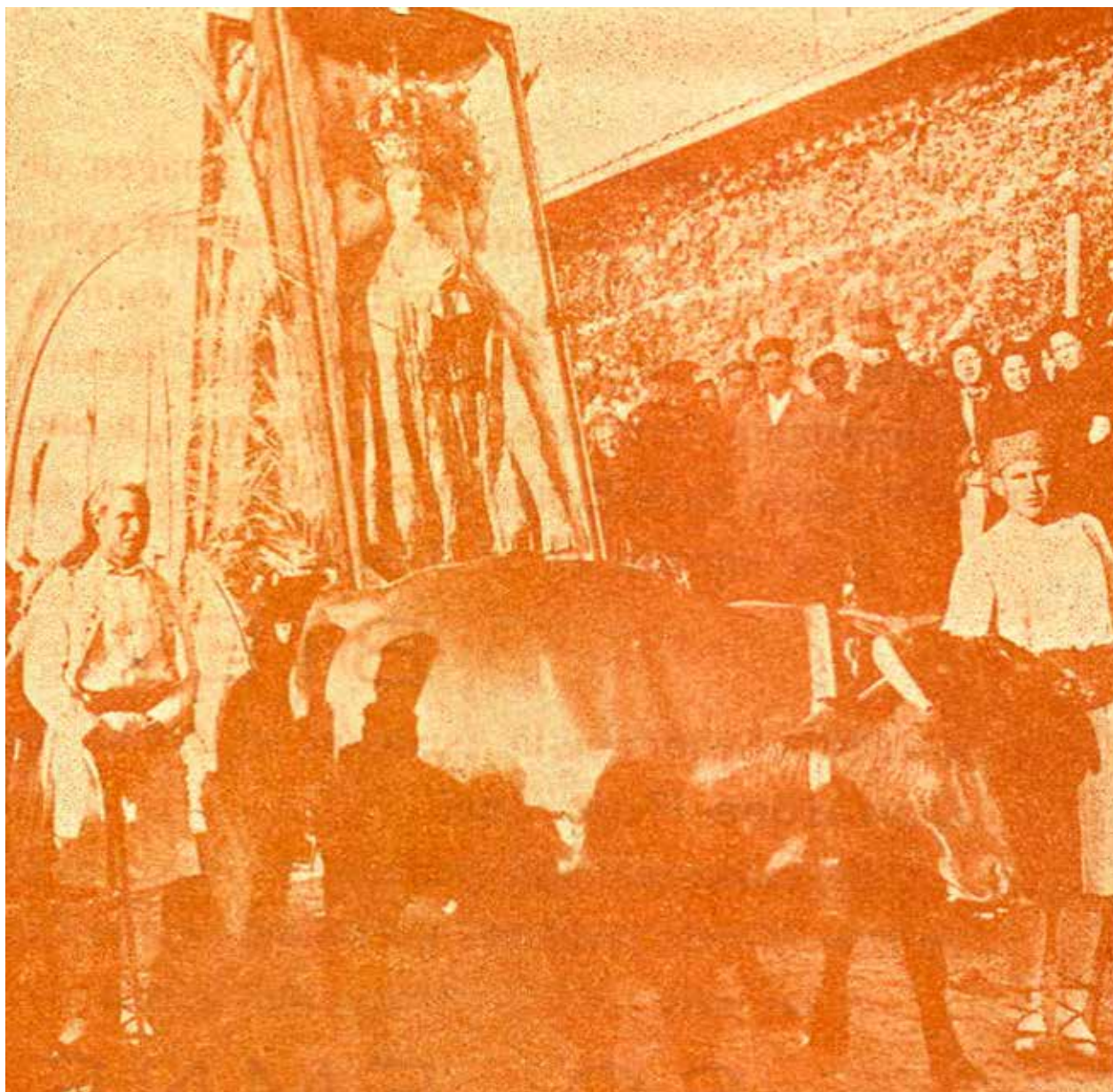


Figura 11. Fotografia inclosa en el 'Programa de los Festejos que en honor de la conmemoración anual de la Venida de la Virgen a Elche tendrán lugar los días 27, 28, 29 y 30 de diciembre de 1942'. / Arxiu del Patronat del Misteri d'Elx.

polítics i socials que van permetre l'evolució de la ciutat des dels àmbits econòmics, però també culturals a principis de segle.

La pretensió durant anys de la burgesia que controlava el negoci de l'oci a la ciutat va ser apartar el cinema més popular cap a l'extraradi del centre de la ciutat, primer al cine Avenida (inaugurat el 1946) i després al Teatro-Cine Alcázar (desembre de 1950), per

la qual cosa, quan el Gran Teatro va dirigir la programació cap a les classes humils perquè oblidaren les mancances mitjançant sessions dobles, es va fer irremediament popular.

La carrera per les innovacions tècniques va arribar també a la competència entre els principals cines de la ciutat. El *Cinemascope* el va presentar el 1955 l'empresa LMS al Gran Teatro amb l'estrena de *La Tunica Sagrada*

(Henry Koster, 1963),⁹ abans que l'empresa Proyecciones y Espectáculos al Capitolio, que va preferir la pantalla panoràmica coneguda com a *espill màgic*. Cadascuna treballava en exclusivitat amb unes cases distribuïdores, fins que va arribar el moment en què algunes pel·lícules s'estrenaven a l'un o l'altre cine i, al cap dels mesos, es projectaven a l'altre.

La lluita de les pantalles pels espectadors va aconseguir una treva amb la projecció simultània d'*El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) al Gran Teatro i al Capitolio durant dues setmanes a finals de 1957, després que les empreses exhibidores arribaren a un acord davant la previsió de l'acollida pel públic. LMS, que l'havia estrenada a Alacant, ja no dispo-

sava del Coliseo (que va tancar al novembre de 1955) i el Central (que va obrir a l'abril de 1949) estava molt allunyat i era un cine de re-estrena, que es va aprofitar per a repescar en sessió doble *Veracruz* (Robert Aldrich, 1954). Amb un públic entregat a les vicissituds sentimentals i artístiques de María Luján, Sara Montiel va protagonitzar a Elx el primer èxit d'una època daurada per al cinema.

1964. El reviscolament de l'escenari afecionat

Al novembre de 1963 en la cartellera de la premsa es podia llegir que a petició del públic seguia en el Gran Teatro "la sensacional película en cinemascope y technicolor *El Cid*,



Figures 12 i 13. Programa de mà per acompanyar la projecció de 'El último cuplé' amb les cançons més populars de la pel·lícula al Kursaal. / Col·lecció Paco Flores.

9 Llig. E-2895 (AHME)

por Charlton Heston y Sofia Loren”.¹⁰ Encara que també s'estrenaven pel·lícules estranyes com *Los peces rojos* (J. A. Nieves Conde, 1955), que ajudaven a la formació d'una cinefília menys aparatosa. Un any després, en els inicis d'una nova temporada teatral a la ciutat, circumscrita exclusivament al Gran Teatro, la premsa destacava que “la acusada tónica ha sido, como es habitual, el poco interés del público”.¹¹ Lamentava el periodista que s'estiguera llavors més pendent a Elx de la rematada a porta d'un jugador que d'un bon diàleg entre actors, com antany, encara que el futbol no era l'única causa de la disminució de l'afició teatral. La culpabilitat se la repartien els bars, els cines¹² –8 a la ciutat, més 2 d'estiu, i 12 al camp, més 6 d'estiu–, fins i tot, la televisió. No obstant això, aquesta postura del públic xocava amb l'èxit dels coneguts com a

Festivales de España, una iniciativa del Ministeri d'Informació i Turisme que permetia que a la Rotonda del parc Municipal els il·licitans pogueren gaudir de la companyia de Núria Espert o del ballet de Maurice Bejart, com a complement a les festes d'agost des de finals dels anys 50.¹³

Però també contrastava el rebuig del públic al teatre d'hivern amb les iniciatives de teatre amateur que arrelaven a la ciutat: moltes d'aquestes van participar en el primer Concurs Local de Teatre, que es va celebrar del 8 a l'11 d'agost de 1964 a la Rotonda sota l'organització de Gaceta Illicitana, Cuadro Artístico Talía, Grupo Artístico RIJU (Academia Ripollés), Agrupación Teatral Illice (de la Peña Madridista), la Agrupación Ruiz Yuste o el Club Amigos del Teatro. I La Carátula,



Figures 14 i 15 – Programa de mà per a acompanyar les funcions de *La Carátula* de l'obra 'El pájaro azul' el 1969. / Arxiu Històric Municipal d'Elx.

10 Diari *Información*, 22/11/1963.

11 BERENGUER DELGADO, José, “Ante una nueva temporada teatral”, diari *Información*, 7/11/1964.

12 *Listado de cines por provincias*, Instituto Nacional de Cinematografía, Madrid, novembre de 1965.

13 Llig. E-2599 (AHME)

que Antonio González Beltrán –fill en l'exili del cinèfil Nazario González– va impulsar aquell mateix any per a poder participar-hi. El seu pas pels festivals més prestigiosos va incrementar la seua fama de grup independent que no feia “concesiones hacia un teatro comercial” –i imprescindible per a entendre un cert posicionament polític des de l'àmbit de la cultura, fent “un teatro comprometido ideológica i estéticamente”– fins a guanyar en el IV Concurs Nacional de Teatre Juvenil que organitzava el Frente de Juventudes amb una obra que van aconseguir posar en escena al Gran Teatro a l'abril de 1967. La sala de la Glorieta era una mostra que entre la cultura més elevada i l'entreteniment més popular no hi havia barreres i, d'això, en va fer la seua major virtut, ja que atreia el públic que començava a conformar la classe mitjana il·licitana.

1975. El lloc comú d'un poble

A banda de les cobles i les revistes, musicalment el Gran Teatro tenia poc a aportar. La música, que era considerada l'entreteniment més excels per la burgesia il·licitana, estava reservada per al Capitolio. En aquest sentit, s'hi va commemorar a l'octubre de 1965 el VII Centenari del *Misteri d'Elx* amb l'Orquestra de Radiotelevisió Espanyola¹⁴ i es va pensar que aollira l'estrena de la pel·lícula alemanya sobre el *Misteri* el 1968, encara que es va canviar el lloc finalment. Sí que hi va acollir l'estrena una dècada després de la pel·lícula de Gudie Lawaetz, al maig del 1979. El Capitolio va ser el centre musical d'Elx a partir de la creació de la Sociedad Amigos de la Música (sota la presidència de José Román Vicedo) el 1962, que va portar, entre d'altres, a José Iturbi, Tete Montoliu, Kraus o Rubinstein.¹⁵

El Gran Teatro, mentrestant, es va obrir a la convocatòria d'activitats de tota mena, com la presentació de les tendències tardor-hivern de la botiga Chicuelos amb la participació de Patxi Andion i la presentació de Joaquín Prats, al setembre de 1975, un any

decisiu per a la història d'Espanya i que a la llarga també va ser important per al mateix Gran Teatro, amb la proclamació dels primers ajuntaments democràtics.

L'any anterior el Gran Teatro havia tingut un protagonisme secundari en la decisiva assemblea que va celebrar l'Elx Club de Fútbol el 10 de novembre de 1974 amb l'objectiu de demanar autorització per a la venda del camp d'Altabix i aprovar les gestions per a la compra de terrenys on construir un nou estadi, la gran obra pendent, després de tornar a la primera divisió. No va ser l'única acollida a la societat civil il·licitana. Des que l'any 1970, coincidint amb una data tradicional, la del VII Aniversari de la Vinguda de la Mare de Déu de



Figura 16. Fotografia del banquer Alfonso Escámez en l'acte de la Reial Orde de la Dama d'Elx, que també va nomenar membre al músic il·licità José Vives García el 16 de desembre de 1978. / Arxiu Família Gómez Vives, Càtedra Pere Ibarra.

¹⁴ Llig. E-2655 (AHME)

¹⁵ ANDREU, José, “Amigos de la Música, una sociedad que ha situado el prestigio musical de Elche al primer plano nacional”, diari *Información*, 11/6/1970.

l'Assumpció a Elx, es van entregar en la nit del 29 de desembre els títols i imposició de les Medalles d'Or als nous Cavallers de l'Ordre de la Dama d'Elx, el Gran Teatro els va rebre en més ocasions, encara que en altres dates, generalment al voltant del 18 de maig.

També va ser utilitzat per la Societat Vinguada de la Mare de Déu en alguna ocasió, allí mateix es va retre homenatge el 8 de juny de 1975 a Francisco Espinosa Gómez, en aquell moment president de la Societat des de 1960 i en la qual havia exercit diversos càrrecs des de 1941, i que era aquell que signava com a Hamlet en els setmanaris en els quals va col·laborar: *Renovación*, *Amanecer* i *El Ilicitano*, entre d'altres. I en el coliseu de la Glorieta que va veure nàixer el 1920, va reviure, un any abans de la seua defunció, les antigues vetlades de glòria amb el Coro Clavé i l'Orfeón Ilicitano. El poble d'Elx reconeixia en el Gran Teatro un espai de trobada social per a celebrar uns certs actes comunitaris, al mateix temps que ofería un entreteniment al gust de l'espectador.

1985. El compliment d'un somni democràtic

El cinema havia canviat molt des dels temps de *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1939; estrenada a Espanya el 1942), o *La diligència* (Stagecoach, John Ford, 1939; estrenada el 1944). La del Gran Teatro aquells anys va ser una cartellera que permetia gaudir al cinèfil format i consolidar la passió del diletant, amb clàssics moderns de la mena de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o *Barry Lindon* (Stanley Kubrick, 1975) i un cinema que, com la societat, s'obria a noves experiències, i això incloïa *Juego de amor prohibido* (Eloy de la Iglesia, 1975) o, al final de la dècada, *Emmanuelle y el imperio de las pasiones* (*La via della prostituzione*, Joe D'Amato, 1978), al costat d'un cinema que atreïa als més joves, *El exorcista II* (*Exorcist II: The Heretic*, John Boorman, 1977), *Piraña* (*Piranha*, Joe Dante, 1978) o *Mad Max* (George Miller, 1979).

Aquella consolidació del cinema es va veure acompanyada d'un ressorgir del teatre, el de dues sessions diàries, que va tornar, més



Figura 17. Programa de mà per a acompanyar la funció de 'La torna' per Els Joglars el 1977. / Càtedra Pere Ibarra.



Figura 18, 19, 20 i 21. Cartellera a la premsa en diverses èpoques: a l'esquerra, de dalt a baix, diari 'La Verdad' (24/10/1985 i 4/10/1985) i diari 'Información' (30/12/1988), i a la dreta anunci de la Filmoteca al diari 'Información' (19/5/1987). / Biblioteca Municipal Pere Ibarra d'Elx.

enllà dels espectacles de varietats, i no sols amb entreteniments còmics per a lluïment de Carlos Larrañaga o Pepe Rubio, sinó amb el teatre combatiu que es feia aquells dies, com *La torna d'Els Joglars*, el 1977. També contrastava que seguien les revistes, encara que es podien comptar amb els dits de les mans, entre aquestes les d'Esperanza Roy o María José Cantudo, representants del cinema que també volia mostrar el que la pantalla portava dècades ocultant. Es va recuperar, fins i tot, l'emblema per la llibertat d'exhibició al país durant l'anterior dècada, *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), encara que quan arribara al Gran Teatro al setembre de 1980 ja l'haurien vista molts il·licitans a Perpinyà.

El manteniment d'una certa activitat teatral durant els últims vint anys, mentre les altres sales de la ciutat l'havien abandonada per no poder assumir els alts costos dels muntatges, de les instal·lacions i del personal, es va convertir en la seua taula de salvació. L'empresa Martínez Sánchez va oferir la sala a l'Ajuntament i a la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, que van promoure actes propis i funcions sobre la base d'acords que regularitzaven l'acte d'anar al teatre. Disposant d'aquella sala municipal eventual, es van poder aconseguir també convenis amb la Conselleria d'Educació i Cultura. El director general de Cultura, Emilio Soler, va facilitar la creació d'una Filmoteca Valenciana que va tindre a Elx i al Gran Teatro una seu provisional abans

mai s'amortitzarien totes les inversions que s'hi feren. De fet, ja l'Ajuntament presidit per Ramón Pastor va començar a fer contactes per a adquirir-lo encara que no desesperadament, tenint en compte que l'entrada principal de l'edifici continuava sent propietat de la CAAM i restava al valor complet del Gran Teatro. La compra es va tancar a finals del 1990 per 151 milions¹⁶ i el dilluns 15 d'abril de 1991 el Gran Teatro va passar definitivament a mans públiques per a garantir-ne l'ús i gaudi per part de tots els il·licitans.

Una vegada que el Gran Teatro, juntament amb altres espais escènics dependents d'ajuntaments o diputacions a la Comunitat, va posar les seues instal·lacions al servei de la ciutadania, que tornava a acostumar-se a anar amb assiduitat al teatre –sense deixar d'anar al cinema–, va jugar un paper cabdal en la consolidació del fenomen teatral –se-

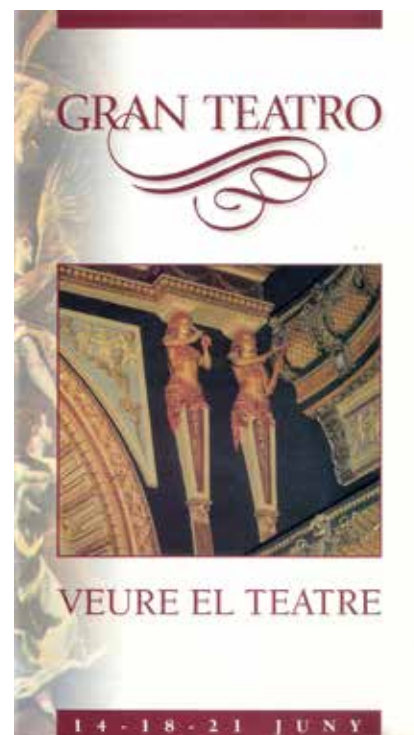


Figura 23. Portada del llibret amb la programació del cicle previ a la inauguració oficial. Juny de 1996. / Arxiu de l'autor.



Figura 24. Fullet amb la programació del primer mes del 1998. / Arxiu Històric Municipal d'Elx.

¹⁶ "Hemos ganado un gran espacio cultural" [entrevista a Diego Macià, alcalde d'Elx], diari *Información*, Especial Arriba el telón, 8/10/1996, p.5.

gons el professor de la Universitat de València Luis Quirante, tècnic de la Conselleria en aquell moment decisiu— la creació el 1993 del Circuit Teatral Valencià, que es va convertir “tal vez en el más destacado instrumento de ‘territorialización’ cultural”.¹⁷ Elx complia amb tots els requisits: disposava del Gran Teatro; Vicente Pérez Sansano s’ocuparia de la programació després de deixar el seu lloc al costat de l’alcalde Manuel Rodríguez Macià; la Regidoria de Cultura apartava una quantitat del pressupost municipal i al llarg de l’any se succeïen les cites amb el teatre amateur que gestaven els grups de la ciutat.

Va mantenir una programació regular fins al juny de 1995, en què van començar les obres de rehabilitació que van dirigir els arquitectes Tomás Martínez Blasco i Tomás Martínez Boix sota la supervisió municipal de l’arquitecte Julio Sagasta Sansano. El nou Gran Teatro es va inaugurar el 8 d’octubre de 1996 amb un concert de l’Orquestra i Cors de RTVE presidit per la reina Na Sofia, encara que els il·licitans van poder comprovar uns mesos abans el resultat en un cicle especial que els va permetre seure als còmodes seients i descobrir aquells frisos de xiquets jugant que, per fi, s’hi reconeixien, inspirats en les composicions de Mariano Benlliure. Era un recinte que, conservant la mateixa aparença de sempre, estava totalment restaurat per a complir una funció de servei cultural públic d’acord amb el potencial humà, econòmic i creatiu de la tercera ciutat del País Valencià.

2007. La consolidació d’un pla cultural

Després de tot, les expectatives es van complir, s’havia consolidat amb l’estat del benestar l’hàbit d’accedir a les disciplines artístiques que oferia el Gran Teatro des dels primers temps de la democràcia, quan molts espectadors no podien satisfer les seues aficions culturals. Aquesta resposta va portar l’Ajuntament de la ciutat a gestionar-lo des de 1999 a través de l’Institut Municipal de

Cultura, organisme autònom creat entorn de la commemoració institucional del bimil·lenni de la ciutat per a promoure les activitats culturals a la ciutat i aconseguir una major implicació dels productors locals de cultura mitjançant la reinversió en les seues activitats dels ingressos per taquilla.

L’any 2000 un total de 88.586 persones van assistir a les 467 activitats organitzades per l’IMC al Gran Teatro. L’aposta per la producció local també en va ser una constant. Des d’aquell any fins al 2007, poc abans del terratrèmol financer i de la consegüent sol·licitud social i l’atrapament cultural, els grups locals havien realitzat 594 espectacles a les sales de teatre de la ciutat, cosa que suposava prop del 61% de la programació el 2006.¹⁸ Des de l’any 2000 s’havien oferit 1.634 activitats que van comptar amb un seguiment de 658.240 espectadors.

El nombre d’adeptes al cinema dels dimarts a la Filmoteca també va créixer i va fer pensar a l’IMC a incrementar els dies de projeccions amb l’inconvenient que era una activitat que havia de ser compatible amb els dies forts de taquilla al Gran Teatro pel costum estés entre diverses generacions d’espectadors d’anar a veure espectacles teatrals i musicals determinats dies. L’IMC no va tindre més remei que buscar una alternativa i la va trobar en un edifici de recent construcció que, per tant, requeria menor inversió per a posar-lo a punt, el cine Odeón, que pertanyia a la mateixa empresa que havia exhibit al Gran Teatro. En aquestes noves sales, al gener de 2005 va arrancar la programació del cine municipal que prompte perdria l’apel·latiu de filmoteca (perquè en realitat no ho era).

Amb el Gran Teatro com a emblema de la cultura quotidiana que volia promoure l’Ajuntament d’Elx almenys fins el 2011, es van succeir els diversos equips de govern. Després de quatre anys en solitari, el 2007 el PSOE va haver de pactar de nou per a mantenir l’al-

17 QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*, Universitat de València, València, 2001, p. 325.

18 *Elx, ciutat cultural*, Institut Municipal de Cultura, abril 2007.



Figura 25. Revers del butlletí del Festival Internacional de Cinema Independent d'Elx quan el Gran Teatre era seu per al cicle de Òperes Primes. Programa del cicle de cinema infantil. Juliol de 2007. / Arxiu de l'autor.



Figura 26. Portada del llibret amb el programa per al segon trimestre de 2010. / Arxiu de l'autor.

caldia. La coalició EU-Bloc es va fer càrrec de la regidoria de Cultura, Participació i Comunicació i va nomenar l'artista Antonio González Beltrán responsable de la programació del Gran Teatre. Una de les seues primeres mesures va ser llevar-li la pols franquista al nom del coliseu i començar a nomenar-lo amb tota naturalitat Gran Teatre, des de la mateixa façana cap a la replaceta de l'Espart, en la qual un aparcament acabaria restant valor al punt de trobada per als seguidors de la seua programació abans d'entrar a la sala, que seguia apostant per les produccions locals, juntament amb els noms clàssics del teatre, Concha Velasco, Julieta Serrano, Josep Maria Pou o Mario Gas. No va tardar també a incloure actuacions de cantants

com Raphael, Pablo López o Leonor Watling, tornaria l'il·lusionisme i la màgia, i els humoristes, tants anys després de les revistes, però provinents del món de la televisió, que asseguraven una venda ràpida d'entrades per a satisfer l'espònsor.

2015. El paper cívic d'un teatre municipal

La veritat és que, adaptat a un nou model de contractació i funcionament a partir de l'arribada al poder del PP el 2011, la titularitat municipal donava un respir a la gestió del Gran Teatre, atiat per l'IVA cultural del 21%, imposat pel govern de Mariano Rajoy des de 2012 fins el 2018, que va reduir la recaptació

de taquilla en aquell percentatge. La quantitat obtinguda es dedicava íntegrament a la programació (que porta amb eficàcia Julián Sáez des de 2011, i des del 2000 en altres sales municipals), ja que l'Ajuntament d'Elx assumia les despeses de personal i manteniment. El 2016, quan es complien 20 anys de la reinauguració, el Gran Teatre es va enfrontar a la seua primera gran reparació per a preservar-lo en les mateixes condicions d'utilitat i funcionament, sobretot en l'element que més s'havia exposat en aqueixes dues dècades de sessions de cinema, funcions de teatre, concerts i altres esdeveniments, la moqueta.

Des del moment de la seua adquisició municipal l'Ajuntament va segellar el seu compromís per a la preservació d'un edifici d'aquestes característiques, perquè arribe en major o en menor mesura als seus hereus. Per a garan-

la societat reclama a través d'associacions culturals de la ciutat, entre d'altres, l'Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó.

L'IECBV va protagonitzar un dels actes que li retornaren el paper popular al Gran Teatre, la commemoració de la diada del 9 d'Octubre quan el 2015 va rebre la Medalla de Plata del Bimil·lenari de la Ciutat d'Elx per la seua contribució a la investigació de temes naturals, geogràfics, culturals i lingüístics de la comarca i, en general, del País Valencià.

Amb aquell acte es va recuperar el valor institucional del Gran Teatre, l'escenari del qual acull actes de naturalesa molt diversa: el *Baptisme de la Moreria del Raval*, per part de les comparses de Moros i Cristians de la ciutat segons el llibret d'Antonio Amorós, en el Mig Any fester; la gala pel Dia d'Andalusia;



Figura 27. Aspecte del Gran Teatre durant l'acte del 9 d'octubre de 2015. / www.elchediario.com.

tir-ho seria imprescindible que el Gran Teatre comptara amb una protecció integral dins del Pla Especial de Protecció d'Edificis i Conjunts del Terme Municipal d'Elx que permeta que els querubins continuen dansant en record de Benlliure pel seu interior durant molt de temps. Fins i tot, no estaria de més aconseguir la declaració de BIC per la Conselleria de Cultura, reconeixement merescut que

el certamen de bandes de la Junta Mayor de Cofradías y Hermandades, dues setmanes abans de la Pasqua, i el pregó de la Setmana Santa el dissabte anterior al Diumenge de Rams; la representació de *La Passió* pel Grup Cultural Jerusalem; el lliurament dels premis Dàtil d'Or per part de l'Associació d'Informadors d'Elx com a forma de reconeixement a entitats o persones que han destacat en el



El pati de butaques del Gran Teatre des de l'interior de l'escenari. / Matías Segarra.

seu treball per la ciutat; el festival Abril en Dansa; al juny la Mostra de Teatre d'Ensenyaments Mitjans Óscar Martín des de 1998 i que recollia la llavor d'una mostra anterior de grups dels instituts d'Elx; la proclamació a la fi de juny de la Reines Major i Infantil i les seues Dames d'Honor per a les festes d'agost; al setembre la Mostra de Teatre Dama d'Elx des del 1996 per a presentar propostes locals amateurs; el Gran Festival de Jota el dia de la festivitat del Pilar; actuacions del Festival Medieval cada dos anys; el pregó de Nadal; i el pregó de les Festes de la Vinguda de la Mare de Déu el 26 de desembre de cada any.

Caldria afegir les cites mensuals de la Orquestra Simfònica Ciutat d'Elx, fundada el 1988, o esdeveniments més o menys extraordinaris, com el cicle *La dignidad de la palabra*, que organitza l'associació Frutos del Tiempo, i alguns actes de la UMH, com va ser la inauguració del primer curs l'1 d'octubre de 1997.

Mantenir vius tots els records del Gran Teatre ens permetrà, quan passe la situació d'alerta sanitària, celebrar la seua història, cent anys d'entreteniment dins la societat il·licitana. Conclosa la festa, de tots dependrà que el Gran Teatre continue sent un llegat important per als nostres descendents, haurem de treballar aleshores perquè la protecció del Gran Teatre es convertisca en una eina de futur i no en una simple mostra de malenconia, de la mateixa manera que ho han sigut els pamflets que va conservar un dia Pere Ibarra i que, al costat d'altres col·leccions, contribueixen a traçar l'evolució dels espectacles a Elx durant el segle que s'acaba de complir i que dona pas a un nou temps.

BIBLIOGRAFIA

BAILE RODRÍGUEZ, Antonio, *Santa Pola*, Josefa García Gregori, Santa Pola, 2019.

CÁMARA SEMPERE, José Francisco, “El Capitolio, l'època daurada del cinema a Elx”, *La Rella*, núm. 19, Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó, Elx, 2006.

– *El cinema a Elx. Apunts per a la seua història*, Càtedra Pedro Ibarra, Universitat Miguel Hernández, Elx, 2013.

– *La pantalla infatigable. 40 años del Cineclub Luis Buñuel en Elche*, Fundación Radio Elche – Cadena SER, Elx, 2015.

– “Reptes i certeses d'un festival que fa 40 anys. Evolució del Festival Internacional de Cinema Independent d'Elx”, *La Rella*, núm. 30, Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó, Elx, 2017.

– *El Gran Teatre d'Elx (1920 – 2019)*, Ajuntament d'Elx, Elx [en impremta], 2020.

CASTAÑO, Joan, *Un segle de cultura a Elx. De l'Antic Règim a la Segona República*, Ajuntament d'Elx, Elx, 2001.

CHAQUÉS, Manel (coord.), *Espais Teatral a la Comunidad Valenciana*, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, València, 1992.

ESCRIVÁ, Vicente, MIRA, Enric, MORA, Kiko (dir.), *Alicante se rueda (1902-2014)*, Museu UA i Institut Juan Gil-Albert, Alacant, 2016.

FALCÓ, Patricio, *Elche (1900-1949)*, Llibreria Ali i Truc, Elx, 1999.

– *Elche (1950-1999)*, Llibreria Ali i Truc, 1999.

FENOLL FOLLANA, Rafael, *Guía general de Elche*, Imp. Guttemberg, Alacant, 1922.

FERRÁNDEZ PARREÑO, Julián, *Hojas sueltas*, 2002.

GAMBÍN HERNÁNDEZ, Santiago, *75 aniversario. Historia del Elche C.F. (1922-1999)*, Comissió Organitzadora del 75 Aniversari amb el patrocini de l'Ajuntament d'Elx i la Caixa d'Elx, Elx, 2001.

GONZÁLEZ BELTRÁN, Antonio (ed.), *La Carátula. 30 años de teatro desde Elche*, Ajuntament d'Elx, Elx, 1995.

JAÉN I URBAN, Gaspar, *De les Clarisses al Salvador: migdia i llevant de la vila d'Elx, arquitectura i urbanisme (Guia de l'arquitectura i de l'urbanisme de la ciutat d'Elx, vol. III)*, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Alacant, 2012.

MARTÍNEZ LEAL, Juan, MORENO SÁEZ, Francisco, *Dictadura, desarrollismo y cultura. La provincia de Alicante en los sesenta*, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, Alacant, 2017.

QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*, Universitat de València, València, 2001.

RODENAS CERDÁ, Juan, *La revista musical y las variedades en Elche (1950-1975)*, Càtedra Pedro Ibarra, Universitat Miguel Hernández, Elx, 2014.

SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, *Inventario y selección de salas cinematográficas para elaboración del Plan Nacional de Patrimonio del siglo XX*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, 2019.



Pere Ibarra s'entreté amb el Kursaal

La conservació de fullets i el seu llegat a propòsit del centenari

José F. Cámara Sempere

Associació Espanyola d'Historiadors de Cinema



/ Matías Segarra.

El deute de l'investigador cap a Pere Ibarra i Ruiz (1858-1934) es fa palès quan s'ocupa d'esdeveniments coetanis a l'arxiver, cronista i arqueòleg il·licità, perquè la seua tasca no solament pretenia deixar constància de les empentes del passat a la ciutat o a la comarca, sinó que col·laborava a construir la societat futura. Recordava fa poc l'IECBV el seu caràcter de documentalista avançat perquè va recollir els rastres de tot allò que poguera servir com a prova per a certificar esdeveniments destacats de la societat en què visqué, per exemple, l'eclipsi de sol de maig de 1900, recopilant fotografies, mapes, retalls de periòdics, signatures dels astrònoms, etc., en un gruix volum de més de 400 pàgines que, sota el títol de *Recuerdo del eclipse total de sol del 28 de mayo de 1900*, va enviar a la Biblioteca Nacional el 1903 per a la seua custòdia.

Precisament en aquell pas de segle, el cinematògraf es va convertir a Elx prompte en un invent acceptat per una població que estava acostumada ja a les màquines de la indústria incipient. L'avanç tècnic va fer possible que els il·licitans i les il·licitanes, com va passar en unes altres ciutats semblants,¹ assimilaren les noves formes de concepció de l'espai i del temps ràpidament i començaren a agradar-los les pel·lícules. Les barraques començaren a instal·lar-se a la plaça Major o a la plaça de la Mercé, no solament quan la bona meteorologia ho permetia, sinó que alguns hi prolongaven la seua permanència. Anar al cine es va convertir en un hàbit, que de les fires i festes patronals passà als teatres, al Llorente i al Circo-Teatro o Kursaal (des del 1909), guanyant espai la pantalla als escenaris mentre que la burgesia encara considerava el teatre com l'entreteniment de prestigi.

Malgrat que no podem confirmar si Pere Ibarra n'era un espectador habitual, almenys sí que va arreplegar tot allò que considerava adient per a retratar aquella societat en què vivia, "les seues reaccions i pulsions i,

a través d'això, escorcollava com els seus paisans es retrataven com a collectivitat i es definien com a comunitat"² mentre anaven a les sessions del cinematògraf o a les funcions teatrals dramàtiques o de varietats. Si arreplegava directament Pere Ibarra els fullets o si tenia algú que ho feia quan anava a gaudir del temps d'oci, és un misteri. El que sí que sembla és que ell o aquella persona no van anar a descobrir les primeres sessions de l'invent dels Lumière, segurament al 1897.

El primer fullet que va conservar sobre això va ser el del pavelló dels Gimeno en una funció a favor del Sant Hospital, a l'abril de 1902. Entre tots els pamflets guardats i llegats a nosaltres a través de l'Arxiu Municipal (en lligalls cosits per Ibarra fins al mateix any de la seua mort i alguns altres posteriors d'algú que va pensar que allò que feia l'arxiver era important), trobem una gran quantitat de papers sobre actes benèfics, el que fa pensar que sí que podria haver-se donat el cas d'assistir a aquelles funcions per la relació amb elements o institucions històricament assentades a la ciutat. Com no pensar que va aprofitar l'oportunitat d'anar al cinematògraf que es va organitzar per a recaptar fons per a la reconstrucció de Santa Maria per part de Coquillat?

En l'exemplar conservat per Pere Ibarra de la revista que va publicar l'empresa del Kursaal per a publicitar la inauguració, el 24 de març de 1920, apareix una informació manuscrita sobre la variació en el programa de la companyia Xirgu-Borrás per un problema amb els vestits de l'obra que s'oferia per al primer dia i que, malauradament, no arribaren a temps. És difícil pensar que si algú li va portar el fullet i li va contar el canvi es molestara a deixar constància d'una anècdota solament important en aquell mateix moment. Repassant tots els pamflets que tenim al nostre abast per a tenir-ne cura, trobem anotacions similars, com la del bon resultat de la primera comunicació de l'emissora Radio Elche EAR-68, el 28 d'abril de 1932.

1 BENET, Vicente J., *La cultura del cine*, Paidós Comunicació, Barcelona, 2004, p22.

2 SERRANO I JAÉN, Joaquim, *Documentem la COVID-19!*, www.alicantepiazza.es, Alacant, 9 de juny de 2020.

Si no ens han arribat fins a nosaltres alguns fullets, com els de les primeres sessions de cinematògraf, seria segurament perquè en aquell primer moment d'una novetat més dins de la carrera mundial dels inventors per destacar amb aparells moderns, alguns inútils, es mantingué al marge, ja que no disposava d'una clara referència científica respecte d'això i no li va donar la importància que ni tan sols els mateixos Lumière li donaren a l'invent que pensaven que no tindria futur. Encara que Ibarra no és considerat un home apegat al desenvolupament tecnològic de la societat, cal reconèixer que va saber aprofitar el poder de la fotografia per enregistrar la ciutat on vivia. Per què no podia entendre, però, les possibilitats del cinema documental filmat a Elx o, fins i tot, d'algunes ficcions com *El héroe de Cascorro*, el fullet de la qual va guardar quan es va estrenar la pel·lícula al Kursaal?

Si s'entretenia Pere Ibarra al Llorente o al Kursaal, si preferia el teatre al cinematògraf, tant ens fa, entra dins de la matèria intangible de la suposició i la literatura. Allò que veritablement importa és que la seua consideració cap a qualsevol document generat en la ciutat s'ha transmés amb major o menor fortuna. Aquesta estima, d'alguna manera, es mantingué en l'arxiver que el substituï, sobretot quan els actes relacionats amb el cinema o el teatre comptaven amb la invitació a l'alcalde de torn. O amb la paperassa inclosa en els expedients administratius amb què calia saciar la censura, entre els quals hi ha fullets en papers d'ínfima qualitat dels primers anys després de la Guerra Civil, quan els espectacles havien de continuar per fer oblidar la fam.

Afortunadament, molts espectadors il·licitans dels anys cinquanta valoraren la conservació de pamflets i fullets publicitaris com una manera de recordar permanentment aquell efímer moment de felicitat davant la pantalla i l'escenari. Alguns col·leccionistes, després, han continuat aquesta tasca amb aquella ferma voluntat de Pere Ibarra de tenir present la societat passada i projectar-la, a través de la recuperació del material que la caracterit-

zava, cap a les generacions vinents. Un muestrari escollit de documents publicitaris que, a més de donar-nos idea del desenvolupament de la impremta local (Rizo, Segarra, Mozas) a cada època, interpel·la als nostres hereus i els connecta amb els nostres avantpassats per a entendre l'evolució dels espectacles a Elx a través dels cent anys del Gran Teatre.

Entre la sèrie de pamflets i fullets que volem destacar en aquesta commemoració reproduïm a continuació documents perntanyents a l'Arxiu Històric Municipal d'Elx (agraïts sempre a la cordialitat i eficàcia de tot l'equip encapçalat per Carmina Verdú), a les col·leccions particulars de José Antonio Carrasco Pacheco i Francisco Flores Cortés (col·laboradors de la Càtedra Pedro Ibarra de la UMH, dirigida amb fortuna per Miguel Ors, i de qualsevol investigador sobre temes d'Elx), als arxius familiars d'alguns afeccionats que aprengueren a estimar el seu escenari (Nuria Daunis López i José F. Cámara Sempere) i a l'arxiu personal d'un espectador fidel (José Guilló Pelegrín) que va atresorar en paper els seus records a la platea.



1920. / AHME.

OBRAS que se representarán en los días 24, 25, 26, 27, 28 y 29 del corriente mes (pois únicas funciones).

LA LOCA DE LA CASA
Comedia en 4 actos de D. Benito Pérez Galdós.

ESCLAVITUD
Drama en 3 actos original de D. José López Pinillos (Párramo).

ALIMAÑA
Drama en 4 actos de D. Eduardo Marquina.

LA RAZÓN DE LA LOCURA
Drama gran-guñolesco en 3 actos de D. Pedro Muñoz Seca.

EL ALCALDE DE ZALAMEA
Comedia en 3 actos y en verso de D. Pedro Calderón de la Barca.

MARIANELA
Adaptación escénica en 3 actos de la novela del mismo título de D. Benito Pérez Galdós por los Sres. D. Serafín y D. Joaquín Álvarez Quintero.

Queda abierto un **ABONO** para estas seis únicas funciones

1920. / AHME.

TEATRO KURSAAL
HOY - **Sábado 21 de Mayo de 1924** - HOY
Desde las 799.1 ante su edificio.
ÚLTIMO DÍA de la temporada regular.



LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS
Esta monumental obra inspirada en la Joya literaria del gran español
D. Vicente Blasco Ibáñez.
8 PARTES, 8
3 horas de duración, 3



Todos al Kursaal y verán la mejor película de la temporada.

PRECIOS

Primera fila	1.50 pesetas
Palco central	0.75
Entrada general	0.25

NOTA: Si que sea impuesta el espectáculo tendrá que suspenderse por causa de fuerza mayor o de fuerza de la Empresa, el público se habrá dado a conocer alguna.

1924. / AHME.

24 Mayo 1924

Teatro Kursaal
INAUGURACIÓN DEL TEATRO
POR LA
COMPANIA DRAMÁTICA
XIRGU-BORRAS

El Pueblo de Elche

La Sociedad propietaria del Teatro Kursaal ha organizado las obras de su reconstrucción.
El pueblo de Elche, que ha visto cómo se han efectuado las obras, sabe que en su fin se han registrado sacrificios de tiempo y esfuerzo para construir un teatro con arreglo a los últimos adelantos, digno de la atención al ser que en todas las naciones demuestra el pueblo. Elche.

Para inaugurar el nuevo Teatro Kursaal se ha organizado la Compañía Dramática de los señores actores, gloria de la escena valenciana.

Margarita Xirgu y Enrique Borrás

Como los señores actores han demostrado especial gusto en inaugurar este teatro y para ello han aceptado a todos los rincones, en Elche, que el pueblo de Elche, que corresponde a la atención de los señores actores y a los sacrificios de la Empresa, inaugurar con su presencia esta temporada, celebrada con ella su cultura y deponiendo como artistas.

LA PATRONA

1920. / AHME.

TEATRO KURSAAL
GRANDE Y ESTUPEFACENTE OBRA DE UN TALENTO
para hoy **Martes 22 de Abril de 1924**
A las 799 de la noche (hora oficial).



JUANITA SAETA
la estrella de la noche de Elche, que se ha que hoy se
representa IMPREVISIVAMENTE.

PROGRAMA

1.ª. **El Destino de Geraldina**
Basese Barrincale

2.ª. **GRANDE ÉXITO Y SUSPENSO DEFINITIVO de la**
representación, que celebrada con el público valenciano.

JUANITA SAETA

PRECIOS

Primera fila	1.50 pesetas
Palco central	0.75
Entrada general	0.25

NOTA: Si que sea impuesta el espectáculo tendrá que suspenderse por causa de fuerza mayor o de fuerza de la Empresa, el público se habrá dado a conocer alguna.

1924. / AHME.



1925. / AHME.



1926. / AHME.



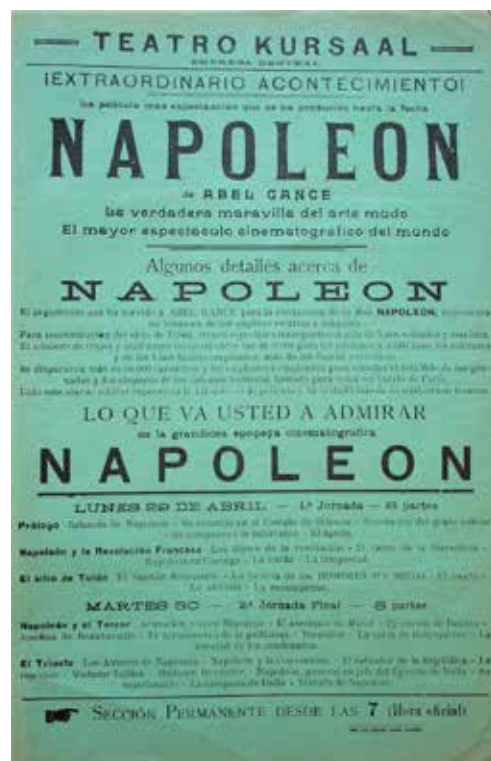
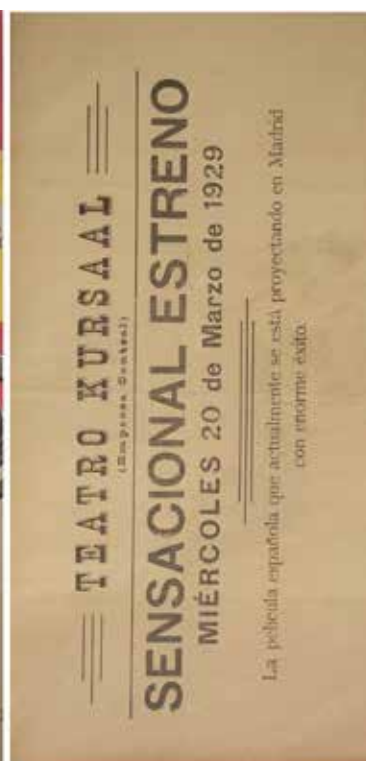
1926. / AHME.



1928. / AHME.



1929. / AHME.



1929. / AHME.



1930. / AHME.





1932. / AHME.



1932. / AHME.



1932. / AHME.



1933. / AHME.



1934. / Collecció Flores.



1939. / AHME.



1940. / AHME.



1942. / Col·lecció Flores.



1943. / Col·lecció Flores.



1944. / Col·lecció Flores.



1944. / Col·lecció Flores.



1944. / Col·lecció Flores.



1946. / Col·lecció Cámara.



1949. / Col·lecció Flores.



1946. / Col·lecció Pacheco.



1950. / Col·lecció Flores.



1951. / Col·lecció Flores.



1951. / Col·lecció Flores.



1955. / Col·lecció Càmera.



1955. / AHME.



1956.



1956. / AHME.



ACTUACIONES DE ROTUNDO EXITO

105 días en el Teatro Arbenz de México, D. F.
 45 días en el Teatro Martí de La Habana.
 40 días en el Teatro Million Dollar, de Los Angeles EE. UU.
 90 días en el Teatro Cómico, de Buenos Aires.
 38 días en el Teatro Tapia, de Puerto Rico.
 25 días en el Teatro de la Comedia, de Bogotá.

Una de las más interesantes, atrayente y excepcional de sus acostumbrados experimentos

Joaq. B. Costa - Alicante

GRAN TEATRO. - ELCHE

Empresa: L. M. B.

UNICO DIA DE ACTUACIÓN
Viernes 13 de Febrero de 1959
 A las 7:30 tarde y 11 de la noche

REAPARICION EN ESPAÑA



después de su segunda tournée por América, del famoso hipnotizador

PROFESOR ALBA

presentando su

Asombroso y Nuevo Espectáculo de

HIPNOTISMO COLECTIVO

(Es apto para todos los públicos)

Asombra a los profanos y desconcierta a los hombres de ciencia.

1959. / Collecció Guilló.

LOLA FLORES

en
LUNA Y GUITARRA

RAFAEL DE LEON y MARIANO QUIROGA

con
JUAN MORILLA
CARMEN FLORES
BENI DE CADIZ
ANTONIO GONZÁLEZ

PACO AGUILERA * RAFAEL ORTEGA

Nuestro concertador: LUIS FERRAZ

Paco AGUILERA - Rafael ORTEGA - Luis FERRAZ

Beni DE CADIZ - Antonio GONZÁLEZ

Joaquín MORILLA - Mariano QUIROGA

Rafael DE LEON

José Palma - Juan Novella - F. Aguilera

GRAN TEATRO. - ELCHE

UNICO DIA DE ACTUACIÓN
MARTES 3 MARZO DE 1959
 A las 7:30 tarde y 11 de la noche

PRESENTACION DE

LOLA FLORES

con el estreno de

LUNA Y GUITARRA

Dramática en 2 actos, divididos en 21 cuadros y en verso, original de

RAFAEL DE LEON
 Música del maestro

MANUEL L. QUIROGA



GRAN TEATRO ELCHE

Jueves 7 de Abril de 1960
 TARDE a las 7:30 - NOCHE a las 11:00

¡El acontecimiento artístico del año!
 ¡POR PRIMERA VEZ EN ELCHE!

PRESENTACION DE

Marujita Díaz

EN

LA PRINCESA ALEGRIA

Opereta cómica en dos actos, original de LLABRES y PERELLO
 música del maestro MONTOSIO



Actualizada para representarse de 15 años

1960. / Collecció Guilló.

1960. / Collecció Guilló.



1960. / Col·lecció Guilló.



1961.



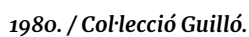
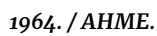
1963. / Col·lecció Guilló.



1960. / AHME.



1963. / Col·lecció Guilló.



Organismes col·laboradors:

- Fundació Cultural
Caja de Ahorro del Mediterráneo
- A.P.A. del Centre
- I.B. Tirant Lo Blanc



El Grupo de Teatro "I. B. Tirant Lo Blanc"

Presenta:



Versión actualizada del
"Tartufo" de Molière

realizada por

RAFAEL HERNANDEZ

GRAN TEATRO - E L C H E

Día: 9 de Junio de 1993

Hora: 22'30



El Grupo de Teatro del "I. B. Tirant Lo Blanc", nace como un proyecto de "Taller Escénico" en el curso 92 / 93.

Será un intento de abrir la actividad del centro proyectándola en su entorno social, vinculando la vida de la comunidad a nuestro quehacer educativo.

Constituye, por tanto, una aproximación a la idea de "aula viva" en donde la convivencia escolar entre los colectivos de alumnos y profesores encuentre un espacio dinamizado, integrado de diversión, de aprendizaje... Se trata de un proyecto educativo vivo, en el que siempre está en la palabra.

"ALIAS TARTI" es una adaptación, desde una óptica optimista acerca de problemáticas, actitudes y, sobre todo, es un camino hacia la felicidad, la hipocresía y la simplicidad de nuestro presente.

En estos tiempos de tantos reflejos y al mismo tiempo tanta soledad a ratos de rayos mismos, en esta condición que nos hace tan humanos, la elección no es al azar, está meditada, pues es en los clásicos donde encontramos la belleza y la virtud del hombre y la mujer actuales.

Dispones, pues, a disfrutar con todos vuestros sentidos de este nuestro primer espectáculo, que hemos preparado con toda la ilusión y dedicación para vosotros.

BENVENIDOS

Manchu Palacios
"Tita" de Hoyo

FICHA TECNICA Y ARTISTICA

"ALIAS TARTI"

Adaptación del "Tartufo" de Molière
realizada por RAFAEL HERNANDEZ

ACTORES:

Mer Pizcuil / Ángela Valero	VIRTUDES
Ester Marcos / Noemí Sánchez	ABUELA MARCA
Toni Delgado / Noemí Valero	MARTINO
Patrici García / Patricia Serra	TARTUFO "TARTI"
Sonia López	MARIA ANGUSTIAS
Jordi Riera	INDICENTE
Rubén Ruiz	PRIMAVERA / GUARDIA I
Daniel Sepúlveda	EL REY
José Fco. Ceballos	GUARDIA 2
José Gera / Sandra López	MARCA
Patricia Morales	CASIMIRO
Solador Valero	LEON
Sergio Sánchez	LEON

TECNICOS:

Ana Zapata	VESTUARIO
Miguel Cerdá	VIDEO
Jairo Rodríguez	DECOR. / LUMINAC.
Manchu Palacios	AYUDANTE DIRECC.
Director y Adaptación	RAFA HERNANDEZ

Queremos agradecer muy especialmente a:
Alumnas, Profesores, Instituto, al "Tira" José Antonio Valero
y, en fin, a todos los que nos han ayudado, al que
este proyecto sea una realidad.



GRAN TEATRO

PROGRAMA INAUGURAL

ORQUESTRA SIMFÓNICA I COR DE RTVE

NOVENA SIMFONIA DE BEETHOVEN

HUIT D'OCTUBRE DE 1996



AJUNTAMENT D'ELX

1993. / Col·lecció Càmara.

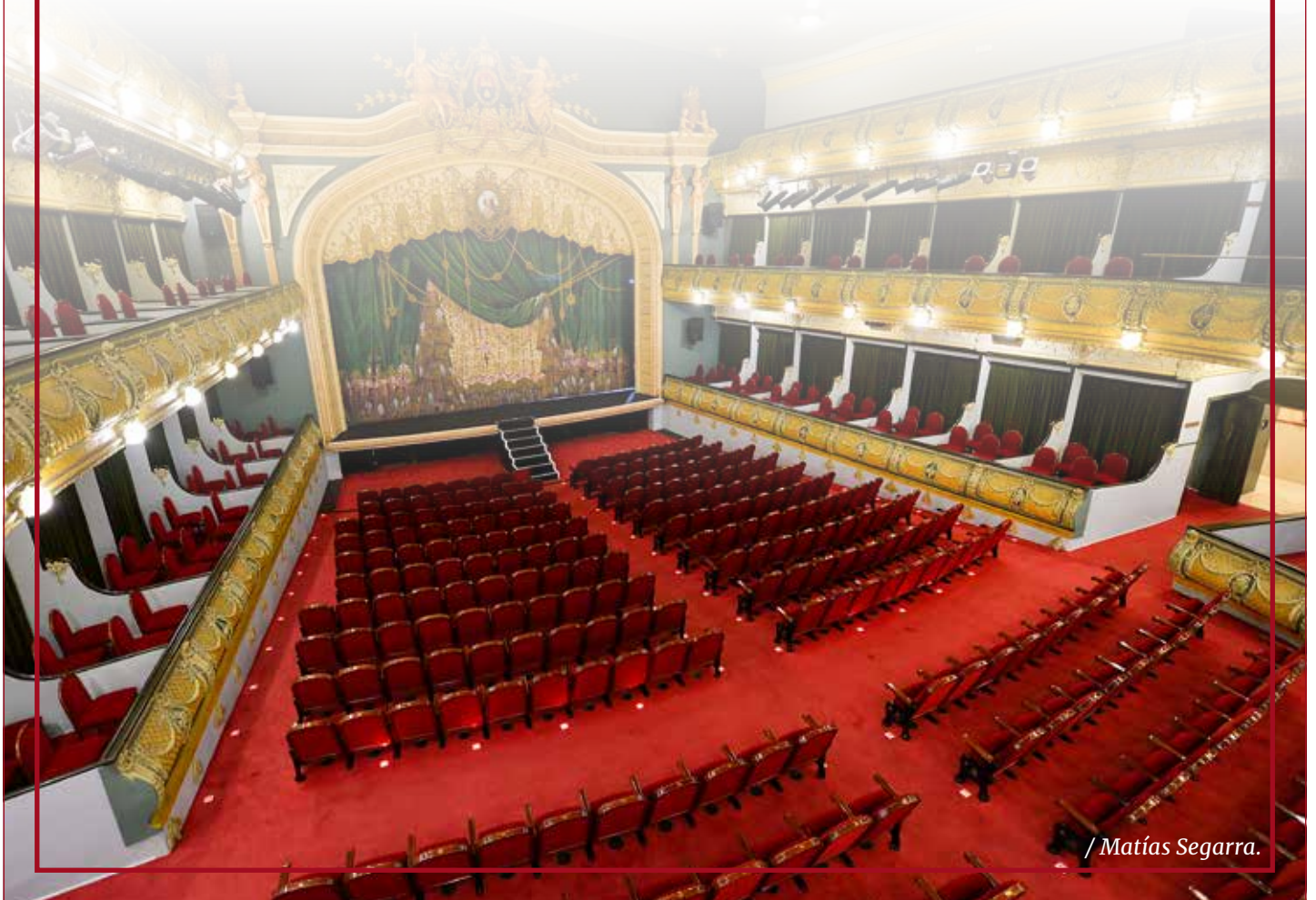
1996. / Col·lecció Guílló.



La rehabilitación del Gran Teatro de Elche

Tomás Martínez Boix

Doctor arquitecto, profesor de la Escuela de Arquitectura de Valencia (UPV)



/ Matías Segarra.

Con motivo de la celebración del centenario de la inauguración del Gran Teatro de Elche, he repasado la memoria del proyecto de rehabilitación que redacté en el ya lejano año 1994 y me he permitido una serie de digresiones sobre el tema.

Comenzaré este artículo matizando que la palabra teatro sirve tanto para designar a un edificio en el que se representan obras dramáticas, como para hacer mención a una parte de la literatura: el “género dramático”. Nosotros utilizaremos el término en su primer sentido, si bien nos adentraremos cuando sea necesario en el laberinto de la representación teatral para comprender aquellos espacios que resultan necesarios.

La idea de conservar el teatro y realizar una apuesta por el centro de la ciudad daba continuidad a una línea de pensamiento que primaba la conservación de los centros históricos como memoria colectiva ciudadana. Estas ideas comenzaron a materializarse con la realización de un Plan Especial de protección de edificios y conjuntos urbanos que realizamos Margarita López y yo, siguiendo el Catálogo elaborado por Gaspar Jaén, y continuaron con la puesta en valor de diversos edificios históricos. Entre estos quiero citar el situado en la parte norte de la Glorieta cuya fachada rehíce con criterios similares al Gran Teatro.

De esta manera comenzó a asentarse una visión patrimonial de nuestra ciudad. Hay que decir que en aquellos años la visión urbana se refería casi en exclusiva al crecimiento de la urbe, concretándose el urbanismo en la realización de planes parciales que ordenaban la creación de los nuevos barrios. Esa revisión del urbanismo incluyendo la visión conservacionista de los centros históricos y los criterios de preservación de nuestro patrimonio comenzó en esta época.

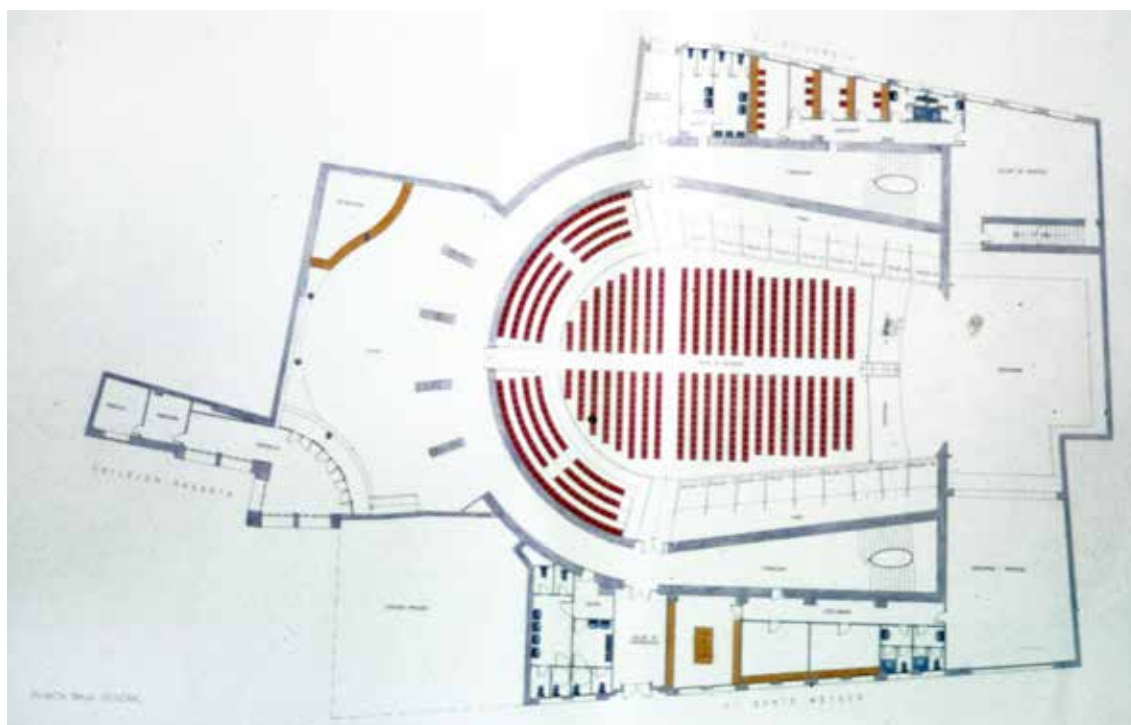
La ciudad podemos decir que es un palimpsesto, un cuadro repintado sucesivamente encima del anterior. De esa manera cuando hacemos arqueología en una ciudad viva ésta

resulta ser algo parecido a esos pasteles llamados millojas. La ciudad estratificada nos permite el análisis de los sucesivos niveles de manera que podemos imaginar cómo era la urbe en distintos momentos históricos. Además, un hecho curioso es que el terreno se impregna espiritualmente de lo que contiene en un determinado lugar; así, es fácil obtener una sucesión de edificios destinados a la misma función. Es la vieja idea latina del *locus* reeditada por la ciudad moderna. De este modo, podemos decir que en el lugar en el que se encuentra hoy el Gran Teatro se ubicaba otro teatro anterior.

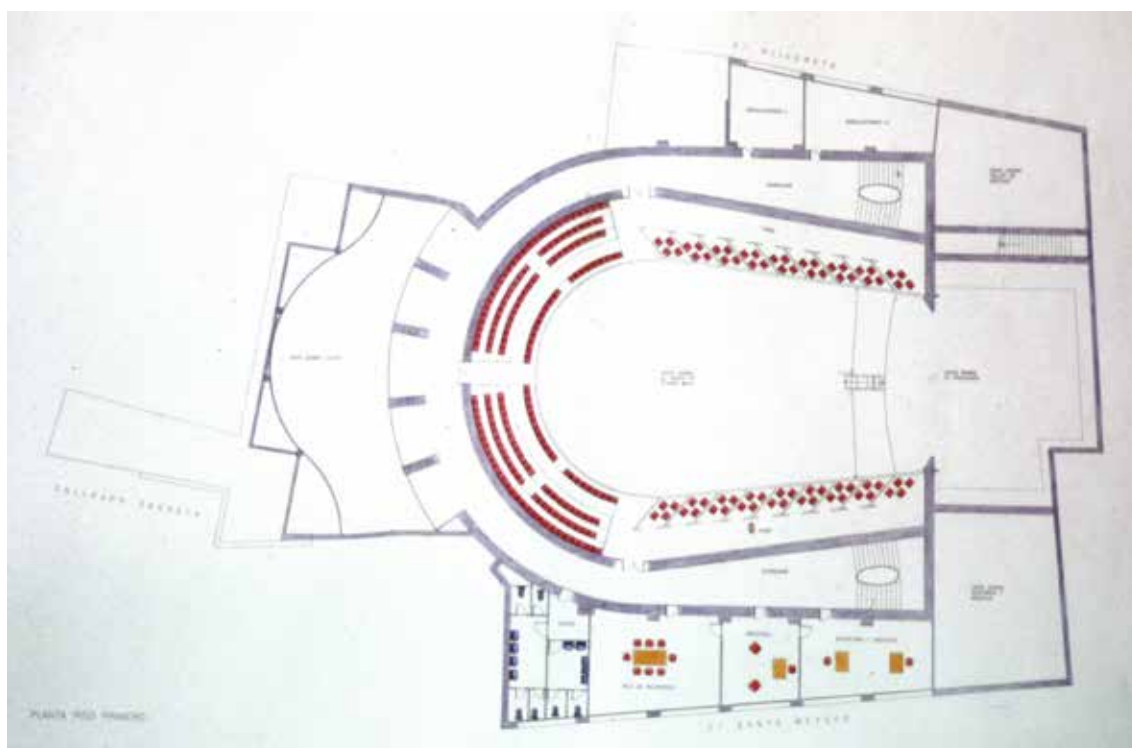
Diremos previamente que la situación del barrio correspondía al exterior de la *vila murada*, en lo que debieron ser huertos de palmeras que llegaban hasta el convento de las Clarisas. Era este un convento extramuros que tras su ruina y desamortización se convirtió en plaza (Glorieta) pasando a ocupar las Clarisas el vacío convento de Mercedarios. Pues bien, hemos dicho que en el lugar que hoy ocupa el teatro existió un teatro anterior. ¿Cómo era ese teatro? Sabemos que se trataba de un Teatro Circo que nos imaginamos similar al que hoy todavía se conserva en Orihuela. Daría a espaldas del convento y la parte posterior, esto es el escenario, se abriría a los palmerales del sur de la ciudad.

El proyecto

¿Cómo comenzó el proyecto actual? Fue durante el mandato como alcalde de Manuel Rodríguez cuando la corporación nos requirió a mi tío Tomás y a mí a presentar una propuesta de conservación del Gran Teatro como alternativa a un proyecto ya existente para la construcción de un nuevo teatro. En sintonía con las ideas conservacionistas del arquitecto municipal Julio Sagasta se presentó un anteproyecto que fue un éxito y produjo que se nos encargara la redacción del proyecto definitivo. La corporación cambió pronto y un nuevo alcalde, Diego Maciá, hizo suyo el proyecto y tengo que decir que semanalmente visitaba las obras. La duración de los trabajos fue de doce meses y por fin fue inaugurado el 8 de



Anteproyecto de rehabilitación. Plano de la planta baja. / Todas las fotos de obras son de la colección particular de Tomás Martínez Boix.



Anteproyecto de rehabilitación. Plano de la primera planta.

octubre de 1996 con la Orquesta de RTVE y la presencia de la Reina de España, doña Sofía.

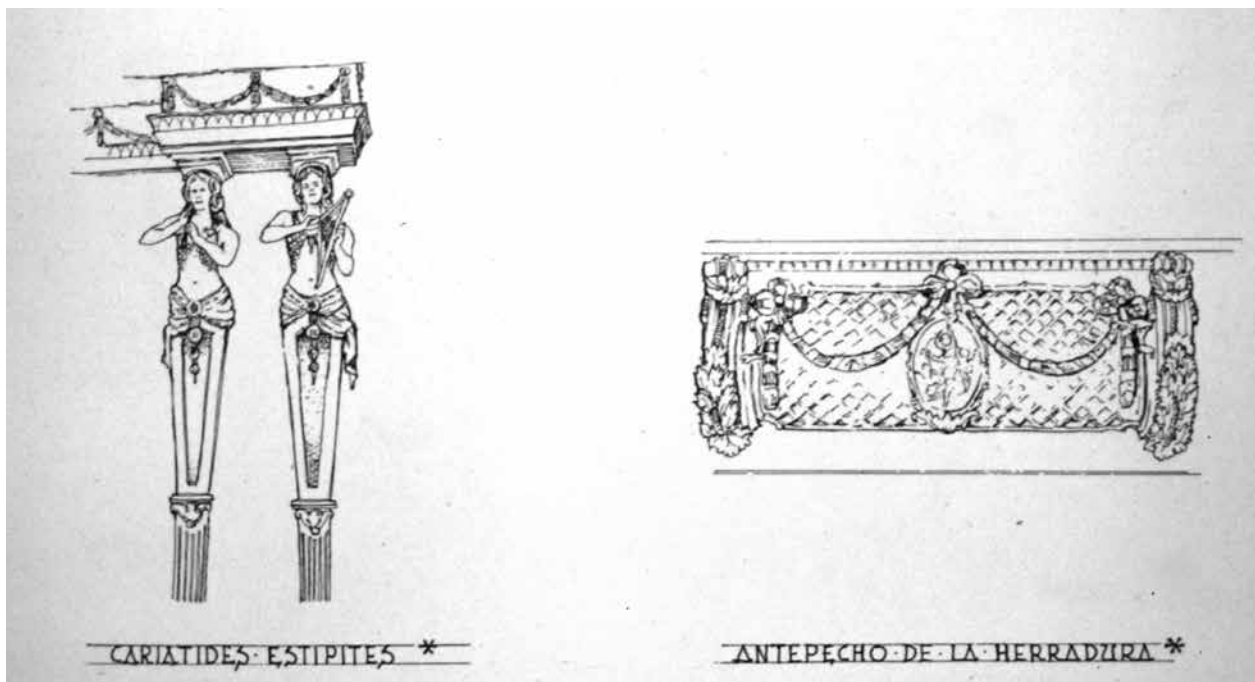
¿Cómo era el edificio que nos encontramos? Mostraba muy graves deficiencias. Recuerdo uno de los últimos conciertos que ejecutó la joven orquesta del Conservatorio de Madrid. Estalló una tormenta primaveral y se desinjetó una bajante produciendo un ruido lastimoso, mientras los estudiantes, como auténticos profesionales, lograron terminar el concierto. Pero el edificio no solo tenía problemas de vejez. Su diseño no se ajustaba a lo que se esperaba de un teatro moderno. Al haber funcionado muchos años como cine faltaba escenario y la dotación teatral era paupérrima.

La sala disponía de una boca de escenario reducida que impedía la realización de algunos espectáculos y tenía una galería superior con una altura desproporcionada. Los espacios de entrada eran muy pobres y las escaleras estaban mal situadas y no cumplían mínimos legales. Nos dispusimos a corregir las deficiencias conservando todo lo que se pudiera del edificio existente y diseñando lo nuevo de manera que apareciera con una

lógica de crecimiento que mantuviera la esencia de lo preexistente.

Para mejor comprender esta lógica proyectual haremos un breve recorrido por los teatros a lo largo de la historia. El teatro ocupa en nuestra sociedad un lugar central que proviene de su consideración en la cultura clásica. El teatro como tal nació en Grecia y es sobre todo en el mundo ateniense donde el conjunto de tragedias que se representaron en sus teatros pasaron a convertirse en uno de los grandes hitos culturales de la humanidad. La asistencia de la ciudadanía a las representaciones y la enseñanza ética y la catarsis que se derivaba de la comprensión de la representación suponía un componente central en la política griega. El lugar de las representaciones pronto adquirió unas formas y una posición que hicieron que se convirtiera en un gran espacio cultural en la Polis. Se situaba entonces el teatro bajo la Acrópolis, en el glaxis previo a los primeros edificios de la ciudad.

Al remontarnos a los orígenes, nos dicen los filólogos que el teatro surgió en ciertas manifestaciones religiosas ligadas a los cultos



Dibujo de decoraciones artísticas.

dionisiacos y que en esencia se limitaban a la briosa entonación de los himnos llamados ditiámbicos. Así pues, en las fiestas dedicadas a Dionisos, se formaba un coro de campesinos, que disfrazados de sátiros, cantaban las aventuras del dios, siendo interrumpidos por exclamaciones y comentarios llevados a cabo por el director de coro o corifeo. Más tarde, en el siglo VII a.C., se añade un segundo actor que, situándose delante del coro, da réplica al corifeo, surgiendo, por primera vez, el movimiento dramático propiamente dicho.

Huelga añadir que tales representaciones se hacían ante el templo consagrado al dios, colocándose el público en graderías semicirculares (*theatron*) que se abrían sobre un espacio circular llamado *orquestra*, sitio dedicado a la evolución del coro. Detrás, había una *escena* de donde entraba y salía el actor o, más tarde, los actores.

De esa manera, en lo que respecta a la arquitectura, los teatros de piedra comenzaron a construirse en Grecia durante el siglo IV a.C., excavando en semicírculo la pendiente de una colina que se reservaba para los asientos del público, situando en el llano la *orquestra* destinada al mundo de la representación.

Roma vino luego con otras ideas. Tardeíamente incorporada al sentir clásico (recordemos que el primer teatro de piedra data de la época de Pompeyo hacia el 70 a.C.) desliga el teatro de su entorno natural y crea ya una *cávea* artificial, que no se apoya en el talud de una colina sino que usa de un muro sustentante. De este modo el teatro se convierte en edificio público, puesto que entra a formar parte del corazón de la ciudad. Pero advirtamos que dicho recinto arquitectónico solo tiene cubiertos los accesos y la escena, permaneciendo el auditorio en hemiciclo al

aire libre. Es decir, que todavía no se puede hablar de edificio, porque estamos ante un caso de recinto incompleto, ya que le falta la cubrición. Por otro lado las representaciones se hacen más complejas y los movimientos de los actores tienen lugar en la escena, mientras que la orquesta queda minimizada, convertida en un semicírculo y destinada a actividades sociales como asiento privilegiado de la clase senatorial.

¿Pero qué sucedió con el triunfo del cristianismo y el derrumbe del imperio romano? Que el teatro greco-latino se olvidó. Durante la Edad Media comienza un nuevo ciclo cultural, sin raíces clásicas. Y el teatro nace dentro de la imperante religión cristiana o mejor aún, ligado a sus ciclos litúrgicos. Por tanto, no cabe otro edificio unido a las representaciones teatrales que el templo, o sea, la nave de la iglesia, hasta que, por abuso de las pantomimas en lugares sacros, un mandato pontificio traslada los recitativos a la plaza exterior, al *parvus*. Y bien puede ser nuestra ciudad testigo de estos hechos porque es hasta hoy la única que consiguió una bula papal para seguir manteniendo su teatro, la *Festa d'Elx*, en el interior de su templo.

Retorno a lo antiguo

Hemos llegado al punto de retorno hacia lo antiguo. Con el Renacimiento aparece un nuevo repensar sobre lo clásico, pero hay que advertir que no sabe a ciencia cierta cómo eran los teatros. Se han conservado los textos de los grandes trágicos pero no se tiene conciencia de que se representaban en teatros. Por otro lado, Petrarca difunde el Vitrubio, único tratado de arquitectura que ha perdurado. No nos extraña, por tanto, que un tratadista de la altura de Filarete manifieste sin ruborizarse que tiene noticias de que en la antigüedad existía un tipo de edificio llamado teatro, pero que no sabe qué era ni para qué servía. Solo Alberti da noticias concretas de los teatros antiguos



y los describe a la manera vitruviana como un auditorio semicircular, con una columnata de coronamiento enfrentado a la *frons scenae* que disponía de tres puertas en perspectiva para el acceso de los actores.

Pronto se establece la conexión entre las obras dramáticas y el teatro. Así surgen las primeras estructuras teatrales, de Andrea Palladio en Vicenza, de Scamozzi en la Sabionetta o de Alleotti en el palacio Farnesio de Parma, todas ligadas a espacios principescos. De ellos, los dos primeros son más clásicos en su planteamiento y siguen a pies juntillas las indicaciones de Alberti. Pero nos interesa especialmente el modelo del palacio Farnesio, por ser al primero que prolonga los extremos del anfiteatro hasta dar lugar a la típica planta en herradura que posteriormente veremos imponerse. Es decir, es al final del Renacimiento cuando la tipología teatral se establece como referencia a los antecedentes clásicos.

Pero en muy pocos años el teatro se expande y populariza comenzando a triunfar en los distintos países. Pensemos que en el primer Renacimiento era desconocido el teatro y un siglo después ya existe en la escena un Shakespeare o un Lope de Vega. Respecto a la tipología popular de los teatros, encontramos que su actividad va unida a edificios pensados para usos distintos. En Francia, a las salas de juego de pelota (Jeu de Paume en París), en España a los corrales (Corral de Comedias de Almagro) y en Inglaterra, al igual que España, en cosos rodeados de miradores (Globe en Londres). El teatro con palcos se impone en todas partes y no solo a nivel popular, sino que en los teatros palaciegos se recurre a una sala también circundada con palcos, ya que esta estructura se adapta de una manera óptima a la sociedad cortesana estratificada del absolutismo. En esta sociedad barroca el teatro se entiende como una prolongación de las fiestas, en las cuales uno, ante todo, se pone en escena a sí mismo. De esa manera, al igual que los teatros populares, el teatro palaciego se utiliza como recinto para bailar, dar mascaradas o fiestas y, a menudo, se liga a él la actividad operística o de ballet.

Tendremos que esperar al final del Barroco y al inicio de la nueva cultura de la Ilustración para que aparezca un nuevo edificio pensado y destinado a la unifuncionalidad teatral y dirigido hacia un cierto público más amplio y con carácter permanente. Tomaremos como ejemplo paradigmático el Gran Teatro de Burdeos mandado construir por el cardenal Richelieu y diseñado por el arquitecto Víctor Louis. Realizado en estilo neoclásico se convierte en un templo de las artes para la nueva sociedad burguesa que comienza su escalada social.

Podemos decir que la sociedad cortesana se abre a la ciudadanía, pero mantiene unas claras categorías que se manifiesta desde el palco hasta el patio de butacas. El programa espacial y el mobiliario del teatro responden a esa función de comunicación social que se establece entre clases sociales distintas. De esta manera el edificio del teatro se va estructurando en torno a tres grandes líneas:

- La discusión sobre la mejor forma para el auditorio.
- La introducción de los bastidores.
- La incorporación del vestíbulo, la caja de la escalera principal y el *foyer*, como espacios representativos.

De estos elementos lo más novedoso va a ser la aparición de los bastidores que sustituyen totalmente a los *periacti*, pilares altos en forma de prisma triangular, y con sus tres caras decoradas, que permitían por rotación al menos la introducción de tres escenas distintas. La complicación y variación de escenarios que se produjo en el barroco llevaría a la aparición de los bastidores, telones de fondo y laterales que permitían la sensación de perspectiva y la posibilidad de cambiar de escenario innumerables veces. Esto conducirá a que el escenario sea más grande y sobre todo más alto para poder contener todos los bastidores en la parte superior.

A finales del siglo XVIII se produce un intenso debate sobre la configuración espacial, tanto

externa como interna de los teatros. Así que, estrictamente hablando de la forma de la sala, cabe precisar que después de muchos tanteos, al final se impuso la planta en herradura, con formas intermedias entre el círculo y la elipse y próximas a los tres cuartos de círculo. Sobre los niveles inferiores, platea y patio de butacas, ligeramente inclinados; se elevan de dos a cinco pisos todos ellos con palcos, y a lo sumo una galería de cierre superior. En la segunda mitad del siglo, se mezclan los palcos del barroco y la estructura anfiteatral, para formar teatros mixtos. Una solución que se adapta mejor a esa variedad de clases sociales que acuden entonces al teatro.

Por otro lado, mientras que en los teatros italianos los recintos secundarios apenas son estimados, los arquitectos franceses introducen el vestíbulo, la escalera principal y el foyer, elementos espaciales centrales



Dibujo y fotografía actual del telón. / Matías Segarra.

de la composición, igual que se hacía en los grandes palacios. De este modo, se llegó a conformar una tipología de teatro difundida, como bien sabemos por todo el mundo y cuyo máximo exponente será la Ópera de París. Mandada construir por Napoleón III fue proyectada por Charles Garnier y se trata de un edificio monumental con una decoración llamada Segundo Imperio. Situado en el cruce de dos grandes bulevares de ese nuevo París que estaba levantando el barón Haussmann, la ópera se convirtió en la máxima expresión de la cultura francesa del diecinueve.

Tipología italiana

Volvamos a nuestra ciudad. Como consecuencia de lo expuesto podemos afirmar que el Gran Teatro de Elche se aproxima a las tipologías teatrales italianas, careciendo de espacios secundarios representativos, con una caja escénica escasa y con una sala en forma de herradura en la que conviven palcos con anfiteatro.

En cuanto a la fecha de su construcción (1920), esta aparece en el cingulo de las cuatro musas que enmarcan la boca del escenario junto con la palabra “Kursaal”, primer nombre que recibió el edificio. También Gaspar Jaén recoge en su tesis doctoral que el Gran Teatro se inauguró en 1920. Así mismo reproduce un artículo del cronista local Rafael Fenoll Follana, que en 1922 suministra los siguientes datos: “... el plano es del muy ilustre señor Garín y las obras han sido dirigidas por nuestro maestro de obras José Penalva Quiles...” “... la boca del escenario es regia y buenos artistas de la casa de Eduardo Amorós han hecho bellezas; el buen gusto y la fantasía presiden esta portada. Están juntas idealmente la Dama de Elche el escudo de la ciudad y varias fantasías”.

Queda claro, por tanto, que el constructor fue Penalva Quiles empresa de profunda raigambre en nuestra ciudad, la cual continuó posteriormente como Viuda de Penalva y que enlaza con la persona de Vicente Quiles, constructor que montó durante muchos años

la tramoya aérea del Misteri. En cuanto al arquitecto, tenemos el escueto dato de ser el muy ilustre señor Garín el autor de los planos. Afirmación que nos llevó a buscar un arquitecto de tal apellido activo en la fecha de construcción del teatro. Pues bien, solo encontramos noticias de un arquitecto con este apellido: Alfonso Garín Ortolá, cuyos datos biográficos aparecen en el libro *La arquitectura del eclecticismo en Valencia* de Daniel Benito Goerlich y que podemos resumir de la siguiente manera: “nació en Valencia en 1890 realizando estudios en Barcelona y Madrid, donde obtuvo el título en 1917, trasladándose después a Valencia, donde ejerció como arquitecto. Realizó diversos proyectos como el convento de Carmelitas Descalzas de Godella, diversas naves industriales profusamente decoradas o el instituto de enseñanza media que se proyectó en los terrenos de la Exposición frente al palacio municipal, pero que no llegó a ser realizado. Nombrado arquitecto de Hacienda redujo su escasa producción. Murió en 1945”.

En conclusión, Alfonso Garín fue un proyectista con conocimientos en la cubrición de grandes espacios y con marcada tendencia a decorar profusamente sus obras. Por ello nos inclinamos a pensar que pudo ser el autor

del Gran Teatro de Elche, si bien no se ha encontrado el proyecto o algún documento que lo pruebe.

Por último, hay que hacer referencia a la decoración de la sala del Gran Teatro, ya que es cuestión de gran interés. La decoración empleada es ecléctica y se inspira tanto en los motivos del Segundo Imperio como en el Modernismo, ambos ya periclitados. El tratamiento del friso de los niños desnudos, bailando al son de una pandereta, parece sacado de algunas composiciones de Mariano Benlliure, las cuales sabemos que muchos artistas valencianos se dedicaron a imitar. En cuanto a la autoría de estos trabajos, el mencionado artículo de Fenoll Follana, los atribuye a Eduardo Amorós, del cual no tenemos referencia. Resulta sin embargo evidente la influencia de la decoración que presenta el Teatro Olympia de Valencia, construido en el año 1915 y ornamentado por Villalba y Benedito.

La rehabilitación

En cuanto a los criterios de restauración utilizados en el Gran Teatro de Elche, seguimos los pasos que estableció Cesare Brandi en su conocida *Teoría de la Restauración*. En principio podemos entender la restauración



Friso de los niños jugueteando. / Matías Segarra.

de cualquier objeto como la intervención dirigida a devolver la eficiencia de un producto de la actividad humana, o sea, de un objeto artificial. El primer objetivo pues en la restauración de un teatro será devolverle su capacidad para funcionar como teatro, o mejor aún, explotar sus potencialidades como teatro. Y para ello, hubo que dedicar los primeros esfuerzos al espacio escénico. La solución pasaba por incrementar la superficie del escenario, dotarlo de espacios sirvientes laterales (hombros), y aumentar las dimensiones de la boca de escenario para poder permitir el más amplio abanico de posibilidades interpretativas.

Para lograr este fin fue necesario desmontar todas las esculturas y motivos decorativos que formaban parte del muro de cierre del escenario, derribar dicho muro y reconstruirlo adelantándolo. Esta operación supuso además resolver el encuentro del plano de la boca del escenario con el segundo piso de los palcos, solución que pasó por dotar a este segundo piso de una doble curvatura. La dotación escénica fue totalmente reconfigu-

rada, construyendo un telar suficientemente reforzado y proporcionando una nueva maquinaria escénica apropiada a las representaciones teatrales de la actualidad. Al escenario se le corrigió la inclinación haciéndolo plano a costa de perder algo de visibilidad pero ganando la posibilidad de representar ballets. Se amplió también el escaso foso para músicos con el fin de permitir la realización de óperas o zarzuelas.

De esta manera logramos que el Gran Teatro pudiera dedicarse a un multiuso que posibilitara una amplia variedad de espectáculos. Para comprender esa diversidad comenzaremos por remarcar su función como teatro, esto es, destacando el uso de la palabra ya que no en balde se dice que el verbo fue el origen. Pero no se puede olvidar que Elche es un pueblo amante de la música, que canta bien, como lo demuestra año tras año en la Festa. También Nietzsche meditó sobre palabra y música diciéndonos. “Las palabras tienen como tarea aclararnos la música pero es esta la que expresa el alma de la acción. Las palabras son, en efecto, los más deficien-



Reconstrucción del escenario.

tes de todos los signos”. En nuestro teatro se convirtió en fundamental mejorar la acústica para comprender la palabra al tiempo que se dispusiera de reverberación suficiente para escuchar la música.

Pero el mundo de la restauración arquitectónica, además de la funcionalidad, atañe a lo que se ha venido en llamar la restauración artística. En este sentido, tratamos de atender a lo que Brandi expresó: “la restaura-



ción constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica en orden a su transmisión al futuro.”. En este sentido hay que decir que la restauración del teatro se produjo según exigencias de lo que vino en llamarse la “instancia estética”. Hay que añadir que no se ha restaurado solo lo existente. En palabras de Brandi, “la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte”. Y esta unidad nos ha llevado a consagrar la herradura de la sala con una mejor proporción al acortarse los lados y a cerrar esta herradura construyendo un segundo piso centrando el gran plafón existente en el techo hasta conseguir un espacio acogedor y a tono con la tipología tradicional de los teatros de ópera. En este sentido, todas las obras necesarias para reformar la sala se hicieron manteniendo el mismo ornamento. Hubiera sido una torpeza irresponsable acabar con los frisos de los niños jugueteando que palpitan como salidos de las manos de Benlliure y olvidar, así mismo, los antepechos con guirnaldas o los bustos que terminan en estípites.



Detalles de la ornamentación del Gran Teatro en la actualidad. / Matías Segarra.

Finalmente, entremos en lo que podemos denominar espacios representativos y entre ellos el problema más importante: el acceso al teatro. Problema de complicada solución, ya que la entrada al teatro desde la Glorieta a través del pasaje quedó interrumpida. La solución vino de plantear un doble acceso, uno futuro desde el pasaje que quedará preparado en espera de solución y otro desde la plaza de l'Es-part resolviendo la medianera ciega existente. Se trataba de otorgar una cierta dignidad a esa entrada, mas ¿cómo se le daría empaque?

Pensamos que el modo sería disponer un pórtico que a modo de antesala enalteciera el camino hacia el vestíbulo de entrada. El gran vestíbulo se resolvió con un espacio a doble altura cortando las grandes vigas existentes. Quedaron entonces unas enormes pilastras, resultado de los viejos pilastrones de ladrillo que hubo que encamisar con hormigón armado y recubrir de mármol rojo de la zona. El resto del gran fue revestido con mármoles cremas también de nuestro entorno. Abierto a este doble espacio queda el pasillo exterior de la sala del teatro y el pasillo superior

marcando la forma de ábside de la cabecera del teatro. De este modo se trató de remarcar el acceso a la sala del teatro con una solución que duplicando altura ganara en calidad espacial y estética.

Con estas notas espero haber transmitido algo de lo que sentí al ejecutar esta obra para mí tan importante. He de decir que al abordar una rehabilitación todo arquitecto se mueve entre los principios ruskinianos, que desean que todo permanezca inalterado, y la admiración por Viollet-le-Duc, que alaba la reconstrucción histórica del edificio. Aún hoy en día, alejados ya de los extremos de los fervorosos admiradores de Viollet, se sigue debatiendo la vigencia de la restauración historicista. Pero creo que los criterios de regenerar los espacios existentes, la vuelta a la funcionalidad para el uso y disfrute de un edificio público, la utilización de materiales y mano de obra locales y el reciclaje y la reutilización de los edificios se hace necesarias desde puros valores ecológicos. Se trata por tanto de una óptica de construir reconstruyendo. Terminaré diciendo que el Gran Teatro se ejecutó desde



El Gran Teatro de Elche en la actualidad. / Matías Segarra.

el respeto, la admiración y el entusiasmo por disponer en Elche de un espacio teatral que nos permitiera integrarnos en los circuitos culturales. La obra permitía además el montaje y la realización de producciones propias. ¡Elche disponía por fin de un espacio teatral!



Trabajos de demolición del antiguo edificio.



Nueva caja escénica.



Manteniendo la decoración del techo y rehaciendo la boca.



Revisión y refuerzo de la cubierta.



Formación del graderío del anillo superior.



Montaje de los anillos superiores.



Conformación de los palcos.



Instalación del alumbrado.



Formación del piso superior y encuentro con el hall.



Comienzo de los trabajos de pintura.



Últimos retoques antes de finalizar la obra.



Primer ensayo en la nueva sala.



Patio de butacas en la actualidad. / Matías Segarra.



Gran Teatre de Elche en la actualidad. / Matías Segarra.

El barco que llevó a la Dama de Elche de Alicante a Marsella en 1897

Francisco Vives Boix

*Director de la Cátedra Institucional Dama de Elche de la
Universidad Miguel Hernández (UMH)*



La Dama de Elche se descubrió el 4 de agosto de 1897 en la Alcudia de Elche, fue admirada desde el principio y los ilicitanos la llamaron *Reina Mora*, como si se tratara de un personaje de leyenda oriental. A los pocos días, el 18 de agosto, el propietario del terreno, el médico Manuel Campello Antón la vendió al arqueólogo francés Pierre Paris por 4.000 francos. El arqueólogo había realizado gestiones con el Museo del Louvre de París para su compra y consiguió cerrar el contrato de compra-venta con el doctor Campello en un tiempo récord: habían transcurrido tan solo 14 días desde su descubrimiento.

Pierre Paris hizo llevar a la casa del doctor todo el algodón que encontró en las farmacias de la ciudad y mandó construir dos grandes cajas de madera para embalar la escultura. En la menor colocó la pieza rodeada de algodón para amortiguar cualquier golpe y una vez cerrada, la introdujo en la caja mayor y rellenó el espacio entre ambas con serrín.



Fig. 1: Recreación del momento del embalaje de la Dama de Elche en la casa del Dr. Manuel Campello Antón. El propio doctor ayuda a Pierre Paris a colocarla en la primera caja, la esposa del doctor, Asunción Ibarra, mira atentamente el proceso y por la puerta del fondo aparece el muchacho que la descubrió, Manuel Campello Esclapez. / Fotograma del documental 'La Dama de Elche. Historia de una mujer singular' de TVE, realizado por Daniel Herranz Escobar en 1997.

El día 26 el padre de Pierre Paris, Léon Paris, adelantó el dinero prometido para poder hacer el pago al Dr. Campello; más tarde el banquero Noël Bardac, realizará la compensación y como dueño de la escultura la re-

galará al Museo del Louvre. El 30 de agosto, Pierre Paris tomó posesión del busto después de haber pagado al Dr. Campello 5.200 Ptas. (el equivalente a 4.000 francos de la época). Por último, el 31 de agosto de 1897 el busto y Pierre Paris partieron del Puerto de Alicante, a las 4 de la tarde, en un “vaporcito español de cabotaje” rumbo a Marsella. En las crónicas que nos han llegado de aquel viaje no se cita el nombre del barco en ningún momento, parece lógico que se le reste importancia, ya que lo verdaderamente interesante era lo que transportaba en su interior.

En este trabajo nos proponemos ponerle nombre al barco que llevó a la Dama de Elche de Alicante a Marsella en 1897. También daremos unas pinceladas sobre la compañía naviera y los avatares que sufrió la nave incluido su hundimiento en 1922.

Los indicios

Pierre Paris nos relata que el 31 de agosto, a las 4 de la tarde, embarca en Alicante rumbo a Marsella, llevando consigo el busto de Elche.

“El vaporcito español, que durante una semana había paseado por el mar deliciosamente azul, durmiéndose en todas las ensenadas de la poética costa, hizo escala en Barcelona.”

Esta breve definición de la nave como “vaporcito español” no es suficiente para determinar la filiación del barco. Sin embargo, nos da dos pistas:

La primera es el uso del diminutivo “vaporcito”, que nos da a entender que no era un barco de gran tonelaje, sino más bien de pequeña o mediana envergadura. Podríamos pensar de entre 900 y 1.200 Tm, ya que a finales del siglo XIX los vapores de cabotaje podían llegar a 2.000 Tm y en el primer tercio del siglo XX alcanzaron las 12.000 Tm.

La segunda pista es “español”, es decir, podremos descartar cualquier otro no nacional, y esto no es baladí, pues a finales del siglo XIX

las compañías de navegación que surcaban nuestras costas eran de muchas nacionalidades europeas: españolas, francesas, inglesas, italianas, alemanas, belgas, holandesas, noruegas, griegas, austro-húngaras, etc., todas ellas en fuerte competencia por conseguir el mayor beneficio de las rutas comerciales.

La compañía naviera

Encontrar la naviera responsable de este viaje fue una carrera de obstáculos que en algún momento estuvo a punto de hacernos desistir del empeño. Eran comunes las compañías que se fusionaban entre sí, cambiaban de nombre, desaparecían o surgían inesperadamente. Muchas de ellas pasaban de tener líneas de cabotaje nacional o en el Mediterráneo a expandirse por el océano Atlántico llegando a América, como la Casa Comercial Orive Hermanos, con ruta de Andalucía a las Islas Canarias que se convirtió en la Compañía Marítima Comercial Orive Hermanos, S.A. con sede en La Habana; o la Compañía de Vapores Correos A. López, con sede en Santander, que se transformó en la Compañía Trasatlántica Española, con sede también en Barcelona y líneas hasta Puerto Rico, Cuba y Santo Domingo.

En lo referente al Mediterráneo había navieras con uno o dos barcos solamente. Tenemos como ejemplos Viuda de don Vicente Sanz Selma, Pérez Hermanos, Orfila Cert y compañía, Moll y Coromines, Santos Palomo, Busanyas y Compañía, Sureda y Robirosa, por citar una muestra de algunas de la época. Otras empresas tuvieron más visión de futuro y llegaron a convertirse en verdaderos emporios de la navegación como la Compañía Vasco-Andaluza que se convirtió en Ibarra y Compañía.

Revisando los anuncios en los diarios y las revistas de navegación y comercio de la época, descubrimos que había varias navieras que enlazaban el puerto de Alicante con puertos franceses como Cette o Marsella, barcos franceses como el *Dauphine*, el *Ariadne* o el *Bas-tiais* hacían servicios directos y conectaban,

sobre todo, Orán, Alicante y Cette o Marsella. Descartamos los franceses porque, además, no cumplían la ruta establecida de escalas como Valencia o Barcelona. Nos quedaban dos compañías candidatas a la ruta de cabotaje buscada, la Compañía de Navegación Espalú y Compañía y la naviera Ibarra y Compañía.

La ruta

Otro problema era saber la ruta seguida por la nave. Pedro Ibarra cita en sus cartas que se embarca hacia Cette (el actual puerto francés de Sète) y Marsella. Y que hace escala en Barcelona donde visita el Museo de Santa Águeda y saluda a su conservador y amigo (Emilio Gandía) con el que tiene un diálogo interesante:

– ¡Ah!, don Pedro, si usted supiera... el Museo Municipal tiene atestadas las vitrinas de cacharros falsos; es un escándalo; venga y verá. Y, he aquí –exclama mi guía–. He aquí en lo que invierten los duros los españoles, mientras los extranjeros se llevan nuestras obras maestras.

– ¿Qué obras maestras?

– ¡Eh! ¡El busto de Elche, por Dios! ¿No lo conoce usted?

– El busto de Elche, tranquilamente, en mi camarote, se preparaba a navegar su última etapa hacia Francia.

La Compañía de Navegación Fluvial y Marítima Espalú y Compañía (anteriormente Vinuesa y Compañía), con sede en Sevilla, tenía un servicio semanal entre Sevilla y Marsella con los vapores *Andalucía*, *Manuel Espalú*, *Nuevo Extremadura*, *Nuevo Valencia* y *García de Vinuesa*. En su publicidad anunciaba salidas desde Alicante todos los sábados para Valencia, Barcelona, San Feliu de Guíxols, Palamós, Cette y Marsella, admitiendo carga y pasajeros. Sin embargo, un detalle nos hace prescindir de esta naviera: su salida los sábados no era compatible con el barco buscado, ya que el 31 de agosto de 1897 era martes.



Fig. 2: Ruta de la línea de Bilbao a Marsella de Ybarra y Cía en 1897. / Elaboración propia.

La otra compañía era la naviera Ibarra y Compañía Sociedad en Comandita, antes Compañía Vasco Andaluza, tenía un servicio regular de vapores de escala fija de Bilbao a Sevilla y de Sevilla a Marsella. Esta línea de Sevilla a Marsella era de periodicidad semanal, admitía carga y pasaje y los puertos en los que solía atracar eran: Huelva, Cádiz, Málaga, Almería, Cartagena, Alicante, Valencia, Tarragona, Barcelona, Cete y Marsella. Sin embargo, también podía hacer escalas eventuales en puertos intermedios según las necesidades de carga y pasaje, como eran Motril, Adra, Águilas, Garrucha, Gandía, Denia, Cullera, Sant Feliu, Palamós, etc. Por otro lado, y de forma determinante, las salidas desde Alicante hacia Marsella se realizaban los martes y viernes, por lo que es la candidata más probable a ser la naviera responsable del Viaje de la Dama de Elche de Alicante a Marsella.

Ibarra y Compañía o Ybarra y Cía.

La compañía naviera recibió diversos nombres a lo largo de su historia como:

- José María Ybarra, 1843-1878.
- Compañía Vasco-Andaluza de Vapores, 1878-1881.
- José María de Ybarra y Compañía, S. C., 1881-1885.

- Ybarra y Cía. Sociedad en Comandita, 1885-1952.
- Ybarra y Cía. S. A., 1952-1993.
- Ybarra y Cía. Sudamérica, 1988-2007.

La familia Ybarra, de gran importancia en la vida empresarial y social de Sevilla, era de origen vasco (de ahí que se escribiera Ibarra o Ybarra, en castellano o vasco, respectivamente). En 1820, el patriarca fundador de la dinastía, José Antonio Ybarra de los Santos, se establece definitivamente en Bilbao, dedicándose principalmente al negocio siderúrgico. Progresivamente la empresa va ampliando los negocios en diferentes sectores: minas, fincas, transformación de productos agrarios y barcos, todos bajo un único nombre comercial.

La compañía tuvo su origen en Sevilla en 1843, cuando José María de Ybarra y Gutiérrez de Caviedes, primer conde de Ybarra, estableció una línea regular entre Bilbao y Sevilla. Poco después compró más barcos para consolidar la línea y ampliar el tráfico de cabotaje, en todos ellos participaron socios, familiares y amigos, tanto bilbaínos como sevillanos. En 1878 fallece José María, el fundador, y los cinco hijos Ybarra González, continuaron unidos englobando todos los negocios bajo el nombre de José María Ybarra e Hijos. Se funda la naviera Vasco-Andaluza, que coexiste con José María Ybarra y finalmente es absorbida por esta última quedando con el nombre comercial de José María de Ybarra y Compañía en 1881.

Se decide ampliar el tráfico al Mediterráneo y en 1885 se registra la naviera Ybarra y Cía. Sociedad en Comandita, el nombre que llevará más de cien años, empezando a bautizar sus buques con nombres de cabos geográficos.

La llegada de la I Guerra Mundial marcó un hito en la empresa, pues el resto de marinas mercantes europeas se encontraban paralizadas y los viajes al continente americano tenían que hacerse a través de España. La

bonanza permitió a la empresa construir grandes buques transatlánticos. Al estallar la Guerra Civil española, la compañía decidió diversificarse, dedicándose a los cruceros turísticos hasta finales de la Dictadura.

La difícil situación económica obligó a la empresa a vender barcos y acabar con los cruceros, limitándose a los viajes a América, hasta que en los años 80 dio un nuevo giro con el transporte de contenedores, para lo que se asocia con la empresa alemana Hamburg-Süd.

En 1983 la compañía se integra en el Consorcio internacional Medsacs y aunque con cambios, Ybarra y Cía., S.A. Permanece a flote hasta que en 1993 llega a un acuerdo con CGM (Compagnie General Maritime) de París para crear una nueva sociedad con sede en Barcelona, denominada Ybarra CGM Sud AEIE. A partir de 1994 Ybarra se sustenta en dos ramas: la del

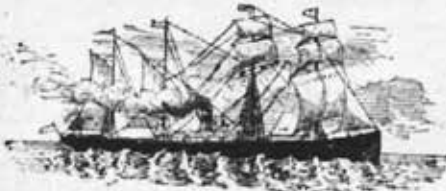
comercio marítimo representada por Ybarra y Cía. Sudamérica, y los negocios inmobiliarios.

Los barcos a vapor

En lo que nos atañe, la Ybarra y Cía. Sociedad en Comandita es la que en su época, desde 1885 a 1952, contiene el viaje de la Dama de Elche del 31 de agosto de 1897. En los anuncios de la empresa, de 15 de enero de 1897 (Rev. *Navegación y Comercio*), se hacía una relación de sus 17 buques ordenados por toneladas registradas. En los anuncios de 1 de septiembre de 1897 (*La Correspondencia de Alicante*) se relacionaban 21 buques.

Pero en esta lista no se distinguen los que hacían la línea Bilbao-Sevilla de los que realizaban la línea Sevilla-Marsella. La razón, al descubrirla, ha sido obvia: los barcos no iban de Bilbao a Sevilla y regresaban de Sevilla a

IBARRA y COMPANIA



ANTES
COMPANIA
VASCO ANDALUZA

Servicio regular de vapores de escala fija de Bilbao a Sevilla y de Sevilla a Marsella.

VAPORES DE LA COMPANIA

	Toneladas registradas.		Toneladas registradas.
Cabo San Vicente.....	1.750	Cabo Silleiro.....	986
Cabo San Antonio.....	1.750	Itálica.....	1.186
Cabo Quejo.....	1.750	La Cartuja.....	848
Cabo Peñas.....	1.742	Triana.....	779
Cabo Palos.....	1.562	Vizcaya.....	758
Cabo Trafalgar.....	1.542	Ibaizabal.....	739
Cabo Ortega.....	1.518	Luchana.....	405
Cabo Creux.....	1.517	Cabo Santa Maria.....	155
Cabo Prior.....	986		

LÍNEA DE SEVILLA.—Servicio semanal para Santander, Gijón, Ferrol, Coruña, Carril, Marín, Vigo, Lissabon, Cádiz y Sevilla.—Admite carga y pasajeros para los referidos puertos. La carga deberá entregarse en las gabarras de la Compañía, ó al costado del buque.

LÍNEA DE MARSELLA.—Servicio semanal para Huelva, Málaga, Adra, Almería, Garrucha, Cartagena, Alicante, Valencia, Tarragona, Barcelona, Celta y Marsella.—Admite carga y pasaje para los puertos mencionados y tan solo pasajeros para los de Santander y Galicia.

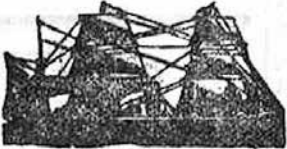
La carga deberá entregarse en las gabarras de la Compañía ó al costado del vapor.

Admite también carga á flete corrido en para los puertos de Argelia, Túnez é Italia, en los cuales hagan escala los vapores de la COMPANIA GENERAL TRASATLANTICA DE MARSELLA con cuya Empresa está en combinación esta Compañía.

Fig. 3: Lista de vapores de la compañía en la Revista de Navegación y Comercio el 15 de enero de 1897.

IBARRA Y COMPAÑIA.--SEVILLA

LINEA REGULAR
bi-semanal
DE GRANDES VAPORES



Bilbao, Sevilla, Marsella y
puertos intermedios.

VAPORES DE LA COMPAÑIA

Cabo Roca, de 2800 toneladas.—Cabo San Sebastian de 2800.—Cabo de la Nao, de 2800.—Cabo Tortosa, de 2800.—Cabo San Vicente, de 2800.—Cabo San Antonio, de 2800.—Cabo Quejo, de 2800.—Cabo Peñas, de 2800.—Cabo Trafalgar, de 2800.—Cabo Palos, de 2800.—Cabo Ortega y de 2.800.—Cabo Crenza, de 2800.—Cabo Prior, de 1500.—Cabo Silheiro, de 1500.—Itálica, de 1500.—Ibaizabal, de 1100.—La Cartuja, de 1100.—Vizcaya de 1100.—Triana, de 1100.—Luchana, de 500.—Cabo de Santa María de 300.

Consignatario: D. Enrique Ravello, Princesa, 22.

SALIDAS DE ALICANTE

Todos los martes y sábados para Cartagena, Almería, Málaga, Oadiz, Sevilla, Huelva, Vigo, Oarfil, Coruña, Santander y Bilbao, admitiendo carga para San Sebastian, Pasajes y puertos Nortes de Francia.

Todos los martes y viernes para Valencia, Tarragona, Barcelona, Oette y Marsella admitiendo carga para San Feliu y Palamós y los principales puertos de Italia.

Fig. 4: Anuncio con la lista de vapores de la compañía en La Correspondencia de Alicante el 1 de septiembre de 1897.

Bilbao, sino que la mayoría de las veces, si no todas, los barcos, una vez en Sevilla, continuaban hasta Marsella, y los que venían de Marsella continuaban hasta Bilbao. Se distinguían dos líneas porque tradicionalmente existía sólo la de Bilbao-Sevilla, en la que se utilizaban los barcos a vapor sin nombres de cabos como: *Itálica*, *La Cartuja*, *Triana*, *Vizcaya*, *Ibaizabal* y *Luchana*. Estos sí que regresaban a Bilbao, punto de origen y final de la ruta. Cuando aparece la segunda línea en 1885, de Sevilla a Marsella, los vapores que se compran o se mandan construir son bautizados, a partir de ahí, con nombres de cabos geográficos.

Por otra parte, el número de naves iba cambiando muy a menudo, por hundimientos, por ventas a otras compañías o por compras de nuevas unidades. Además, al cambiar de dueño, siempre se le modificaba el nombre, y eso hace que nos podamos encontrar el mismo barco con nombres distintos como el *SS Hemland* sueco o *Cabo Tortosa* español, y para complicar más aún el estudio, a menudo se le ponía a un barco el mismo nombre que

tuvo un predecesor, por ejemplo, el primero y mítico vapor que tuvo la compañía, el *Itálica* de 1860, tuvo un segundo *Itálica* de 1883, pero como nunca coincidieron en el tiempo no los veremos como *Itálica I* e *Itálica II*.

NOMBRE Y DOMICILIO DEL ARNADOR	NOMBRE DEL BUQUE	CLASE	TONELAJE Total.
	Cabo San Antonio.....	Vapor.....	1.001
	Cabo San Vicente.....	"	1.817
	Cabo San Martín.....	"	1.861
	Cabo Quejo.....	"	1.691
	Cabo Peñas.....	"	1.694
	Cabo Trafalgar.....	"	1.518
	Cabo Palos.....	"	1.697
	Cabo Ortega.....	"	1.453
	Cabo Crenza.....	"	1.421
	Cabo Roca.....	"	1.582
Ibarra y Compañía.—Sevilla.	Cabo San Sebastián.....	"	1.583
	Cabo Nao.....	"	1.551
	Cabo Tortosa.....	"	1.496
	Cabo España.....	"	1.249
	Cabo Silheiro.....	"	1.026
	Cabo Prior.....	"	1.026
	Itálica.....	"	1.070
	Ibaizabal.....	"	712
	La Cartuja.....	"	803
	Vizcaya.....	"	681
	Triana.....	"	718

Fig. 5: Lista de vapores de Ibarra y Compañía en la Lista Oficial de los Buques de Guerra y Mercantes de la Marina Española de 1900.

Entre los dos anuncios anteriores vemos que aparecen cuatro vapores nuevos: *Cabo Roca*, *Cabo San Sebastián*, *Cabo Tortosa* y *Cabo de la Nao*. Con lo que el número pasa de 17 a 21.

Al revisar algunos documentos de embarque de los años 1887 y 1911, en los que se especifica, entre otros datos, el nombre de la nave y el destino, descubrimos que, desgraciadamente, las listas de vapores de los anuncios de la Ybarra y Cía. Sociedad en Comandita, no se ajustaban a los barcos puestos en servicio.

Al consultar la Lista Oficial de Buques de Guerra y Mercantes de la Marina Española de 1 de enero de 1900, este armador poseía 21 barcos de vapor, pero aparecen dos nuevos, como *Cabo San Martín* y *Cabo Espartel*, y han desaparecido también otros dos: *Luchana* y *Cabo Santa María*.

Listas de buques de Ybarra y Cía. en 1897.

La columna central es la más próxima al viaje de la Dama de Elche.

15 enero 1897	1 septiembre 1897	1 enero 1900
Cabo San Antonio	Cabo San Antonio	Cabo San Antonio
Cabo San Vicente	Cabo San Vicente	Cabo San Vicente
		Cabo San Martín
Cabo Quejo	Cabo Quejo	Cabo Quejo
Cabo Peñas	Cabo Peñas	Cabo Peñas
Cabo Trafalgar	Cabo Trafalgar	Cabo Trafalgar
Cabo Palos	Cabo Palos	Cabo Palos
Cabo Ortegal	Cabo Ortegal	Cabo Ortegal
Cabo Creux	Cabo Creus	Cabo Creus
	Cabo Roca	Cabo Roca
	Cabo San Sebastián	Cabo San Sebastián
	Cabo de la Nao	Cabo Nao
	Cabo Tortosa	Cabo Tortosa
		Cabo Espartel
Cabo Silleiro	Cabo Silleiro	Cabo Silleiro
Cabo Prior	Cabo Prior	Cabo Prior
Itálica	Itálica	Itálica
Ibaizábal	Ibaizábal	Ibaizábal
La Cartuja	La Cartuja	La Cartuja
Vizcaya	Vizcaya	Vizcaya
Triana	Triana	Triana
Luchana	Luchana	
Cabo Santa María	Cabo Santa María	

Esto nos obligó a hacer una búsqueda exhaustiva de las fechas de construcción, de entrada y salida a la compañía, de hundimiento y de desguace, para así poder tener exactamente las embarcaciones que estaban en servicio activo el 31 de agosto de 1897. El resultado fue de 25 embarcaciones, y de ellas sólo teníamos constancia (por los documentos de embarque) de que hicieron la ruta a Marsella al menos 13 de ellas.

Movimientos del puerto de Barcelona

Llegados a este punto, localizamos en la prensa diaria digitalizada de la época, La Vanguardia, datos importantes como: las distancias navegadas de los buques que habían salido ese día, ofrecidas por el vigía marítimo del Castillo de Montjuich; los movimientos de entradas al puerto, los despachos y las salidas del mismo. Se trata de informaciones muy escuetas, a menudo telegráficas, pero de relevancia para nosotros, amén de alguna que otra repetición o error cometido por el periodista, pero de fácil arreglo.

Si recordamos a Pierre Paris, dijo:

“El vaporcito español, que durante una semana había paseado por el mar [...], hizo escala en Barcelona.”

Es decir, de Alicante a Barcelona contando las escalas realizadas, había estado navegando una semana. Si zarpó el lunes 31 de agosto, debió llegar a Barcelona aproximadamente el lunes 7 de septiembre. Pensando que la expresión “una semana” no fue utilizada como medida exacta de tiempo, si no más bien de forma aproximada, deberíamos revisar la prensa de unos días antes y después del 7 de septiembre en previsión de que su llegada se adelantase o sufriera un retraso.

Nuestra búsqueda recorrió la prensa desde el día 2 hasta el día 18 de septiembre, a sabiendas de que el 2 era materialmente imposible si zarpó el 31. Los resultados de los vapores de Ybarra y Cía. se muestran a continuación:

Movimiento del puerto de Barcelona.

Barcos de Ybarra y Cía. del 2-9-1897 al 18-9-1897.

Llegada de	Fecha	Nombre/Datos	Salida para
Bilbao	2	Cabo San Antonio en 20 días con escalas, 1.213 Tm, capitán Torres, con cargo general.	
	2	Cabo Palos capitán Aramburu.	Bilbao
Bilbao	3	Cabo Tortosa en 18 días con escalas, 1.200 Tm, capitán Tellechea, con 4.175 bultos albayalde, hojalata, tabaco, avena, trigo, azúcar, pieles y 600.000 kg lingotes y hierro a la orden y 4 pasajeros.	
	5	Cabo San Antonio capitán Torres, con efectos.	Marsella

Movimiento del puerto de Barcelona. Barcos de Ybarra y Cía. del 2-9-1897 al 18-9-1897 (cont.)

Llegada de	Fecha	Nombre/Datos	Salida para
Marsella	6	Cabo Peñas de noche o madrugada, en 20 horas, 1.213 Tm, capitán Guerrica, con efectos y otros a la orden y 4 pasajeros.	
Bilbao	6	Itálica a las 10 horas, en 29 días con escalas, 1.213 Tm, capitán Guerrica (sic) (posiblemente Lancirica), con efectos y otros a la orden y 5 pasajeros.	
	8	Cabo Peñas capitán Guerrica, con efectos.	Bilbao
	8	Cabo Tortosa capitán Tellechea, con efectos.	Marsella
	8	Itálica capitán Lancirica, con efectos.	Marsella
Marsella	¿9-13?	Cabo Tortosa capitán Tellechea, con efectos.	
Bilbao	14	Cabo Ortegal en 29 días con escalas, 1.213 Tm, capitán Astorquia, con 11.444 bultos hierro, acero, flejes, trigo, avena, sulfato, vino, aceite, café, azúcar, pasas, lana, tabaco, cera, tejidos y otros efectos a la orden y 5 pasajeros.	
	16	Cabo Tortosa capitán Tellechea, con efectos.	Bilbao
	17	Cabo Ortegal capitán Astorquia, con efectos.	Marsella
Marsella	18	Itálica capitán Lancirica, con efectos.	

En algunos apuntes aparece el número de días que ha durado la navegación, y sorprende su disparidad. De Bilbao a Barcelona, contando las escalas, el *Cabo San Antonio* tardó 20 días, el *Cabo Tortosa* 18 días, y el *Itálica* 29 días. Solo podemos interpretar esta disparidad a las diferentes potencias de los motores, a estancias prolongadas en alguna escala para carga

y descarga, o a paradas técnicas o averías. De todos modos, hemos comprobado que la duración del trayecto recorrido no se ajustaba a la publicidad que de él se daba en la prensa, que era de unos 27 días. Estos desfases se intentan ajustar durante las escalas, por ejemplo, el *Itálica*, que tardó 29 días, realizó una escala en Barcelona de 2 días en lugar de 3.

Del día 9 al 13 no se registran movimientos en el puerto de Barcelona concernientes a la naviera Ybarra y Cía., llegando otro vapor procedente de Bilbao el día 14, pero suponemos que hay un hueco de información en el diario, ya que no aparece la llegada del *Cabo Tortosa* de Marsella (entre los días 9 y 13), pero sí su salida a Bilbao el día 16.

Hacemos un inciso, como curiosidad. El día 16 de septiembre de 1897, en la página 4 de *La Vanguardia*, se da a conocer la noticia: “Descubrimientos arqueológicos. Escultura hallada recientemente en las ruinas de la antigua colonia Illice-Elche (Alicante)”. Es decir, la prensa nacional se hacía eco del descubrimiento cuando la Dama de Elche ya había salido de España.

Con todo lo dicho creemos que debemos descartar los buques que llegaron a Barcelona los días 2 (*Cabo San Antonio*) y 3 (*Cabo Tortosa*), pues deberían haber hecho el trayecto desde Alicante en 2 o 3 días. El siguiente vapor llegó el día 6 (*Itálica*) que parece un tiempo razonable, la “semana”, que dijo Pierre Paris. El siguiente buque llegó el día 14 (*Cabo Ortegal*), también lo descartamos pues habría tardado 14 días desde Alicante.

Hacemos notar que el día 3 zarpa de Barcelona el vapor *Manuel Espalú* hacia Marsella y atraca el *García Vinuesa* procedente de Marsella, ambos de la Compañía Espalú y Cía.; este último zarpó el día 5 hacia Sevilla. Así mismo, el día 7 llega el *Andalucía*, de la misma compañía desde Sevilla con escalas, en 9 días. Si este vapor fuese el que llevó a la Dama de Elche desde Alicante, y tardó una semana como dijo Pierre Paris, se hubiera visto obligado a recorrer la distancia entre Sevilla y Alicante en solo dos días, lo que nos parece improbable teniendo en cuenta las escalas programadas.

Todo lo expuesto nos induce a pensar que el único buque de cabotaje español que pudo utilizar Pierre Paris con la Dama de Elche embalada en su camarote, debió ser el vapor mixto *Itálica* (II), sin embargo, asumimos

que no hemos encontrado un documento que certifique, de forma rotunda el nombre del pasajero y el voluminoso equipaje declarado en este viaje.

Los vapores '*Itálica*'

Ya hemos dicho anteriormente que hubo dos buques *Itálica*, veamos cómo surgieron.

José María Ybarra, vasco de nacimiento, en 1860 ordena en Inglaterra la construcción del primer buque a vapor de la compañía. Fue encargado a los astilleros E. Wingate de Glasgow y sería un modelo de propulsión mixta, es decir, de vela y vapor, y sus características fueron:

Astillero / Año: Wingate, Glasgow / 1860.
Peso Muerto: 382 TM.
Eslora: 48,8 m.
Manga: 7,6 m.
Puntal: 3,4 m.
Propulsión: Alternativa compound.
Potencia 50 C.V.
Velocidad: 7 nudos.
Vendido a una naviera italiana: 1883.

Se llamaría *Itálica* en honor a la ciudad romana, cercana a Sevilla. Para afrontar los costes de su construcción se buscó capital entre familiares y amigos bilbaínos y sevillanos. El primer capitán fue Domingo de Zaracondegui.

Como mascarón de proa iban las figuras de dos hombres, uno vestido de andaluz y otro de vizcaíno, estrechándose la mano y, en la popa, los escudos de Bilbao y Sevilla. El coste definitivo del buque fue de 4.350 libras esterlinas. El 29 de diciembre de 1860, el *Itálica* salía del puerto de Bilbao. Llevaba el buque, en su chimenea, una V y una A entrelazadas en honor al capital vasco y andaluz arriesgado en la empresa, distintivo que, desde entonces, será el emblema de la naviera.

El *Itálica* era el número de construcción 51 del astillero Wingate, de Whiteinch, y había sido botado exactamente el 3 de noviembre de 1860.

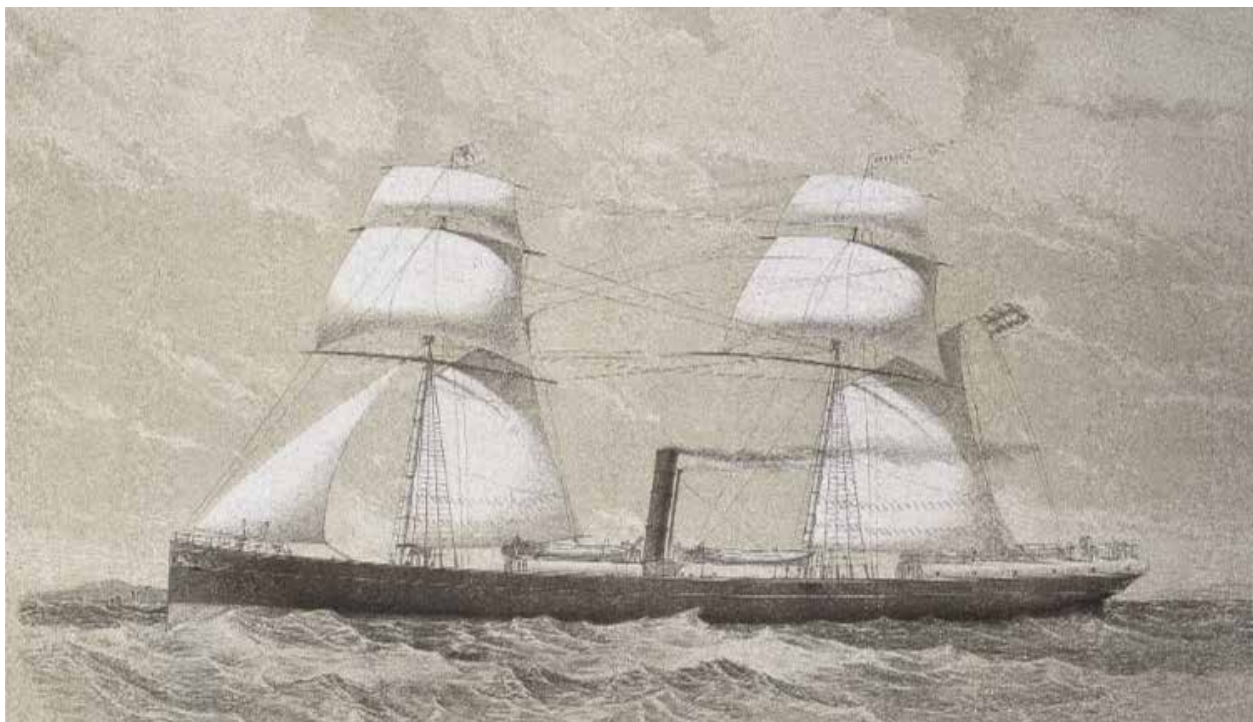


Fig. 6: El Itálica de 1860, por McLure y McDonald, Glasgow / Litografía del Museo Naval de San Sebastián, 33,5 x 43,5 cm, huella en hoja 26 x 37 cm.

En 1878, se crea la Compañía Vasco Andaluza de Vapores. Los buques que realizaban la línea Bilbao-Sevilla eran ya cuatro. Los barcos son propiedad de la Compañía José María de Ybarra, pero la gestión es de la Vasco Andaluza.

La naviera José María Ybarra absorbió a la Vasco Andaluza y se constituyó José María de Ybarra y Compañía el 13 de diciembre de 1881.

En 1883 el viejo *Itálica* es vendido. Tres meses antes de la venta se había contratado con los astilleros J. L. Thompson de Sunderland la construcción de otro vapor: “el buque tendrá las dimensiones siguientes; 220 pies de eslora, 31 de manga y 16 1/2 de puntal. La fuerza de su máquina será de cien caballos nominales. Su forma de medio Spar-Deck y cargará 1.400 toneladas de peso muerto.”...

Es el *Itálica (II)*, botado el 6 de marzo de 1884, y sus principales características eran las siguientes:



Fig. 7: Medalla conmemorativa del centenario del 'Itálica' de 1860. En la bandera del reverso se aprecia el logotipo de la compañía formado por una V y una A entrelazadas.

Astillero/Año: J.L.Thompson & Sons/1883.
 Número de grada: 200.
 Peso Muerto: 1.267 TM.
 Registro Bruto: 1.070 TRB.
 Eslora: 67,1 m (220 pies).
 Manga: 9,5 m (31 pies).
 Puntal: 5,0 m (16 1/2 pies).
 Propulsión: Alternativa compound (2 cilindros, uno de alta y otro de baja).
 Potencia: 514 C.V.
 Hundido: 1922.



Fig. 8: El 'Itálica (II)' de 1883 en Sevilla. / Ed. Señán y González. Postal de la época.

La naviera entonces contaba con siete vapores; *Luchana*, *Ibaizábal*, *Vizcaya*, *Triana*, *La Cartuja*, *Vasco* e *Itálica (II)*.

La naviera se consolida como una de las más importantes de cabotaje del Estado. Lo que comenzó con una única línea de cabotaje entre Bilbao y Sevilla, pronto se amplió al Mediterráneo con la segunda línea Bilbao – Marsella, que se caracterizó por bautizar a los veleros con el nombre de un cabo geográfico, primero con salidas semanales, más tarde también con quincenales; la flota se fue modernizando y aumentando su número de buques hasta la treintena.

Durante la Guerra de Cuba, aprovechando su ruta, el vapor *Itálica (II)* transportaba a los soldados que partirían a Cuba.

El 23 de febrero de 1896, en *La Crónica Meridional* de Almería, se publica que: “En el vapor *Itálica* embarcaron ayer tarde para Cádiz, desde donde se dirigirán a Cuba, cuarenta y siete soldados voluntarios, en su mayoría de esta provincia...”

El día que partía un barco desde el puerto se podía saber qué tipo de soldados se marchaban por el ambiente que se vivía en el muelle. Cuando el vapor iba cargado de reclutas de reemplazo reinaba el miedo y las lágrimas en la despedida; si eran reservistas el drama de las familias que les decían adiós, con las mujeres y los hijos delante, dejaban en el ambiente un rastro a tragedia que duraba horas. En cambio, cuando se marchaban los voluntarios la pena de las madres y los llantos se disipaban en medio de ese clima de euforia de los muchachos que ya se creían héroes cuando les daban el petate con dos camisas, dos calzoncillos, un par de zapatos, un par de alpargatas, una gorra de cuartel, dos trajes de rayadillo, una bolsa de aseo, dos toallas y una manta. Para motivarlos un poco más, sobre la cubierta se les iba dando en mano un sobre con cincuenta pesetas a cada uno, un anticipo del sueldo mensual que a comienzos de 1896 era de veinte pesetas con ochenta y tres céntimos.

Transcurrían los últimos años del siglo XIX. Se descubrió la Dama de Elche, que casi de

inmediato fue vendida al Museo del Louvre por mediación de Pierre Paris, y en pocos días, embalada entre algodón, cajas de madera y serrín, a las 4 de la tarde del día 31 de agosto de 1897 emprendió su travesía en el *Itálica (II)*, de la naviera Ybarra y Cía. Sociedad en Comandita de Sevilla, gobernado por el capitán Juan de Lancirica e Ibarra; como carga llevaba diversos artículos de comercio y cinco pasajeros.

El vapor *Itálica (II)* era un buque de transporte de mercancías y de pasajeros, disponía de ocho camarotes en el entrepuente de popa con capacidad para 20 personas. Estaban situados de forma simétrica, cuatro a babor y cuatro a estribor, dejando una zona central con una amplia mesa y cuatro bancos como asientos, el techo de esta sala disponía de una lumbrera que proporcionaba iluminación natural desde la cubierta. El acceso a ellos se efectuaba por una caseta en la popa con escaleras hacia el entrepuente que a su vez servía

de salita para fumadores. Los dos camarotes más cercanos a popa tenían una sola cama, los contiguos una litera con dos camas, los dos siguientes una litera con dos camas, un sofá cama y un pequeño cuarto de baño, y los dos últimos dos literas con dos camas y un cuarto de baño.

El barco no iba con el pasaje completo el 31 de agosto de 1897, o por lo menos sabemos que llegó a Barcelona con cinco pasajeros, esto nos hace pensar que Pierre Paris debió ocupar uno de los camarotes de una cama o cualquier otro, pero en solitario. Sabemos que llevaba su propio equipaje, suponemos que serían dos maletas, ya que pasó casi un mes en España, y además la caja con la escultura de la Dama de Elche. No sería descabellado pensar que ocupó un camarote de dos camas, ya que era de mayores dimensiones que el individual, pero esto sólo es una conjetura. En el plano adjunto se puede ver la disposición de los camarotes del pasaje.

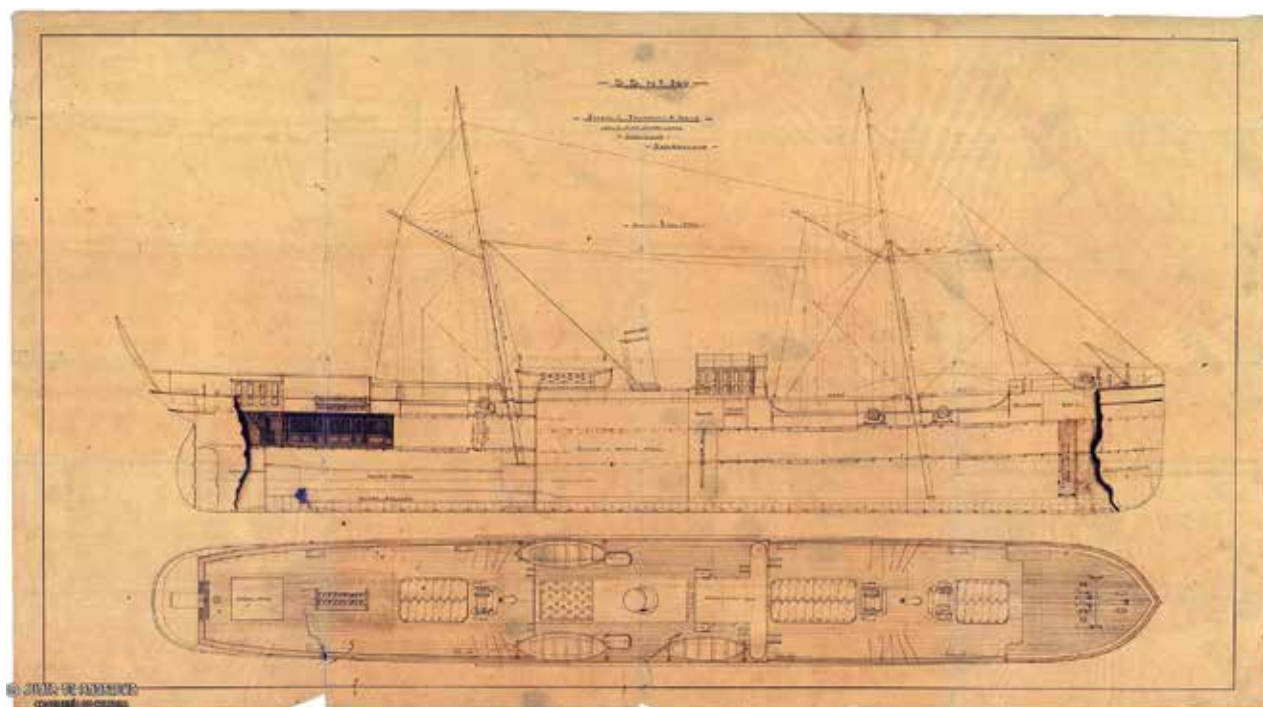


Fig. 9: Plano de planta y corte del alzado del vapor *Itálica (II)*. Reproducido con permiso del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Virado en color a partir del original en cianotipo. Fondo documental de la naviera Ybarra y Cía. Signatura Y-84PL.



Fig. 10: El Itálica (II) en Alicante, en primer plano, junto a otros buques compañeros de flota Ybarra y Compañía, Sociedad en Comandita. / Ed. Bazar Pascual López. Postal de la época.

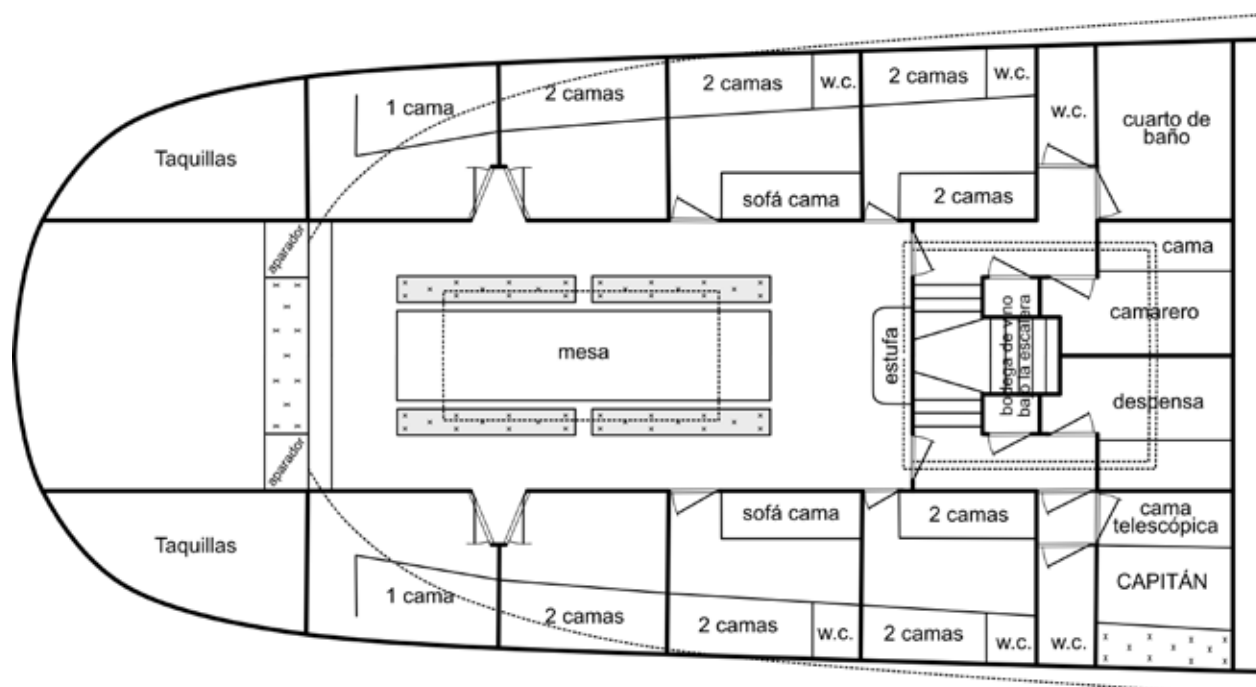


Fig. 11: Plano de acomodación de popa del Itálica (II), con la disposición de los camarotes del pasaje y su mobiliario básico. / Elaboración propia a partir del plano de acomodación general del buque. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Expediente del buque Itálica II, plano Y-85PL.

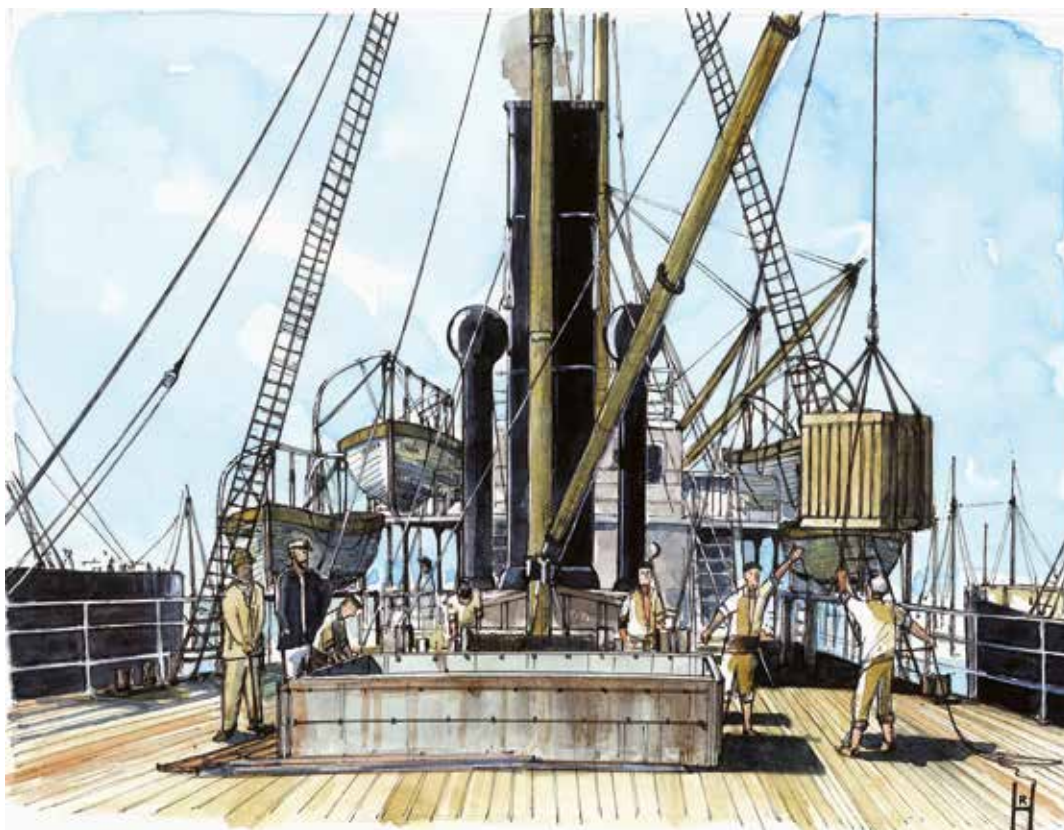


Fig. 12: Embarque de la Dama de Elche en el vapor 'Itálica (II)' en el puerto de Alicante, 31 de agosto de 1897. / Roberto Hernández, acuarela, sobre base de 29 x 42 cm.



Fig. 13: El vapor 'Itálica (II)' zarpando del puerto de Alicante, 31 de agosto de 1897. / Roberto Hernández, acuarela, sobre base de 29 x 42 cm.

Los accidentes del 'Itálica (II)'

El vapor *Itálica (II)*, en sus travesías sufrió algún que otro percance. Sabemos que el 25 de octubre de 1884, al año de ser adquirido, encalló en el banco del NE de El Abra, Bilbao. Aunque el estado de la mar era malo en ese momento, pronto mejoró. Los cuatro pasajeros del buque fueron llevados a tierra por dos lanchas de la cofradía de Portugalete. La tripulación decidió permanecer a bordo porque no había peligro. Al día siguiente los remolcadores El Siglo y Volador consiguieron sacarlo al canal.

Conocemos “otro accidente” por una fotografía de Ramón Alba del *Abc*, tomada el 1 de octubre de 1917 cuya descripción dice: “Un naufragio en Pasajes. El vapor *Itálica* de la Compañía Vasco Andaluza en el momento de hundirse”. A pesar de esta descripción sabemos que no se hundió ni en ese puerto ni ese día. Nótese que también se cita mal el nombre de la naviera que hacía 32 años que no se llamaba Vasco Andaluza, sino Ybarra y Cía. Sociedad en Comandita.

Disponemos de otra fotografía del mismo momento, pero desde otro punto de vista, que parece confirmar el percance y no su hundimiento, fue publicada por Adolfo Castillo e Íñigo Ybarra, en 2004, en el libro *La Naviera Ybarra*. Aunque los autores no saben la fecha, en ella se ve cómo el buque está prácticamente hundido y el agua llega peligrosamente hasta la amurada de babor, está ligeramente cabeceado hacia proa y todo indica que está cercano al hundimiento. Sin embargo, en la popa se ven claramente los cabos que lo amarran a una boya del puerto, parece que se encuentra estable y en situación de espera hasta el momento de la extracción del agua del interior por bombeo, de hecho, en las fotografías se ven miembros de la tripulación en su cubierta.

Posiblemente el error se comete confundiendo este percance con el accidente de 1884, ya que, en las fotografías, como hemos dicho y se puede ver, el vapor está estabilizado y amarrado a una boya. Desde aquí no podemos asegurar que se trate del mismo accidente o de dos accidentes diferentes.

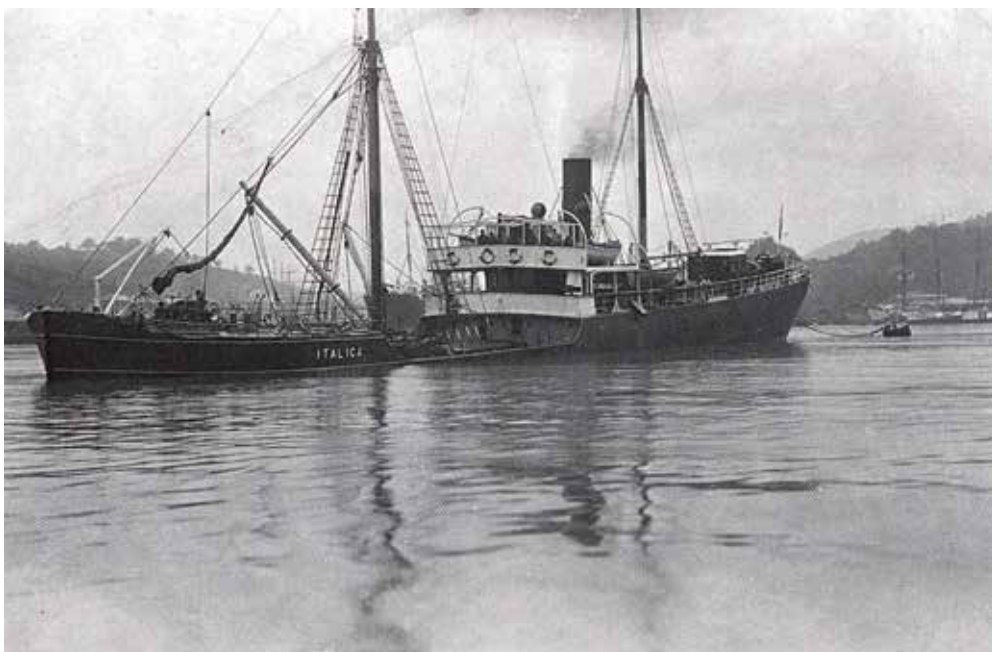


Fig. 14: El '*Itálica (II)*' con el casco prácticamente hundido. Unos cabos lo mantienen amarrado a una boya. / Sanauja Albiñana, Vicente Luis. 2008. '*José María Ybarra y los Itálica*'.

Tenemos un dato interesante, durante la Primera Guerra Mundial, el submarino alemán SM U-35 detuvo e inspeccionó el *Itálica*. Ocurrió en el Golfo de Cádiz, a las 14.15 h del 24 de abril de 1917, comandado por Lothar von Arnould de la Perière, llamado “el as de los ases”, porque es hasta el día de hoy el comandante con el mayor volumen de barcos hundidos, en toneladas. Realizó una larga misión oceánica de aproximadamente 5.551 millas náuticas, de las cuales 321 fueron sumergidas, en un total de 36 días, durante las cuales se hundieron 20 barcos de vapor, 3 veleros, con un total de 67.989 toneladas, 16 de los cuales provenían de países enemigos (12 británicos y 4 italianos), y 7 de ellos se registraron en puertos de países neutrales (3 griegos, 2 noruegos, 1 estadounidense y 1 danés). También se detuvieron para inspección, 10 buques de bandera neutral (8 españoles, 1 griego y 1 noruego), a los que se les permitió continuar: uno de ellos fue nuestro *Itálica (II)*.

El naufragio del '*Itálica (II)*'

Sin embargo, el destino hizo que el día 11 de enero de 1922, el vapor *Itálica (II)* naufragara de forma definitiva. Ocurrió a la salida del puerto de Vigo, como consecuencia de haberse abierto una vía de agua en el departamento de máquinas al tocar el bajo de Biduídos.

El *Itálica (II)* era por entonces todo un veterano que realizaba su viaje número 274. Había llegado a Vigo el martes 10 de enero de 1922 procedente de Santander con carga general. Al mando se encontraba el capitán Rafael Arancivia y contaba con una tripulación de 27 hombres, entre gallegos, andaluces y vascos.

A las ocho de la noche del día 11 de enero partió con destino a Sevilla con carga general, una importante partida de madera y numerosos barriles vacíos.

Esa noche reinaba en la zona una espesa niebla. Aunque se dirigía hacia el sur, el capitán decidió salir por la boca norte de la ría pues allí la niebla era menos espesa. Todo transcurrió con normalidad a pesar de que la



Fig. 15: El '*Itálica (II)*' en el puerto de Santander, muelle de Maura. / Ed. R. Pacheco. Col. Chris Kleiss.

visibilidad seguía siendo nula por toda la Ría. Esa falta de visibilidad hizo que el capitán no pudiera dejar a buen resguardo el peligroso bajo de los Biduídos, en la Punta Rodeira, impactando con la última roca. Buena parte de la tripulación dormía en ese momento.

El choque ocurrió a las diez menos cuarto de la noche, se sintió a bordo un fortísimo golpe, seguido de otros dos menores. El impacto lo había recibido el *Itálica* en su centro por estribor, en plena sala de máquinas, abriéndose una vía de agua por donde empezó a entrar en su interior de forma alarmante. Rápidamente se temió por la pérdida del barco y su capitán actuó en consecuencia organizando el abandono de la nave.

Se lanzaron al mar dos botes salvavidas, donde embarcaron todos los tripulantes, la mayoría de ellos después de un desagradable despertar. Hacía un frío tremendo y los ateridos naufragos buscaron la seguridad del puerto de Vigo, a donde pusieron proa. A los pocos minutos apareció entre la niebla un salvador muy oportuno. Se trataba del balandro coruñés *San Antonio*, patroneado por José Sambade, que recogió a los naufragos, les prestó los primeros auxilios y puso rumbo a Vigo.

Camino del puerto se cruzaron con una pareja de pesqueros. A uno de ellos subieron el capitán, el primer oficial, el contramaestre y algunos marineros, rogando al patrón que los llevara de vuelta hasta el lugar del si-

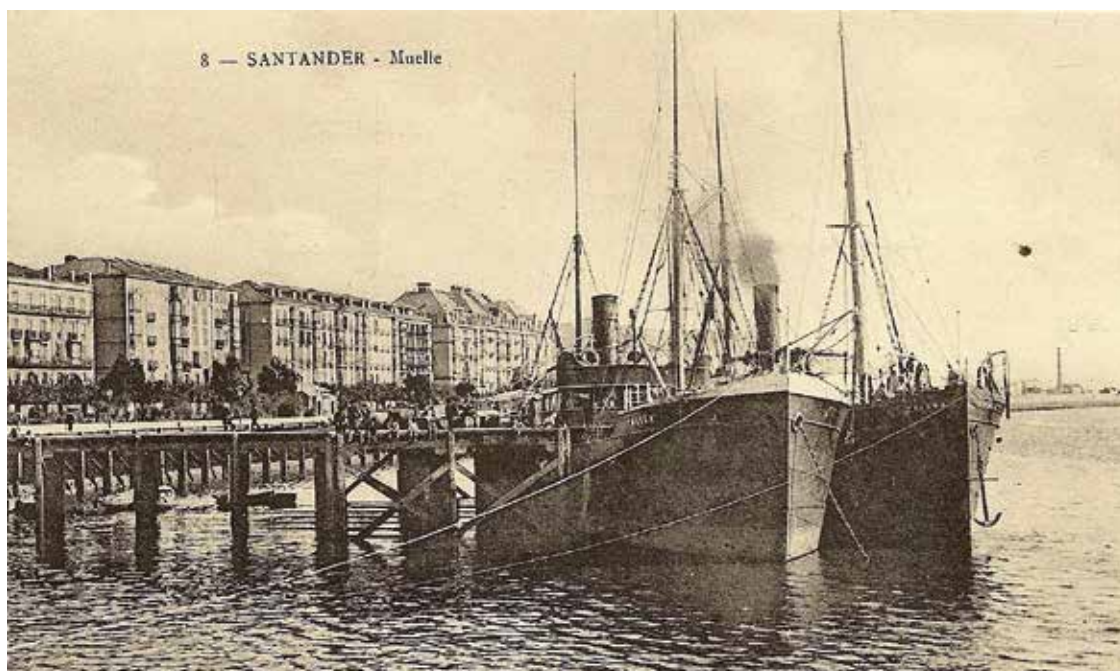


Fig. 16: El *Itálica (II)* de 1883 en el puerto de Santander, muelle de Dehesa, abarloado a su compañero de flota *Triana*. / Ed. E. Cabrillo, Torrelavega. Archivo de D. Manuel Rodríguez Aguilar. Postal de época.

niestro, con la intención de sacar al vapor de las piedras.

Sin embargo, cuando llegaron, el *Itálica* había desaparecido completamente bajo las aguas y solo quedaban en la superficie numerosos barriles y maderas que transportaba en cubierta, testigos mudos del naufragio. Solo había pasado poco más de una hora desde el momento del impacto. Una vez a salvo en tierra, el capitán y algunos tripulantes pasaron los días 13 y 14 de enero por el juzgado de Marina para prestar declaración.

A pesar de todo, el naufragio del *Itálica (II)* no había sido una gran pérdida ya que de su valor solo quedaba pendiente de amortizar 56.000 pesetas. Pero los soldados españoles que luchaban en África y la Comisión de Madres no compartían ese mismo sentir, puesto que estas últimas habían hecho un gran esfuerzo que se había esfumado de un plumazo. Los 13 bultos que transportaba con destino a Ceuta, que constituían el aguinaldo del batallón de Murcia y que estaban compuestos por 1.000 sombreros impermeables, 800 chalecos de lana, 800 pares de calcetines de

lana y 800 bufandas, se habían perdido completamente junto con el vapor. Después de todo, lo único bueno es que no se habían producido víctimas.

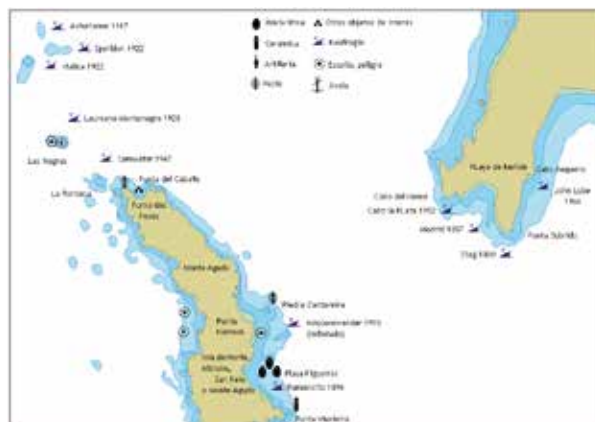


Fig. 17: Situación de los hallazgos arqueológicos y pecios de la boca norte de la Ría de Vigo. El pecio del '*Itálica (II)*', hundido en 1922, se encuentra en la esquina superior izquierda. / San Claudio, M. y González, R., 2011.

El pecio del *Itálica (II)* está perfectamente localizado junto a otros naufragios. Está situado al noroeste de la Isla de Monteagudo (Islas Cíes), en la zona del Parque Natural

Marítimo Terrestre das Illas Atlánticas de Galicia; esto significa que se encuentra debidamente protegido y las inmersiones para su visita están muy controladas. En internet (YouTube) pueden verse varias filmaciones del pecio del *Itálica (II)* realizadas por clubs de buceo de las inmediaciones de las Islas Cíes. En ellas se pueden ver partes del casco, de su maquinaria, el ancla, cabrestantes, la caldera e incluso varios sacos apilados, con la carga de cemento, endurecido por el agua y el paso del tiempo.

Agradecimiento

Quisiera hacer constar mi agradecimiento al ilustrador de barcos Roberto Hernández, gran acuarelista y marino mercante que, sin conocerme personalmente, y al saber mi necesidad de ilustrar el vapor *Itálica (II)* en este trabajo, se ofreció de manera totalmente desinteresada a realizar las dos acuarelas que aparecen en él.

Bibliografía

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Fondo documental de la naviera Ybarra. En web: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaculturaldeandalucia/evento/el-fondo-documental-de-la-naviera-ybarra> (Última consulta 22-9-2019).

Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Fondo documental de la naviera Ybarra. Planos en cianotipo del buque *Itálica II*. Signaturas Y-83PL, Y-84PL y Y-85PL.

CASTILLO DUEÑAS, Adolfo, e YBARRA MENCOS, Íñigo. *La naviera Ybarra*. Ed. Guadalquivir. Sevilla. pp. 392. 2004.

Diario Oficial del Ministerio de Marina. Nombra Oficial 2.º de la Reserva Naval al Cap. mercante D. J. de Lancirica. Año XIX, Núm. 154, p. 927. Madrid, 10 de julio de 1924.

DÍAZ MORLÁN, Pablo. *Los Ybarra: una dinastía de empresarios, 1801-2001*, Marcial Pons. Madrid, 2002.

[diversurfergue]. (2013, julho). *Itálica II* [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/OBgvgQ-9GK-M>.

Documentos de embarque. Ybarra y Cía. 1887 y 1911. Varias búsquedas en la web: <https://www.todocoleccion.net/lineas-navegacion/> (Última consulta 22-9-2019).

GONZÁLEZ CEMPELLÍN, Juan Manuel, y GONZÁLEZ GARCÍA, Sonia. Retratos de buques de vapor en la colección del Untzi Museoa-Museo Naval de San Sebastián. Pintura y grabado. ITSAS memoria. *Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*. nº 3, pp. 609-626. Untzi Museoa-Museo Naval, Donostia-San Sebastián. 2000.

Itálica. Ybarra y Cía. En la web: http://www.buques.org/CKleiss/CK_Italica_E.htm (Última consulta 22-9-2019).

La Lectura Dominical. 1899. nº 312, p. 832. En la Biblioteca Nacional.

La Correspondencia Alicantina. 1897. *La Correspondencia Alicantina*. Hemeroteca Digital, ejemplares del 30-8-1897 al 2-9-1897.

La Correspondencia de Alicante. 1897. *La Correspondencia de Alicante*. Hemeroteca Digital, ejemplares del 30-8-1897 al 2-9-1897.

La Vanguardia. 1897. Movimiento del puerto de Barcelona. *La Vanguardia*, Hemeroteca Digital, ejemplares del 2-9-1897 al 16-9-1897.

LEMA MOUZO, Rafael. 2014. *Catálogo de Naufragios. Costa da Morte. Compendio actualizado en enero de 2014 de naufragios y siniestros marítimos en Galicia*. Apéndice ampliado y corregido a la obra del mismo autor Costa da Morte, un país de sueños y naufragios. GAC 3, Malpica-A Coruña. 2011.

MEY MARTÍNEZ, Carlos. 1977. *Historia y arqueología marítima. Líneas de buques de pasajeros desde Europa a Sudamérica. Ybarra y compañía 1927-1977*. en la web: <https://www.histarmar.com.ar/LineasPaxaSA/81-Ybarra.htm> (Última consulta 22-9-2019).

Ministerio de Marina. 1900. Lista Oficial de Buques de la Marina Española. Subsecretaría del Ministerio de Marina. Madrid. p. 3 del Índice.

PARIS, Pierre. 1907. “Proménades Archéologiques en Espagne. II. Elche”. *Bulletin Hispanique*. Vol. IX, Nº4, Octubre-Diciembre 1907. pp. 317-334.

Revista de navegación y comercio. 15-12-1893, nº. 124. Biblioteca Nacional de España.

Revista de navegación y comercio. 15-1-1897, nº. 197-2. p. 2. Biblioteca Nacional de España.

Revista de navegación y comercio. 15-1-1899, nº. 245-16. p. 16. Biblioteca Nacional de España.

RODRÍGUEZ AGUILAR, Manuel. 2009. *El naufragio del Itálica (II)*. En la web: <https://vidamaritima.com/2009/04/el-naufragio-del-italica-ii/> (Última consulta 22-9-2019).

SALGADO, Augusto. y RUSSO, Jorge. 2015. “As operações do U-35 na costa de Sagres” (1917), capítulo de libro. *Anais do Clube Militar Naval*, Julio-Diciembre de 2014, Año 144, Volumen CXLIV, Tomos 7 a 12, pp. 547-567, Lisboa.

SAN CLAUDIO SANTA CRUZ, Miguel. 2006. *Medio Cultural submarino en el Parque Nacional de las Islas Atlánticas de Galicia*. Arqueonauta, S. L. En la web: http://www.arqueonauta.com/arqueonauta/Documentacion_files/Medio%20cultural%20submarino%20en%20el%20Parque%20Nacional%20de%20las%20Islas%20Atlánticas%20de%20Galicia.pdf (Última consulta 22-9-2019).

SAN CLAUDIO SANTA CRUZ, Miguel, y GONZÁLEZ GALLERO, Raúl. *Arqueología subacuática en el Parque Nacional Marítimo Terrestre de las Islas Atlánticas de Galicia*. Naturaleza y Parques Nacionales, Serie antropológica. 2011. Edita: Organismo Autónomo Parques Nacionales. ISBN: 978-84-8014-808-5.

SANAUJA ALBIÑANA, Vicente Luis. *José María Ybarra y los Itálica*. 2008. En la web: <https://>

vidamaritima.com/2008/01/jose-maria-ybarra-y-los-italica/ (Última consulta 22-9-2019).

VICENTE, Eduardo D. “El vapor que llevaba a los voluntarios”. *La Voz de Almería*. 2016. En la web: <https://www.lavozdealmeria.com/noticia/12/almeria/105344/el-vapor-que-llevaba-a-los-voluntarios>. Se cita *La Crónica Meridional* del 23-2-1896 (Última consulta 22-9-2019).

[XpertDiver]. (2012, diciembre, 10). *Itálica II*. [Vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/04rU5brTZ8Y>

Ybarra Line, Sevilla. En la web: <http://oceania.pbworks.com/w/page/8470655/Sp> (Última consulta 22-9-2019).

Ybarra y Cía-1. En la web: http://www.buques.org/Navieras/Ybarra/Ybarra-1_E.htm (Última consulta 22-9-2019).

Ybarra y Cía-2. En la web: http://www.buques.org/Navieras/Ybarra/Ybarra-2_E.htm (Última consulta 22-9-2019).

Palmeral siglo XXI

Jose Navarro Pedreño

*Profesor de Ciencias Ambientales de la Universidad
Miguel Hernández de Elche*



El escritor y guionista español Noel Clarasó i Serrat nos dejó un conjunto de citas con cierta ironía y traigo a colación una hablando del amor. Dijo al respecto que “el amor es ciego, pero los vecinos no”. Tal vez deberíamos aplicarnos esta cita en nuestro amor y cariño hacia las palmeras o, mejor dicho, al Palmeral. El enamorado solo ve virtudes que, desde fuera, desde el punto de vista del adorable vecino, tal vez no lo sean.

Hay muchos lugares de España que tienen palmeras, planta ornamental por excelencia. La Avenida de la Palmera o Paseo de la Palmera de Sevilla lleva este nombre por el único ejemplar que existía en la glorieta que marcaba el final de la avenida, vial fruto de los ensanches de finales del s. XIX y de principios del s. XX en la capital andaluza. Pero no es un palmeral, aunque tenga ahora alguna palmera más. Tampoco lo es el paseo de la Explanada de España en Alicante a pesar de sus muchas palmeras. Palmeral escrito en mayúsculas, no hay más que uno, y está en Elche.

Tenemos que reconocer que estamos cegados por la belleza y por el amor que le profesamos a las palmeras en esta tierra. Tal vez,

siguiendo a Sánchez Garrido (2012) en sus cuitas de por qué escribir sobre nuestro Palmeral, la elección del Palmeral de Elche como objeto de su análisis parte de “la curiosidad por conocer un elemento que convive diariamente con el paisaje cotidiano del que escribe, con algo conocido pero que pierde sentido en la banalización de ese conocimiento”. Ahí radican también algunos de nuestros problemas. Tanto tiempo viviendo con el mismo o la misma, en este caso el Palmeral, acaba por transformar en banal la relación y, si se me permite, ahonda en el desconocimiento más que en el conocimiento.

El Palmeral se convierte en algo que está ahí desde siempre, un mueble con el que de vez en cuando topamos y nos damos con un canto en la espinilla, pero que pensamos que va a estar siempre. Sin embargo, todos sabemos que las relaciones, hay que cuidarlas.



Fotografías 1 y 2. Explanada de España en Alicante y Paseo de la Palmera de Sevilla. / Todas las fotografías son originales y propias del autor de este artículo.

El Palmeral está ocupando un espacio en competencia con otros usos (Navarro Pedreño, 2019a) y la codicia por estos espacios urbanos está presente en nuestra reciente historia, entiéndase desde la llegada del ferrocarril como gran herida que se abrió dividiendo los huertos de la ciudad.

Para entender y atender a nuestro Palmeral, es posible que tengamos que recurrir a la postura de ser buen vecino, para ver las virtudes, y también los defectos y problemas. Quizás, sea la forma de darnos cuenta de que no solo es belleza el Palmeral, que es mucho más y nos da tanto que no sabríamos por dónde empezar a narrarlo. En este caso, asumamos el papel del vecino de al lado al que invitamos a casa y cuando abrimos la puerta de la calle, de repente todo son palmeras y nos muestra lo que ve con su mirada.

Un Palmeral contado durante el siglo XXI

No me resisto a empezar con la clásica cita de Pedro Ibarra, que nos recuerda que la preocupación por el Palmeral viene de lejos. El 29 de febrero de 1920, en el diario *Libertad*, el archivero municipal, historiador, cronista y tantas otras figuras asumidas para bien de su ciudad y sus ciudadanos, Pedro Ibarra y Ruiz, denunció la tala y el deterioro del Palmeral ilicitano. Como indica Cremades García (2009), con proposiciones para su protección tales como la inclusión del Palmeral bajo la Ley de Parques Naturales de 1917. A un servidor, le consta que también en los años noventa del pasado siglo, este tema, su inclusión como Parque Natural bajo la tutela de la Ley 11/1994 de la Comunitat Valenciana, estuvo rondando el pensamiento de nuestro Govern y, como vemos, no muy lejos del pensamiento original de Pedro Ibarra.

En el trabajo de Cremades García (2009) se recogen una serie de elementos y figuras de protección que, como todas, han tratado de frenar las “talas persistentemente continuadas” de palmeras y “poner coto a la codicia individualista de los propietarios”. Si bien es

cierto que, con diferentes decretos, acciones y figuras legislativas de poca eficacia en general, el Palmeral ha sobrevivido hasta la fecha. Sin embargo, sufre graves achaques y está terriblemente envejecido. No es extraño, por tanto, que caigan palmeras, especialmente aquellas tan altas. Aquellas que fueron las que marcaron nuestro firmamento y cual golondrina volaron.

Es necesario saber que sobre el Palmeral se ha escrito y se sabe mucho, incluso en el marco legislativo como se aprecia en la reseña anterior de Cremades García (2009). En la actualidad estamos a la espera de una nueva ley valenciana sobre el Palmeral que debe dar un nuevo impulso a su gestión y mejora. Al menos es lo que esperamos.

También sabemos mucho sobre la presencia de la palmera en suelo peninsular, que viene de lejos, seguramente antes de la presencia musulmana. Para muestra, el pedestal de comienzos del s. II aparecido cerca de Olvera (Cádiz) y perteneciente a la ciudad romana de Saepo que hoy día se asocia con la población gaditana. Este se dedica al emperador Trajano de origen hispano, nacido en Italica (Santiponce, Sevilla). En el lateral derecho se representa una palmera con dátiles. Esta representación deja pocas dudas sobre la presencia e importancia de la palmera. Debía de tener un gran valor simbólico y posiblemente ser importante su cultivo en la zona o el comercio de dátiles, o ambos, al aparecer precisamente en una estela dedicada al emperador.

Son numerosas las visiones y puntos de vista aportados a lo largo de la historia. Sin tener que recurrir a las ilustraciones de las Cántigas de Alfonso X, las referencias del geógrafo ceutí al-Idrisi o las anotaciones de Cavanilles, tan importantes para saber la trascendencia histórica del Palmeral ilicitano, nos centramos en los últimos veinte años, en el siglo XXI.

A lo largo de estos años han aparecido trabajos como los dos mencionados de Cremades García (2009) y de Sánchez Garrido (2012), desde las ciencias sociales, a los que se su-



Fotografías 3 y 4. Lateral derecho e izquierdo de la estela dedicada a Trajano, que representa una palmera datilera, s. II (Museo de Cádiz).

man otros que nos permiten configurar el universo del Palmeral. No quiero olvidarme de ninguno, pero sin duda pecaré de omisión involuntaria bajo la excusa de ser comedido en la extensión de este artículo.

En primer lugar, es necesario mencionar el trabajo del profesor de la Universidad de Alicante Larrosa Rocamora (2003), que disertó sobre patrimonio, gestión y turismo del Palmeral ilicitano en su tesis y en sus publicaciones derivadas, con una perspectiva que recalca el valor y atractivo turístico, además de aportar una visión geográfica aplicada sobre el Palmeral. Sin duda el llamado mar de palmeras o palmeral de Europa en diversas campañas publicitarias, ha sido un reclamo para la llegada de visitantes. En la actualidad sigue siéndolo. ¿No les han preguntado nunca en la calle dónde está el Palmeral?

Poco después, Gracia i Vicente en 2006 presentó su tesis sobre indicadores ambientales y paisajísticos. Tesis que desde años anteriores estaba perfilada en varias publicaciones junto a Ortiz Mayordomo (1999) sobre la estructura de los huertos y otros temas, destacando la educación ambiental y la biodiversidad. Es una visión que encaja en el estudio de las funciones ambientales, que se une a otros como la magnífica recopilación de 73 especies de aves del Palmeral de Arroyo Morcillo y colaboradores (2000), y dos trabajos de final de licenciatura de Ciencias Ambientales, dirigidos por mí, realizados por Barcelona Gómez (2003) y Díez Martín (2008) acerca de los efectos del desarrollo urbano sobre el espacio dedicado al cultivo de la palmera y los servicios ecosistémicos asociados al secuestro de carbono del Palmeral, respectivamente.

En esta reseña no es menos relevante el esfuerzo de la presentación del Palmeral y el Misteri como candidatura conjunta para ser reconocidos como patrimonio de la humanidad por la UNESCO, y sobre la que el organismo asesor de UNESCO denominado ICOMOS (Consejo Internacional de Museos y Sitios) sugirió la separación de ambas. Sabiamente fue dividido y contó con la estimable participación de Luis Pablo Martínez Sanmartín, técnico de patrimonio de la Generalitat Valenciana, entre otros. Todos ellos tienen mucho que ver en el éxito obtenido en los reconocimientos de ambos patrimonios. Conviene destacar que se ha insistido, de forma muy necesaria, en que el riego fue pieza clave en la candidatura a patrimonio de la Humanidad, criterio número dos para su reconocimiento. Patrimonio que queda inscrito en el año 2000 con el número de referencia 930 por la UNESCO. La Acequia Mayor del Pantano de Elche debería estar íntegramente reconocida dentro del patrimonio al ser consustancial al mismo o, al menos, tener el reconocimiento de Bien de Interés Cultural (BIC).

Con relación a la gestión desde el ámbito municipal, podemos reseñar la publicación en 2012 del artículo La gestión del Palmeral de

Elche. El Palmeral de Elche, *un paisaje cultural heredado de Al-Andalus* de Sagasta Sansano y Pineda Pérez (2012), recogida en el libro publicado por la Universidad de Alicante que contaba como editores a Barciela López, Melgarejo Moreno y López Ortiz. No es un secreto comentar la complejidad que tiene gestionar tan inmensa superficie dedicada a palmeral que se encuentra en manos municipales.

En la línea del urbanismo, el riego y el patrimonio asociado a la gestión, insiste la tesis doctoral de Alemañ García (2016) sobre *El palmeral histórico de la ciudad de Elche y su Acequia Mayor: análisis patrimonial y afecciones urbanísticas generadas*, aportando una visión técnica del palmeral histórico urbano. Es esta presencia y la estructura de huertos la que le da un carácter singular a nuestra ciudad, haciéndola única en el contexto europeo.

De nuevo en 2017, desde la Universidad Miguel Hernández de Elche se aporta una visión antropológica, recogida en la tesis de Berbegal García (2017) titulada *El Palmeral de Elche. Pasado, presente y futuro. Aproximación antropológica*, recopilando la información del bien patrimonial, de sus usos y costumbres. Me permito recoger la sutileza y claridad con



Fotografías 5 y 6. Acequia Mayor del Pantano y riego de huertos.

que empieza la introducción de esta tesis: “Si subimos al campanario o torre de la Arciprestal e Insigne Basílica de Santa María (160 agotadores peldaños), el templo más destacado de la ciudad de Elche donde se celebra anualmente la Festa o Misteri d'Elx, declarado por la UNESCO Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en el año 2001, contemplaremos una ciudad con dos ambientes diferenciados marcados por la ausencia de palmeras (el más lejano y árido) o su presencia (el más cercano), donde millares de ellas fraternizan con el tejido urbano”. El campanario de la basílica ilicitana es el mirador singular.

Dentro del conjunto de trabajos relacionados con el Palmeral y sus miradas en este siglo, es necesario mencionar como básicos e imprescindibles los cuidadosos textos de Verdú Cano (2008 y 2011) sobre el nacimiento de un agroecosistema de oasis de origen andalusí, con una fuerte presencia de la relación entre territorio, asentamiento y toponimia. Junto a estos, el trabajo fin de máster de Martínez Jurado (2015) sobre patrimonio inmaterial de Elche y su relación con el Palmeral, entre otros muchos que se podrían citar.

Se unen a todo lo descrito los esfuerzos de asociaciones y colegios profesionales como



Fotografía 7. Palmeral desde la torre de la Basílica de Santa María.

No podemos olvidar otros estudios relacionados con el Palmeral y su inseparable red de riego, como la tesis de Polo Forner (2011) sobre el canal del desvío del Pantano de Elche o los estudios sobre los molinos asociados a la Acequia Mayor del Pantano del profesor Wittenberg y colaboradores (2016), estudios que hemos realizado a lo largo de los últimos diez años.

el de Arquitectos, de universidades como la Miguel Hernández de Elche y su cátedra institucional sobre el Palmeral, y el propio Ayuntamiento de Elche que, a través de numerosas conferencias, ciclos divulgativos, exposiciones y charlas, han difundido y dado múltiples respuestas sobre nuestro patrimonio rural, con énfasis en el inmerso en un medio urbano. He tenido la fortuna de participar en varios de los encuentros y exponer las bases de lo que es y significa el Palmeral ilicitano, y de confrontarlo con las

otras miradas de este siglo XXI que tan rápido está pasando.

Podemos concluir que todos estos estudios, tesis, publicaciones del ámbito de las humanidades, las ciencias sociales y las ciencias experimentales, coloquios, charlas y conferencias... nos presentan diversas caras de un elemento que es, por sí mismo, múltiple y complejo. Hay muchas miradas, sutilezas y apreciaciones distintas que contemplan el mismo elemento físico, constituido por palmeras, parcelas agrícolas y sistema de riego. Es, en sí mismo, una muestra de la enorme riqueza cultural emanada de un sistema que permanece en el tiempo.

El tiempo es también un motor de cambio que a su paso hace que los usos hayan sido variados y que todo ello contribuya a la actual deformación del Palmeral original y la banalización de lo que fue o de lo que es, un ecosistema agrícola que se encuentra engullido en buena parte dentro de la trama de la ciudad, el Palmeral urbano. Esta ciudad reclama otros usos, ahora son otros tiempos. Hemos asistido a 150 años intensos de transformación y de implantación de estos, desde que el ferrocarril abrió un enorme pasillo entre huertos, a las nuevas avenidas, viviendas y colegios, jardines, fábricas y servicios comunitarios, que se encuentran ocupando el espacio de las palmeras, de los huertos, llevando incluso a la desaparición de muchos de ellos.

Pero no pretendo rememorar lo que fue, ni revertir la situación, sino mostrar lo que nos ofrece este legado histórico, los servicios ecosistémicos de nuestro bien máspreciado y que es el símbolo de esta ciudad, su Palmeral. Estos nos tienen que ayudar a la mejora de la gestión y a actuar para que haya un legado futuro que se encuentre en mejores condiciones que las actuales.

El afecto y la nostalgia no escapan de las miradas, ni siquiera en este siglo. Es justo retomar el enamoramiento y qué referencia mejor que la de Lola Puentes Rodríguez (2009) y su recuerdo al Elche de posguerra en el que

aterrizó siendo una niña proveniente de Barcelona. Este recuerdo que, como a tantas otras personas venidas de todos los rincones de España, dejó marcados para siempre en esos años locos en que Elche pasó a convertirse en una gran ciudad. Puentes Rodríguez nos relata en su obra *Cuentos de los bosques de palmeras* un mundo narrativo que nos lleva a las mil y una noches, con sultán de Palmeraria incluido y “aquella doncella de las manos aladas para tejer palma blanca”.

Todos tenemos la imagen de la palmera como árbol, como individuo vivo asociado a la memoria de los ilicitanos, sean de nacimiento o de voluntad. Este mismo mundo nos retrotrae también a la nostalgia de la *enversaeta* de Pedro Ibarra que podemos encontrar en “¿...Y por qué no un blog?” de Gaspar Agulló, que recoge la publicación de *Patria* del 28 de enero de 1933, con las palmeras y sus nombres cuales hijas de este pueblo, con dátiles harinosos que... “perque els dàtils de farina, com les pomes y es coñetes, encara sembrant pesetes, hui, en trobaries aixina”. Volvemos a él, a Pedro Ibarra y a estar bajo el hechizo del Palmeral.

Nueva mirada: servicios ecosistémicos

Para el hombre acostumbrado a mirar a su entorno cotidiano, cuesta apreciar aquellos servicios ambientales que recibimos y que nos producen beneficios gratuitos. La costumbre de ver lo que está ahí aparentemente inmutable, nos hace perder la realidad de su valor y, lo que es peor, no darnos cuenta de los cambios y su deterioro. Como se ha indicado anteriormente, la banalización del Palmeral y el desconocimiento también, lo destruye y perdemos esa riqueza y esos servicios que tantos trabajos, mencionando solo los más recientes de este siglo XXI, nos recuerdan.

Quisiera centrarme en aquellos que denominamos de forma genérica como servicios ecosistémicos. Los servicios ecosistémicos son, brevemente, aquellos que la naturaleza aporta a la sociedad. En realidad, hablamos de naturaleza, pero, cada vez más, debemos

hablar de entorno, de medio ambiente, de espacios transformados que ofrecen estos servicios, de nuestros lugares.

Es indudable que el hombre ha modificado y transformado su medio, y que espacios que hoy día catalogamos como parques naturales (véase, por ejemplo, los humedales de la provincia de Alicante), son fruto de la mano del hombre (Navarro Pedreño, 2019b), son construcciones artificiales y el ejemplo más significativo lo tenemos bien cerca en El Hondo de Elche-Crevillente.

Pero tratamos sobre el Palmeral, un paisaje cultural, un paisaje agrícola, un paisaje construido con todos los matices de la palabra, un paisaje hecho por y para el ser humano.

El Palmeral funciona como un agroecosistema, aunque no sea productivo según los casos, donde los elementos vivos y los no vivos interaccionan entre sí. Es decir, es un sistema agrícola constituido por elementos vivos que son los cultivos (si los hay) y las palmeras, por infraestructuras de acceso y sistema de riego. Ha sido y es un sistema exitoso por la duración en el tiempo y ofrecía beneficios económicos y subsistencia. Pero los tiempos cambian que es una barbaridad. Tal y como se plasma en la tesis de Gracia i Vicente (2006), el desarrollo industrial de Elche ha derivado en un cambio socioeconómico y las funciones productivas tradicionales del Palmeral dejan de ser rentables frente a una pujante industria. Estas funciones, muchas de las cuales se recogen en Hernández Lledó y colaboradores (2014) y Berbegal García (2017), aparentemente quedan obsoletas.

El análisis económico sobre si los usos tradicionales son obsoletos o de escasa rentabilidad queda al margen de si somos capaces de entender los servicios que per se ofrece el palmeral, incluida la mitigación de los efectos asociados al cambio climático mediante el secuestro de carbono (Navarro Pedreño y colaboradores, 2013). Todo indica que en este siglo XXI, el negocio se centra en la producción de palmeras en viveros como planta or-

namental y, en menor medida, en el mantenimiento de la tradicional artesanía de palma blanca. Ambos al parecer de baja rentabilidad.

El declive económico no debe impedir que tengamos que reconocer los servicios que presta el Palmeral por el simple hecho de su existencia. Tampoco debe dejar de hacernos pensar en nuevas posibilidades y usos, especialmente en momentos de crisis climática como el presente. Si me lo permiten, tal vez debamos recuperar el *cabasset* de hoja de palmera para ir a la compra y volver a tener aladas manos que tejan la palma blanca.

Los beneficios que recibimos y puede seguir proporcionando a lo largo de este siglo XXI este legado milenario, son en los que queremos centrar la atención. Estos son los servicios ecosistémicos.

Es evidente que, en todos los trabajos mencionados con anterioridad se vislumbran los servicios ecosistémicos del palmeral. Para entender lo que son los servicios ecosistémicos, podemos recurrir a las definiciones dadas por la Organización de Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO). Esta organización mundial distingue cuatro grupos de servicios:

- **Servicios de abastecimiento:** son los beneficios materiales que las personas obtienen de los ecosistemas, por ejemplo, el suministro de alimentos, agua, fibras, madera y combustibles.
- **Servicios de regulación:** son los beneficios obtenidos de la regulación de los procesos ecosistémicos, por ejemplo, la regulación de la calidad del aire y la fertilidad de los suelos, el control de las inundaciones y las enfermedades y la polinización de los cultivos.
- **Servicios de apoyo:** son necesarios para la producción de todos los demás servicios ecosistémicos, por ejemplo, ofreciendo espacios en los que viven las plantas y los animales, permitiendo la

diversidad de especies y manteniendo la diversidad genética.

- **Servicios culturales:** son los beneficios inmateriales que las personas obtienen de los ecosistemas, por ejemplo, la fuente de inspiración para las manifestaciones estéticas y las obras de ingeniería, la identidad cultural y el bienestar espiritual.

Lo primero que debemos entender de los servicios ecosistémicos es que hacen posible la vida humana en el planeta, que no es poco. FAO estima que el valor de estos bienes es aproximadamente de 125 billones de dólares estadounidenses (125 trillones si se prefiere en notación numérica anglosajona). Sin embargo, el valor de estos servicios no se refleja en las políticas y normas que regulan las actividades antrópicas, y, como bien recalca Naciones Unidas, no se invierte lo suficiente en la protección y ordenación del entorno.

Un Palmeral a nuestro servicio

Las normativas que regulan y deban regular el Palmeral, en pleno siglo XXI, deben considerar los servicios ecosistémicos como punto de partida para la gestión. Cualquier otro punto de partida será erróneo y obsoleto. Es relevante en la situación actual, bajo la perspectiva de cambio climático, proponer iniciativas y actuaciones que en ningún caso produzcan un detrimento de los servicios ambientales del Palmeral ilicitano.

Para darnos cuenta de lo que se puede hacer y de lo que, probablemente, no conviene hacer, repasamos cada uno de los servicios ecosistémicos para tratar de identificar qué aspectos y servicios son los que ofrece el Palmeral.

Por ello, comenzamos con los servicios de abastecimiento. Básicamente del Palmeral podemos obtener bienes materiales como fibras, la producción de alimentos y otros que han tenido un uso tradicional y que podrían tener esos mismos usos y nuevos usos, tales como el empleo de residuos para la producción de energía biomasa (combustible) como

se reseña en varias publicaciones, y de nuevos materiales para la construcción, como puso de manifiesto el grupo de materiales de construcción a partir de residuos vegetales de la Escuela Politécnica Superior de Orihuela de la Universidad Miguel Hernández de Elche (Johnson, 2012; Amani y colaboradores, 2013; Hernández Lledó y colaboradores, 2014; UMHSapiens, 2015).

Además, dentro de los servicios de abastecimiento y desarrollado por investigadores en tecnología de alimentos de la Universidad Miguel Hernández de Elche (Sayas Barberá y colaboradores, 2016), podemos fomentar la producción de dátiles y productos derivados de estos, ya que tienen la peculiaridad de ser muy ricos en nutrientes, en azúcares, en fibra dietética, vitaminas y minerales. Ofrecen la posibilidad para ser destinados al consumo humano y animal.

Si pensamos en los servicios de regulación, es decir, en todos aquellos que permiten disfrutar de calidad de aire, agua, mantener la fertilidad de los suelos, controlar la contaminación y otros servicios asociados, es indudable que el Palmeral ejerce una acción absolutamente crucial tanto en el entorno urbano como en el rural. En este sentido, junto a las funciones de secuestro de carbono de la atmósfera (Díez Martín, 2008) propias de la cubierta vegetal, la capacidad termorreguladora del clima que ofrecen los huertos, la posibilidad de utilizar subproductos de la palmera para compostaje (Alkoaik y colaboradores, 2020) y fertilizar los suelos (Pérez Murcia y colaboradores 2017a y 2017b) y la capacidad que tienen los huertos de regular la entrada de agua a los acuíferos y la depuración de la misma, es incuestionable.

Son especialmente graves los problemas de sellado y compactación del suelo, particularmente en el palmeral urbano. Como se puede apreciar en las imágenes 8 y 9, la acción de maquinaria pesada sobre el suelo genera compactación. En caso de lluvias, el agua no se infiltra fácilmente, se encharca y en ocasiones crea problemas como la presencia de mosqui-

tos. Solamente suelos sanos, bien aireados, pueden permitir el desarrollo de las palmeras e, incluso, permitiría asociar huertos a tanques de tormenta y zonas de recarga de aguas, capacitados para recoger los caudales de lluvia y su posterior utilización para riego.



Fotografías 8 y 9. Actuación de maquinaria pesada compactando el suelo y posterior encharcamiento.

Si consideramos los servicios de apoyo, es decir, los necesarios para que los anteriores ocurran, es evidente que el Palmeral debe ocupar un espacio preferente en el campo de Elche, pero también en la trama urbana. La existencia de espacios reguladores del clima, la con-

taminación, las escorrentías y ser un elemento clave del paisaje, apoya además la existencia de una gran biodiversidad. Este es el caso de las aves, que puso de manifiesto el trabajo de Arroyo Morcillo y colaboradores (2000).

El mantenimiento de la diversidad genética de las palmeras existentes, es garantía de futuro frente a lo que implica tener un palmeral constituido por individuos clonados, iguales genéticamente. La diversidad genética del palmeral de Elche es una de sus virtudes, gracias a los sistemas tradicionales del oficio del palmerero de *entaconar* o *machear* las palmeras femeninas con el polen de las flores masculinas. Esta polinización se realiza para aumentar la producción de dátil (como indica Sánchez Martínez en su blog) y, al mismo tiempo, ha permitido generar una gran riqueza genética por el cruce entre muy diversos individuos a lo largo de estos mil años de cultivo.

Varias investigaciones pretenden extraer el ADN de palmeras ilicitanas para estudiar su variabilidad genética, conocimiento fundamental para la supervivencia de la especie. El profesor de Genética de la Universidad Miguel Hernández de Elche García Martínez, que estudia el ADN de las palmeras y la tesis de Carreño Sánchez (2017) sobre la diversidad genética en especies del género *Phoenix*, señalan la importancia de la variabilidad genética. En sus declaraciones recogidas por agencias como Europa Press (2019), la variabilidad genética se traduce en que, si cambian las condiciones y aparece una nueva enfermedad, es posible o hay más posibilidades de que algún individuo sea resistente a esa enfermedad. Por lo tanto, “para la supervivencia de la especie, es bueno que haya variabilidad y así perpetuar la especie”.

La biodiversidad es la diversidad existente de organismos vivos, esencial para la función de los ecosistemas y para que estos presten sus servicios. En el caso del Palmeral, a pesar de que su origen es el de un sistema agrario, un medio antrópico, no deja de ser menos relevante la biodiversidad y la variabilidad genética.

La biodiversidad es una propiedad intrínseca a los ecosistemas bien gestionados y comprende tanto la diversidad dentro de una especie (en nuestro caso sería la palmera) o la diversidad de especies o ecosistemas. Como señala la FAO, los cambios en la biodiversidad pueden influir en el suministro de servicios ecosistémicos.

Si consideramos, finalmente, los servicios culturales, es decir, los beneficios inmateriales que las personas obtienen de los ecosistemas, no podemos negar que el Palmeral ilicitano es fuente de inspiración, es una manifestación paisajística de gran valor estético, pero, sobre todo, es identidad cultural de Elche.

Alrededor del Palmeral subsiste todo un conjunto de tradiciones y manifestaciones que abarcan desde la artesanía de la palma blanca (Barber i Vallès y colaboradores, 2016) a la presencia en celebraciones tan importantes como la Semana Santa o los Reyes Magos, pasando por la Festa d'Elx, siendo la palma elemento clave en estas tradiciones.

La presencia de la palmera como elemento individual o colectivo en la estructura territorial ilicitana y su valor social y sentimental, hace que los servicios culturales sean una de las claves por las que ha persistido hasta la actualidad. Es muy probable que, si solamente dependiera de la coyuntura económica del



Fotografías 10 y 11. Artesanía realizada con palma blanca y el oficio de palmerero.

momento y los vaivenes de la historia, sin más, el Palmeral hubiera corrido la misma suerte que otros elementos que quedaron obsoletos con el paso del tiempo, que desaparecen. Sin embargo, la función y la necesidad cultural del Palmeral, y sentimental, actúan de motor para su mantenimiento.



Fotografías 12 y 13. El Palmeral desde el interior de la Torre de los Vaillo y su omnipresencia, junto a la dama.

Palmeral, ¿qué te hemos hecho?

La brevedad de un artículo no quita la necesidad de darnos cuenta de actuaciones que hacen que nuestro Palmeral nos aporte menos servicios ecosistémicos y se deteriore. Es cierto y además necesario reconocer que la gestión de este patrimonio es compleja y costosa, pero no es excusa para evitar su pérdida. Ahora que ya sabemos qué nos aporta, podemos proyectar la gestión del agrosistema para mejorar los servicios y disfrutar nosotros y las próximas generaciones, de un Palmeral para el siglo XXI.

Las siguientes imágenes tienen que servir de reflexión, para entender que el elemento singular, la palmera, es un ser vivo que precisa de condiciones para vivir. Este elemento está constituido por raíces adventicias y de amplio desarrollo que emergen del tronco en la llamada zona de iniciación de las raíces; un tallo,



que no es un tronco, denominado estípite, que tiene solamente un meristemo apical o punto de crecimiento en la zona de la valona que, cuando muere, muere la planta; y hojas de gran longitud, carece de ramas. Aun así, seguiremos cantando “bajo el frondoso ramaje del milenario palmeral” en el himno popular de Elche en el que se ha convertido *Aromas Illicitanos* de Francisco Ibarra Cascales (letra) y Francisco Mendiola Ibarra (música), que se puede encontrar en la Cátedra Pedro Ibarra de la Universidad Miguel Hernández de Elche.

Lo propio del Palmeral son los huertos con palmeras como planta marginal, es decir, situada en los márgenes de los huertos y en los caminos y accesos. Junto a la vegetación,

está el sistema de riego y la agricultura como elementos característicos, además de nuevos usos que sean adecuados, es decir, que no limiten los servicios ecosistémicos, incluidos los culturales y paisajísticos. No es lógico que se encuentre en situaciones de estrés provocadas por un sistema de pavimentos, alcorques o presión urbana que acaba facilitando la muerte de la planta. La compactación del suelo y el cambio de un sistema de riego por inundación al que están acostumbradas las plantas a otro más limitado como puede ser el goteo, acaban debilitando a las palmeras y pueden provocar su muerte.



Fotografías 14, 15 y 16. Alcorques que debilitan las palmeras y ausentes.

A pesar de los aspectos negativos de la gestión, el Palmeral nos seguirá tendiendo su mano, ofreciendo sus servicios y siendo seña de nuestra identidad cultural. Dependerá de nosotros que Elche siga siendo Elche, con sustancial con su Palmeral durante el siglo XXI. Si, además, somos capaces de fomentar y gestionar el Palmeral de una forma adecuada y eficiente, pensando en el futuro de los ilicitanos, no solamente tendremos la imagen actual, sino que seremos capaces de mejorar el milenario Palmeral.



Fotografías 17, 18, 19. Servicios ambientales, paisaje, patrimonio y herencia, todo ello es el Palmeral de Elche.



Referencias

ALEMAÑ GARCÍA, Gregorio. *El Palmeral histórico de la ciudad de Elche y su Acequia Mayor: análisis patrimonial y afecciones urbanas generadas*. Universidad de Alicante, 2016.

ALKOAIK, Fahad y colaboradores. *Toward sustainability in rural areas: composting palm tree residues in rotating bioreactors*. Sustainability 12(1):201, 2020.

AMANI, Mohammad Ali y colaboradores. *Bio-diesel production from Phoenix dactylifera as a new feedstock*. Industrial Crops and Products, 43(1):40-43, 2013.

ARROYO MORCILLO, Sergio y colaboradores. *Las aves del palmeral*. Asociación de Amigos de los Humedales del Sur de Alicante, 2000.

BARBER I VALLÈS, Toni y colaboradores. *Rams de Palma Blanca: l'artesanía de la palma al Migjorn Valencià*. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2016.

BARCELONA GÓMEZ, Mario. *Análisis gráfico de la evolución urbana de Elche y su repercusión en el Palmeral*. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2003.

BERBEGAL GARCÍA, María Asunción. *El Palmeral de Elche. Pasado, presente y futuro. Aproximación antropológica*. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2017.

CARREÑO SÁNCHEZ, Encarnación. *Diversidad genética en especies del género Phoenix L.* Universidad Miguel Hernández de Elche, 2017.

CREMADES GARCÍA, Vicente José. "Protección y Tutela normativa de El Palmeral de Elche". *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, vol. I(4):82-109, 2009.

DÍEZ MARTÍN, Begoña. 2008. *Estimación del contenido de carbono y nitrógeno en el Palmeral de Elche y su relación con el cambio climático*. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2008.

GRACIA I VICENTE, Lina. *Indicadores ambientales y paisajísticos del Palmeral de Elche*. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2006.

HERNÁNDEZ LLEDÓ, Encarnación y colaboradores. "Ancient sustainability use of the Palmeral of Elche and the current unsustainability: reasons for a sustainable future". En *Sustainability behind Sustainability*, Zorpas, A.A. (ed.), Ed. Nova Publishers, pp. 73-85, 2014.

JOHNSON, Dennis V. 2012. "Enhancement of date palm as a source of multiple products: Examples from other industrialized palms". *Emirates Journal of Food and Agriculture*, 24:408-414, 2012.

LARROSA ROCAMORA, Jose Antonio. "El Palmeral de Elche: patrimonio, gestión y turismo". *Investigaciones Geográficas* 30:77-96, 2003.

MARTÍNEZ JURADO, Jose. *Patrimonio inmaterial en Elche. Propuesta de gestión integrada*. Universitat de València, 2015.

NAVARRO PEDREÑO, Jose y colaboradores. "Estimación del contenido de C, N y biomasa de El Palmeral de Elche y su relación con el secuestro de carbono". *IndustriAmbiente* 2:50-54, 2013

NAVARRO PEDREÑO, Jose. "Paisaje y medio ambiente de los humedales alicantinos". *Canelobre* 70:46-57, 2019b.

NAVARRO PEDREÑO, Jose. "Patrimonio oral vivo frente a patrimonio material convaleciente". *Revista PH del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 98(octubre):320-321, 2019a.

ORTIZ MAYORDOMO, Carlos y GRACIA I VICENTE, Lina. *Análisis paisajístico del Palmeral de Elche*. Ed. Interlibro, S.C., 1999.

PÉREZ MURCIA, María Dolores y colaboradores. "Gestión de la biomasa de Phoenix Dactylifera: I. Compostaje de tronco de palmera con lodos de depuradoras de aguas residuales urbanas y agroindustriales". En *Reciclando los residuos para mejorar los suelos y el medioam-*

biente, López Núñez, R. y Cabrera capitán, F. (eds.), pp. 98-102. Red Española de Compostaje, 2017a.

PÉREZ MURCIA, María Dolores y colaboradores. "Gestión de la biomasa de Phoenix Dactylifera: II. Compostaje de hoja de palmera con lodos de depuradoras de aguas residuales urbanas y agroindustriales". En *Reciclado los residuos para mejorar los suelos y el medioambiente*, López Núñez, R. y Cabrera capitán, F. (eds.), pp. 259-262. Red Española de Compostaje, 2017b.

POLO FORNER, Sebastián. *Aproximación al estudio de la obra hidráulica y el medio ambiente del entorno del canal del desvío del pantano de Elche*. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2011.

PUNTES RODRÍGUEZ, Lola. *Cuentos de los bosques de palmeras*. Ed. Grupo Antón, 2009.

SAGASTA SANSANO, Julio y PINEDA PÉREZ, Enrique. "La gestión del Palmeral de Elche". En *Los bienes culturales y su aportación al desarrollo sostenible*, Barciela López, C., Melgarejo Moreno, J. y López Ortiz, M. I. (eds.). Universidad de Alicante, 2012.

SÁNCHEZ GARRIDO, Roberto Carlos. *Patrimonio y paisaje: el Palmeral de Elche*. Primer accésit del XI Premio de Ensayo Breve en Ciencias Sociales Fermín Caballero de la Asociación Castellano-Manchega de Sociología, 2012.

SAYAS BARBERÁ, Estrella. y colaboradores. *El dátil en la elaboración de alimentos saludables*. Universidad Miguel Hernández de Elche, 2016.

VERDÚ CANO, Carmina. 2008. "El nacimiento de un agroecosistema de oasis en al-Andalus: el Palmeral de Elche". En *Medio Ambiente y Arqueología Medieval*, Martín Civantos, J.M. (coord.), 2008.

VERDÚ CANO, Carmina. *El Palmeral de Elche / Paisaje Andalusi*. Ed. Alhulia, 2011.

Wittenberg, H. y colaboradores. *Die Wassermühlen im Bewässerungssystem des Palmeral de Elche, Spanien / Los molinos de agua asociados al sistema de riego del Palmeral de Elche, España*. Ed. Gesellschaft (DWhG) e.V., 2016.

Consulta en INTERNET (enero, 2020)

AGULLÓ SÁNCHEZ, Gaspar. ¿...Y por qué no un blog?. <http://www.yporquenounblog.com/2015/11/una-enversaeta-de-pere-ibarra-y-una.html>

CÁTEDRA PEDRO IBARRA de la Universidad Miguel Hernández de Elche. Aromas Illicitanos (1951). <http://www.elche.me/imagen/francisco-ibarra-cascales-musica-y-francisco-mendiola-ibarra-letra-aromas-illicitanos-1951>

FAO, Servicios ecosistémicos y biodiversidad <http://www.fao.org/ecosystem-services-biodiversity/es/>

GARCÍA MARTÍNEZ, Santiago <https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-umh-extrae-adn-palmeral-elche-elabora-nuevos-productos-datiles-asegurar-conservacion-20191129112527.html>

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Miguel Ángel. Las claves para polinizar bien una palmera. <https://miguelangelsanchezmartinez.wordpress.com/2014/04/08/por-que-se-polinizan-las-palmeras-las-claves/>

UMHSAPIENS. <http://umhsapiens.com/materiales-de-construccion-biodegradables/>

La leyenda de la fundación de Elche

Alejandro Ramos Molina
Director de La Alcudia de Elche



No todas las ciudades importantes cuentan con una leyenda que engalane su origen, su pasado, su alcurnia, pero sí es importante tenerla. Parece que su existencia aporte cierto prestigio que nunca viene mal. Además, las leyendas son lo más fácilmente adherible a la memoria del interesado en la historia cuando casi todo lo demás cae en el olvido ante la ingente cantidad de información que a diario recibimos.

El yacimiento arqueológico de La Alcudia de Elche, solar de la ubicación primigenia de la ciudad homónima, presenta una ocupación de la que sabemos a través de sus materiales arqueológicos que, al menos, arranca a principios del V milenio a.C., es decir, en torno al año 5000 a.C. La entidad de dicha ocupación en su fase prehistórica nos es desconocida. Los datos que tenemos son muy escasos por la falta de proyectos de investigación dedicados a ese periodo cronológico. Su protohistoria, vinculada con la Cultura Ibérica (s. VI-I a.C.), nos ha ofrecido ya una importante colección de materiales que certifican su entidad de primer nivel arqueológico. El más que interesante conjunto escultórico procedente de La Alcudia, con la célebre Dama de Elche como máximo exponente, nos da clara evidencia de ello, a pesar de que las excavaciones del estrato perteneciente al Periodo Ibérico Clásico (s. V-IV a.C.) del que proceden son muy puntuales y con una extensión muy reducida.

Más datos tenemos ya de la última fase ibérica, conocida como Periodo Iberohelenístico (finales del s. III al I a.C.), de la que el magnífico repertorio vascular cerámico para este periodo ejerce de carta de presentación. De su estrato arqueológico, como más adelante veremos, tenemos elementos arquitectónicos que nos permiten avanzar en el conocimiento urbano de esa Ilici en progresión urbana. De todas formas, es todavía muy reducida la parte excavada de la Ilici ibérica.

Posteriormente a este periodo coincidente con el fin de la era republicana en Roma, Ilici eleva su rango de ciudad y comienza a convertirse en la *Colonia Iulia Ilici Augusta*, es

decir, en una ciudad totalmente romanizada, edificada y urbanizada para una población que a lo largo del periodo anterior se había ido haciendo al modo de vida propio de la capital tiberina, tanto en formas de *otium* como de *negotium*. Además, en estos momentos se suma una gran cantidad de población ya romanizada demandante de esa cultura. Como toda ciudad del Imperio Romano, Ilici experimenta los devenires históricos de este, con las presencias significativas de periodos visigodos y bizantino, hasta que en momento coincidente con la invasión islámica la ocupación como ciudad se pierde. En líneas generales podemos decir que al yacimiento de La Alcudia todavía le falta por ser excavado en un porcentaje aproximado del 90% de su extensión. Esto nos hace ser muy ignorantes de nuestros orígenes, a pesar de que está en manos de nuestra sociedad, o lo que es lo mismo, de todos nosotros, conocerlos o seguir sumidos en esa oscuridad intelectual.

Hasta hace poco Elche era una ciudad sin una leyenda que justificase su origen. Con mucha historia desde tiempos prehistóricos pero sin ese toque de sabiduría popular que alcanza donde las piezas y los restos arqueológicos no llegan. En las últimas décadas se ha encontrado una línea de investigación que, apoyada en varios elementos arqueológicos de gran relevancia científica, ha servido para que, por fin, cuando hablemos de nuestro pasado podamos narrar la leyenda de nuestro origen mitológico.

El mosaico iberohelenístico

Uno de los sectores más excavados de La Alcudia es el identificado como 5-F. En él destaca una imponente *domus* romana altoimperial, bautizada como la *Domus del Peristilo*. En algunas de las campañas de excavaciones arqueológicas ahí realizadas se ha profundizado por debajo del estrato romano en varias ocasiones y se han excavado estancias pertenecientes a un edificio del Periodo Iberohelenístico. La primera de ellas fue en una de las intervenciones llevada a cabo por el arqueólogo Alejandro Ramos Folqués en el año 1959

cuando fue excavada una estancia pavimentada con un mosaico del siglo II a.C., de forma cuadrangular, de poco más de tres metros de lado, con una decoración en el que la herencia formal ibérica se fusionaba con elementos decorativos más romanos¹. Una roseta central heredera de la roseta de la cerámica ibérica evocadora de la divinidad ocupa la parte central del mosaico. A su alrededor hojas de hiedra, olas encrespadas y una muralla con torreones completan su decoración figurativa.

Pero no es esto lo más interesante de este pavimento. La presencia de una inscripción muy peculiar es lo que hace de este elemento ar-

queológico algo de sumo interés, no en vano este mosaico es el más antiguo encontrado en la Península Ibérica que presenta una inscripción. El reciente artículo de Ignacio Simón², profesor de la Universidad de Roma Tor Vergata, interpreta, creemos con gran acierto, que el texto debe responder a esta lectura:

ACOS

B(E)LSAILACOS

[B]ELSADINI · COR

ESC(E)RAD[IN]O



Mosaico iberohelenístico de Ilici.

1 RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *Un mosaico helenístico en La Alcudia de Elche*. APL 14, 1975, 69-81.

2 SIMÓN CORNAGO, Ignacio. *Sobre la inscripción del mosaico helenístico de Ilici (La Alcudia, Elche)*. Revista PALAEOHISPANICA, 2019, 123-144.81.

Además, lo clasifica como un epígrafe edilicio, es decir, como una inscripción vinculada a un edificio público, en el que estarían los nombres de los magistrados que encargaran la obra con la posibilidad de aparecer también la dedicatoria a una divinidad que podría tratarse del teónimo ibérico con desinencia latina en dativo BELSADINI.

El uso para dicha inscripción de caracteres latinos y lengua ibera es muy significativo. Es una prueba irrefutable, una más de las muchas que La Alcudia ofrece, de esa romanización que la sociedad ibérica estaba experimentando.

La Crátera de Ilici

Casi 30 años más tarde el, ya en esos momentos, director de las excavaciones arqueológicas en La Alcudia, Rafael Ramos Fernández, en la campaña de excavaciones arqueológicas del año 1988 realizada en ese mismo sector 5-F, profundizó de nuevo por debajo del nivel

de pavimento de la *domus* imperial ya mencionada y volvió a encontrarse con el edificio iberorromano al que perteneció el mosaico antes descrito. Se trataba de una pequeña estancia de forma trapezoidal, con suelo de adobe y paredes pintadas de rojo. En ella se encontraron dos depósitos de material arqueológico muy significativos que dan a este ambiente un evidente carácter ritual.

El primer depósito estaba compuesto por una copa de cerámica ibérica con decoración pintada vegetal, dos fragmentos cerámicos recortados con representaciones de Dionisos y Paposileno, un pebetero con la cabeza de Tanit, un removedor de hierro con mango óseo y un cuchillo. El segundo depósito contenía una ollita de cerámica de cocina, un vaso de cerámica ibérica con decoración pintada reticulada, un entalle de ágata y el singular vaso conocido desde el momento de su hallazgo como la Crátera de Ilici, que es clave para este artículo y del que hablaremos a continuación³.



Vista frontal de la Crátera de Ilici con la ninfa-árbol.

3 RAMOS FERNÁNDEZ, Rafael. *Nuevos hallazgos en La Alcudia de Elche*. Archivo Español de Arqueología, LXII, 1989. 236-240.

Se trata de un vaso del Estilo II Ilicitano dentro de la clasificación de la cerámica ibérica de Trinidad Tortosa⁴, de 17,5 cm de altura y 17,5 cm de anchura, cronológicamente ubicado en la segunda mitad del s. I a.C. y con unas características formales que lo hacen ser considerado como un *unicum* dentro de la arqueología. Evoca en su perfil la forma de un *pyxis* griego pero con un pie de copa más propio de un *cantharus* romano y unas asas que muestran su origen dentro de la plástica ibérica. Evidentemente nos encontramos ante una pieza singular realizada para un encargo especial en la que, como luego veremos, se está transmitiendo una información importante en unos momentos en los que la herencia cultural ibérica está en riesgo de desaparecer por el proceso de romanización tan fuerte que es capaz de barrer todos los rastros de épocas anteriores.

Ricardo Olmos Romera, filólogo e investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ha trabajado a fondo en la lectura de lo que la Crátera de Ilici pretende transmitir a través de su decoración figurada y en su publicación definitiva llegó a la conclusión de que nos encontramos ante lo que “puede ser un ejemplo ilustrativo de la precisión y flexibilidad del lenguaje figurativo ibérico para describir y fijar una historia mítica”⁵.

Así, el Dr. Olmos en su argumentación trata al vaso ilicitano como a una moneda de dos caras bien definidas con la ayuda de las asas. En lo que equivaldría a su anverso presenta un espacio de mostración con la epifanía de una ninfa arbórea o *dendritis*, en un movimiento de aparición súbita e imparable, como muestran los colores en sus mejillas, que reflejan una cara algo congestionada por ese esfuerzo dinámico. Este personaje presenta una dualidad ninfa-árbol. Como ninfa se representa con un rostro que abarca casi todo el espacio decorado porque se muestra como un ser sobrenatural y como tal debe ser

fácilmente distinguible. Por otro lado, en su papel de árbol mágico también, extendiendo sus raíces por la base, pretende presentarse con un tamaño superlativo porque los árboles singulares se presentan con dimensiones mayores a los demás.

Esta epifanía se encuentra acompañada de dos aves. Como ninfa una le habla al oído cumpliendo su función oracular y mientras la otra le arregla sus alas en una tarea de higiene y belleza. Al mismo tiempo, como árbol esas mismas aves acuden a sus ramas para posarse, alimentarse o posiblemente anidar bajo su protección.



Calco de Rafael Ramos Fernández de la decoración figurada de la Crátera de Ilici.

En su reverso la escena la componen dos bustos de perfil en función contemplativa a la que más adelante aludiremos. Uno de ellos es Hércules, el de la derecha, reconocible por la piel de león que cubre su cabeza desde que venciera al león de Nemea y lo despojara de su piel cumpliendo así el primero de los trabajos que le fueron encomendados por el Oráculo de Delfos. Estas tareas fueron la pena impuesta por haber matado en un ataque de locura a su mujer y a sus hijos.

La identificación de este personaje de la Crátera de Ilici con Hércules se apoya también en la inscripción proveniente de La Alcudia, hoy empotrada en la fachada del Ayuntamiento de Elche, dedicada a este héroe. Esta inscripción, cuya traducción sería “Consagrado a Hércules

4 TORTOSA ROCAMORA, Trinidad. *Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de La Alcudia (Elche, Alicante)*. CSIC, Madrid, 2004.

5 OLMOS ROMERA, Ricardo. *Ex Ilice Dictum. La fundación mitológica de la Colonia Iulia Ilici Augusta*. Revista Pontificia Accademia Romana di Archeologia, LXXX, 2007-2008, 193-215.



Detalle de la parte trasera de la Crátera de Ilici con la representación de Hércules.

Augusto. Lucius Porcius Plutus, sevir Augustal, lo hizo a su costa”, confirma la existencia de un culto a Hércules en nuestra ciudad⁶. Esto consolida más todavía la hipótesis de que Hércules sea la persona elegida para representar el papel de testigo en un evento tan importante como fue el nacimiento de la ciudad de Elche y, por tanto, la representada en tan singular vaso ilicitano.

HERCU[LI]

AUG(USTO) SAC(RUM)

L(UCIUS) PORCIU[S]

[P]LUTUS, III[III(VIR)]

AUG(USTALIS) (DE) S(UA) P(ECUNIA) D(EDIT)

La identificación del otro personaje viene de la necesidad de que sea alguien importante y contemporáneo a Hércules. Se trata de Zákynthos, su compañero de viaje y aventuras, y para que pueda distinguirse aparece con las dos serpientes, o *drakontes*, evocadoras del relato en el que estos dos personajes, como héroes civilizadores y fundadores, vienen de regreso por la Via Heraclea tras robar los bueyes a Gerión en el cumplimiento del décimo de los trabajos antes mencionados. En ese trayecto pasarían por Ilici y en algún momento las fuentes dicen que fueron atacados por serpientes. Hércules se salvó por la protección de la piel de león pero Zákynthos sufrió una mordedura que, tras unos días en los que siguieron la marcha, le ocasionó la muerte. El propio Hércules enterró a su compañero junto a la vía, propiciando que en torno a su tumba surgiera la ciudad de Sagunto.

⁶ RABANAL ALONSO, Manuel Abilio y ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel. *Inscripciones romanas en la provincia de Alicante*. Lucentum, 4. Universidad de Alicante, 1985, 226-227.

Así pues, la Crátera de Ilici nos está hablando de un *portentum*, nombre que reciben los relatos de fundaciones de carácter milagroso, de prodigios o de apariciones que fueron especialmente frecuentes en todo el mundo mediterráneo en la segunda mitad del siglo I a.C. como respuesta a la pérdida de la memoria cultural de los pueblos romanizados. Estos relatos siempre exigían testigos de relevancia, divinos o humanos. En este caso por medio de este vaso cerámico de aspecto tan singular se está relatando la fundación de la ciudad de Ilici con Hércules y su compañero Zákynthos como testigos de tan relevante hecho.

Un paralelo en moneda de lo que la Crátera de Ilici viene a ser como soporte de documento histórico lo tenemos en el yacimiento de Baria

(Villaricos, Almería) que surgió como colonia fenicia en el s. VIII a.C. De él procede una moneda que podemos fechar entre finales del s. III y principios del s. II a.C., es decir, en los primeros momentos de romanización. Se trata de un duplo ibérico que presenta en su anverso una cabeza de Hércules cubierta con la piel de león y en el reverso una palmera con dátiles representada de tal forma que se asimila bastante al rostro de la ninfa-árbol que aparece en la parte frontal de la crátera ilicitana. Es muy posible que esta moneda esté narrando también un *portentum* fundacional en el que, con Hércules como testigo, la palmera se presenta como elemento en torno al cual surge una ciudad.

A diferencia de la moneda de Baria la Crátera de Ilici colabora en la transmisión del



Detalle de la parte trasera de la Crátera de Ilici con la representación de Zákynthos.

mensaje adoptando en sí misma una forma arbórea en la que sus singulares asas pronuncian el desarrollo vertical que todo árbol experimenta. Su base evoca raíces y su borde la copa.

La Cueva Negra de Fortuna (Murcia)

Desde finales del pasado s. XX un elemento arqueológico de gran importancia aparece en nuestro territorio que, aunque todavía en estudio constante, ya ha ofrecido importante información para diversos ámbitos de nuestro pasado clásico. Me estoy refiriendo a La Cueva Negra de la población murciana de Fortuna, a unos 40 kilómetros de Elche y, por tanto, en zona de influencia de lo que fue la *Colonia Iulia Ilici Augusta*. Se trata de un conjunto de tres abrigos naturales en la vertiente sur de la Sierra del Baño con nacimientos naturales de agua, por lo que reúne las condiciones óptimas que lo convirtieron en un santuario pagano de época romana.

En dicha cueva fueron localizadas gran cantidad de inscripciones pintadas en sus paredes (*tituli picti*) realizadas ya en época imperial romana, a partir del s. I. Son textos de carácter literario, poesías cortas las más antiguas para con el tiempo ir alargando su métrica. Son textos correctos, en su mayor parte procedentes de una población culta amante de la poesía y deseosa de compartir su afición. Presentan el reflejo de un público instruido que acudía a los baños de Fortuna y que dentro de una dinámica ritual pasaba por la Cueva Negra para rendir culto a ninfas báquicas y a las artes literarias.

Marc Mayer⁷, doctor en Filología Clásica y catedrático de Filología Latina en la Universidad de Barcelona, estudió y publicó estos *tituli picti*. En su trabajo resulta especialmente interesante para nosotros la forma en que presentó la inscripción nº 37 (III/5), donde se habla de la poesía y las ninfas de Baco:

... MA...

...MIREN RVPEISVB ACS...

...S...LATE...V...SAE...

...A...DOCV...T...

...ME...POST MER...CONS...

...OR...NTR...M

...A DIOMVS AC DEA...

...FLVIT AMNE...V...

...IGVTTAE DE VERTICE SAN...

...SA...O FLVVIT VNDA SVB ANTRO NIVALI

...CAS DOCTISSIMVS ISTE CA...

...EPIVS TITVLVM SERPENTI PETIT

...AR...CVI SIGNVS ERAT EX ILICE DICTVS...

...IQVISQVE VENIS ANTRVM COGNOSCES...E...AT...M

PIERIDES NIVEAS IVNGES CVM BACCHO...

LAETVS ERIS VERSVSQVE LEGES CVM LIBES E...

Tras el estudio que el Dr. Mayer realizó sobre las inscripciones, el reconocido epigrafista alemán especializado en inscripciones latinas de la Península Ibérica Armin Von Stylow investigó los textos en todas sus vertientes⁸. De esta forma interpretó la inscripción nº 37 de una forma muy interesante, llegando a la conclusión de que en ese texto se identifica a los ilicitanos con una encina y lo hace de la siguiente forma: según este investigador, en la línea 13 se puede leer *cui signus erat ex ilice dictus* y esto literalmente se puede traducir como *a quien se le dijo desde la encina*. Pero si tenemos en cuenta que el nombre latino de

⁷ MAYER, Marc. *La Cueva Negra de Fortuna (Murcia) TITVLI PICTI*. El balneario romano y la Cueva Negra de Fortuna (Murcia). Antigüedad y Cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía, XIII. Universidad de Murcia, 1996, pág. 407-422.

⁸ STYLOW, Armin, y MAYER, Marc. *Los Tituli de La Cueva Negra Lectura y Comentarios Literario y Paleográfico*. El balneario romano y la Cueva Negra de Fortuna (Murcia). Antigüedad y Cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía, XIII. Universidad de Murcia, 1996, pág. 367-406

encina es *Quercus ilex* a partir de ahí Stylow propone que en este caso *ilice* se está usando como gentilicio de ILICI, es decir, *ilice* equivaldría a ilicitanos. De esta forma usando a la encina se evoca a la ciudad de Ilici. Por lo tanto, la traducción más exacta sería: A QUIEN SE LE DIJO DESDE ILICI.

La encina es un árbol perennifolio nativo de la región mediterránea cuyo fruto es la bellota. En la antigüedad jugó un papel importantísimo a la hora de abastecer de alimento tanto a las personas como a sus ganados. La harina de bellota fue una de las bases de la dieta durante gran parte del año de la población. Además, su leña es la de mayor poder calorífico y cubriría las necesidades de producir calor y energía para la cocción de alimentos. Por lo tanto, nos encontramos con el árbol de mayor importancia para la población mediterránea en la antigüedad. Y eso es reconocido a través de la mitología en infinidad de ocasiones entre las que destaca el hecho de que Zeus siempre recurrió a la encina a la hora de reflexionar. O en el hecho de que en la cultura celta los druidas tengan por hogar este tipo de árboles. La incorruptibilidad de su madera hace que la encina sea reconocida como el Árbol de la Vida en la cultura mediterránea.

El Torso del Guerrero de Ilici

En la campaña de excavaciones del año 1949 que dirigió Alejandro Ramos Folqués⁹ en el sector suroeste de La Alcudia, formando parte de lo que el propio descubridor interpretó como un nivel de calle de época posterior al momento de uso del conjunto escultórico, es decir, al periodo conocido como Ibérico Clásico (siglos V-IV a.C.), se encontró una de las esculturas más interesantes de nuestra arqueología ibérica, y no solo por su calidad sino por todo lo que representa. La pieza hoy es conocida como el Torso del Guerrero¹⁰.

Su descripción corresponde a la de un fragmento escultórico en piedra caliza de 42 cm de altura, 38 cm de anchura y 22 cm de grosor que representa el torso de un guerrero sin brazos ni cuello. En él destaca un disco pectoral decorado con la cabeza de un animal de carácter protector, concretamente un lobo. Este no es otra cosa que un elemento de la panoplia militar de protección de cara al combate denominado *kardiophilax*, es decir, protector de corazón. Está compuesto por dos discos metálicos, de unos 20 cm de diámetro, uno colocado en el pecho y otro en la espalda, sujetados con correas de cuero ubicadas por encima y por debajo de los hombros para su perfecta sujeción al cuerpo, ancladas al disco con dos remaches cada una. En su indumentaria también destaca un ancho cinturón, probablemente de cuero y metal, con una placa decorada en su parte delantera.

Como anteriormente dije, el disco frontal presenta la imagen de un lobo con la boca medio abierta y la lengua fuera. El tratamiento de los dientes es poco naturalista, desviando al animal de su esencia más primigenia para acercarlo a un carácter mitológico, algo humanoide. Curioso también es la manera de convertir su pelaje en orla que encierra su imagen.

El arqueólogo Martín Almagro Gorbea, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, especialista en iconografía y escultura ibérica, estudió esta pieza y le atribuyó ser la representación del mítico héroe fundador de la dinastía ilicitana y primer rey de la ciudad ibérica de Elche¹¹.

Pero lo que hace valedor a esta maravillosa escultura de formar parte de este artículo es que los dos correaes que pasan por encima de los hombros están decorados con un elemento que aquí aparece de forma simbólica, rindiendo culto a sus orígenes mitológicos en los que la ciudad ilicitana surge de una encina mágica. Este elemento no es otro que la bellota, el fruto de ese árbol. Exactamente

9 RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *Hallazgos escultóricos en La Alcudia de Elche*. Archivo Español de Arqueología, nº 81. Madrid, 1950, p. 354.

10 RAMOS MOLINA, Alejandro. *La escultura ibérica en el Bajo Vinalopó y el Bajo Segura*. Instituto Municipal de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Elche, 2000, pp. 14-16.

11 ALMAGRO-GORBEA, Martín. *El Rey-Lobo de La Alcudia de Elche*. Museo de la Universidad de Alicante, 1999.



Torso del Guerrero de Ilici.

son ocho las bellotas que decoran el correaje que pasa sobre su hombro derecho porque se ha conservado íntegro, mientras que en el correaje del lado izquierdo, conservado parcialmente, solo podemos observar cuatro bello-

tas. Su representación, por tanto, es reiterada a lo largo de este elemento de sujeción porque es necesaria esa ostentación didáctica que incide en lo importante. Las bellotas aparecen dentro de una línea que, como un meandro,

las sorteas, adaptándose al espacio que estas dejan entre sí. Espacio reducido puesto que las bellotas alternan su orientación para dejar el menor sitio posible entre ellas.

Ya Miguel Fernando Pérez Blasco¹², director del Museo de Arqueología y de Historia de Elche Alejandro Ramos Folqués, en su tesis doctoral hizo alusión a la presencia de bellotas

en esta magnífica escultura ibérica del Torso del Guerrero de Ilici vinculándola con la ninfa arbórea representada en la Crátera de Ilici.

Conclusiones

Tras esta exposición podemos afirmar que nos encontramos ante varios elementos que nos permiten crear un discurso sólido, un relato



Bellotas del Torso del Guerrero de Ilici.

¹² PÉREZ BLASCO, Miguel F. *Cerámicas ibéricas decoradas (siglos V-I a.C.). Iconografía e iconología*. Tesis doctoral leída en junio 2014. Pp. 595 y 615-619.

asentado en evidencias arqueológicas todas ellas avaladas por investigadores de primer nivel en los momentos álgidos de sus carreras.

Y ese relato lo tenemos porque en momentos finales de la Cultura Ibérica en tierras ilicitanas un artesano plasmó la leyenda del origen de Ilici en un vaso cerámico con decoración pintada con la intención de perpetuar esa información tan valiosa para su pueblo. Esta leyenda tiene la forma literaria de un *portentum*, hecho milagroso o sobrenatural que ocurre con unos testigos de excepción. En este caso es una encina mágica que brota de la tierra acompañada de una ninfa arbórea. Pero surge el árbol y su ninfa de forma casi instantánea y de esto es testigo el héroe Hércules en su paso por estas tierras. Ambas, encina y ninfa, dan suficiente riqueza a un territorio como para generar una ciudad próspera con el tiempo.

Las evidencias arqueológicas que soportan esta leyenda son cuatro:

Primera: el *mosaico iberohelenístico* que, como elemento epigráfico, nos está dando evidencia material del inicio del proceso romanizador que eliminó a la Cultura Ibérica para siempre. Este mosaico comenzó a mostrar los primeros síntomas del solapamiento de dos mundos que se pasan el testigo del control de un territorio valioso. El proceso romanizador está culminando la metamorfosis transformadora de una ciudad ibérica como era Ilici en una colonia romana como fue la *Colonia Iulia Ilici Augusta*.

Esta primera evidencia nos ambienta del momento en que la leyenda surge con el fin de que, de una forma sintética, la historia del origen de una ciudad no se pierda.

Segunda: la Crátera de Ilici, un vaso cerámico que nos está narrando un hecho muy relevante en la cultura popular de quien lo encarga o de quien lo fabrica. Y lo narra porque las élites ibéricas habían llegado a entender que la romanización de su territorio iba a borrar sus elementos culturales a menos que se dejara

testimonio material de ellos. Concretamente cuenta la fundación de la ciudad que hoy es Elche, a partir de una encina con una ninfa arbórea. A través de ella nos encontramos con el binomio ninfa/encina protagonista de la Crátera de Ilici donde ambas cosas son dos versiones de lo mismo.

En su decoración vemos la manera humana y la manera vegetal de representar, de forma alegórica, la condición natural propicia para el desarrollo de un territorio con asentamiento humano. Tanto la ninfa como su árbol mágico son una herramienta para explicar que una población incipiente llegó a alcanzar un gran estatus en época ibérica gracias a un territorio óptimo por sus condiciones naturales. Y son fácilmente entendibles por la fertilidad de sus tierras, su ubicación costera y junto a un río y su posición de control sobre un amplio espacio natural.

Esta segunda evidencia es el soporte en el que se escribe la leyenda.

Tercero: el documento epigráfico de La Cueva Negra de Fortuna. Como ya ha quedado expuesto, existe una identificación del árbol de mayor importancia como fuente de recursos en la antigüedad, la encina, con la ciudad ilicitana a través del testimonio en un texto romano en el santuario pagano de La Cueva Negra de Fortuna.

Esta tercera evidencia nos sirve para entender la vinculación de la ciudad con la encina.

Cuarto: el Torso del Guerrero de Ilici. Y como prueba material de la vinculación de la aristocracia ibérica fundadora con la transmisión de su propia historia tenemos el fruto de la encina, es decir, de la bellota en la escultura ibérica de La Alcudía conocida como el Torso del Guerrero. Este símbolo, a modo de icono, aparece representado reiteradamente y de forma muy ostensible en los corrajes que sujetan su imponente disco coraza pectoral decorado con la cabeza de un lobo. No puede ser casualidad que un personaje que importantes investigadores asimilan con el *Heros*

Oikistés, es decir, el héroe fundador de Ilici, presente repetidamente como único elemento iconográfico en su indumentaria una bellota y no esté transmitiendo ninguna información de relevancia.

Esta cuarta evidencia es la prueba de la veracidad de la leyenda.

Por lo tanto, contando con los elementos analizados nos atrevemos a proponer este relato mitológico:

Leyenda del origen de Elche

Érase una vez un lugar próximo al mar tan lleno de vida que parecía un oasis.

Su superficie tenía forma casi rectangular y su espacio era tan grande que para recorrerlo necesitabas una buena parte de la jornada. La elevación con relación a las tierras de alrededor era escasa pero suficiente para que se mantuviera a salvo de riadas y, al mismo tiempo, le permitía contar con tierras fértiles que cultivar.

El río que discurría cercano hacía que hubiera abundancia de todo tipo de fauna y su cercanía al mar creaba un ecosistema riquísimo.

Cuando por allí pasó Hércules, el héroe hijo del dios Zeus y la mortal Alcmena, se quedó maravillado ante tan singular paraje. Venía acompañado de su amigo Zákyntos de regreso desde el fin del mundo conocido tras recuperar los bueyes de Gerión siguiendo el mandato impuesto por el Oráculo de Delos y se detuvo a disfrutar de las sensaciones que aquel lugar le provocaba.

De repente, frente a ellos, una encina comenzó a brotar de la tierra hasta, en pocos segundos, convertirse en un árbol majestuoso lleno de bellotas. Entre sus ramas una ninfa asomó sonriente y saludó a Hércules. Este, asombrado, comprendió que había sido testigo de un hecho excepcional y marchó convencido de que algo bueno allí pasaría.

En torno a esta encina, poco a poco, día tras día, las gentes de la comarca se fueron cobijando y crearon una sociedad feliz y próspera.

La encina les proporcionaba bellotas para comer y alimentar a su ganado y leña para mantener algo tan necesario como su fuego siempre encendido.

A tan protector árbol esas gentes llamaban ILEX y a su ninfa ILIKE.

Y como agradecimiento a la ciudad que allí surgió la llamaron ILICI.

Con el paso del tiempo el paisaje fue cambiando.

Cada vez había más habitantes. Fueron ocupando espacios cada vez más lejanos a la encina y, al final, la mayoría de ellos decidieron hacer sus casas en un lugar más cercano al río.

Muchos siguieron viviendo por los campos de alrededor o en las orillas del mar que tanto amaban. Su forma de hablar también fue evolucionando y con ello el nombre de ILICI.

Hoy, todo ese gran territorio que surgió en torno a una encina y a su ninfa se conoce como ELCHE.

LA FESTA



Procesión de la Virgen 2018. / Fernando Huedo.

La protección de los símbolos en la Ley del Misteri d'Elx

Vicente Cremades García
Abogado



/ Matías Segarra

El desarrollo de la protección de los símbolos del Misteri d'Elx fue prevista en la Ley del Misteri d'Elx, y transitoriamente se articularon mecanismos de protección hasta la redacción del decreto por el que se determinaron los símbolos de la Festa que tendrían la consideración de emblemas de la Generalitat. El presente trabajo pretende hacer un estudio sobre dichas medidas previas, así como del propio decreto, en consonancia con la legislación en materia de marcas.

El artículo 47 de la Ley 13/2005 de 22 de diciembre de la Generalitat Valenciana, del Misteri d'Elx, denominado “Protección de los símbolos”, acordaba la obligación de determinar, por decreto del Consell, los símbolos de la Festa que tendrían la consideración de emblemas de la Generalitat a los efectos de lo dispuesto en la legislación de protección de marcas sobre los emblemas de las instituciones públicas.¹

Como consecuencia de dicha previsión normativa la Generalitat estableció el Decreto 36/2015 de 27 de marzo del Consell, por el que se determinan los símbolos del Misteri que tienen la consideración de emblemas de la Generalitat.² Hasta dicho momento la protección de los símbolos en el Misteri se articulaban a través de determinadas inscripciones a través del Registro de Patentes y Marcas.

Todo ello surgió en parte también como necesidad de que el nombre “Misteri d'Elx” como el logotipo del Patronato del Misteri d'Elx y los aparatos aéreos, como son el Araceli, la Magrana y la Coronación, quedarán protegidos con un nivel similar al que tenían a través del Registro de Patentes y Marcas, de forma permanente evitando el tener que renovar periódicamente los registros con el coste económico añadido³ de todo ello y liberando al Patronato de la gestión directa.

Pero es que, además, tras dicho decreto y comunicado tanto a la Oficina Española de Patentes y Marcas como a la Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea encargada de gestionar las marcas de la UE y los dibujos y modelos comunitarios (EUIPO), al convertirse en emblemas objeto de protección absoluta, cualquier solicitud de marca que se realizase que pudiese ser confundible con dichos signos del Misteri habría de ser denegada de oficio por dichos organismos públicos.

Situación anterior a la ley

Antes de la entrada en vigor del Decreto 36/2015, de 27 de marzo del Consell, por el que se determinan los símbolos del Misteri d'Elx, a partir del año 2000 aproximadamente, por parte del Patronato Nacional del Misteri d'Elx, se procedió a registrar determinadas marcas tanto ante la Oficina Española de Patentes y Marcas como ante la Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO, anteriormente conocida como OAMI).

Ante la Oficina Española de Patentes y Marcas las siguientes:

- Marca mixta (denominativa y gráfica) “PATRONAT NACIONAL DEL MISTERI D'ELX” (M2079961 a M2079964).



Figura 1.

Para los productos de la clase 9 (fundamentalmente electrónicos y grabaciones), clase 16 (publicaciones y revistas), clase 25 (calzado y vestimenta) y servicios de la

¹ Art. 47 de la Ley 13/2005, de 22 de diciembre, de la Generalitat, del Misteri d'Elx. 1. El Consell de la Generalitat, por decreto, determinará los símbolos del Misteri que tendrán la consideración de emblemas de la Generalitat a los efectos de lo dispuesto en la legislación de protección de marcas respecto a los emblemas de las instituciones públicas. 2. La facultad para autorizar el uso de los referidos símbolos corresponderá a la Junta Rectora.

² DOCV núm. 7495 de 30 de Marzo de 2015.

³ BROTONS, E. G., “El Misteri se blinda como marca”, *Diario Información*, Alicante, 4/03/2015.

clase 38 (servicios de telecomunicaciones) y 41 (servicios de educación y esparcimiento), del Nomenclátor Internacional de Clasificación de las Marcas.

- Marca (denominativa) “EL MISTERI D’ELX”. Para los productos y servicios de todas las clases (45) del Nomenclátor Internacional de Clasificación de las Marcas (M2173016, M2806142, M2916314).
- Marca (denominativa) “LA FESTA”. Para los servicios de la clase (38) del Nomenclátor Internacional de Clasificación de las Marcas (M2532642).
- Marca (denominativa) “LA FESTA D’ELX”. Para los productos de clases 9, 16 y 25 así como servicios de las clases 38 y 41 del Nomenclátor Internacional de Clasificación de las Marcas (M2275777, M3032543).

Ante la Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO anteriormente conocida como OAMI) las siguientes:

- Marca (denominativa) “EL MISTERI D’ELX”. Registrada como Marca Comunitaria para distinguir productos de la clase 9 y servicios de las clases 38 y 41 (008306292).

Con posterioridad se procedieron a registrar los dominios de internet “misteridelx.es”, “elmisteridelx.es” y “lafestadelx.es”.

La intención del Patronato era indudablemente controlar que el nombre Misteri d’Elx no se aplicara en circunstancias que fueran contra la dignidad de la Festa o no fuera apropiado su uso, para lo cual desde entonces se advierte a los usuarios de la presunta infracción y del deber de solicitar autorización.⁴

En aplicación de esta política de protección de las marcas, y como el ejemplo más llamativo

de defensa de los derechos dimanantes de las marcas registradas, se interpusieron acciones judiciales, siendo la más conocida por la repercusión en los medios de comunicación la presentada contra la Capella de Ministrers.

Acciones en defensa de la marca

Como se ha indicado, en aplicación de esta política de protección de las marcas se interpusieron acciones judiciales, siendo la más conocida la presentada contra la Capella de Ministrers, dirigida por Carles Magraner que procedieron a la edición de dos discos compactos –la Festa y la Vespra– usando la expresión Misteri d’Elx⁵ y donde se interpretaba la versión del Consuetu de la Festa de 1709 y no la versión actual. En concreto, se interpuso contra el primero de los CD que salió al mercado una demanda en la que se solicitaba la retirada del mercado de dicho CD y una compensación económica en concepto de daños y perjuicios, al ser titular el Patronato Nacional del Misterio de Elche de la marca 2092803 de la Clase 9ª, denominada “El Misteri d’Elx”, inscrita en la Oficina Española de Patentes y Marcas.

Tras recaer la primera sentencia favorable al Patronato Nacional del Misterio de Elche, Licanus, que era la mercantil productora, editora y distribuidora del CD de la Capella de Ministrers, recurrió la sentencia en apelación, alegando la nulidad y la caducidad de la marca “Misteri d’Elx” siendo igualmente desestimado dicho recurso de apelación respecto al pedimento principal del Patronato, declarando que la demandada “ha violado los derechos de propiedad industrial que a la actora le corresponden como titular registral de la marca “El Misteri d’Elx”, al haber producido y comercializado un CD, al que titula *Misteri d’Elx*, sin el consentimiento de la demandante, condenando a dicha demandada a cesar inmediatamente en la comercializa-

4 Un resumen de la política de protección de marcas registradas lo encontramos en el artículo de E. ASTIZ, “El Misteri d’Elx: Marcas y propiedad intelectual. Protección *sui generis*”, *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, volumen I, número 7, junio de 2011, págs. 89-108. ISSN: 1886-6611.

5 PASCUAL, Javier. “El Misteri prohíbe a sus cantores actuar en conciertos sin permiso. Demanda contra Ministrers”. *Diario Información*. Alicante. 19-02-2004. Anteriormente anunciado meses antes en J. P. “Demanda contra Ministrers por el disco del Misteri”. *Diario Información*. Alicante. 01-08-2003.

ción del CD indicado, retirándolo del mercado y destruir toda clase de folletos, catálogos, publicidad e información de su página web relativa al producto objeto de la demanda. Igualmente se le condena a la publicación de esta sentencia a su costa en un diario local y dos diarios de tirada nacional”.

Finalmente se interpuso recurso de casación y extraordinario por infracción procesal ante el Tribunal Supremo por la demandada siendo el mismo inadmitido.⁶ El Patronato del Misteri d’Elx acordó en su reunión extraordinaria de 2 de junio de 2009, y ratificando el acuerdo de la Junta Rectora de 6 de febrero de ese año, que se ejecutara la sentencia contra Licanus sobre la comercialización del CD *Misteri d’Elx*.

También se estudiaron el inicio de acciones legales contra el ex Mestre de Capella, Manuel Ramos, por la grabación que realizó con la Orquesta Barroca Valenciana en donde incluía en el disco en su título el nombre del “Misterio de Elche”, si bien no nos consta que finalmente se emprendieran estas últimas acciones legales.⁷

Precisamente consecuencia de esa concienciación en la protección de las marcas tanto figurativas como denominativas relacionadas con la Festa, se llevó a la Ley del Misteri la inclusión del artículo 47 sobre protección de los símbolos que establecía que el Consell de la Generalitat determinaría por decreto los símbolos del Misteri que tendrían la consideración de emblemas de la Generalitat, a efectos de lo dispuesto en la legislación de protección de marcas respecto a los emblemas de la instituciones públicas, pero sin especificar referencia alguna a la ley de marcas o legislación concordante. Estamos ante un claro ejemplo de protección *sui generis*, protección

como los denomina la OMPI para las expresiones culturales tradicionales.

La primera consecuencia inmediata de todo esto sería la equiparación legal del anagrama del Patronato a los propios símbolos y nombres de la Generalitat, con el estatus y rango privilegiado que ello conlleva. No se especificó en la Ley del Misteri si también la marca denominativa “Misteri d’Elx” o “Festa d’Elx”, y no solo la marca figurativa, estaría incluida en esa protección de los símbolos, pero entendemos que así debe ser. En segundo lugar, existiría una consecuencia eminentemente práctica, que sería la disminución del coste económico del registro y renovación de las marcas y el propio coste de defensa jurídica de la misma que sería a través del servicio jurídico de la Generalitat correspondiente.

La Ley 17/2001, de 7 de diciembre, de Marcas, establece en su artículo 5, punto 1, epígrafe l), la falta de licitud y la prohibición absoluta de registro como marca de los emblemas y signos de las Comunidades Autónomas. Igualmente el apartado n) del referido artículo 5 establece esto mismo respecto a las instituciones públicas extranjeras firmantes del Convenio de París⁸ del 20 de marzo de 1883 para la protección de la Propiedad Industrial, y en concreto en el artículo 6ter del Convenio se establecen las prohibiciones en cuanto a los emblemas de Estado, signos oficiales de control y emblemas de organizaciones intergubernamentales.⁹

Por lo tanto tenemos que con la simple regulación del artículo 47 de la Ley del Misteri declarándose por el Consell de la Generalitat como emblemas de la Generalitat los símbolos del Misteri que se consideren necesarios, reconvierten dichos símbolos en objeto de protección especial y reforzada de la ley de

6 Sentencia de fecha 16 de febrero de 2005, juicio ordinario 120/04, del Juzgado de Primera Instancia núm. 14 de Valencia; Sentencia núm. 428/2005 de 14 octubre de 2005, rollo de apelación núm. 499/05, Audiencia Provincial de Valencia (Sección 9ª), Aranzadi JUR 2005\273542, y Auto del Tribunal Supremo (sala 1ª) de fecha 21 de octubre de 2008, núm. recurso: 84/2006.

7 “Velando por el buen uso del Misteri”. *La Verdad* (extraordinario). 10/08/2004. p. 16.

8 BOE de 1 de febrero de 1974, núm. 128.

9 Artículo 5 de la Ley de Marcas. Prohibiciones absolutas. “1. No podrán registrarse como marca los signos siguientes: l) Los que reproduzcan o imiten el escudo, la bandera, las condecoraciones y otros emblemas de España, sus Comunidades Autónomas, sus municipios, provincias u otras entidades locales, a menos que medie la debida autorización. (...) n) Los que incluyan insignias, emblemas o escudos distintos de los contemplados en el artículo 6 ter del Convenio de París y que sean de interés público, salvo que su registro sea autorizado por la autoridad competente”.

marcas y, por la vía del artículo 5.1.l) anteriormente citado, impedir automáticamente que cualquier persona no autorizada pueda proceder a su solicitud y/o registro como marca.¹⁰

En cuanto a la legislación autonómica, consta la Ley 8/1984, de 4 de diciembre, por la que se regulan los símbolos de la Comunidad Valenciana y su utilización,¹¹ en la que en los artículos 16 y 17 regula el uso del emblema de la Generalitat.

Por otra parte era también conveniente el desarrollo del citado artículo 47 de Ley del Misteri d'Elx, por cuanto que el procedimiento judicial citado introdujo un argumento de defensa por parte de la demandada que si bien fue rechazado en primera y segunda instancia, tampoco llegó a su debate en el fondo del asunto en el Tribunal Supremo al producirse una inadmisión del recurso de casación; esto es, sin entrar a analizar el fondo. Estamos hablando de la posible caducidad de la marca por falta de uso de la misma, uso que regula el artículo 39 de la Ley de Marcas, donde indica este último artículo la obligatoriedad del uso efectivo y real de la marca en España para los productos o servicios para los cuales esté registrada, salvo que existan causas justificativas de la falta de uso. Si en el plazo de cinco años contados desde la fecha de publicación de su concesión la marca no se usa, la marca caduca.¹²

También se equipara el uso de la marca al hecho de que un tercero la use con su consentimiento. Si tenemos en cuenta que en muchas de las actividades registradas nunca se ha usado la marca, ni autorizado su uso, ni jamás se utilizará, se puede finalmente por caducidad por falta de uso utilizar la marca "Misteri d'Elx" de tal forma que para una determinada actividad atentara contra la dignidad de la

Festa. El desarrollo reglamentario del artículo 47 y para el supuesto de que no solo se consideran los símbolos de la Festa sino también las marcas de la misma, podría impediría el uso por terceros en cualquier tipo de actividad de la marca "Misteri d'Elx" o similares registradas el Patronato del Misteri d'Elx.

En cualquier caso, y como veremos, el desarrollo mediante decreto sobre la consideración de emblemas de la Generalitat la marca "Misteri d'Elx" o "Festa d'Elx", o el propio anagrama del Patronato del Misteri d'Elx, tardó diez años en producirse desde la entrada en vigor de la Ley del Misteri d'Elx, con el Decreto 36/2015, de 27 de marzo, del Consell.

El decreto de los símbolos

A punto de cumplirse diez años de la entrada en vigor de la Ley del Misteri d'Elx en 2005, se empieza a estudiar la protección de los símbolos del Misteri d'Elx tal y como establecía en su artículo 47 la indicada ley.¹³

Hasta ese momento el Patronato del Misteri venía encargado a un despacho de abogados que hiciera un seguimiento y se opusiera en los casos necesarios al uso sin permiso de la marca o los símbolos del Misteri d'Elx, que implicaba de ocho a diez acciones de diversa índole anuales.

Finalmente la Conselleria de Gobernación y Justicia se encarga de preparar lo que finalmente fue el Decreto 36/2015, de 27 de marzo, del Consell, por el que se determinan los símbolos del Misteri d'Elx que tienen la consideración de emblemas de la Generalitat, que entró en vigor el 31 de marzo de 2015, incluyendo también la protección de elementos escénicos concretos y no solo lo referente a las marcas.¹⁴

10 ASTIZ, Enrique. "El Misteri d'Elx: Marcas y propiedad intelectual. Protección *sui generis*", *Op. Cit.* p. 102.

11 DOGV de 13 de diciembre de 1984, núm. 211.

12 Artículo 55 de la Ley de Marcas. Caducidad. "1. Se declarará la caducidad de la marca y se procederá a cancelar el registro: (...) c) Cuando no hubiera sido usada conforme al artículo 39 de esta Ley." Finalmente también se regulan otros aspectos del uso de la marca en el artículo 58 de la Ley de Marcas.

13 E.P., "El Consell protegerá mediante decreto los artefactos aéreos del Misteri d'Elx y algunas denominaciones", *20 Minutos*, 13/08/14, <https://www.20minutos.es/noticia/2215434/0/consell-protegera-decreto-artefactos-aereos-misteri-delx-algunas-denominaciones/>.

14 Pudiendo haber sido quizás susceptibles estos últimos (Araceli, Magrana, etc.) de forma independiente al amparo de Ley 20/2003, de 7 de julio, de Protección Jurídica del Diseño Industrial, si bien la misma no estaría exenta de dificultad por lo que posteriormente comentaremos.

En el Preámbulo del Decreto ya se nos indica que el reconocimiento a los símbolos del Misteri d'Elx no se hace para equipararlos al mismo nivel del emblema de la Generalitat (del que lo distingue evidentemente) al que alude la Ley 8/1984, de 4 de diciembre, de la Generalitat, sino que dicho otorgamiento de la consideración de emblemas de la Generalitat a los símbolos del Misteri d'Elx lo hace para que, al amparo del actual artículo 5.1.1 (entonces apartado i) de la Ley 17/2001, de 7 de diciembre, de Marcas, tales símbolos queden protegidos por la prohibición absoluta de registrar como marca los signos “que reproduzcan o imiten el escudo, la bandera, las condecoraciones y otros emblemas de España, sus comunidades autónomas, sus municipios, provincias u otras entidades locales, a menos que medie la debida autorización”, sin perjuicio de la protección añadida que también pueda derivarse de la aplicación de otros apartados del mismo precepto de la referida norma estatal.¹⁵

El decreto se estructura en cuatro artículos, una disposición adicional, una disposición derogatoria, dos disposiciones finales y dos anexos. Resulta interesante el contenido de los anexos donde de una manera muy gráfica se incluyen el escudo o emblema del Patronat del Misteri en el primero y los aparatos aéreos en el segundo de los anexos. Se inicia con el objeto y fines del decreto y posteriormente enumera los símbolos del Misteri d'Elx a los que se otorga la consideración de emblemas de la Generalitat y determina el alcance de la protección concedida.

Así mismo, se contempla la facultad de la Junta Rectora del Patronato del Misteri para autorizar el uso de los símbolos y se insta la necesaria colaboración entre la Generalitat y las

entidades locales de la Comunitat Valenciana para tomar las medidas y poner en práctica las actuaciones que resulten precisas y oportunas a fin de dar cumplimiento al decreto.

Por último, como hemos indicado, dos anexos recogen, respectivamente, el diseño del emblema del “Patronat del Misteri d'Elx”, con el escudo oficial del Patronato junto a su denominación, y el diseño, la descripción y la imagen de los aparatos aéreos que se emplean en la representación del Misteri d'Elx.

Pues bien, como vemos, en el artículo 1 establece el objeto especificando que el mismo es determinar los símbolos del Misteri que tienen la consideración de emblemas de la Generalitat “a los efectos de lo previsto en la legislación de protección de marcas respecto a los emblemas de las instituciones públicas”, con lo que distingue lo que habíamos indicado respecto al preámbulo, esto es, que se efectúa esta equiparación a los emblemas de la Generalitat pero delimitando que lo es a los solos efectos de la legislación en materia de marcas para su debida protección vía artículo 5.1.1 (entonces apartado i) de la Ley de Marcas, y por lo tanto los símbolos recogidos en el Decreto quedan protegidos por la prohibición absoluta de registrar como marca los mismos.

Esto mismo se reafirma con el propio contenido del artículo 2 del decreto, donde se indican los fines del mismo, y en donde es su apartado 2º reafirma la idoneidad de la protección de los símbolos del Misteri mediante esta fórmula *ad hoc*.¹⁶

El artículo 3 apartado 1, del Decreto establece lo que considera emblemas de la Generalitat como institución pública y para que pueda

15 Prosigue el Preámbulo en este aspecto indicando que “no en vano, como complemento de la aludida previsión, el artículo 47.2 de la mencionada Ley valenciana 13/2005 concede a la Junta Rectora del Patronato del Misteri la facultad para autorizar el uso de sus símbolos”.

16 Artículo 2 Fines. “Son fines de este decreto:

1. Posibilitar que los símbolos del Misteri d'Elx gocen, en el marco de la normativa sobre protección de marcas, de la necesaria protección como elementos directamente vinculados con la identificación y representación de la Festa, una de las principales señas de identidad del pueblo valenciano.

2. Propiciar la revalorización del Misteri d'Elx mediante una norma reglamentaria que hace posible la aplicación a sus símbolos de la protección que la legislación estatal sobre marcas otorga a los emblemas de España, de las comunidades autónomas y de las entidades locales, así como a otros signos oficiales o de interés público.

3. Favorecer la colaboración y cooperación entre todas las administraciones públicas que puedan contribuir, desde sus respectivos ámbitos materiales de actuación, a salvaguardar los símbolos del Misteri d'Elx.”

obtener la protección de la Ley de Marcas a los siguientes símbolos del Misteri d'Elx:

- a) Las denominaciones valencianas El Misteri d'Elx, La Festa d'Elx y Patronat del Misteri d'Elx, así como sus traducciones literales al castellano y las fórmulas que supongan una combinación de las denominaciones genuinas en valenciano con su traducción literal castellana.
- b) El distintivo del Patronat del Misteri d'Elx, que incluye el escudo oficial del Patronato junto a su denominación, y cuyos diseño, descripción e imagen figuran en el anexo I de este decreto.
- c) Las denominaciones de los aparatos aéreos que se emplean en la representación del Misteri d'Elx, escritas indistintamente en castellano o en valenciano (la granada del Misteri d'Elx, la magrana del Misteri d'Elx, el araceli del Misteri d'Elx, la recèlica del Misteri d'Elx y la Santísima Trinidad o Coronació del Misteri d'Elx), así como su representación gráfica, cuyos diseño, descripción e imagen figuran en el anexo II de este decreto.

En relación al apartado a) debemos recordar que en la etapa previa al decreto se llegó a registrar también la denominación “La Festa” como marca (denominativa) ante la Oficina Española de Patentes y Marcas para los servicios de la clase (38) del Nomenclátor Internacional de Clasificación de las Marcas, si bien desde una perspectiva más amplia y no localista, se entiende que no se pudiera otorgar protección a dicha denominación genérica en el decreto.

Igualmente y también en relación al apartado a) hay que hacer notar que también se consideran emblemas de la Generalitat a los efectos de la referido protección, las denominaciones en castellano de las mismas (El Misterio de Elche, La Fiesta de Elche y Patronato del Misterio de Elche).

En cuanto al apartado b), esto es, el distintivo del Patronat del Misteri d'Elx, que incluye el escudo oficial del Patronato junto a su denominación, podemos identificarlo con el anterior registro de marca mixta, denominativa y gráfica, existente ante la Oficina Española de Patentes y Marcas, “Patronat Nacional del Misteri d'Elx”.¹⁷

Como se puede ver en el Anexo I al que se remite el apartado b) del artículo 3 del Decreto, la imagen es el emblema y escudo pero actualizado con la nueva denominación de Patronato, suprimiendo la expresión “Nacional” e incluyendo posteriormente la expresión “Patrimoni de la Humanitat”.



Figura 2.

Por último, en el apartado c) y de forma completamente novedosa a la anterior protección a los símbolos del Misteri d'Elx que efectuaba el Patronato, encontramos las denominaciones de los aparatos aéreos que se emplean en la representación, tanto en castellano o en valenciano (la granada del Misteri d'Elx, la magrana del Misteri d'Elx, el araceli del Misteri d'Elx, la recèlica del Misteri d'Elx y la Santísima Trinidad o Coronació del Misteri d'Elx).

También se protege como emblemas la representación gráfica, diseño, descripción e imagen de los aparatos aéreos anteriormente indicados.¹⁸

Si bien en principio se podría pensar en haber articulado la protección de estos últimos elementos a través de la Ley 20/2003, de 7 de julio, de Protección Jurídica del Diseño Indus-

¹⁷ Marcas nacionales M2079961 a M2079964 de la Oficina Española de Patentes y Marcas.

¹⁸ Anexo II del Decreto.

trial y excluirlos del Decreto, lo cierto que es resultaría difícil por cuanto que los diseños deberían ser nuevos y singulares algo que como se ve con los aparatos aéreos en cuanto a su novedad no se cumple como tal si bien la definición de novedad que ofrece dicha normativa se refiere a una mera cuestión de presentación ante el registro.¹⁹

En cualquier caso a través de la inclusión en el decreto de los aparatos aéreos, en su representación gráfica, diseño, descripción e imagen, también se obtiene el mismo resultado que respecto a la legislación en materia de marcas por cuanto que la Ley de Protección Jurídica del Diseño Industrial también establece en su artículo 13, apartado e), entre los motivos de denegación de la inscripción en el Registro de cualquier diseño de interés público, como los emblemas de las comunidades autónomas,²⁰ y como se puede ver con el decreto no solo se denegaría de oficio la inscripción del registro de las marcas Misteri d'Elx, Festa d'Elx, del emblema de Patronato, etc. en la Oficina Española de Patentes y Marcas, sino todo lo relacionado a los aparatos aéreos en la misma Oficina Española de Patentes y Marcas. Estamos ante un ejemplo de regulación *sui generis* para los aparatos aéreos del Misteri, como también lo fue la propia Ley del Misteri d'Elx, que fue una ley específica de salvaguardia para un bien intangible en el ámbito de la Propiedad Intelectual.²¹

El artículo 3, apartado 2, del decreto establece que la Junta Rectora del Patronato del Misteri d'Elx será la competente para autorizar el uso de los símbolos indicados en el decreto, y por lo

tanto será la única que podrá autorizar o denegar a terceros su uso, entendiéndose que, por ejemplo, podrá otorgar licencias de uso de marca para determinados productos o servicios.

¿Pero qué sucederá respecto a los usos no autorizados por parte de terceros de los símbolos del Misteri regulados en el decreto?

No existe ninguna especificación concreta sobre la atribución concreta para ejercer los derechos de titularidad de la marca, símbolo o emblema, de tal forma que en principio podría deducirse que tras la publicación del Decreto, al tener esos símbolos la consideración de emblemas de la Generalitat Valenciana como institución pública, sería la conselleria correspondiente en materia de cultura la competente para ejercer acciones legales para la protección de los símbolos del Misteri d'Elx.

Pero debemos de referirnos al artículo 2 de la Ley del Misteri d'Elx, que establece las finalidades del Patronato del Misteri d'Elx, para recordar que el Patronato velará por la salvaguarda de los elementos patrimoniales muebles, inmuebles e inmateriales que participan en la celebración de la Misteri, y al propio artículo 8 de Ley del Misteri d'Elx, que establece las funciones de la Junta Rectora donde se indica que dicho órgano tiene como misión llevar a cabo las políticas de salvaguarda del Misteri.²²

En cualquier caso, a pesar de que resultará una cierta redundancia, quizás hubiera sido conveniente establecer sin ningún género de dudas en el decreto que la única enti-

19 Ley de Protección Jurídica del Diseño Industrial. Artículo 5. Diseños susceptibles de registro: "Podrán registrarse los diseños que sean nuevos y posean carácter singular"; Artículo 6.1 "Se considerará que un diseño es nuevo cuando ningún otro diseño idéntico haya sido hecho accesible al público antes de la fecha de presentación de la solicitud de registro o, si se reivindica prioridad, antes de la fecha de prioridad".

20 Artículo 13. "De oficio, cuando así lo disponga esta ley, o mediando oposición, en los casos y bajo las condiciones establecidas en su título IV, el registro del diseño será denegado, o si hubiere sido concedido será cancelado cuando: (...) apartado e) El diseño suponga un uso indebido de algunos de los elementos que figuran en el artículo 6 ter del Convenio de París, o de distintivos, emblemas y blasones distintos de los contemplados en el artículo 6 ter, que sean de interés público como el escudo, la bandera y otros emblemas de España, sus comunidades autónomas, sus municipios, provincias u otras entidades locales, a menos que medie la debida autorización".

21 MARTÍNEZ, Luis Pablo. "La tutela legal del patrimonio cultural inmaterial en España: Valoración y perspectivas", *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, volumen I, número 7, junio de 2011, págs. 123-150. ISSN: 1886-6611, p. 141.

22 Art. 8. Funciones de la Junta Rectora del Patronato del Misteri d'Elx.

"1. La Junta Rectora es el órgano que, en ejecución de las directrices generales de actuación fijada por el Patronato Rector, está encargada del gobierno y del óptimo funcionamiento de la Festa, y tiene como misión garantizar la celebración anual de las representaciones y llevar a cabo las políticas de salvaguardia, así como estimular el estudio, difusión y tutela de las actividades relativas al Misteri.

2. La Junta Rectora ejercerá la representación del Patronato del Misteri d'Elx ante las administraciones públicas y los tribunales".

dad o institución legitimada para ejercitar la protección de los símbolos del Misteri es el Patronato del Misteri d'Elx a través de la Junta Rectora, pues al atribuirse la consideración de emblemas de la Generalitat pudiera generar cierta confusión que sin duda alguna podría ser aprovechada por un tercero que hiciera un uso no autorizado de cualquier símbolo de los establecidos en el decreto.

Finalmente, el decreto establece en su artículo 4 una previsión referente a la colaboración interadministrativa entre la Generalitat y las entidades locales de la Comunitat Valenciana,²³ pero nuevamente sin mayor concreción, sino como una simple declaración de principios.

¿Significa esto que los servicios jurídicos de la Generalitat Valenciana o del Ayuntamiento

de Elche se podrán al servicio de las acciones legales que pueda interponer la Junta Rectora del Patronato del Misteri d'Elx frente a terceros por el uso no autorizado de los símbolos del Misteri d'Elx sin coste económico para el Patronato? ¿Quién tendrá que realizar la labor de investigación frente a usos no consentidos por parte de terceros?

Estas y muchas otras cuestiones deberían de haber sido incluidas en el decreto que nos ocupa, y que hubieran evitado nuevamente ciertas inconcreciones a la hora de poner en práctica la salvaguardia y protección de los símbolos establecidos en el decreto.

Únicamente encontramos la Disposición Adicional que expresamente se titula "Regla de no gasto", como fórmula general que se



La granada o Magrana del Misteri d'Elx. / Sixto Marco.

²³ Artículo 4. Colaboración interadministrativa.

"La Generalitat y las entidades locales de la Comunitat Valenciana colaborarán, en el ejercicio de las funciones que cada administración pública tenga atribuidas, para tomar las medidas y poner en práctica las actuaciones que resulten precisas u oportunas a fin de garantizar el cumplimiento de lo previsto por este decreto".



El Ángel en la Magrana durante una representación del Misteri. / Matías Segarra.

incluyen en múltiples normativas, donde se indica que la aplicación y desarrollo del decreto no podrán tener incidencia alguna en la dotación de todos y cada uno de los capítulos de gasto asignada a la conselleria con competencias en materia de desarrollo estatutario, y, en todo caso, deberán ser atendidos con los medios personales y materiales de la conselleria competente por razón de la material, lo que implica cierta contradicción con el propio artículo 44 de la Ley del Misteri d'Elx, que establece el apoyo presupuestario al Misteri d'Elx.²⁴

En el Anexo I, como hemos indicado anteriormente, se incluyen la representación gráfica del escudo oficial del Patronat del Misteri

d'Elx, donde se explicita que dicho logotipo corresponde con la imagen de la portada de la consuetas, dando a conocer que la consuetas es el libro que contiene los versos de los cantos y las acotaciones teatrales de la representación del Misteri d'Elx.

En el Anexo II se efectúa una descripción de los aparatos aéreos empleados en la representación del Misteri d'Elx (magrana, recèlica y coronació), efectuando una descripción de su uso en la representación, y una descripción pormenorizada con las correspondientes medidas, colores, decoración, y materiales de cada uno de los aparatos usados, e incluye múltiples fotografías tanto de utilización en el momento de la represen-



El Araceli o Recèlica del Misteri d'Elx. / Sixto Marco.

24 Artículo 44. "El Patronato del Misteri d'Elx recibirá de las instituciones un apoyo presupuestario anual y adecuado para garantizar la celebración de la Festa de acuerdo con la tradición, así como para llevar a cabo las acciones necesarias en pro de su salvaguarda y promoción".



La imagen de la Virgen asciende en el Araceli. / Matías Segarra.

tación con los cantores en los mismos como despojados de los adornos.

En definitiva, respecto a los aparatos aéreos, el Decreto no hace más que seguir los criterios de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) pero en este caso conjugando la protección de los elementos muebles de un patrimonio inmaterial mediante la adaptación o ampliación de los sistemas convencionales de propiedad intelectual (legislación sobre marcas) con sistemas *sui generis*²⁵ independientes (asemejando a emblema de una institución pública determinados elementos de una representación escénica).



Antecedentes de protección '*sui generis*'

Si tenemos que encontrar el primer ejemplo de protección *sui generis* de patrimonio inmaterial en España, y posiblemente a nivel mundial, debemos de referirnos a la Declaración de Monumento Nacional del Misteri d'Elx de 1931. No consta precedente alguno de la regulación como "patrimonio etnográfico" de ninguna otra manifestación "del carácter típico y tradicional de los pueblos y ciudades que su importancia lo merezcan", según rezaba el artículo 7 in fine del Real Decreto-ley de 9 de agosto de 1926, sobre Protección, Conservación y Acrecentamiento



La Santísima Trinidad o Coronació del Misteri d'Elx. / Sixto Marco.

²⁵ La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) designaron un grupo de trabajo que elaboró las llamadas Disposiciones Tipo de 1982 para leyes nacionales sobre la protección de las expresiones culturales tradicionales contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas.



La Santísima Trinidad, momentos antes de la Coronación de la Mare de Déu. / Matías Segarra.

de la riqueza artística²⁶, que era la normativa en vigor que en la fecha de la promulgación del Decreto de 1931 regulaba la declaración de Monumentos Nacionales. Por lo tanto dicha regulación a pesar de referirse a bienes inmuebles, entendemos que podía considerar la posibilidad de proteger manifestaciones folclóricas, pues este era realmente su espíritu cuando se refería a manifestaciones típicas o tradicionales; esto es, conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo, si bien nunca se utilizó en otro sentido distinto a inmuebles hasta entonces salvo para el Misteri d'Elx.

Esto mismo se repetía en el Decreto de 1931 de declaración del Misteri d'Elx como Monumento Nacional cuando establecía en su artículo 2º que era “función de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos fomentar el cultivo del folklore nacional y enaltecer las manifestaciones artísticas de tradición popular”. Por lo tanto, encomendada a dicho organismo la misión de conservar el Misteri “tomando las medidas que juzgue oportunas para que el famoso drama lírico, en sus representaciones sucesivas, mantenga su eminencia artística y su carácter popular”. Es más, en el preámbulo del decreto se decía expresamente que era “un caso espléndido de inspiración folklórica” y se ensalza continuamente el carácter popular y tradicional del drama sacro lírico sin hacer mención apenas a su carácter religioso.

Luego no era, como inicialmente se pudiera pensar, el templo donde se representaba la Festa, el inmueble en sí, el objeto de protección por parte de la legislación de patrimonio histórico-artístico, sino que lo era la propia manifestación como un hecho tradicional, folclórico y popular, lo que despertaba el interés objeto de protección, si bien se obviaba todo matiz o carácter religioso. Lo curioso de la presente cuestión es que no se incluyó

el inmueble, la Iglesia de Santa María, en la misma declaración de Monumento Nacional.

El Decreto de 1931 de declaración del Misteri d'Elx como Monumento Nacional se enmarcaba en la política adoptada por la Segunda República desde sus inicios de salvaguardar el patrimonio cultural y artístico español, su documentación, catalogación y la organización de instituciones públicas encargadas de su tutela.

Esto se acredita ya con el decreto de fecha 3 de junio de 1931²⁷ por el que se declaran monumentos histórico-artísticos pertenecientes al Tesoro Nacional a setecientos bienes aproximadamente, todos ellos inmuebles. Es una declaración en masa, efectuada de forma general, sin precedentes en la legislación española en materia de patrimonio artístico, y que ya definía la política en la materia del gobierno de la República y la preocupación del mismo al respecto. Por lo tanto, el Gobierno de la Segunda República era tremendamente receptivo a la protección del patrimonio cultural español desde sus inicios, lo que fue de suma importancia para la Declaración del Misteri d'Elx, pero hasta ese momento siempre había protegido bienes inmuebles. Muestra evidente de ello es que el procedimiento establecido en el Real Decreto-ley de 9 de agosto de 1926 para declaraciones de monumento nacionales, se obvió prácticamente para la declaración de monumento nacional del Misteri d'Elx.

Pero pese a esta declaración en masa de inmuebles, era la primera ocasión en la que se declaraba Monumento Nacional un bien inmaterial e intangible, sin existir otro tipo de manifestaciones similares con el mismo reconocimiento, lo que convierte al Decreto del Misteri d'Elx de 1931 como un verdadero decreto pionero en la materia, siendo todavía esto resaltado en la actualidad en todos los

26 *Gaceta de Madrid*, de 15 de agosto de 1926, núm. 227, y en vigor hasta su derogación definitiva por la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

27 *Gaceta de Madrid*, de 4 de junio de 1931, núm. 155, p. 1181-1185.

N. del A.: En la provincia de Alicante se declaraban el Castillo de Villena, Santiago de Villena, Ruinas de la Serreta de Alcoy, Iglesia parroquial de Jávea, Castillo de Biar, y Castillo de la Muela de Novelda.

ámbitos²⁸, utilizando una legislación aparentemente destinada a bienes inmuebles para un bien intangible o inmaterial, lo que le convierte en un claro ejemplo de protección *sui generis* en el ámbito del Misteri como la que ahora también nos encontramos.

Conclusiones

Al igual que la declaración del Misteri d'Elx como Monumento Nacional en el año 1931 supondría para la Festa un reconocimiento legal expreso sin precedentes hasta entonces en la historia del drama asuncionista, pues el propio texto del Decreto de 1931 supone un peculiar reconocimiento como Monumento Nacional de un bien inmaterial e intangible, lo que implicaría la inclusión a partir de ese momento del Misteri como integrante del patrimonio histórico español, encajándose en una regulación prevista para bienes inmuebles para una manifestación inmaterial, en el Decreto 36/2015, de 27 de marzo, del Consell, por el que se determinan los símbolos del Misteri d'Elx que tienen la consideración de emblemas de la Generalitat, previsto a través

del art. 47 de la Ley de Misteri, no deja de ser un nuevo ejemplo de protección *sui generis*.

En primer lugar porque se le otorga el rango de emblema de una Administración Pública autonómica a determinados símbolos y elementos del Misteri como son entre otros el escudo, emblema y logotipo del Patronato del Misteri d'Elx, las denominaciones utilizadas para referirse a la Festa, etc., a través de una previsión establecida en la Ley de Marcas nacional, que es un sistema ordinario de protección, que prohíbe registrar como marca los símbolos de una Comunidad Autónoma.

Y en segundo lugar porque llega a incluir con la misma protección anterior a elementos muebles utilizados en la representación del Misteri, como son magrana, recèlica y coronació. A efectos prácticos los aparatos aéreos del Misteri tienen exactamente la misma protección legal que podría tener la *senyera* o el escudo de la Generalitat Valenciana, lo que no deja de ser bastante singular e inédito en el ámbito jurídico, como ya pasó en su día con la Declaración de Monumento Nacional.

En definitiva, la línea de protección *sui generis* se hace valer de elementos ordinarios de protección a través de las leyes generales para llevar a cabo la salvaguarda del patrimonio inmaterial e intangible, que tiene sus peculiaridades intrínsecas, como ya se hizo con la propia Ley del Misteri a nivel general en su día, pero en este caso, referido a la protección de los símbolos del Misteri.

El siguiente reto sin duda será llegar a la protección a través de un instrumento *ad hoc* de la propiedad intelectual en cuanto a la música y escena del Misteri d'Elx.



Detalle de la tramoya alta de la Festa. / Vicente Cremades.

28 CRESPO MARTÍNEZ, Modesto. "Setenta y cinco años del Misteri como Monumento Nacional". Diario *La Verdad*. 15/09/2006.

El Patrimonio Textil vinculado a la imagen de la Virgen de la Asunción y al Misteri d'Elx

Una aproximación a singulares obras artísticas partícipes de la Festa

María Gertrudis Jaén Sánchez

*Doctora en Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico Artístico,
conservadora-restauradora de Bienes Culturales del Instituto Valenciano de Conservación,
Restauración e Investigación, Generalitat Valenciana. Miembro del Patronato del Misteri d'Elx*



/ Matías Segarra.

Son numerosos y muy diversos los soportes materiales o bienes culturales muebles vinculados a las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial. En el caso del Misteri d'Elx, encontramos diferentes obras artísticas con carácter de uso que intervienen y han intervenido a lo largo de la historia en su representación. Entre ellas son de destacar, desde la propia talla de la imagen de la Virgen de la Asunción, su protagonista principal, pasando por los aparatos aéreos de la tramoya, la pequeña imagen de vestir que representa el Alma de la Virgen, instrumentos musicales, elementos de orfebrería y mobiliario u otros objetos del atrezzo que participan en la puesta en escena del drama asuncionista. De igual modo, son significativas las obras textiles e indumentaria, tanto para ataviar a la imagen de la Virgen como para vestir a los diferentes personajes y cantores participantes de la Festa. Estas obras artísticas o bienes muebles ligados al Misteri actualmente forman parte de los fondos de tres instituciones vinculadas al mismo: el Patronato del Misteri d'Elx, el Museo Municipal de la Festa y el Museo de la Virgen de la Asunción, Patrona de Elche (MUVAPE), que alberga la colección museográfica de la Basílica de Santa María de Elche¹.

Indudablemente se trata de objetos históricos y artísticos del patrimonio ilicitano con una gran carga simbólica, que en su mayor parte han ayudado a configurar también una estética y puesta en escena muy particular, que ha ido variando con mayor o menor intensidad dependiendo de las épocas.

Aunque es indiscutible la necesidad de su estudio y conservación, tal como ocurre

con otros muchos objetos u obras artísticas concebidas para el uso, no se les ha concedido apenas interés hasta fechas muy recientes al no considerarlos como bienes culturales de primera clase². Sin embargo hoy en día, afortunadamente ya se contemplan acciones para la salvaguardia y programas de preservación de los mismos. En los últimos años han ido surgiendo diversos documentos de referencia, planes específicos y leyes que contemplan su protección, que realizan especial hincapié en este tipo de obras y colecciones asociadas a las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial, donde se especifica claramente que se ha de contribuir a la conservación de los soportes materiales muebles e inmuebles vinculados a este tipo de patrimonio. Estas acciones se han de realizar siguiendo una metodología y criterios de actuación científicos, pero desde una perspectiva en la que también se consideren sus valores de uso, su función original y los aspectos simbólicos asociados³.

En el contexto del Misteri d'Elx, uno de los núcleos más abundantes de este conjunto de bienes culturales son las obras textiles, en su mayor parte pertenecientes a los fondos artísticos de la Basílica de Santa María y especialmente relacionados con el ajuar de la imagen de la Virgen de la Asunción. Como es sabido, sus orígenes hay que buscarlos en el siglo XVI con la fundación de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción y están íntimamente ligados a la Virgen y a su Festa. Desde finales del siglo XVI encontramos inventarios con estas vestiduras y ornamentos textiles⁴, piezas que han sido siempre de gran valor y calidad artística, en las que además

1 Cabe citar que a partir de los años 60 del siglo XX, se fue creando por parte de la Sociedad de la Venida de la Virgen un ajuar y ornamentos, destinados a ataviar la reproducción de la talla de la Virgen realizada por el artista Sánchez Lozano en 1958, que es utilizada en las celebraciones de las fiestas de la Venida y en los ensayos generales del Misteri.

2 La mayor parte de estas piezas a lo largo de su historia han sufrido numerosas reparaciones, tanto estéticas como estructurales, con el fin de contribuir a su mantenimiento y prolongar su uso. Estas restauraciones se han realizado con la mejor intencionalidad, pero como es común en estos casos, sin los criterios científicos básicos hoy vigentes para la restauración y conservación de bienes culturales.

3 Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015, p. 40-42.

Sin olvidar las principales directrices e instrumentos de protección de referencia establecidos por la UNESCO, en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en París, el 17 de octubre de 2003 (ratificado por España en 2006), cabe señalar uno de los últimos documentos legislativos a nivel nacional, la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que contempla en su art. 4. la Protección de los Bienes Materiales asociados al PCI, y en su art. 13 incluye como instrumento de cooperación el Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, antes citado.

4 CASTAÑO GARCÍA, J., "Un inventario de la ermita de San Sebastián en el siglo XVI", *Revista Pobladores de Elche*, 8, 1986. p. 46-51.

ha pervivido la continuidad de formas en las tipologías de sus prendas.

Tal como es habitual en este tipo de conjunto de bienes muebles de la Iglesia, estos han pasado por diversos avatares históricos, con épocas de crecimiento y mengua, hasta encontrarnos con la colección actual compuesta por más de trescientas piezas con diversas características tipológicas, materiales y técnicas, tanto en desuso como en uso todavía vigente en la actualidad y que abarcan cronológicamente desde el siglo XVI hasta el XX. Esta singular colección constituye uno de los patrimonios textiles más importantes conservados en la geografía valenciana y uno de los ajuares más ricos en nuestro país, surgidos en torno a una imagen de vestir religiosa de devoción y culto. Se trata de un legado con piezas textiles que presentan una riqueza documental extraordinaria, ya que son portadoras de una información extensa y de primera mano, que reflejan la calidad y particularidades artísticas y técnicas de los tejidos y bordados de cada moda y periodo histórico.

Las diversas actuaciones e investigaciones realizadas en las últimas dos décadas encaminadas a su conservación y salvaguardia, desembocaron en la tesis doctoral titulada: *El Patrimonio Textil vinculado a la imagen de la Virgen de la Asunción y al Misteri d'Elx. Análisis técnico y material, estado de conservación y puesta en valor*.⁵ Con esta investigación se pretendía poner en valor esta importante colección textil, abordando su estudio desde diversos puntos de vista, tanto artísticos como técnicos, con los medios y avances tecnológicos y analíticos posibles hoy en día para el estudio de nuestro patrimonio histórico artístico. A partir de los resultados de los diferentes análisis científicos y técnicos efectuados en el marco de esta investigación

y su estudio complementario con los diversos estudios, fuentes documentales y referencias históricas consultadas⁶, se ha podido ir ampliando el conocimiento de estas obras artísticas. Todo este conjunto de estudios donde se aglutinan las disciplinas de la ciencia, el arte, la historia y la conservación, han sido fundamentales para profundizar en el conocimiento, recuperación y puesta en valor de estas singulares piezas. De igual modo, son necesarios a la hora de plantear y acometer proyectos de conservación y restauración, además de planes de salvaguardia específicos adaptados a sus peculiaridades.

El ajuar de la Virgen y otros singulares textiles

Dentro del grupo de obras textiles conservadas en la actualidad relacionadas con el ajuar de la Virgen de la Asunción, y que a lo largo de su historia han estado vinculadas y han podido participar, de uno u otro modo, en su gran Festa, encontramos diferentes tipologías de piezas, desde algunos de los conjuntos de vestiduras y otras prendas para ataviar a la imagen, hasta singulares textiles usados para adornar y vestir elementos muebles relacionados con la misma y sus celebraciones.

Los conjuntos de vestiduras del ajuar de la Virgen, aunque son conocidos tradicionalmente con el nombre de su pieza principal exterior, *el manto de la Virgen*, se componen también de otras prendas para cubrir la imagen de la Asunción, además de otra serie de piezas complementarias como los tapetes utilizados para vestir sus antiguas andas procesionales o los pequeños cojines empleados para el apoyo de los pies de la imagen. Las diferentes piezas que forman cada conjunto, están confeccionadas todas a juego con un mismo tejido de base y semejantes técnicas de ornamentación.

5 JAÉN SÁNCHEZ, M. G., *El Patrimonio Textil vinculado a la imagen de la Virgen de la Asunción y al Misteri d'Elx. Análisis técnico y material, estado de conservación y puesta en valor*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2016. Este trabajo fue galardonado con el Premio Extraordinario de Doctorado en Arte de la UPV.

6 CASTAÑO GARCÍA, J., *La imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche*. CEPA-Patronato del Misterio de Elche, Alicante, 1991. Esta publicación es el principal estudio de referencia realizado hasta la fecha. El autor que estudió la mayor parte de inventarios y documentos antiguos conservados, señala la importancia de este patrimonio textil, realizando anotaciones sobre la configuración antigua de vestiduras y la pervivencia de tipologías.

En el caso de las sandalias, cobran especial protagonismo en los instantes en que la imagen reposa en actitud yacente, que quedan al descubierto sus pies que son vestidos en consonancia con el resto de sus vestiduras, mostrando en sus suelas ricos bordados con un repertorio diverso de símbolos y atributos marianos. Especialmente a nivel simbólico estas sandalias son relevantes en el tradicional acto de besar los pies de la imagen de la Virgen, que los fieles ilicitanos realizan como señal de veneración en la noche de la Roà y durante la Octava de la Asunción.

Entre los enseres, encontramos la litera o camilla procesional utilizada para presidir el cadafal con la imagen yacente de la Asunción durante la Roà, también en la procesión del Santo Entierro y en las representaciones del Misteri. Igualmente es de destacar la cama de ébano, plata y bronce donde reposa la imagen durante la celebración de sus Salves. Estos objetos han sido vestidos a lo largo de la historia con ricas cubiertas, colchas, doseles, cielos de cama, tapetes, paños y cortinajes. Aunque en su mayoría estos textiles fueron confeccionados ex profeso para una función determinada, también existen piezas que, aunque en origen no fueron concebidas para estos usos, fueron readaptadas a las particularidades de estos elementos para engalanarlos.

De igual modo, no debemos olvidar los diversos ornamentos textiles y vestiduras relacionados con la liturgia y otros textiles de carácter procesional, como palios o estandartes. Este conjunto de obras comprende diversos periodos históricos. A continuación se citan algunas de las más destacadas⁷.

La pieza más antigua conservada es el rico bordado con sedas y materiales preciosos sobre terciopelo carmesí de finales siglo XVI, que se emplea como cabecera de la camilla procesional de la Virgen. Esta obra en origen

se trataba de otra tipología de textil, muy probablemente una almohada para el apoyo de la cabeza de la imagen, pero que fue adaptada para este uso durante algún momento de su historia⁸. No se sabe con certeza cuando se adaptó como cabecera de la camilla, pero en imágenes de los años 50 del siglo XX ya se puede constatar su utilización (Fig. 1). En la actualidad esta pieza forma parte de la exposición permanente del MUVAPE y únicamente se utiliza en el cadafal con la imagen yacente de la Virgen durante la noche de la Roà, en la procesión de la mañana del 15 de agosto por las calles de la ciudad y en la realizada sobre el cadafal en la representación de la Festa la tarde de la festividad de la Asunción.



Fig. 1. Bordado sobre terciopelo carmesí del s. XVI, empleado como cabecera de la camilla procesional de la Virgen. / Fotografía de 1951 durante la procesión en el cadafal. / F. Sánchez.

Datadas entre los siglos XVIII y XIX, encontramos excelentes producciones textiles como el conjunto de vestiduras de la Virgen tradicionalmente conocido como *Brochado*, fechado entre finales del siglo XVIII y co-

⁷ En la actualidad muchas de estas obras forman parte de la exposición permanente del MUVAPE. CASTAÑO GARCÍA, J.; JAÉN SÁNCHEZ, M. G., "El Museo de la Virgen de la Asunción, Patrona de Elche: instalación técnica y discurso expositivo", *Facies Domini*, Revista alicantina de estudios teológicos, 3, 2011, p.325-356.

⁸ PÉREZ GARCÍA, C.; JAÉN SÁNCHEZ, M. G.; VICENTE, S., "Restauración del Frontal perteneciente a la Camilla Procesional de la Virgen de la Asunción. Basílica de Santa María. Elche", *Soc per a Elig*, 17, 2005, 101-104/ CASTAÑO GARCÍA, J.; JAÉN SÁNCHEZ, M. G., "El Museo...", p.347-348. / JAÉN SÁNCHEZ, M. G., *El Patrimonio Textil...*, p. 103-106.

mienzos del siglo XIX, del que se profundizará en su estudio en el siguiente apartado. Se trata de uno de los conjuntos de vestiduras más antiguos y simbólicos, que forman parte hoy en día de las colecciones de la Virgen de la Asunción. Con el mismo, aparece vestida la talla de la Virgen desaparecida en la guerra civil en la popular y difundida fotografía en blanco y negro de A. González, fechada a comienzos del siglo XX (Fig. 2).

También de esta etapa existe un antiguo dosel, con su cielo y caídas laterales, confeccionado con dos ricos tejidos labrados de espolín, que era utilizado para vestir la cama durante la Octava de la Asunción, como puede observar en varias fotografías realizadas a comienzos del siglo XX (Ver Fig. 10)⁹.

Perteneciente a la segunda mitad del siglo XIX se conserva el *conjunto Brocado Antiguo* de la Virgen, confeccionado con un tejido

espolinado con un diseño denominado *Cáliz Corona* elaborado por la casa valenciana Garín de Moncada. En el cartel y programa anunciador de las primeras representaciones extraordinarias del Misteri d'Elx, celebradas en el ciclo otoñal el año 1954 "Año Santo Mariano", se puede contemplar a la imagen de la Asunción ataviada con este conjunto¹⁰(Fig. 3).

De igual modo de esta época, como ejemplo de las importantes donaciones que la Virgen ha tenido a lo largo de la historia, es de destacar la capa o manto perteneciente a la Real Orden de Carlos III, donada a finales del siglo XIX por Mariano Roca de Togores, marqués de Molíns junto a un sombrero de terciopelo de la misma orden y sus condecoraciones (Fig. 4). Según indican algunos testimonios orales, esta capa debería servir como cobertor de la camilla procesional de agosto según voluntad de su donante¹¹.



Fig. 2. Manto perteneciente al conjunto de vestiduras de la Virgen, conocido como Brocado. / Fotografía con la talla de la imagen desaparecida en la guerra civil, vestida con este conjunto. / A. González.

9 JAÉN SÁNCHEZ, M. G., *El Patrimonio Textil...*, p. 111-113.

10 JAÉN SÁNCHEZ, M. G., "Ricos espolines valencianos de Seda, Oro y Plata en la colección de textiles de la Virgen de la Asunción: una aproximación a su estudio científico-técnico", *Soc per a Elig*, 27, 2015, p.99-114.

11 CASTAÑO GARCÍA, J., *La imagen...*, p.169. Este manto fue utilizado hasta finales de los años 60 del siglo XX, se retiró debido a su deterioro. Fue sustituido por otro cobertor azul de similares características estéticas.



Fig. 3. Detalle del cartel de las primeras representaciones extraordinarias del Misteri en otoño de 1954, con la Virgen vestida con el 'conjunto Brocado Antiguo'. / Fotografía de Pedro Ibarra de comienzos del s. XX, donde la imagen yacente esta ataviada con el mismo conjunto y su camilla revestida con la capa de Real Orden de Carlos III. / GUILABERT REQUENA, J., 'Las fotografías'..., 2014.

La diversa documentación fotográfica existente desde comienzos del siglo XX nos permite contemplar a la imagen de la Asunción luciendo diversas de estas piezas mencionadas. Entre ellas podemos citar una de las fotografías realizadas por Pedro Ibarra a comienzos del siglo XX en el interior de Santa María, donde se puede observar a la Virgen vistiendo el *conjunto Brocado Antiguo*, colocada en su camilla procesional que aparece revestida con este gran manto azul de la Real Orden de Carlos III (Fig. 3). Antes de esta donación se puede apreciar en imágenes de la primera década del siglo XX, que la camilla era vestida con tapetes que servían también para cubrir las andas procesionales. Concretamente, los tapetes confeccionados con un tejido espolinado con diseño *Palma P* de la fá-



Fig. 4. Capa y sombrero de la Real Orden de Carlos III. / Procesoión del entierro de la Virgen de la década de los 50 del s. XX, con la camilla procesional vestida con esta capa. / Patronato del Misteri d'Elx.

brica Garín, fechados a finales del siglo XIX y que se conservan actualmente. Estos formaban parte de un antiguo conjunto de vestiduras de la Virgen desaparecido probablemente durante la guerra civil¹².

Otras piezas conservadas de este periodo que pasan más desapercibidas, son las almohadas de raso de seda bordadas con el anagrama mariano y algunos símbolos de las Letanías Lauretanas, sobre las que se recuesta la cabeza de la imagen cuando está en actitud yacente, además de una reproducción de las mismas realizada en el siglo XX, debido al avanzado deterioro de las antiguas.

Entre los textiles de carácter procesional todavía en uso, destacan el *Palio de la Virgen*,

12 JAÉN SÁNCHEZ, M. G., *El Patrimonio Textil...*, p. 93-95.

empleado en su procesión el 15 de agosto y en las representaciones de la Festa y el *Estandarte de la Virgen de la Asunción*, en el que su parte central representa situada bajo una gran corona, una reproducción de la Asunción que ilustra la consuetud del Misteri de 1709¹³. Este estandarte ha sufrido diferentes intervenciones de restauración a lo largo de su historia que han ido variando su estética original.

Igualmente, entre las obras más significativas ya en desuso y datadas entre los siglos XVIII y XIX, se conserva el *Estandarte de la Asunción y de la fiesta del Corpus*, utilizado tanto en las procesiones del Corpus Christi

como en la procesión del entierro de la Virgen. Este estandarte está confeccionado con un tejido de raso de seda de tono crudo, sobre el que están bordados en su perímetro diversos símbolos de las Letanías y el anagrama mariano. Su singularidad estriba en que la obra pictórica central era cambiada dependiendo de la festividad a celebrar. Una de ellas representa la Asunción de la Virgen y la otra muestra dos ángeles adorando la Sagrada Forma. En la documentación fotográfica existente hasta mediados del XX se puede constatar el uso de este estandarte, portando en su parte central el lienzo que representa la Asunción. También se puede apreciar claramente en una



Fig. 5. *Procesión de la Virgen en 1920. / Memoria Digital de Elche. CPI. UMH. / Lienzo de la Asunción perteneciente al 'Estandarte de la Asunción y de la fiesta del Corpus'.*

13 CASTAÑO GARCÍA, J.; JAÉN SÁNCHEZ, M. G., "El Museo...", p.335.



Fig. 6. La Asunción durante la representación de la Festa vistiendo el conjunto confeccionado por las monjas Clarisas de Elche. / Procesión de la Virgen años 60 del s.XX. / MDE. CPI. UMH.

de las fotografías de la procesión de la Virgen del año 1899, publicada en la revista *The Wide World Magazine* en 1900¹⁴. En la actualidad este estandarte lleva insertado en su parte central un óleo sobre lienzo atribuido a José Vergara, que representa la Adoración de la Eucaristía (Fig. 5).

Las primeras décadas del siglo XX también nos dejan emblemáticas piezas como el conocido el tradicionalmente manto de las *Clarisas*, otra de las vestiduras de gala de la Virgen, confeccionadas y bordadas por las monjas Clarisas de Elche entre los

años 1930 y 1931. Este conjunto fue usado continuadamente durante en el siglo XX para ataviar a la imagen de la Asunción, durante las representaciones del Misteri en agosto y noviembre. En las últimas décadas, se ha vestido a la Virgen con este conjunto en las representaciones extraordinarias de la Festa el 1 de noviembre de los años pares, en el que se conmemora la proclamación del Dogma de la Asunción por el papa Pío XII (Fig. 6). Con este conjunto también se vistió a la Virgen en el concierto escenificado realizado en Santiago de Compostela el año 2004 con motivo del Año Jubilar Compostelano.

14 VIVIAN, H., "An opera in a Cathedral", *The Wide World Magazine*, Londres, 1900, p. 609-614.

Entre las obras más modernas realizadas después de la guerra civil, que ya forman parte de la historia más reciente de esta colección, destaca uno de los conocidos como *conjuntos Blancos de la Festa*¹⁵, confeccionado alrededor de 1965 con una tela espolinada

la imagen yacente expuesta sobre la cama de ébano, plata y bronce en el MUVAPE (Fig. 7). Estuvo en uso hasta agosto de 2005, después fue sustituido por el manto de tisú plateado bordado, confeccionado y donado por Pedro Ramos, bordador de Onda.



Fig. 7. 'Conjuntos blancos de la Festa': sandalias pertenecientes al conjunto confeccionado con un tejido espolinado diseño 'Herradura' y manto del conjunto realizado con el tejido diseño 'Assumpta'.

con diseño *Herradura*, también de la casa Garín¹⁶. Este fue utilizado durante varias décadas, cayendo en desuso en torno a los años 80¹⁷ (Fig. 7). La imagen de la Virgen de la Asunción aparece ataviada con este conjunto de vestiduras en el excepcional documental sobre el *Misterio de Elche* realizado por Gudie Lawaetz en 1978. Para sustituir a este, se confeccionó otro de los *conjuntos Blancos de la Festa* realizado con un tejido espolinado con diseño *Assumpta*. Actualmente es el que viste

Aunque resulta complicado en muchos casos poder determinar el recorrido y vigencia de uso de algunas de las obras citadas y otras de esta colección, gracias principalmente a la diversa documentación fotográfica existente desde inicios del siglo XX, además de valiosos testimonios orales, se puede constatar un gran grupo de obras textiles partícipes de la Festa, así como los diversos cambios y modificaciones que en este contexto se fueron realizando a lo largo del último siglo¹⁸.

15 Los conocidos como mantos de la Festa, presentan sus colas más cortas y son más ligeros con el fin de facilitar su uso durante las representaciones. Sin embargo, de los mantos conservados este es un hecho que sólo se produce en algunos de los confeccionados a partir de la segunda mitad del siglo XX.

16 JAÉN SÁNCHEZ, M. G., "Ricos espolines...", p.99-114.

17 También formó parte de la exposición permanente del Museo de la Festa, junto al resto de vestiduras antiguas y otros elementos de la indumentaria y atuendo de diversos de los personajes del Misteri, desde su inauguración en 1997, hasta la última renovación y actualización de las salas de este museo llevadas a cabo en 2013.

18 En algunas imágenes de mediados del siglo XX, se puede apreciar diversas piezas del ajuar de la Virgen no relacionadas con las celebraciones de la Festa, pero que fueron también usadas ocasionalmente. Como ejemplo en la revista *Festa d'Elig* de 1966, se incluyen diversas fotografías, donde la Asunción aparece vestida con el conjunto de las Conchas, en su procesión del 15 de agosto y en el Araceli durante el momento de su Coronación.

La joya artística del conjunto 'Brochado'

Dentro de la historia de las colecciones vinculadas a la Virgen de la Asunción y al Misteri d'Elx, una de las épocas más pujantes corresponde al siglo XVIII y principios del XIX¹⁹. A comienzos del XVIII se ve aumentado el poder económico de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción²⁰, al recaer en sus manos la administración del vínculo testamentario del doctor Caro a favor de la imagen, ocasionando también el enriquecimiento de su ajuar, con vestuarios de excepcional calidad, que se pueden considerar verdaderas joyas del arte textil y del bordado.

Una de las características más destacables de los textiles de este periodo histórico es el abundante empleo de metales preciosos. A la seda, materia prima textil por excelencia de este tipo de obras artísticas, se unen otros ricos materiales preciados como el oro o la plata que son aplicados en su ejecución, tanto en sus técnicas de tejeduría, constituyendo las conocidas como *telas o sederías de oro y plata*, como a través de la realización de las labores de *bordados en oro y plata*. En estos bordados se emplean profusamente hilaturas metálicas diversas, laminillas u hojuelas, lentejuelas y pequeñas planchas metálicas de diferentes tamaños y formas que se obtenían con la técnica del troquelado, denominadas antiguamente como chaperías²¹.

De la misma forma, estos materiales metálicos también estaban presentes en la elaboración de

otros ricos elementos aplicados para la decoración de piezas, como flecos, galones o encajes. Además de este variado material metálico se sumaba la aplicación de pequeños elementos de joyería y perlas, llamados joyeles. El uso de este conjunto de materiales contribuía enormemente al enriquecimiento de sus decoraciones, permitiendo dotar a los tejidos y bordados de diferentes matices e intensidades de brillo, que indudablemente acrecentaba notablemente el precio de los tejidos y piezas confeccionadas.

La presencia de estos metales nobles en la confección de obras vinculadas a la Virgen y a su Festa, ha sido también una de las demandas más constantes a lo largo de su historia, desplegando grandes gastos para su adquisición, como muy bien queda reflejado en la diversa documentación histórica existente. Desde el siglo XVI aparecen para la confección de prendas el uso de numerosos brocados, tisús de oro y plata, espolines, guarniciones de hilos de oro y plata, borlas y randas de oro, o tocas con telas de oro para la Virgen, continuando estos también muy presentes en las producciones más contemporáneas²².

De los diversos inventarios de libros de visitas pastorales, de las relaciones de gastos en los Legajos del Vínculo del doctor Caro y otra documentación conservada de los siglos XVIII y XIX²³, se desprende que fueron numerosas las obras existentes en las colecciones de la Virgen con estas características, sin embargo de aquella riqueza textil que atesoraba la imagen de la Asunción, sólo ha llegado un mínima una pequeña parte hasta nuestros días.

19 Tal como muestra R. Pacheco en su tesis doctoral, en esta época también se invierten cantidades muy elevadas en renovaciones, compra y mantenimiento de vestuario para los personajes de la Festa. PACHECO MOZAS, R., *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio del Misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas*. Tesis doctoral, UMH, 2014, p.103-129.

20 Una de las principales funciones de la Cofradía era mantener y cuidar el buen estado de los ornamentos de la Virgen, ya que a causa de las numerosas ocasiones en las que se vestía y desvestía la imagen, además de su papel anual en la celebración del Misteri, sus prendas textiles sufrían un desgaste continuo, por lo que la Cofradía era la responsable de sus reparaciones y del encargo de vestidos y mantos, que aunque se viese apurado en épocas de carencia económica, resultaba ser una labor prioritaria.

21 El material laminado podía tomar también la forma de chaperías, a partir de la hojuela, se obtenían por la técnica del troquelado, creando figuritas de tamaños y formas diferentes y que llevaban perforaciones para su fijación por medio de puntadas. En la denominación general de chapería, también se incluían las lentejuelas. Estos elementos de chapería, además de en las prendas del conjunto Brochado, destaca su aplicación cuantiosamente en los dos conjuntos de confeccionados en Roma, donados en 1795 por el obispo Despuig y Dameto.

22 Sin embargo, los materiales utilizados en las producciones más recientes son de menor calidad y apenas se utilizan aleaciones con metales nobles. La seda también se va sustituyendo paulatinamente a partir de comienzos del siglo XX por el rayón de viscosa o *seda artificial*.

23 Estos importantes documentos mayoritariamente pertenecientes al Archivo de la Basílica de Santa María, fueron investigados y transcritos por J. Castaño, y están reflejados en su mayor parte en su libro *La imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche*, recogidos principalmente en los documentos anexos XII, XIII, XIV.



Fig. 8. Fotografías de Pedro Ibarra con la talla de la Asunción ataviada con el 'conjunto Brochado'. En su camarín en 1902 y durante la procesión extraordinaria el 27 de diciembre de 1905. / GUILABERT REQUENA, J., 'Las fotografías'..., 2014.

Perteneciente a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, coincidiendo con el auge y siglo de oro del textil valenciano, se conserva uno de los conjuntos textiles más ricos y simbólicos para ataviar a la imagen de la Asunción, el conocido popularmente como *Brochado*, que se puede considerar como una joya de las artes textiles y del bordado dieciochesco. Este fue usado para vestir a la Virgen durante su Festa en distintos momentos y épocas de su historia. El *conjunto Brochado*, junto con los dos donados en 1795 por el obispo Antoni Despuig y Dameto y confeccionados en Roma (el morado de *Rogativas o Penitencial* y el azul o de la *Purísima*), constituyen las obras más antiguas y completas conservadas hoy en día para engalanar la imagen de la Virgen.

Las imágenes antiguas conservadas permiten constatar que este fue uno de los conjuntos de gala de la Asunción y estuvo en uso hasta

prácticamente la década de los 60 del siglo XX. En diversas fotografías de comienzos del siglo XX, se puede observar a la imagen de la Virgen ataviada con este conjunto. Entre ellas caben destacar las tomadas por Pedro Ibarra en su camarín en 1902 y durante la procesión extraordinaria de la Virgen, realizada el 27 de diciembre de 1905, al concluir las obras de restauración de la iglesia de Santa María²⁴ (Fig. 8). En otras imágenes también de las primeras décadas de este siglo, podemos ver a la Virgen con estas vestiduras en principales escenas del drama asuncionista, durante la procesión del Santo Entierro del 15 de agosto y en su lecho durante la celebración de la Octava de la Asunción (Fig. 9, 10).

Reseñas documentales e históricas

Este conjunto de prendas se compone de once obras textiles: manto, vestido con mangas incorporadas, dos bocamangas, un par de

24 GUILABERT REQUENA, J., *Las fotografías del historiador Pedro Ibarra y Ruiz. Un patrimonio recuperado*. Cubicat Ediciones, 2014.



Fig. 9. Procesión del entierro de la Virgen en 1920, con la camilla procesional cubierta con la capa de la Orden de Carlos III y la imagen ataviada con el 'conjunto Brochado'. / MDE. CPI. UMH.

sandalias, un pequeño cojín para el apoyo de los pies de la imagen y cuatro tapetes o reposteros para cubrir las antiguas andas pro-

cesionales²⁵. Estas piezas están confeccionadas a juego con un rico tejido de lamé dorado, que se presenta bordado con diversidad de material metálico plateado y dorado, además de la aplicación de ricas cenefas que rematan los contornos de las prendas con encajes metálicos, e inserción de perlas y pequeñas piezas de joyería.

Los diferentes elementos de su ornamentación y programa iconográfico, indican que fue realizado ex profeso para la Virgen de la Asunción de Elche. Su decoración general presenta influencias del estilo neoclásico²⁶, los fondos se ocupan por elementos ornamentales de diferentes tamaños que muestran principalmente motivos florales y vegetales de formas diversas, ramilletes, roleos, cintas, guirnaldas, además de algunas zonas que simulan hornacinas y cortinajes.

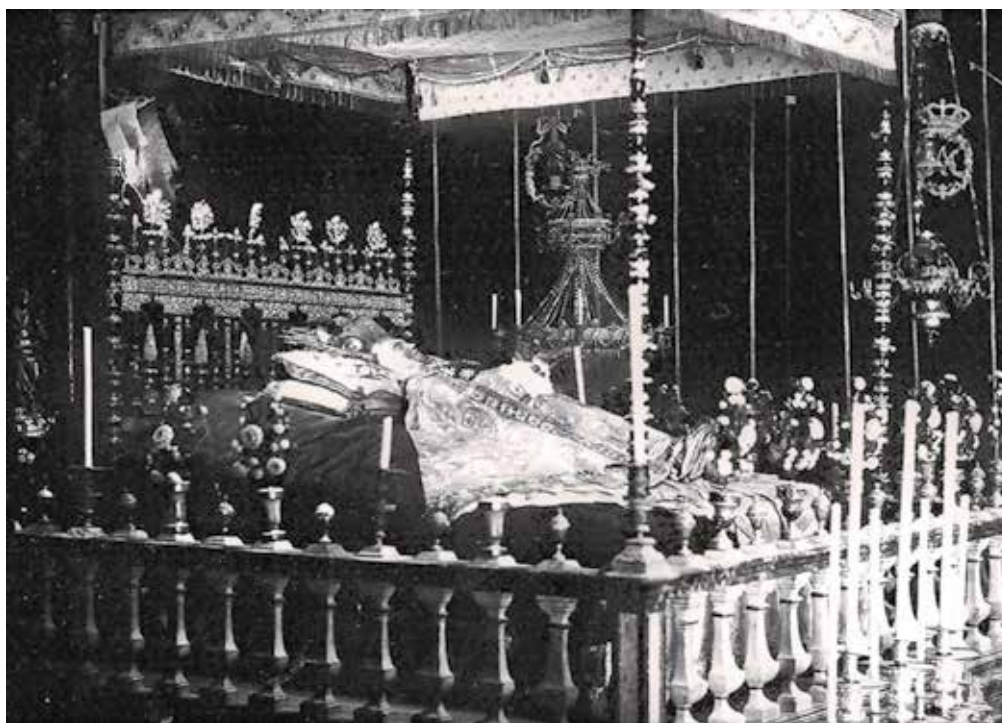


Fig. 10. La Virgen vistiendo el 'conjunto Brochado' durante la celebración de sus Salves hacia 1928. Su cabeza reposa sobre las almohadas bordadas del s.XIX y la cama aparece vestida con el antiguo dosel. / H. Esquembre.

²⁵ Con motivo de la exposición de *La Luz de las Imágenes La Faz de la Eternidad* celebrada en Alicante en 2006, pudimos llevar a cabo la restauración de parte del manto y vestido de este conjunto.

²⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, M., "Manto y vestido de Nuestra Señora de la Asunción". *Ficha Catálogo Exposición La Luz de las Imágenes, La Faz de la Eternidad*, Alicante, Generalitat Valenciana, 2006, p. 602-603.

En la parte central del vestido, aparece representado el tabernáculo o templete circular acabado en cúpula con el ojo de Dios en su centro y dos figuras de ángeles que lo adoran, flanqueando la composición. En el manto sobresale el bordado central con la figura del sol del que parten rayos de luz, con destellos que cubren los hombros y la parte alta de la espalda de la imagen de la Virgen (Fig. 11).

Las suelas de las sandalias aparecen bordadas también con diversos símbolos de las Leta-

nías Lauretanas, como la *palmera* y el *ciprés* con sus cartelas correspondientes, y que son dispuestas sobre la *media luna*, además en sus áreas inferiores se representan bordados el *pozo* y la *fuelle*. Del mismo modo, es de destacar el pequeño cojín que se presenta decorado con sutiles diseños florales (Fig. 12).

Los cuatro tapetes para vestir las andas presentan una ornamentación general con roleos vegetales, guirnaldas y diseños florales que se asemejan a *lirios* y *azucenas* (Fig. 13).



Fig. 11. Manto, vestido con mangas y bocamangas postizas del 'conjunto Brochado'.



Fig. 12. Sandalias y cojín para el apoyo de los pies de la imagen del 'conjunto Brochado'.

En la parte central de la tela de dos de ellos, aparecen bordadas las escenas principales insertadas en un marco ovalado, en uno se representa la *torre de David* cercada de palmeras y en el otro el más singular y significativo, se muestran bordadas con gran detallismo escenas alusivas a la leyenda de la Venida por el mar de la Virgen ilicitana, además de construcciones representativas de la arquitectura de la ciudad de Elche en esa época (Fig. 14).

Al ahondar en la iconografía bordada representada en esta última escena, durante el estudio comparativo realizado de la misma con una obra gráfica representando a N^a S^a de la Asunción de Elche, dibujada por J. Manuel Boil y grabado en Valencia por Manuel Pelegrer el año 1793 (Fig. 15), se pudieron observar diversas similitudes entre el bordado y el paisaje representado en el fondo del grabado. Esta coincidencia hace pensar, que probablemente parte de la composición de este gra-

bado serviría de modelo para la ejecución de estos bordados. Tanto en el paisaje dibujado en el fondo de esta obra gráfica, como en el bordado realizado principalmente con hilos de canutillo se puede ver, un barco de vela y el arca sobre el mar con la leyenda "SOY PARA ELCHE", además se observan edificios de la ciudad de Elche rodeados de palmeras, entre otros se aprecian la torre de la Calahorra, el palacio de Altamira, parte de la iglesia de Santa María y la fuente de cinco caños de la plaza de la Merced que fue instalada en el año 1789²⁷ (Fig. 16).

La denominación de *Brochado* para designar este conjunto de vestiduras aparece únicamente en descripciones más recientes, pudo ser adoptada a partir de la referencia realizada por Juan Gómez Brufal en 1965 en su artículo de prensa "Los mantos de la Virgen", donde explica que el manto *Brochado* era uno de los más conocidos por aquella generación de ilicitanos y que fue retirado durante la dé-

27 CASTAÑO GARCÍA, J., *La imagen...*, p. 195-196.



Fig. 13. Tapetes para vestir las antiguas andas procesionales de la Virgen del 'conjunto Brochado'.



Fig. 14. Escena del tapete de andas bordado con motivos alusivos de la Venida de la Virgen y de la arquitectura de la ciudad de Elche en esa época.



Fig. 15. Grabado de Manuel Pelegrer y J. Manuel Boil de 1793. / Biblioteca Nacional de España.

cada de los 60²⁸. Sin embargo, con el estudio detenido de los contenidos de este artículo se puede deducir que al hacer referencia a *Brochado*, Gómez Brufal pudiera referirse al manto que en esta investigación se denomina como *conjunto Brocado antiguo*, realizado en la segunda mitad del siglo XIX con un tejido espolinado modelo *Cáliz Corona* de la fábrica valenciana Garín²⁹, ya que técnicamente este corresponde a la denominación

de brochado o espolinado³⁰. Por lo que este último se trataría del que se menciona como *Brochado* en este artículo³¹.

En la documentación histórica de esta colección podría ser el que se relaciona en el inventario de 1816 descrito como: “Otrosí. Otro [vestido] de tisú de oro y plata hecho en Valencia a razón de veinte y cinco libras la vara según consta en el libro de cuentas”³². Igualmente podría tratarse del señalado como “un vestido de tisú recamado de plata de realce cono su tapetes de andas”³³, en el inventario de joyas y ornamentos de la Virgen efectuado el 17 de septiembre del 1841 por la comisión municipal creada en la ciudad. El relacionado en este último inventario corresponde al que Gómez Brufal señala como: “Como pieza de museo se conserva en el de la basílica de Santa María el de tisú de oro y bordado en plata que figura en la relación de 1841”³⁴.

Con los datos proporcionados a partir de la correspondencia de la escena de las andas, con el grabado de 1793 de Manuel Pelegru y J. Manuel Boil y las descripciones mencionadas en los inventarios citados, se puede concretar que su confección se pudo llevar a cabo en torno al año 1800, entre los últimos años del siglo XVIII y primera década del siglo XIX. Asimismo, con respecto a su lugar de ejecución, no es desacertado pensar que podría tratarse de una manufactura procedente de algún taller valenciano de bordado erudito eclesiástico, existentes en aquella época. Este conjunto de vestiduras constituye un ejemplo representativo de la gran perfección, riqueza y variedad de materiales metálicos emplea-



Fig. 16. Detalles comparativos de la escena bordada del tapete de las andas y del paisaje de fondo del grabado de J. Manuel Boil y Manuel Pelegru de 1793.

28 GÓMEZ BRUFAL, J., “Los mantos de la Virgen”, Periódico *Información*, Alicante, 22 de agosto de 1965.

29 JAÉN SÁNCHEZ, M. G., “Ricos espolines...”, p.99-114.

30 La palabra *brochado* procede del francés *brocher*, que significa bordar y comúnmente se refiere a un tejido de seda que tiene labor de oro y plata. Sin embargo, técnicamente se define brochado y espolinado de la misma forma. Un ejemplo es el reflejado en el vocabulario técnico del Centre International d’Etude des Textiles Anciens (CIETA): término usado para designar un efecto de dibujo obtenido por una trama en el telar, cuyo trabajo está limitado en el sector señalado por el motivo que ejecuta. Tejido en cuya fabricación se han usado espolines que producen aquel efecto.

31 Gómez Brufal especifica en este artículo “Retirado últimamente el Brochado tan conocido por la generación actual”, además señala que fueron confeccionados otros dos para sustituir al *Brochado*, uno de los *mantos blancos* del Misteri y el donado por Doña Concepción Vidal conocido como *manto de diario*.

32 ABSME, *Libro de visitas pastorales* (1755-1850) (sig. 11), f. 209. (CASTAÑO GARCÍA, J.; JAÉN SÁNCHEZ, M. G., “El Museo...”, p.351).

33 AHME, Colección, vol. ii, 314-318. (CASTAÑO GARCÍA, J.; JAÉN SÁNCHEZ, M. G., “El Museo...”, p.351).

34 J. Castaño en el inventario de vestiduras de la Virgen realizado en 1986 lo describe como: “Vestidura de tisú de oro bordado en plata. Con un manto, un vestido con sobremangas y cuatro tapetes para las andas”. CASTAÑO GARCÍA, J., *La imagen...*, p.307.

dos en su manufactura, a las que llegaron los bordados con metales preciosos ejecutados en este periodo histórico.

Aspectos materiales y técnicos

Durante esta investigación, como se ha comentado anteriormente, se llevaron a cabo diversos estudios científicos y técnicos con el objeto de conocer en mayor profundidad e identificar los materiales y técnicas de ejecución de estas piezas artísticas, además de evaluar su grado de deterioro y alteraciones a nivel microscópico. Para ello se emplearon diferentes técnicas de análisis como la radiografía³⁵, la microscopía óptica (M.O.) y este-reoscópica (M.E.), la microscopía electrónica de barrido con microanálisis (SEM-EDX), las técnicas cromatográficas (HPLC) y la espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).

Todo este grupo de técnicas científicas aportaron información sobre las fibras textiles, las diversas hilaturas, los colorantes empleados para la tinción de fibras, además del tipo de materiales metálicos presentes en estas obras de forma abundante con diversidad de tipologías. De igual forma, se pudo profundizar en sus diversas técnicas de manufactura a partir del análisis técnico de los tejidos y métodos de bordado. A la hora de abordar el estudio de estas piezas, se tuvieron que tener presentes los diversos elementos y partes que participan en su confección y decoración, ya que su conocimiento técnico y de la interrelación de todos ellos, es necesario a la hora de plantear su conservación. Los resultados obtenidos de estos estudios, se contrastaron con la información reflejada en diferentes fuentes documentales sobre nomenclaturas, procedimientos y técnicas textiles de la época³⁶, pudiendo comprobar su correspondencia y relación con la ejecución de estas obras.

A continuación, se expone un resumen de los resultados obtenidos de los análisis científicos llevados a cabo sobre las diferentes prendas que forman el *conjunto Brochado*, mostrando los aspectos técnicos y materiales más destacables de este singular conjunto textil.

El tejido principal con el que están confeccionadas estas obras es un lamé dorado, tradicionalmente también llamado tisú de oro³⁷, caracterizado por la presencia de tramas metálicas suplementarias lanzadas en forma de laminillas u hojuelas, que le proporcionan el efecto de brillo y aspecto particular de este tipo de tejidos. Estas tramas metálicas están presentes únicamente por la cara del anverso del tejido (Fig. 17). Los análisis SEM-EDX efectuados de las micromuestras extraídas determinaron que estas laminillas metálicas están elaboradas con plata dorada y se presentan doradas por las dos caras mediante un procedimiento de dorado al calor.



Fig. 17. Imagen con ME del rico tejido principal de lamé.

35 Cuando se trabaja con piezas textiles históricas confeccionadas, la mayoría presentan forros u entretelas que impiden su observación y estudio por el reverso, por ello es de gran ayuda la técnica radiográfica, ya que nos permite conocer más datos sobre su confección y partes internas ocultas.

36 Entre las fuentes consultadas cabe señalar: *Real Pragmatica que declara el modo y forma como se deben labrar los teixidos de oro, plata y seda en todos los reynos de España...* Arte mayor de la seda de la Ciudad de Valencia...en 1736, 1991; CARBONEL, A., *Encyclopedia metódica fábricas, artes y oficios*, 1794; *Diccionario de autoridades*, 1726-1739; BOY y REAL, *Diccionario teórico, práctico, histórico y geográfico de comercio*, 1839.

37 Las telas denominadas tradicionalmente con el nombre de tisú (voz tomada del francés), genéricamente corresponden a un tejido elaborado en seda entretejido con hilos o laminillas metálicas plateadas o doradas en la dirección de la trama. Con respecto a la utilización tan popularizada del vocablo tisú, parece estar directamente relacionado con el nombre comercial de estas de telas.

Los hilos que constituyen tanto las tramas como las urdimbres presentan una tonalidad amarilla clara, la identificación de las fibras textiles realizada con microscopía óptica mostró que en ambos casos están elaborados con seda (Fig. 18). En el análisis de colorantes efectuado con la técnica cromatográfica (HPLC), se identificó que estas fibras fueron teñidas con gualda (*Reseda luteola*), colorante de origen vegetal y tinte amarillo por excelencia desde la Antigüedad.

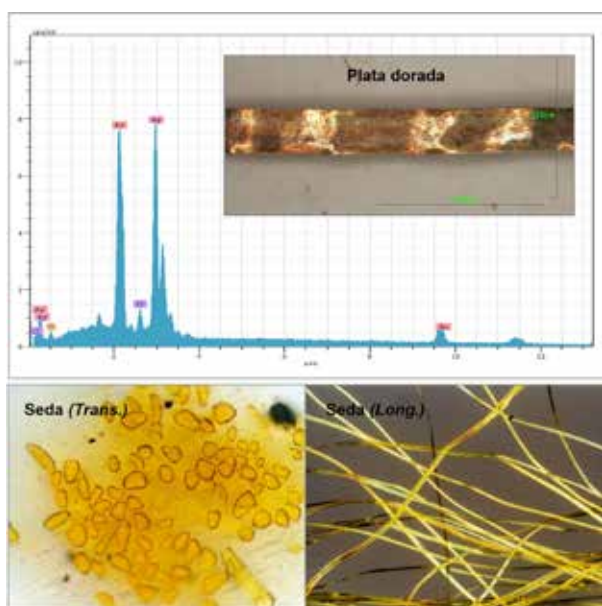


Fig. 18. Análisis con SEM-EDX y espectro de la laminilla de plata dorada y MO de las fibras de seda amarillas, teñidas con gualda.

La mayor parte de la superficie de este rico tejido de lamé se encuentra cubierta con excelentes bordados realizados exclusivamente con materiales metálicos, principalmente plateados, con los que se plasman con gran detallismo los diferentes elementos simbólicos marianos y programa ornamental, antes descrito.

Las principales técnicas de ejecución de estos bordados con metales, se caracterizan por el efecto que se produce por las diferentes maneras de cubrir con hilos y otros elementos metálicos las formas y diseños previamente dibujados. Para su realización se utilizaron distintos procedimientos de bordados³⁸ y variedad de recursos decorativos, con el empleo de diversidad de puntos de bordado. En las diferentes piezas que forman el *conjunto Brochado* se combinan las técnicas del bordado al pasado, el sobrepuesto, el de oro tendido u oro llano y el de aplicación, aunque este último de manera puntual, como se puede observar en las imágenes con luz visible y radiográfica de la escena central del vestido que representa el tabernáculo con el ojo de Dios³⁹ (Fig. 19).

En la mayor parte de las prendas se bordó directamente sobre el tejido rico de lamé, aunque en determinadas áreas se incorporaron entretelas interiores como refuerzo de los bordados. Por el reverso de estos bordados se aplicaron varias capas de cola, utilizadas con el fin de darles una mayor consistencia y evitar que se deshicieran con facilidad. Estas colas fueron analizadas mediante FTIR, detectando el empleo de almidón en la elaboración de las mismas.

Los materiales metálicos utilizados en la realización de estos minuciosos bordados son muy diversos. Como principales elementos metálicos encontramos diferentes tipologías de hilos entorchados metálicos⁴⁰ como hilos lisos, hilos briscados o rizados, hilos de canutillo de tres tipos y cordoncillos de diferentes grosores que se suelen emplear para perfilar algunos de los motivos bordados (Fig. 20). Los hilos del núcleo o alma de estos hilos metálicos están elaborados con fibras de seda de tono crudo.

38 Entre las diversas fuentes antiguas que recogen el modo de hacer bordados con estos materiales, cabe destacar la *Encyclopedia méthodica fabriques, artes y oficios de 1794*, donde se relacionan y explican sus técnicas de ejecución clasificándolas en tres grupos: el primero trata "De los diversos modos de bordar en oro y plata", el segundo "Del bordado con distintos materiales" donde se incluyen los bordados de lentejuelas, de abalorio, de aljófar o perlas y también recoge el de sedas de matices (CARBONEL, A., *Encyclopedia...* p.63-70).

39 En esta zona, sobre la superficie del tejido principal de lamé dorado se aplican fragmentos de otro tisú plateado elaborado con tramas suplementarias de hilos briscados. Estos fragmentos de tisú son cubiertos parcialmente por el trabajo de bordado en metales.

40 Los hilos entorchados metálicos, son hilos compuestos por una laminilla metálica dorada o plateada, que se enrolla en espiral en dirección S o Z, alrededor de otro hilo denominado alma.



Fig. 19. Imágenes con luz visible y radiográfica del tabernáculo bordado en la parte frontal del vestido.

Además de estos tipos de hilaturas de metal, se insertan en numerosas áreas de estos bordados otros tipos de elementos decorativos metálicos, como se ha mencionado anterior-

mente. Por una parte, se aplican lentejuelas de varios tamaños, tanto planas como cóncavas, hechas a troquel, que son sujetas al tejido de lamé con hilos de canutillo (Fig. 20, 21). Por otro lado, laminillas de características similares a las empleadas en el tejido de lamé que presentan diversas anchuras y se aplican al fondo del campo del lamé, solas o enrollando a su alrededor un entorchado liso de menor finura y que son dispuestas creando un dibujo en red o mallas (Fig. 22). Igualmente, para enriquecer aún más estos bordados, se insertan pequeñas placas metálicas o chaperías, de superficie exterior plateada e interior cobrizo, para dar forma a algunos elementos de la

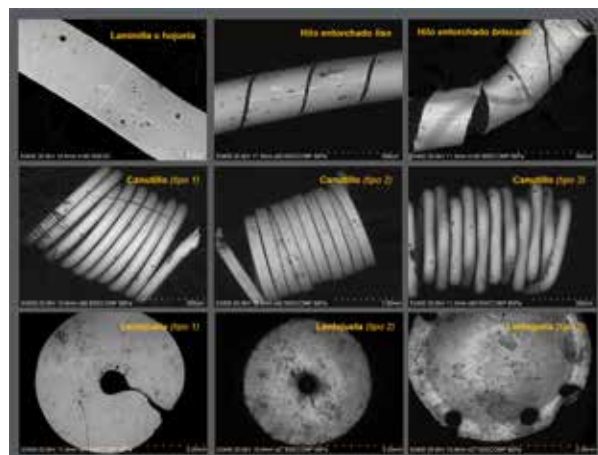


Fig. 20. Imágenes con microscopía electrónica SEM de los diferentes tipos de material metálico aplicado en los bordados.



Fig. 21. Imágenes con SEM y ME del trabajo de bordado con lentejuelas e hilos de canutillo.

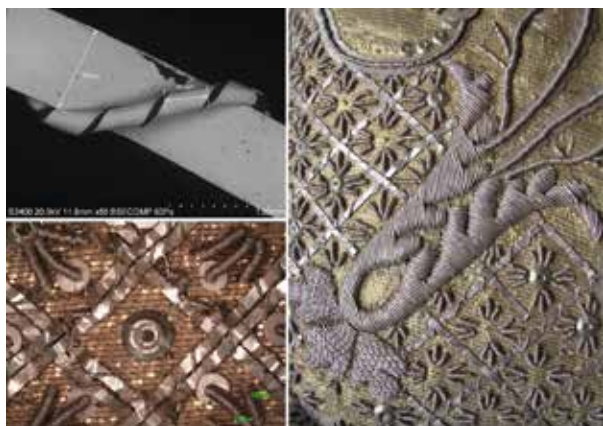


Fig. 22. Imágenes con SEM y ME del tipo de laminillas rodeadas con un hilo entorchado usadas en los bordados.

decoración, un ejemplo es la figura del sol que aparece en la escena central del tapete de las andas procesionales antes descrito (Fig. 23).



Fig. 23. Imagen con ME de la pequeña placa metálica de la figura del sol de la escena central del tapete de las andas.

Todo este material metálico empleado es principalmente plateado, aunque diferentes elementos como algunos canutillos, hojuelas o lentejuelas también presentan su versión con una superficie dorada y se usan puntualmente para realzar determinadas áreas de los motivos decorativos representados (Fig. 24). La elaboración de estos materiales metálicos referidos, era llevada a cabo por los batidores



Fig. 24. Bordados con combinación de lentejuelas e hilos de canutillo de plata y plata dorada.

y tiradores de oro, oficio este último que se encargaba de fabricar los elementos aplicados a este tipo de obras textiles.

Los análisis SEM- EDX efectuados pusieron de manifiesto con carácter general, que para las superficies plateadas se empleó plata de alta pureza en la mayoría de los casos y cobre plateado excepcionalmente, en planchas troqueladas y algunas lentejuelas cóncavas. Con respecto a las superficies doradas están elaboradas con plata dorada, como en el caso de tejido principal de lamé. Tal como se puede observar en alguna de las piezas del *conjunto Brochado*, el deterioro y alteración cromática de estos elementos es muy patente⁴¹, la corrosión en ciertas áreas más externas de las pie-

⁴¹ Los problemas de conservación más evidentes en los elementos metálicos de plata y plata dorada, derivan en la formación a nivel superficial de una pátina oscura y opaca. Esta capa es consecuencia de la formación de sulfuro de plata, generalmente presente en combinación con el cloruro de plata.



Fig. 25. Diferencia del grado de corrosión y deterioro de los elementos de plata y plata dorada.

zas, y por tanto más expuestas a los agentes de deterioro medioambientales, se observa un notable oscurecimiento (Fig. 25).

Dentro de las técnicas de bordado, destaca también la elaboración de motivos decora-



Fig. 26. Bordado a realce con moldes de pergamino cubiertos con hilos entorchados rizados y lisos.

tivos a realce, como en el vestido las figuras de los dos ángeles que flanquean el templete, y el gran sol del manto. Estos diseños son trabajados con moldes de pergamino⁴² para aportarles relieve, que son recortados con formas adaptadas a las siluetas que se quieren plasmar y posteriormente son cubiertos por completo con pasadas de hilos metálicos paralelos. Este procedimiento puede combinar en una misma figura, áreas con los hilos entorchados lisos y otras con rizados que producen un efecto y aspecto diferente de acabado, siendo este un recurso decorativo muy utilizado en la ejecución de estas obras (Fig. 26).

La aplicación de pequeños elementos de pedrería o joyeles de tonalidades verdes y blancas, lo encontramos en la decoración de las sandalias. Se trata de vidrios facetados que aparecen coloreados mediante el azogue de la lámina metálica, denominada como talco⁴³ o espejuelo sobre la que se monta el vidrio transparente, lo que le aporta el color en el caso de los verdes (Fig. 27).

42 En la *Encyclopedia metódica fábricas, artes y oficios de 1794*, al hablar de los diversos modos de bordar oro y plata, se nombra la vitela o pergamino destinado para bordar en oro que "debe estar teñido primero con azafrán y después de bien seco, estarcido el dibujo y dibuxado, se recorta" (CARBONEL, A., *Encyclopedia...* p.66).

43 En el inventario de 1841 en el apartado de vestidos, aparece la referencia de un vestido de la Virgen bordado de talco: "Otro blanco muy usado bordado de talco". (CASTAÑO GARCÍA, J., *La imagen...*, p.307).



Fig. 27. Aplicación de espejuelos o talcos con vidrios facetados en las sandalias y perlas de aljófar en las cenefas del vestido y manto.

A toda esta riqueza material y técnica descrita se le añaden otros elementos para terminar de guarnecer la confección de estas prendas. Un primer grupo lo forman algunos elementos de pasamanería simples y encajes metálicos o puntas de España. Un segundo grupo lo constituyen las cenefas u orlas, muy elaboradas y ricas que rodean los perímetros exteriores de las prendas principales, como el manto y parte inferior del vestido, aunque estas se encuentran extremadamente deterioradas. Para su elaboración se emplea como tejido de base un lamé de plata, en el que se aplican diversos de los materiales antes descritos. Se usan a modo de red encajes metálicos en forma de malla y encima se van superponiendo diversos elementos con diferentes formas y siluetas, que han sido trabajados y bordados aparte (Fig. 28). Igualmente se añaden perlas de aljófar (Fig. 27) y pequeñas piezas circulares con forma de botonaduras⁴⁴ de pasamanería, con una función meramente decorativa, que se asientan sobre unas finísimas láminas doradas de oropel⁴⁵. Estas piezas están compuestas por una base o núcleo interior de madera forrada con el mismo lamé de plata dorada utilizado en la confección de las piezas de este conjunto (Fig. 28).



Fig. 28. Detalle de elementos decorativos aplicados a las cenefas y botonaduras forradas de lamé con base de oropel.

Como se ha podido mostrar en este recorrido por el estudio de las prendas que forman el *conjunto Brochado*, se trata de unas obras textiles de alta calidad artística y técnica que reflejan como los artífices bordadores que participaron en su ejecución, llegaron a dominar las minuciosas y variadas técnicas de los bordados ejecutadas con este tipo de materiales preciosos. De igual modo queda patente, como siguieron fielmente los procedimientos y materiales utilizados en aquella época. Este ejemplo nos puede dar una idea como pudieron ser las numerosas piezas desaparecidas, que en el pasado formaron parte de las colecciones vinculadas a la Virgen de la Asunción y a su gran Festa.

⁴⁴ Estos botones de pasamanería están realizados a la manera que describe en la Enciclopedia Metódica, en su Sección de Pasamanería apartado Hechura de diversos botones de pasamanería (CARBONEL, A., *Encyclopedia...* p.416).

⁴⁵ En los análisis SEM-EDX realizados de esta lámina, se detectó el empleo de latón (cobre al 85,17% y zinc al 14,83%), lo que confirma que se trata de oropel. Esta fina lámina de oropel, podría tratarse de un material muy similar al *oripell* utilizado antiguamente durante las representaciones del Misteri y para decorar los aparatos aéreos de tramoya. El *Diccionario de Autoridades* Tomo V (1737), define muy bien las características de este tipo de material que imita al oro: Lámina de latón muy batida y adelgazada, que queda como un papel. Es formado de las voces oro y piel, por quedar con un color que parece ser oro, y extendida como piel.

La Capilla de Música de Santa María de Elche en el siglo XVII

Una contribución a su estudio a través de los libros de fábrica conservados en el Archivo de la Basílica de Santa María

Rubén Pacheco Mozas

Profesor del Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá



/ Matías Segarra.

Los estudios más importantes realizados hasta la fecha sobre la Capilla de Música de Santa María son los de José Pomares¹, Francesc Massip², Joan Castaño³ y el capítulo V de mi tesis doctoral⁴. El presente trabajo aporta como novedad el vaciado de documentos relacionados con la Fábrica⁵ de Santa María del siglo XVII. Éstos se encuentran en su mayoría inexplorados y los datos obtenidos ayudarán a completar algunas lagunas que existen en las investigaciones anteriormente citadas, especialmente en lo que se refiere a la composición de la plantilla de músicos, la adquisición de instrumentos y partituras musicales. Además, se tratará de reconstruir en la medida de lo posible el archivo musical. El conocimiento de la estructura y funcionamiento de capilla nos aporta también información, de manera indirecta, sobre cómo podía ser el Misteri de aquella época.

Los libros que han sido objeto de vaciado y que contienen datos relacionados con la Capilla de Música de Santa María son los siguientes:



Portada mayor y torre campanario de Santa María. / Matías Segarra.

Año	Signatura	Título
1627-1629	Sig. 149/20	Libro de fábrica.
1635-1664	Sig. 58/24	Comptes de la fabrica de Sta María de la present vila de Elig
1641-1753	Sig. 59/1	Recibos de fábrica.
1668-1669	Sig. 58/25	Cuentas de fábrica.
1669	Sig. 58/26	Memoria de los salarios pagados a músicos, monaguillos, sacristán, etc. Y de algunos gastos como zapatos etc.
1673-1685	Sig. 149/18	Libro de las cuentas de fábrica

1 POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche*. Vol. 3. Elche, Patronat del Misteri d'Elx, 2006.

2 MASSIP I BONET, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991.

3 CASTAÑO GARCÍA, Joan. "La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx" en *Cabanilles*. Valencia, núms. 18-20, abril-diciembre, 1986.

4 PACHECO MOZAS, Rubén, *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio del Misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas*. Elche, Universidad Miguel Hernández, 2014.

5 CASTAÑO GARCIA, Joan. *Llibre de la fàbrica de Santa Maria de la Vila de Elig (1592-1699)*. Alicante, Universitat d'Alacant, Departamento de Filología Catalana, 2015.

Por otra parte, también han sido examinados los siguientes documentos, aunque no se han hallado anotaciones relevantes para el presente estudio:

Año	Signatura	Título
1625-1626	Sig. 58/14	Cuentas dadas por Benaventura Aracil, fabriquero que ha sido de la fábrica de Santa María de la villa de Elche en los años 1625 y 2626.
1629-1631	Sig. 58/23	Cuentas de fábrica
1647-1652	Sig. 58/8	Tasmia de los frutos tocantes a la parte de la fábrica de la villa de Elche
1652	Sig. 58/11	Apoca otorgada por el fraile de la orden de San Bernanrdo, Diego Roca, maestro de capilla....
1669	Sig. 58/12	Ápoca otorgada por Francesc Soler, maestro de capilla, por la que reconoce haber recibido 95 libras [...] de su salario y 10 libras por la Mare de Deu
1594-1652	Sig. 154/27	Información sobre distintos nombramientos de oficios en Santa María entre 1594 y 1652, tales como: sacristán, maestro de capilla, ministriles, organista....
1598	Sig. 11/14	Estatuts y ordinacions per als officis y ores del coro
1693-1776	Sig. 11/20	Listado de residentes en Santa María y porción de rentas cobradas anualmente.

Importancia de la Capilla de Música

Hasta bien entrado el siglo XIX, la vida musical de la villa de Elche estuvo centrada esencialmente en la Capilla de Música de Santa María. No se conocen otras formaciones musicales estables de importancia, si bien sabemos que en las parroquias de San Salvador y San Juan existían las plazas de organista, sochantre y dos infantillos que, aunque más modestamente que en Santa María, también participaban de la liturgia⁶ y contribuirían de manera notable a la creación del paisaje sonoro de la ciudad.

Fuera de la liturgia, apenas han quedado noticias de la existencia de música civil y

además todas ellas están relacionadas con la Capilla. Como ejemplos podríamos citar:

- La *Prova de veus* que se celebraba en el Ayuntamiento para escoger las voces del Misteri.
- La costumbre de que los ministriles de la capilla tocaran desde las ventanas de las casas capitulares que se adornaban para la ocasión durante las noches del 14 y 15 de agosto.
- El acompañamiento musical de las diferentes procesiones, a modo de moderna banda de música, que realizaban los ministriles.

⁶ En una fecha tan tardía como el año 1845, aún encontramos evidencias de que el ayuntamiento se hacía cargo de los salarios de estos músicos. AHME. Presupuesto original de los gastos del culto parroquial y salarios de sus sirvientes. Sig. 48-29.

Como se desprende de los diferentes documentos, vemos que en todos estos actos intervenían los músicos de la Capilla por los que recibían emolumentos extra⁷.

1747	Otrosi: a Estevan Brufal mayor 4 L para dar refresco a los músicos que concurrieron en las ventanas de la casa de la villa las noches de la víspera y día de Nuestra Señora	4
1755	Otrosi: A Jayme pomares por el vino y biscochos que gasto en los músicos que tocaron los clarines en el campanario de Santa Maria víspera y día de nuestra señora	6
1757	Otrosi: A Jayme Martinez por los biscochos y vino de los músicos que tocaron en las casas capitulares en las noches de luminarias	16s

Incluso el único vestigio de música estrictamente profana –no relacionada directamente con una festividad religiosa– lo encontramos precisamente en un libro manuscrito del siglo XVIII propiedad de un sochantre de Santa María, Miguel Guisbert⁸. Se trata de un “aria bufa” de una ópera desconocida, para bajo, de la que solo nos ha quedado la parte vocal⁹. Es un fragmento muy breve y mutilado sobre el que es prácticamente imposible ir más allá, pero una prueba más de que toda la música de la ciudad pasaba por los músicos de la capilla.

Además también hay que tener en cuenta que era una institución docente, el único lugar donde, hasta su disolución en 1835, se podía estudiar música.

Una capilla 'especial'

Como ocurrió en la mayoría de parroquias de sus características, la iglesia de Santa María fundó una capilla de música a mediados del siglo XVI –en las catedrales e instituciones de



Cuaderno de música de Miguel Gisbert. AHME. 1768–1799. Sign. b 194. / Matías Segarra.

7 PACHECO MOZAS, Rubén, La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio del Misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas. Elche, Universidad Miguel Hernández, 2014, pág. 91.

8 AHME b-194. Gisbert fue sochantre de Santa María entre los años 1773 y 1800 aproximadamente.

9 Véase SÁNCHEZ GRANADOS, Desirée, *El cuaderno manuscrito del sochantre Miguel Guisbert*. Cátedra Misteri d'Elx, 2015. [Inédito]

mayor entidad este proceso comenzó a finales del XV o incluso antes– La primera noticia sobre la contratación de un maestro de capilla está fechada en 1562:

[...] lo dit mos. Lloys Vich sia tingut y obligat de fer practica cascun dia de cant pla y cant de orgue y amostrar a tots los q(ue) voldran prende de cant com de sonar tecla y als q(ue) no tindran pa pagar, de gracia y procurar de sercar fadrinets q(ue) tinguen bona veu y administrarlos y als Infants de cor ensenyarlos los versos y tocar lorgue tots los dies q(ue) voldran cantar sens posar esceptió de obligació y fer axí en cantar com en sonar [...]¹⁰

En realidad, las atribuciones de Lluís Vich eran las de maestro de capilla, organista y sochantre todo junto, con el tiempo la capilla crecería y estas funciones pasarían a ser desempeñadas por diferentes músicos especializados.

Cuando se crea la capilla de música la Festa ya existía. Aunque no lo sabemos con exactitud, debía tener ya, aproximadamente, un centenar de años. A mediados del siglo XVI la Festa estaba realizando un proceso transformación polifónica con la introducción de los motetes en el apostolado y la judiada. La creación de la capilla debió suponer un impulso y consolidación de todo este proceso que todavía está por estudiar en su mayor parte¹¹.

A su vez, la Festa influyó en la estabilidad de la Capilla. Tanto la Clavería de la Asunción como la de *l'arrova de l'oli*, cuyo fin principal era la financiación del Misteri, también pagaban parte del salario de los músicos durante todo el año, siendo asumido el resto por la Fábrica de Santa María.

Sin embargo, durante estos primeros años, no encontramos referencias directas a la Festa entre los contratos y diferentes documentos de los músicos, porque celebrar dramas como el Misteri debía ser algo que

entraba dentro de la normalidad. Por ello el contrato de Vich refleja las obligaciones propias de cualquier maestro de la época, sin mencionar la Festa.

Una prueba de esta práctica, es cuando en el año 1640, la consuetud de la Festa se devuelve al fabriquero de Santa María por el maestro de capilla como un libro normal, sin darle mayor importancia:

Inventari dentregu que fa mossen

Gines Ferrer mestre de capella

Die xxxj mensis augusti MDCXXXX mossen Gines Ferrer de la presnet vila de Elig qui a tengut acomnat lo magisteri de mestre de capella de la present vila fa entrego a don Gregori Ortis fabriquer de la parrochial de santa Maria dels llibres de musica que estaven en son poder de dit fabrica. Primo entrega un llibre de victoria de mises y magnifiques y salves de marca major. Item altre llibre de salmodia de vespres y magnifiques y motets de marca major. Item altre llibre de diferents mises ab la turba del pasi y lamentacions de semana santa. Item quatre llibrets de pasi del duch de Calabria en quart. Item la consuetud de la festa de nostra sa de agost. Elodit don Gregori ortis en lo dit nom de fabriquer confessa tenir en son poder los damunts dits tres llibres y quatre llibres de pasi y la consuetud de nostra sa de agost y aquells restituira quant li seran demanats per la dita parroquia [palabra ilegible]¹²

Es a partir de las disposiciones litúrgicas del Concilio de Trento cuando la Festa se va convirtiendo, poco a poco, en algo excepcional, digno de especial protección y por lo tanto, debía quedar reflejado en los contratos del Mestre que era una obligación especial e inexcusable. La primera referencia la encontramos en el nombramiento de Matías Navarro en el año 1686:

10 Citado de CASTAÑO GARCÍA, Joan, "La música a l'església de Santa Maria d'Elx" en *Cabanilles*. Valencia, núms. 18-20, abril-diciembre, 1986, pág. 75.

11 Véase PACHECO, Rubén, "Los compositores del Misteri", *Festa d'Elx*, 2012, pág. 189.

12 ABSME. Libro de Juntas Proquiales, 1592-1699. Sig 151/2 fol 35 - 35vº.



Portada de la consueta del Misteri d'Elx de 1709. / Patronato del Misteri d'Elx.

[...] y fench proposat per lo dit Vicari Foraneo dient que la p(rese)nt parroquia se avia ajustat para nomenar Mestre de Capella per ço que la Yglecia major esta en acabanses un tros de aquella y la traslació de nostrom Amo a de ser luego y la música se a de compondre y posar el ministeri de la festivitad de nostra Señora en bona forma si pot ser ab musics de la tera [...] y conformes dixeran y respongueren que nomenen per Mestre de Capella a Maties Navarro, fill de Luis Navarro [...]¹³

En la junta parroquial del 7 de octubre de 1700 en la que se nombra maestro de Capilla a Antonio Navarro –con toda probabilidad hermano de Matías–, además de las obligaciones acostumbradas se explicita:

[...] Se li encarrega al dit Mestre que aja de posar tot cuidado em que no falten tiples pera Angel y Maria conforme son antezesors sempre se an desempeñatt en este puntt per zer este del Maestre que no falten dits tiples pera lo desu dit. [...]¹⁴

Composición de la Capilla

A comienzos del siglo XVII la capilla estaba compuesta aproximadamente por una decena de músicos: maestro de capilla, organista, cuatro infantillos y cuatro ministriles, a los que habría que añadir los cantores dedicados al canto llano –probablemente también participaban en la polifonía–, que en un principio solo era el sochantre, el encargado de dirigir los cantos, pero a partir de ca.1635 se le unieron un evangelistero y un epistolero. A todos estos músicos habría que sumarle siempre la figura del manchador, la persona encargada de accionar los fuelles del órgano.

• Infantillos

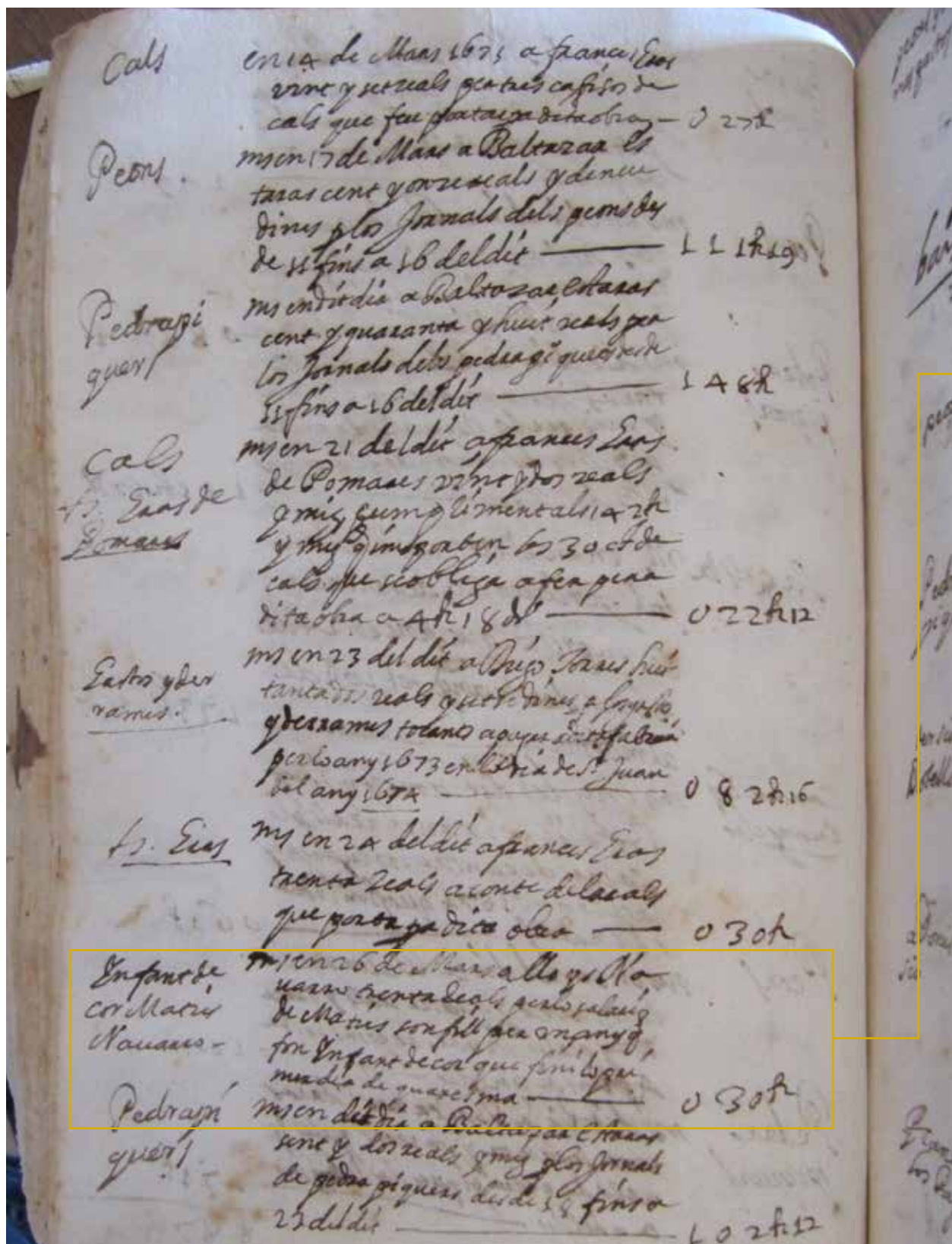
Desde comienzos de siglo lo normal fue contar con cuatro infantillos –durante el periodo de restauración de la iglesia solo hubo dos–, cada uno de los cuales tenía un salario de 30 sueldos anuales que se pagaban en tercias a lo largo del año, es decir, un pago cada cuatro meses. Además, los niños recibían zapatos con motivo de las celebraciones más especiales como la Asunción, Navidad y el Corpus. Como en cualquier otra capilla, los niños estaban a cargo del maestro que debía enseñarles música y en muchos casos acababan convirtiéndose en músicos profesionales. Posiblemente el caso más relevante sea el de Matías Navarro, que llegó a ser maestro de capilla de Elche entre 1686 y 1691 y de la Catedral de Orihuela entre 1692–1727, donde se conserva su obra musical.

• Matías Navarro

El estudio más completo sobre este músico ilicitano es la tesis doctoral de Juan Pérez

13 ABSME. *Llibre de la fabrica de Santa Maria de la Vila de Elig, comença en lo pnt any 1592*. Fols 175-176. Vid Castaño (1986) pp. 86.

14 ABSME. *Libro de Juntas Parroquiales (1700-1740)*. Vid Castaño (1986) pp.90-92.



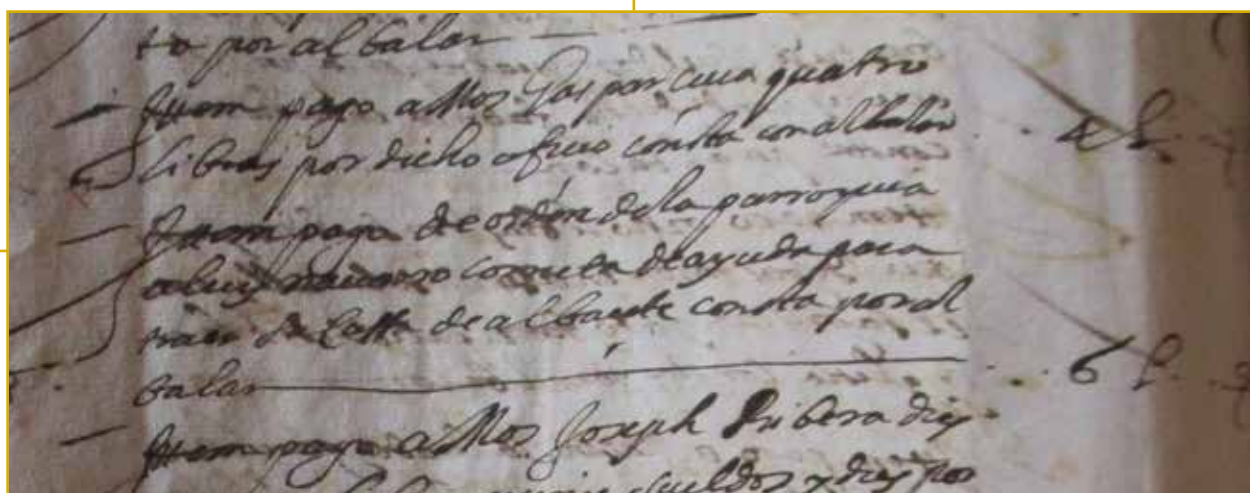
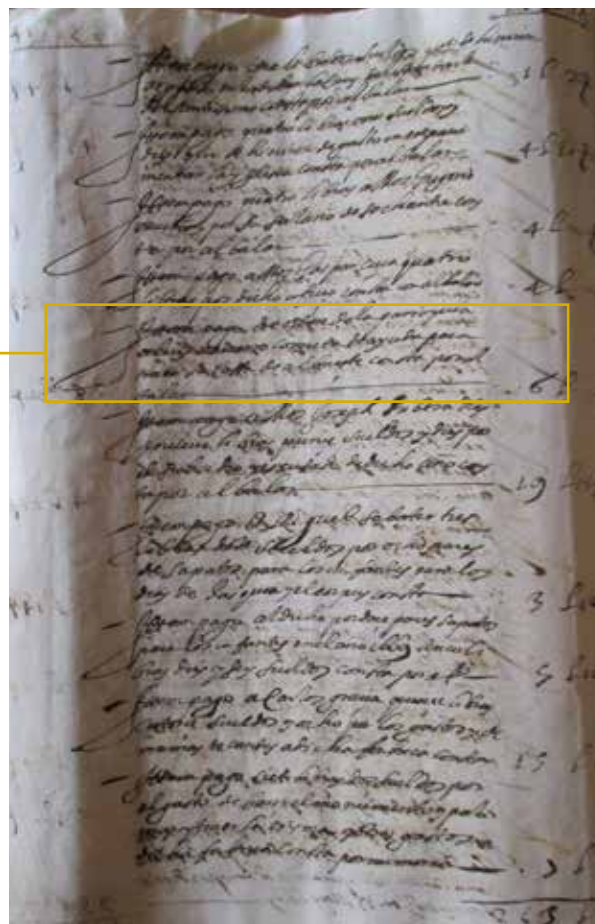
Apunte relativo al 'infant de cor' Matías Navarro.

Berná¹⁵ que data su nacimiento en una fecha cercana 1666 y documenta su incorporación como infantilillo tiple en la Catedral de Orihuela en 1678. Pérez Berná también especula con la posibilidad de que Navarro realizara sus primeros estudios musicales en la capilla ilicitana, cosa que ahora podemos evidenciar gracias a la documentación examinada, que certifica que entre 1673 y 1678 Matías Navarro fue infantilillo de coro en la Capilla de Santa María de Elche:

Item, 26 de Mars a Lloys Navarro trenta reals per lo salari de Maties son fill per un any que fou infant de cor que fini lo primer de quaresma [1674].....30 Rs¹⁶

Desconocemos la fecha de nacimiento de Matías pero sabemos que su familia llegó a Elche en 1669 cuando su padre, Luis Navarro, fue contratado como corneta de la capilla y recibió una ayuda para trasladar su casa desde Albacete:

Item pago de orden de la parroquia a Luis Navarro corneta de ayuda para traer su casa de Albacete consta por albalan.....6 L¹⁷



Anotación de la ayuda a Lloys Navarro para su traslado desde Albacete.

15 PÉREZ BERNÁ, Juan, *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: Las composiciones en romance de Mathias Navarro*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

16 ABSME. *Libro de cuentas de fábrica*. Sig 149/18. Véase anexo.

17 ABSME. *Cuentas de Fábrica*. Sig.58/25.

No consta la edad con la que ingresó Matías Navarro en la capilla de Santa María pero lo más normal es que lo hiciera con siete u ocho años, lo que ubicaría su nacimiento en Al-bacete, desde donde llegó a Elche con pocos años, incluso puede que meses, de edad.

Según consta en este mismo libro de Fábrica, Matías Navarro siguió ejerciendo de infante de coro hasta septiembre de 1678:

Infant de cor Maties Navarro

Mes en 25 de janer 1678 a lluis Navarro trenta reals per el salari de un any que fini lo primer dia de quaresma de son fill infant de cor en esta esglesia.....30

[...]

Infant de cor Matias Navarro

Mes en 30 del dit [Noviembre 1678] a Lloys Navarro per nou mesos de salari de son fill de infant de cor fenit en lo prnt22_12¹⁸

Este mismo año de 1678, según documenta en su tesis doctoral Pérez Berná, ingresó como infantilillo en Orihuela. Tras completar su formación en la Catedral, regresaría a Elche ya como Maestro de Capilla en 1686.

• Ministriles

Aunque no conservamos los nombres de todos, los primeros documentos conservados ya dan fe de que la Capilla tenía una plantilla de cuatro ministriles.

Item cobraren los quatre menestrils la primera terça finida en 24 de octubre de 1627.....16_8

[Firma Jaume Pasqual]¹⁹

De estos cuatro los más importantes y los que más dinero cobraban eran el corneta y sobretodo el bajón, aunque como era normal en la época eran músicos que tocaban varios instrumentos.

En 28 de dicho [julio 1647] pago a Martin Castel setenta y tres reales y ocho dineros por la ultima tercia de su salario de baxon y sacabuche.....73_8²⁰

La importancia del bajonista queda constatada por la cantidad de apuntes que se conservan referidos a arreglar o comprar un instrumento por parte de la fábrica diferentes en años:

1653	Pago seis reales para un tudel del baxon	6
------	--	---

1655	Pago tres reales al Platero por adovar el tudel del baxon	3
------	---	---

1657	Pago de un baxon que se trajo de Madrid para servicio de dicha iglesia ducientos y seis reales y seis dineros	206 ²¹
------	---	-------------------

1669	Item pago tres libras diez y siete sueldos y medio por el gasto se hizo de llevar el bajon adobar a Madrid consta	3_17_6 ²²
------	---	----------------------

Los instrumentos que tocaban los ministriles pertenecían a la capilla de Santa María, como hemos visto en 1657 se compra un bajón en Madrid. Al igual que las partituras el maestro

18 ABSME. *Libro de cuentas de Fábrica*. Sig. 149/18.

19 ABSME. *Libro de Fábrica*. Sig. 148/20.

20 ABSME. *Comptes de la fabrica de Santa Maria de la present vila de Elig*. Sig. 58/24.

21 ABSME. *Comptes de la fabrica de Santa Maria de la present vila de Elig*. Sig. 58/24.

22 ABSME. *Cuentas de fábrica*. Sig 58.25.

de capilla recibía una serie de instrumentos con los que debía trabajar y que luego devolvía:

En Elig a 21 de joliol de 1672 confesa haver rebut del Sr Gaspar Peres xxxxx Cavaller sin-dich de dita vila, los instruments de musica següents. primo una corneta, mas un baxonet, mas un contral y tenor dels ministrils, els quals semhan entregat para queles servisca en la musica y sempre que sera menester tornarlos els tornare y donare compte dells y axi en firme ut supra

Mn. Gregori Munos²³

[...]

En Elig a 7 de novembre 1686. Confese aver rebut del Sr Jurats els instruments següents, primo una corneta, mes un baxo, mes un tiple y tenor de ministril els quals semean entregat pera que servisquen en la musica, y sempre que sera menester tornarlos els torne y done conte dells, y axi en firme Ut supra

Mathias Navarro

M^o de Capilla²⁴

• El canto llano

Del estimable archivo musical que debía existir en Santa María tan solo nos han lle-



Reconstrucción de la Capilla de Música de Santa María. Concierto de la Misa de la Asunción, 03-11-2019.

23 AHME. Racional 1630 sig b/338 fol 16.

24 AHME. Racional 1630 sig b/338 fol 16.

gado algunos libros de canto llano. Según el estudio realizado por Mihaela Gabor²⁵ los fechados durante el siglo XVII son los siguientes:

Sig.	Año	Contenido	Tipo
202	1465 + S. XVIII	Graduale de Tempore	Manuscrito
203	1694	Psalterium	Manuscrito
204	S. XV + S. XVIII	Kyriale	Manuscrito
205	S.XV + S. XVIII	Graduale	Manuscrito
206	s. XV	Graduale	Manuscrito
207	Final S.XVII	Oficio y Misa de la Asunción	Manuscrito
208	Del S. XVI al SXVII	Antiphonarium	Manuscrito

Tal y como consta en los documentos vaciados, a partir de 1629 existían dos sochantres y a partir de 1638 se incorporaron un evangelistero y un epistolero. Durante el siglo XVIII existen pruebas de que eran estos cantores los que interpretaban también la polifonía²⁶, aunque no tenemos pruebas que lo certifiquen de manera irrefutable, es bastante probable que esto fuera así también en el XVII. Los sochantres documentados durante este periodo fueron:

- Pere Macia (1627-1629)
- Josep Rois (1636-37)
- Gines Ferrer (1637-16344)
- Bernardino Rois (1636-46)
- Joan Batiste Martinez de Lillo (1646-1647)
- Pedro Estevan (1648-1649)
- Josep Ruiz (1648-1654)
- Juan Malla (1650-1661)
- Laureano Ruiz (1655-1657)
- Bautista Serruto (1658)
- Gregorio Muños (1659) (1662-1669)
- Joachim Ruiz (1660-1663) (1679)
- Gaspar Ceva (1668-69) (1675) (1677-78) (1681-82)
- Josep Malla (1673)
- Mos Pere Marti (1674) (1676) (1680) (1683-85)
- Mos Gregori Brufal (1675-1685)

²⁵ Véase Gabor Mihaela, *El canto llano en la Iglesia de Santa María de Elche: repertorio himnódico*, Cátedra Misteri d'Elx, 2010. [Inédito]

²⁶ PACHECO MOZAS, Rubén, *La Festa en los siglos XVII, XVII y XIX. Estudio del Misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas*. Elche, Universidad Miguel Hernández, 2014.

• El órgano

Sobre el órgano anterior al del siglo XVI-II existen muy pocas referencias, el estudio más completo lo ofrece Joan Castaño²⁷. En los documentos revisados se han encontrado únicamente dos pagos referidos a trabajos de mejora y mantenimiento del instrumento.

1653 58/24 Siento y dose reales que pago a Domingo Simeon por el salario corrido desde 20 de mayo asta 8 de 8bre de dicho año de las 300 r de salario de organista. Consta por dos albalanes el uno suyo de 10 de 8bre de dicho año y el otro de su Vda de 29 de los dichos
[sigue página siguiente]
mas real y meido por un registro que puso Juan Bayle en dicho órgano de todo consta por dicho alba-
rán.....113_12

1660 Pago nuevecientos reales a Miguel Llop maestro de órganos de templar y adobar el órgano de dicho igle-
sia.....900
[...]
Pago nueve reales y medio de una serradura y llave para el órgano.....9_12

Los organistas documentados durante esta época fueron:

- Antoni Penalva (ca.1627-1652)
- Domingo Simeón 1652. Fue interino cuando falleció Penalva del 20 de mayo al 8 de agosto.

- Jayme Pascual desde agosto de 1652 hasta 1656. Era hijo de un ministril del mismo nombre.

- Domingo Simeon. Desde 1656 hasta 1663

- Francisco Ferrer. 1668-1669

• Los Maestros de Capilla

En los documentos vaciados no aparecen nuevos datos vayan más allá de lo aportado en los estudios realizados por Pomares, Castaño y Massip. La lista de maestros está completa y es la que sigue:

- Llois Vich (1562-1594)
- Mosén Jusepe Benito (1619)
- Mosén Navarro (1610-1636)
- Mosén Gines Ferrer (1635-1640 y 1643-1644)
- Licenciado Francisco Granero (1644-45)
- Mosén Juan Bautista Martinez de Lillo (1646-47)
- Licenciado Francisco Peres (1648)
- Mosén Pere Esteve (1648-1651)
- Mosén Jusep Ruiz, Fran Diego Roca (1652)
- Francesc Soler (1652-1672)
- Mosén Gregori Muños (1673-1674)
- Mosén Gregori Brufal (1677-1686, 1693-1700 y 1705-1709)
- Matías Navarro (1687-1692 y 1705)
- Antonio Navarro (1700-1704)

²⁷ CASTAÑO, Joan (1986)

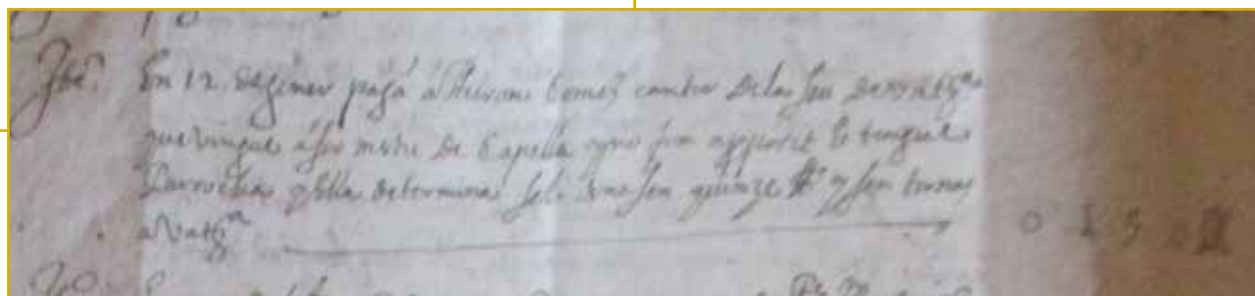
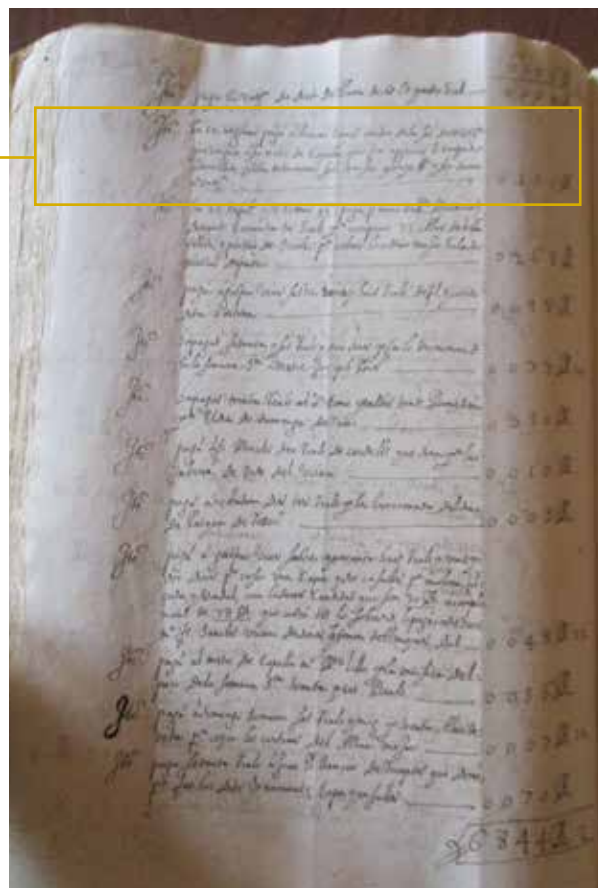
Como único dato novedoso podemos ofrecer el pago que se le hizo en 1646 a un músico de Valencia que vino a hacer una prueba para maestro pero no fructificó:

En 12 de gener [1646] paga a Hieronimo Comes cantor de la Seu de Valencia que vingue a ser mestre de Capella y que no fon apposit en tinge Parrochia y esta determina se li donasen quinze lls y sen tornas a Val[enci]a.....15²⁸

Gerónimo Comes era sobrino del más conocido compositor Juan Bautista Comes y acabó siendo maestro de capilla de la catedral de Orihuela.

• Partituras musicales

Como en todas las capillas musicales, a lo largo de los años se fue generando un archivo de partituras, unas compuestas por los propios maestros de capilla, otras adquiridas de fuera bien mediante compra de libros impresos o mediante copias manuscritas de partituras de otros maestros de capilla, pagando a un copista.



Lamentablemente, el presumible archivo que se pudo ir adquiriendo durante más de cuatro siglos, aunque no se hubiese guardado todo es de suponer que sería considerable, se malogró durante los trabajos de reconstrucción de la Basílica en los años 40 del siglo XX. Hoy tan solo quedan algunos libros de canto llano²⁹.

Podemos reconstruir parcialmente el archivo gracias a los memoriales de entrega de

documentos de los maestros de capilla que jalonan el siglo XVII, el primero de ellos es el de Ginés Ferrer, fechado en 1640 que se transcribe más arriba.

La identificación ha de hacerse únicamente usando la descripción del inventario ya que ningún volumen ha sobrevivido y tampoco tenemos ningún apunte explícito sobre la compra o reparación de libros de coro que

28 ABMSE. Sig 58/24.

29 ÁLVAREZ FORTES, Ana María, y CASTAÑO GARCÍA, Joan, *El archivo parroquial histórico de la basílica de Santa María de Elche*. Elche, Ajuntament d'Elx, 1995. Algunos de ellos es muy probable que no pertenecieran originariamente a Santa María sino que llegaron como resultado de las desamortizaciones del siglo XIX.

vaya más allá, por ejemplo, del que encontramos en el año 1628, que no aclara nada:

Item de adobar dos llibres de cant quatre
reals....._8³⁰

Las partituras que Ginés Ferrer³¹ en el año 1640 declara tener son las siguientes:

Primo entrega un llibre de victoria de mises y magnifiques y salves de marca mayor.

Esta es la única partitura que se puede identificar casi con total seguridad, se trata del *Libro primero que comprende Misas, Salmos, Magnificats, alabanzas a la Virgen y otros* (Vencecia, Gardano, 1576)³². Obra de Tomás Luis de Victoria (1548-1611), es un libro de atril impreso³³.

Item altre llibre de salmodia de vespres y magnifiques y motets de marca mayor.

De este libro conocemos el contenido aproximado, pero es imposible deducir ni el autor ni si era un libro impreso o manuscrito. La expresión de *marca mayor* significa que era un libro grande, probablemente un libro de

facistol, pero no podemos saber las dimensiones ya que el tamaño tampoco estaba normalizado en la época.

Item altre llibre de diferents mises ab la turba del pasi y lamentacions de semana santa.

Tampoco sabemos si era impreso o manuscrito, ni el autor, pero por el contenido, podría ser un libro de facistol.

Item quatre llibrets de pasi del duch de Calabria en quart.

Según Greta Olson³⁴ con el nombre de *Pasión del Duque de Calabria* era conocida la Pasión según San Mateo del compositor flamenco Jan Nasco (ca.1510-1561).

Eran libretes en los que estaba escrita la voz correspondiente, tiple, alto, tenor y bajo. Atendiendo a los apuntes conservados que nos hablan de diferentes copias que se realizaron a lo largo de los años, podemos deducir que eran manuscritos. Probablemente debido al desgaste que sufría la partitura se tuvo la obligación de remendar los libretes en 1654, 1678 y 1679:

Año	Signatura	Título
1654	58/24	Pago a Mos Joachimm Rois noventa y quatro reales por el gasto que hizo en adobar la cruz de madera y el titulo del So Christo y copiar los cuadernos de la música del passio.[1654] Consta por albalan.....94
1678	149/18	Mes en 28 del dit a mos Pau Carbonell diuit reals p adobar un misal y dos quaders dels pasis.....18
1679	149/18	Mes en 11 de Mars 1679 a mos Gregori Brufal per haver copiat la solfa y lletra del paper del tiple del passi del diumenge de Rams.....10

30 ABMSE. Sig. 149/20.

31 Véase supra.

32 RISM: V1427.

33 Se puede consultar su descripción y diferentes localizaciones en: Emilio Ros-Fábregas, "E-TU Impr. 2 [RISM V1427]", *Books of Hispanic Polyphony*, ed. E. Ros-Fábregas (accession date: 04 Apr 2020), <https://hispanicpolyphony.eu/source/22856>.

34 https://www.academia.edu/10349693/Mixing_Chant_Traditions_An_Italian_Passion_in_Spain [consultado 16-10-2019].

Item la consuetud de la festa de nostra sa de agost.

Este apunte refuta de manera casi inapelable las teorías que defienden que la consuetud de la Festa se custodiaba celosamente en la *caxa de tres claus* del Ayuntamiento. Como cualquier otro libro de música, lo guardaba el maestro de capilla, que lo utilizaba con total naturalidad, incluso haciendo sobre él las enmiendas que considerara oportunas. Llegado el momento en que por desgaste o porque las sucesivas modificaciones realizadas cada año hacían necesario un nuevo documento, la consuetud era sustituida por otra.

Lamentablemente no podemos saber más, desconocemos el contenido, la autoría y tampoco sabemos con seguridad si fue esa la que usó como modelo el “devot” que copió la consuetud de 1639.

Como hemos visto en el caso de la Pasión, el resto de libros también necesitaban de un mantenimiento y quedan reflejados en los apuntes a lo largo de los años:

Aunque hubo varios maestros de capilla que sucedieron a Ginés Ferrer y es de suponer que todos firmarían un documento con las partituras que recibían y devolvían, el siguiente memorial conservado que nos informa sobre libros musicales está fechado el 2 de septiembre de 1686, se trata de la recepción de partituras por parte de Matías Navarro, nuevo Maestro de Capilla:

Memoria de el entrego dels papers de musica que te la vila per la festivitats de N^a S^a els quals seli entregaren al mestre de capella Mathias Navarro en 2 de setembre de 1686

Primo la consuetud de la festa de nostra Señora de la asuncio

Item la salve que se canta el dia de la festivitats de N^a S^a

Item la missa de frai Antonio de Jesus que se canta dia de N^a S^a

Item el dixit dominus de Tavares de a 12

Año	Signatura	Título
1646	58/24	En 10 de diciembre [1646] pago a Mo Joan Sepulcre doze reales que se gastaron en adobar los libros del choro.....12
1650	58/24	Veintiun reales que pago a mos Juan Sepulcre por haver aderesado unos libros de canto y tres misales consta por una memoria de dicho gasto firmado del vicario.....21
1651	54/24	Quatro reales que pago a mos. Juan Sepulcre de aderesar los libros de coro.....4
1656	54/24	Primo en descargo que pago a Mos Gregorio Bola de adobar los libros del coro treinta y un real.....31
1656	54/24	Pago a Mos Gregorio Bola diez reales por el adobo de un libro de coro de dicha iglesia [1656].....10
1657	54/24	Pago a Mos Gregorio Bola por el adobo de un libro.....3 [...]

Item el pasio y la turba	Los quals, deixa entregats la vila y els torna=
Item un libro impreso de Vitoria	Memoria dels papers que el dit M ^a Mathias Navarro deixa=
Los quales libros tengo en mi poder y por la verdad lo firme	Primo una missa a deneu
Mathias Navarro	Item un dixit dominus a tretze
M ^o de Capilla	Item un magnificat a onze
Mas tiene dicho maestro en su poder una missa de quatro coros del maestro Theodoro Ortells---	Item dos primeres lamentacions a huit per a dimecres y dijous sant
Mas un dixit de tavares de papers de xxxx marquilla original del sobre dit de a 12==	Item un miserere a dotze pera la semana santa
Mas altra missa xxx de la sobre dita missa de frai Antonio de Jesus de paper de Marquilla===	Item un regina coeli Letare para dia de pasqua a huit=
Mathias Navarro	Els quals papers restan en poder de la villa xxxxxx y estan archivats en la sala del consell=
Maestro de Capilla ³⁵	Eliig 8 Maig 1692 Blay Bernabeu xxxx
En 1692, cuando Navarro deja el magisterio libros y algunos más que se habían incorporado durante su cargo:	En Elig a ii de Juliol de 1692 confese tenir en mon poder tots los papers de musica asi els de la vila com els que a dextat Mos Mathias Navarro.
Memoria dels papers que entrega a la villa M Mathias Navarro	Mos Gregori Brufal
Primo la consueta y papers de la festa de Ntra S ^a de Asuncio=	Mestre de capella ³⁶
Item Un llibre impres de musica a quatre=	Como vemos, algunos libros ya se encontraban en 1640, otros fueron adquiridos a lo largo del siglo. Analicemos los inventarios:
Item el Pasi a quatre y quadern de la turba=	Primo la consueta de la festa de nostra Señora de la asuncio (1686)
Item una missa a dotze de Ortells=	Primo la consueta y papers de la festa de Ntra S ^a de Asuncio (1692)
Item la missa de ecos a dotze= xxxx adornat M ^o Brufal	Aunque en ambos casos se trata de la Consueta de la Festa, no sabemos si es el mismo documento o una copia del mismo. Según mis investigaciones ³⁷ se debió escribir una nueva
Item dos copies de el dixit Dominus de Tavares a dotze=	

35 AHME. Racional 1630. Sig. b/338. 69.

36 AHME. Racional 1630. Sig. b/338. Fol. 16.

37 PACHECO MOZAS, Rubén, *La Festa en los siglos XVII, XVIII y XIX. Estudio del Misterio de Elche a través de los libros de cuentas y las partituras conservadas*. Elche, Universidad Miguel Hernández, 2014. Capítulo VI.b

consueta de ensayo durante el magisterio de Matías Navarro que explique las diferencias textuales entre las consuetas conservadas de 1639 y 1709. Por lo tanto, podríamos pensar que el documento de 1686 sí podría ser la misma consueta que recibe en 1640 Ginés Ferrer, pero el de 1692 sería un nuevo documento con las modificaciones efectuadas por Navarro que recibió el encargo explícito de *posar el ministeri de la festivat de nostra Señora en bona forma si pot ser ab musics de la tera*³⁸. Queda reforzada esta teoría por los *papers de la Festa* que bien podrían ser las partituras del Araceli o la Coronación o un conjunto de libretas para el apostolado y judiada parecido al que se conserva actualmente en el AHME de los siglos XVIII y XIX³⁹.

Item la salve que se canta el dia de la festivat de N^a S^a (1686)

Esta partitura la recibe Navarro en 1686, pero no la devuelve en 1692. Entrando en el terreno de la especulación, en el libro manuscrito del sochantre Guisbert del siglo XVIII, se encuentra anotada una *Salve, que cantan los monges mercenarios en la villa de Elche*⁴⁰. Si fuese esta misma partitura –una copia–, se trata de una partitura de canto llano, por lo tanto, con la progresiva especialización en la capilla, le correspondería su custodia al sochantre, no al Maestro de Capilla, lo que explicaría que Navarro no la devolviera. Es necesario insistir en que es solo una especulación que hace falta sostener con evidencias más claras.

Item la misa de frai Antonio de Jesus que se canta dia de N^a S^a (1686)

Mas altra missa xxx de la sobre dita missa de frai Antonio de Jesus de paper de Marquilla (1686)

De estas dos misas, que únicamente aparecen en el memorial de 1686 no hay más datos. Ni tampoco del compositor. No se encuentra re-

ferencia a estas misas en el inventario de 1692 salvo que sea la siguiente:

Item la missa de ecos a dotze= xxxx adornat M^o Brufal (1692)

Al no existir más información, no se puede confirmar ni descartar que esta *missa de ecos* sea la de Fray Antonio Jesús que se menciona en 1686.

Item un libro impreso de Vitoria (1686)

Item Un llibre impres de musica a quatre (1692)

Casi con total seguridad es el libro de Victoria que aparece en el memorial de 1640.

Item el dixit dominus de Tavares de a 12 (1686)

Mas un dixit de tavares de papers de xxxx marquilla original del sobre dit de a 12

Item dos copies de el dixit Dominus de Tavares a dotze (1692)

Existe un compositor llamado Manuel Tavares (1585–1638). Nació en Portalegre (Portugal). Fue maestro de capilla de Baeza (1609–1612), Murcia (1612–1631), Las Palmas de Gran Canaria (1631–1638) y Cuenca (1638), donde murió. Se conserva una obra suya en la Catedral de Valencia y en el Cançoner de Ontinyent, además de en las catedrales donde trabajó.

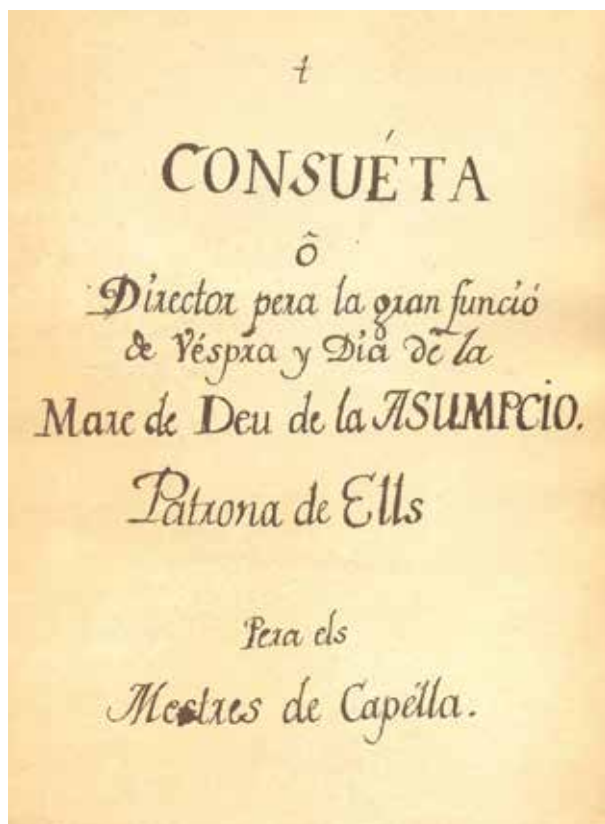
Si se trata de este Tavares y no otro con el mismo apellido su obra llegó a Elche en 1652 cuando ya había fallecido.

1646	58/24	En 10 de diciembre [1646] pago a Mo Joan Sepulcre doze reales que se gastaron en adobar los libros del choro.....12
------	-------	---

38 Véase CASTAÑO GARCÍA, Joan, 'La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx' en *Cabanilles*. Valencia: núms. 18-20, abril-diciembre, 1986. Pág. 86.

39 AHME Sig. 446.

40 Véase SANCHEZ GRANADOS, Desiree. *El cuaderno manuscrito del sochantre Miguel Guisbert*. Cátedra Misteri d'Elx, 2015.



Portadilla de la consueta del Misteri d'Elx de 1709. / Patronato del Misteri d'Elx.

Este *Dixit Dominus* se cantaba, entre otras ocasiones, en las Vísperas del día de la Asunción por esta razón probablemente parte del coste es asumido por l'arrova de l'oli.

Item el pasio y la turba (1686)

Item el Pasi a quatre y quadern de la turba (1692)

Probablemente se trate de la Pasión que se menciona en el memorial de 1640

Mas tiene dicho maestro en su poder una misa de quatro coros del maestro Theodoro Ortells (1686)

Item una missa a dotze de Ortells (1692)

Antonio Teodoro Ortells (1647-1706). Trabajó, entre otros sitios, en el Corpus Christi y en la Catedral de Valencia, donde se conserva una abundante obra tanto en latín como en castellano. En los catálogos de José Climent⁴¹ se mencionan 6 misas a 12 voces de las cuales, anteriores a 1686 solo son dos, pero están divididas en tres coros. Las que son a 4 coros y 12 voces son todas posteriores a 1686 y por lo tanto ninguna puede ser la que existía en Elche.

Hasta aquí las partituras que coinciden en los memoriales de 1686 y 1692. En éste último Matías Navarro deja una serie de partituras de autoría propia que podríamos suponer se encuentran también en el archivo de la catedral de Orihuela⁴²:

Primo una missa a deneu

Fue estudiada por Inmaculada Dolón⁴³, es la misa barroca con más número de partes que se conoce. No se sabe con exactitud para qué ocasión fue escrita. En Orihuela se conservan dos partituras bajo la signatura 59/7 y 125/5.

Item un dixit dominus a tretze

Existe un *Dixit Dominus* a trece voces en el archivo de Orihuela con la signatura 32/12. Probablemente se utilizara para sustituir del *Dixit Dominus* de Tavares en las Vísperas del Misteri.

Item un miserere a dotze pera la semana santa

En Orihuela tan solo se conserva la parte de alto y tenor del primer coro. Signatura 130/8.

Item dos primeras lamentacions a huit per a dimecres y dijous sant

Podría tartarse de la partitura conservada incompleta en el archivo de Orihuela: *De lamentatione... Cogitavit Dominus. Lectio 1ª de Feria VI*

41 CLIMENT, José, *Fondos musicales de la región valenciana. I Catedral de Valencia*. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1979, y CLIMENT, José, *Fondos musicales de la región valenciana. II Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1984.

42 CLIMENT, José, *Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela*. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.

43 DOLÓN LLOR, Inmaculada, *Mathias Navarro. Misa cum 19 voces. (1689?) en el contexto de la música polioral barroca Valenciana*, TFM, Universidad Internacional de Valencia, 2007. [Inédito].

Paraceve, a 8 SSAT-SATB y acomp. Registrada con la signatura 130/5.

El resto de obras, se supone que también compuestas por Matías Navarro no han podido ser identificadas en el archivo de Orihuela ni en ningún otro.

Item un magnificat a onze

Item un regina coeli Letare para dia de pasqua a huit

L'arrova de l'oli

En el legajo 58/24, además las cuentas de fábrica entre los años 1635 y 1663, no se sabe por qué razón, también están anotadas las cuentas de *l'arrova de l'oli* pertenecientes a los años comprendidos entre 1647 y 1649.



La escultura del Ternari frente a la portada mayor de Santa María. / Matías Segarra

La clavería de *L'arrova de l'oli* fue una institución creada para recaudar dinero, imponía el pago de una arroba de aceite por cada caldera de jabón que se cocía en domingo con el objeto de obtener fondos con los que se financiaba la Festa, la capilla de música y otras actividades en las que participaba la imagen de la Virgen de la Asunción. Las cuentas de esta clavería fueron vaciadas en

su práctica totalidad por Ana Álvarez y Joan Castaño⁴⁴. Este nuevo documento viene a complementar el citado trabajo.

Los pagos relacionados con la Festa son:

1647 Mas pago por quatro libras de oropel para la fiesta de Ntra Sa de Agosto valen 78 reales.....78

Mas pago a Gines Irles sinquenta y seis reales y seis dineros por los gastos se hicieron en la fiesta de ntra Sa de Agosto en el año 1647.....56

Mas Gasto veinte y seis reales en gastos tocantes a la fiesta de nuestra Sa de la Asuncion.....26

1648 Mas pago quatro libras y onze onzas de oropel para la fiesta de ntra Sa de Agosto que suben sinquenta y tres reales y diez y seis dineros.....53_16

Mas pago treinta reales por dos tocas para las marias.....30

Mas pago veinte reales que se hizo de gasto en la fiesta de dicho año.....20

Mas pago a los que llevaron la Virgen en la prosesion de el dia de pasqua ocho reales.....8

1649 Mas pago ciento y veinte y sinco reales y dos dineros por el coste de un manto de tabizal para la maria.....125

Mas pago cinquenta y tres reales y seis dineros por ocho varas de tafetán blanco para hazer vestidos para los Angeles Araceli.....53_6

Mas pago seis libras de oropel para la fiesta de Agosto valen sesenta y quatro reales.....64

44 ÁLVAREZ FORTES, Ana María, y CASTAÑO GARCÍA, Joan, "L'Arrova de l'Oli una antiga aportació al manteniment de la Festa d'Eix" en *Festa d'Eix*.

Otros pagos relacionados con la imagen de la Asunción:

1646	Mas Pago ocho reales por llevar la Virgen el dia de la Concepcion.....8
------	---

1647	Mas pago por traer la virgen en la prosesion del dia de Pasqua de resurrección seis reales.....6
------	--

1648	Mas pago ocho reales a los que traxeron la Virgen en la prosesion del dia de Pasqua de resurrection.....8
------	---

El resto de apuntes son pagos referidos a salarios de la capilla de música.

A modo de conclusión

El nacimiento de la capilla en el siglo XVI supuso un punto de inflexión en la vida musical de la villa de Elche. El devenir de la capilla a lo largo de los años influyó de manera decisiva en la Festa, se podría decir que los maestros, sochantres y demás músicos son el catalizador a través del cual el Misteri se actualiza. Por ello es fundamental conocer su composición, repertorio y costumbres interpretativas, porque de la competencia, los gustos y los prejuicios de estos músicos dependía en buena medida el destino del Misteri.

La Capilla de Música de Santa María fue una institución importante en la época, con relaciones con las catedrales y centros musicales y culturales más relevantes de aquel momento.

Gracias a la capilla, la Festa se desarrolló en un ambiente cultural rico, con influencias musicales y estéticas que posibilitaban los músicos que pasaban por ella trayendo y llevando partituras, instrumentos y formas de entender la música, en esa red que eran las capillas musicales de la época.

A comienzos del siglo XVII queda fijada la letra y la música de la Festa. No obstante, esta consolidación no significa que la manera de cantar no fuera cambiando a lo largo de los años. El uso de unos instrumentos u otros, la progresiva fijación de los adornos, la adaptación de cadencias y formulas melódicas son el resultado de años de pequeñas y o grandes transformaciones que acabarán por configurar la Festa que hoy conocemos. Todo este desarrollo, esencial para su futura supervivencia, fue posible, en gran medida, gracias al fecundo contexto cultural generado en torno a la Capilla de Música de Santa María⁴⁵.

45 Lista de integrantes de la Capilla al completo en *elche.me*, capilla de música de Santa María s. XVII.

Hacia una virtualización del Misteri d'Elx

Ana Planells Pérez
Doctora en Arquitectura



/ Matías Segarra.

La aplicación de las nuevas tecnologías en el patrimonio cultural es una práctica cada vez más extendida. En este sentido, los modelos virtuales han demostrado ser un instrumento muy eficaz para el estudio del comportamiento de los edificios, así como para recrear las experiencias sensoriales que éstos transmiten.

La unión de realidad virtual y acústica ha generado en los últimos años un campo de trabajo bastante amplio, que ha tenido a nivel mundial una repercusión y producción muy considerable. Su aplicación en edificios con valor patrimonial resulta de gran interés para poder conocer la respuesta final del oyente ante la música o el habla que se percibe en dichos edificios. En este sentido, se trabaja para, a través de la realidad virtual, construir maquetas de estos edificios que permitan realizar no sólo una reconstrucción visual del edificio, sino también conocer y por tanto digitalizar cómo suena la música o el habla en su interior o poder inferir cómo sonaba antes de las intervenciones a las que han sido sometidos a lo largo de su historia. En el caso de la basílica de Santa María de Elche, el comportamiento acústico de la sala y las variaciones en el uso del espacio adquieren especial importancia, ya que además del culto y la celebración de conciertos, es el escenario en el que cada año se representa el Misteri d'Elx.

Mediante la construcción de un modelo virtual es posible reproducir un bien y estudiarlo sin necesidad de actuar directamente sobre él, favoreciendo su conservación. Para ello, tras una toma de datos en el elemento real, se construye y calibra una maqueta del mismo en la que es posible recrear un entorno o simular diferentes comportamientos sin necesidad de desplazarse hasta él o modificarlo. El modelo virtual es muy versátil ya que se puede actuar sobre él con total libertad y sin limitaciones de equipos o personal, permitiendo incluso simular situaciones que en la realidad no se podrían producir. Esto resulta especialmente útil cuando se trabaja con edificios protegidos en los que la capaci-

dad de actuación es limitada. Por otra parte, el lenguaje audiovisual supone una herramienta de difusión muy potente, que permite fomentar el conocimiento y el acercamiento de los bienes patrimoniales a cualquier tipo de población.

La aplicación de estas herramientas para llevar a cabo una virtualización completa, visual y sonora, de la Basílica de Santa María y el Misteri d'Elx permitiría interactuar desde cualquier lugar tanto con el patrimonio arquitectónico como con el patrimonio inmaterial vinculado a él.

Por ello, el inicio del trabajo para virtualizar íntegramente la representación del Misteri d'Elx ha sido uno de los objetivos de la tesis *La acústica virtual en el estudio del patrimonio arquitectónico de la Basílica de Santa María y el Misteri d'Elx* (Planells, 2017), algunos de cuyos resultados se recogen en el presente artículo. Este estudio forma parte del proyecto de investigación BIA2012-36896 del Plan Nacional I+D+i titulado: *Acústica virtual. Aplicación de protocolo de calidad acústica mediante entornos virtuales, como herramienta en proyectos de diseño, rehabilitación y en la acústica arqueológica del patrimonio material/inmaterial*, desarrollado por el Grupo de Investigación en Acústica Virtual UPV-UVEG.

Una vez estudiado en profundidad el edificio y sus diferentes etapas, se ha partido de la normativa, métodos, protocolos, parámetros, índices, datos, etc. obtenidos a partir del estudio de salas de conciertos, por ser estas las únicas herramientas existentes, ya que a pesar de que la problemática del sonido en los recintos de culto ha existido siempre, la adaptación de la acústica virtual a este tipo de espacios es relativamente reciente.

El proceso de aplicación de estas técnicas a la Basílica ha permitido establecer una serie de aspectos, detectados también en investigaciones similares, a tener en cuenta en recintos de culto históricos en los que se encuentran una gran cantidad de elementos singulares y propios de estos espacios, que no existen



Interior de la Basílica durante la campaña de medidas acústicas.

en las salas de conciertos y que, por tanto, requieren de estudios específicos para caracterizarlos y poder incluirlos en la simulación.

Una de las características que diferencian a los recintos de culto históricos de las salas de conciertos o teatros es su complejidad geométrica, la cual ha hecho necesario un trabajo previo en la construcción de los modelos que han sufrido una serie de cambios, adaptándose a los diferentes requerimientos de las simulaciones gráfica y acústica, solventando las dificultades encontradas en las etapas iniciales de la investigación.

Finalmente se ha trabajado por separado la parte sonora de la visual, ya que los análisis previos llevados a cabo en otros edificios del patrimonio valenciano revelaron que los diferentes requerimientos de los modelos para la simulación gráfica y acústica hacen que resulte más eficiente la construcción de un modelo específico para cada caso (Planells et al., 2011).

Virtualización del sonido

La acústica virtual consiste en la aplicación de una serie de técnicas informáticas y de procesamiento de señal acústica que permiten la audición de cualquier tipo de recinto simulado en un entorno virtual. Su aplicación al estudio de salas y edificios del patrimonio arquitectónico valenciano ha permitido analizar la acústica de estos entornos y evaluar su respuesta a diferentes estímulos acústicos (Segura et al., 2013) (Montell et al., 2012).

El estudio acústico de salas comenzó con el análisis de salas de conciertos y la normativa que existe al respecto se ha elaborado para este tipo de espacios. Los primeros estudios llevados a cabo en catedrales se realizaron en los años 70, centrándose en los problemas de inteligibilidad de estos espacios. Desde entonces ha aumentado considerablemente la investigación dirigida al conocimiento del comportamiento acústico en recintos de culto.

Aplicando estas técnicas, y con el fin de determinar el comportamiento acústico de la

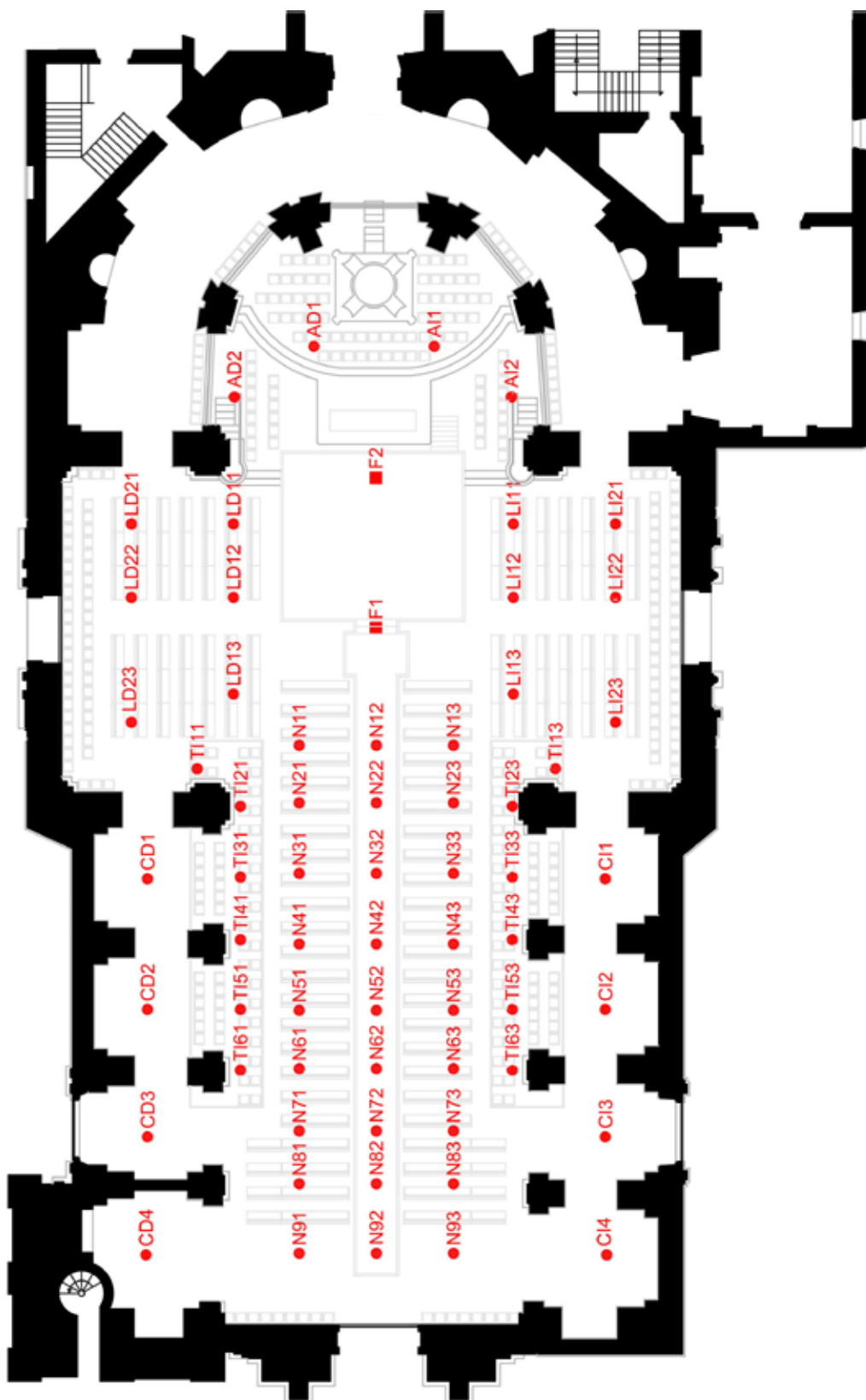
Basílica de Santa María como escenario del Misteri d'Elx durante la representación, se realizó una campaña de medidas de parámetros acústicos una vez instaladas la lona que cubre la cúpula, el andador y el cadafal. Las medidas se realizaron con la Basílica cerrada al público y durante la noche, con el fin de que el ruido de fondo existente fuera el mínimo posible y evitar posibles interferencias que alteraran los resultados.

El protocolo de medidas acústicas empleado está establecido en la norma internacional ISO 3382 y describe tanto el procedimiento de medición, condiciones de medida y número mínimo de posiciones como los equipos a utilizar (ISO 3382-1, 2009). El proceso consiste en excitar la sala utilizando un sistema de emisión sonora y registrar la respuesta acústica de la misma para, a partir de esta señal determinar los valores de los parámetros acústicos objetivos mediante un software especializado.

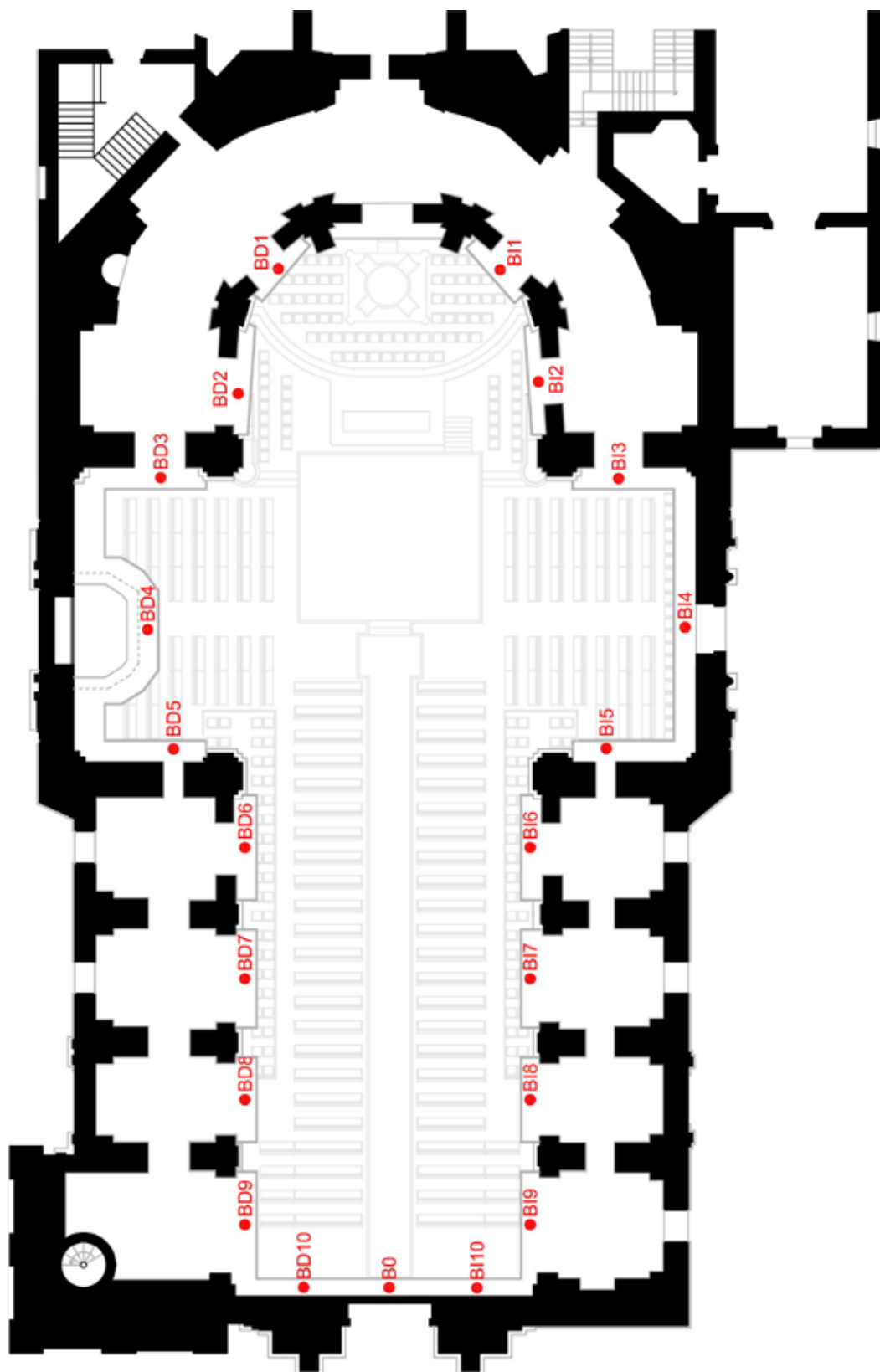
De acuerdo con la norma ISO 3382 las posiciones de medición tanto de la fuente como de los receptores deben corresponder con las habituales de las fuentes naturales y oyentes respectivamente. Por ello, las medidas se realizaron situando la fuente sobre el cadafal en el que se desarrolla gran parte de la representación.

Dado el tiempo necesario para llevar a cabo las medidas, se realizó un estudio previo de la sala para determinar las posiciones idóneas de los receptores y optimizar el trabajo de campo. Finalmente, se registraron un total de 86 posiciones repartidas entre la nave, transepto, capillas, tribunas, ábside y girola, en la planta baja y los balcones de la planta superior, ya que todos esos espacios son ocupados por el público.

La emisión sonora puede realizarse utilizando diferentes tipos de señal, en este caso se empleó una señal *sweep* también llamada *barrido senoidal*, que cubre todo el rango de frecuencias audibles excitando sólo una frecuencia a la vez, lo que permite concentrar la energía y facilita separarse del ruido de fondo exis-



Ubicación de las fuentes y posiciones registradas en la planta baja.



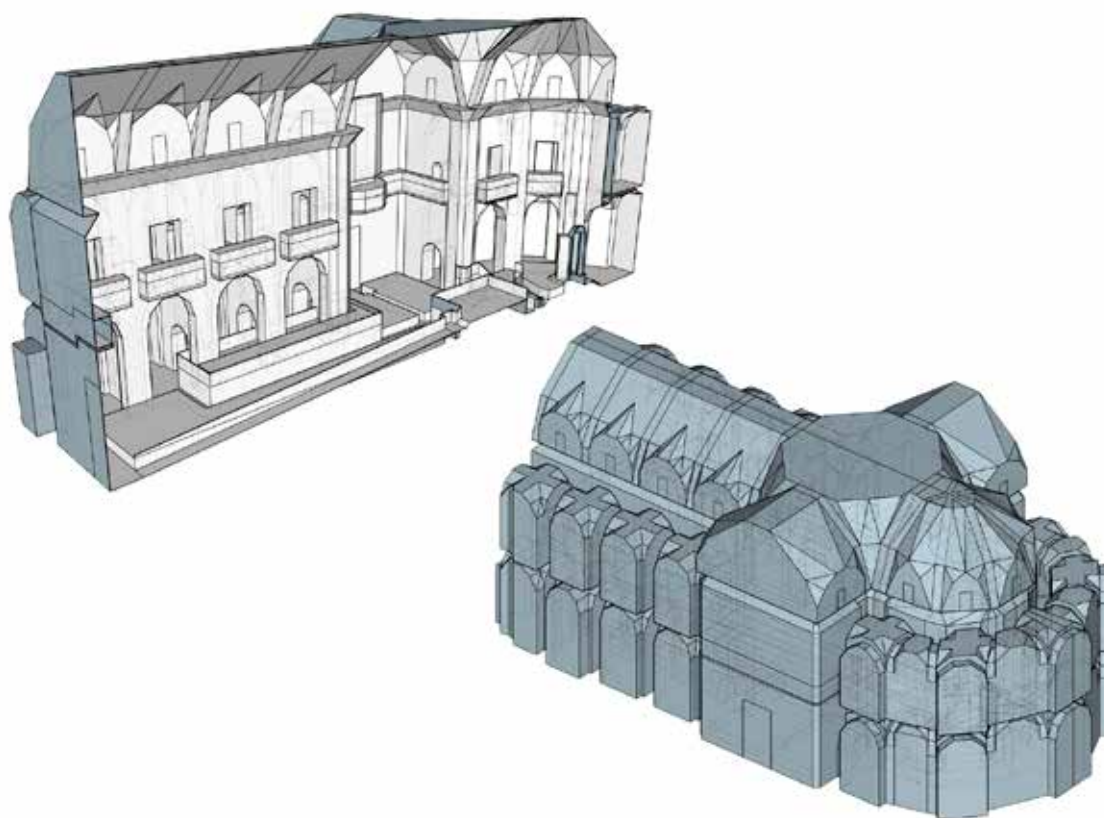
Posiciones registradas en la planta superior.

tente en la sala. El rango de la señal se ajustó de manera que cubriera todas las bandas de octava entre 125 y 4.000 Hz. Las respuestas se registraron con tres tipos de micrófonos, que se desplazaron por la sala situándolos en las diferentes posiciones previamente establecidas, emitiendo la señal de excitación y obteniendo la respuesta impulsiva de la Basílica en cada uno de los puntos. Las respuestas obtenidas *in situ* se procesaron posteriormente en el laboratorio utilizando el software WinMLS para calcular los parámetros que definen el comportamiento acústico del espacio.

La simulación acústica se realizó con el software CATT-Acoustic v9.0b, un programa de simulación y auralización del campo acústico de recintos que emplea algoritmos basados en la teoría geométrica, consistiendo en la construcción de un modelo simplificado de la sala a cuyos planos se le asignan unos materiales con determinados coeficientes de

absorción y difusión que permiten calcular los parámetros acústicos medidos *in situ*. Cabe destacar que la construcción de modelos geométricos muy detallados no garantiza una mayor precisión en el cálculo si las características acústicas, absorción y difusión, asignadas a los materiales no se aproximan suficiente a las reales. No obstante, se ha probado que modelos geométricos simplificados con propiedades acústicas precisas aportan buenos resultados.

Siguiendo estas premisas se construyó un modelo simplificado y se asignaron los coeficientes de absorción y difusión a los diferentes materiales, se establecieron las posiciones de fuentes y receptores coincidiendo con las de las medidas *in situ* y se llevó a cabo la simulación, ajustando los coeficientes mediante la comparación de los valores de los parámetros acústicos simulados con los reales.



Modelo simplificado de la Basílica para simulación acústica.

Una vez que el modelo virtual reproduce el comportamiento del espacio real se procede a la auralización. Auralizar consiste en simular la experiencia sonora en una determinada posición del espacio modelado, haciendo audible el comportamiento sonoro de un recinto (Barba, 2016). Existen varios métodos para llevar a cabo las auralizaciones, el más utilizado y el que se ha empleado en este trabajo es la auralización calculada por ordenador, en la cual se utiliza el modelo geométrico virtual a escala de la sala, al que se aplican algoritmos de predicción de las respuestas impulsivas de la misma que después se procesan obteniendo la señal audible correspondiente.

Uno de los principales problemas para la consecución de auralizaciones es la obtención de grabaciones anecoicas, esto es, equivalentes a las condiciones de campo libre, sin reflexiones. Con estas grabaciones se realiza un proceso llamado convolución, para reproducir las características acústico-energéticas en cada ubicación, a partir de la medida de la respuesta impulsiva en cada punto del entorno.

Se han auralizado tres tipos de señales, coincidiendo con las fuentes reales existentes en la Basílica de Santa María: el habla, presente en la celebración del culto; el órgano, elemento con gran presencia en la iglesia, y el Misteri d'Elx.

La celebración del culto es una de las dos actividades principales que se realizan en la Basílica de Santa María. Para su auralización se ha situado la fuente en el altar, desde el que se ofician las ceremonias y se han colocado varios receptores distribuidos en las diferentes zonas estudiadas para percibir las diferencias existentes entre unas y otras. Por otra parte, el órgano constituye un elemento con gran presencia en el interior de la Basílica, en la que se realizan conciertos de este instrumento. Por ello, se ha llevado a cabo la auralización con la fuente en el órgano para varios receptores. Permitiendo percibir el sonido del mismo en las diferentes posiciones de receptor.

Al contrario de lo que ocurre con el habla o la música de órgano, de los que existen grabaciones anecoicas, la obtención de la señal anecoica del Misteri no es una tarea sencilla. La dificultad radica en que el registro de la señal en condiciones anecoicas dentro de una cámara resulta prácticamente imposible de realizar en este caso. La obra contiene piezas a una voz, ya que casi todas ellas se basan en la monodia gregoriana, a dos voces, tríos y piezas corales. Los cantores necesitan escucharse tanto a sí mismos si son solistas, como al resto del grupo si actúan como coro o agrupaciones musicales, por lo que no es posible hacerles actuar de forma independiente en la cámara, ni introducir a la agrupación completa en la misma, dado el gran número de intérpretes de algunas piezas.

Por este motivo, para obtener las grabaciones anecoicas se optó por un registro de la señal reduciendo al máximo el ruido de fondo y la reverberación, para una vez grabada la señal no anecoica eliminar la contribución de la sala y poder obtener una señal equivalente a campo libre. Para ello, se realizó una grabación de la obra completa en la sala de ensayo de los cantores y escolanía del Misteri, ubicada en la Casa de la Festa, y se está trabajando sobre ella.

En lo referente al Misteri, hasta el momento, se han llevado a cabo dos auralizaciones. En primer lugar, se ha seleccionado la pieza titulada *Germanes* mies cantada en el inicio del andador. Por otra parte, se ha realizado la auralización de la subida al cielo del Araceli. Para ello se ha simulado con la fuente situada sobre el cadafal desplazándola hacia arriba en intervalos de un metro de longitud hasta llegar a los 23 metros de altura de la lona que simula el cielo. En ambos casos se han colocado varias posiciones de receptor permitiendo apreciar las diferencias de sonido entre unas zonas y otras de la Basílica.

Virtualización de la imagen

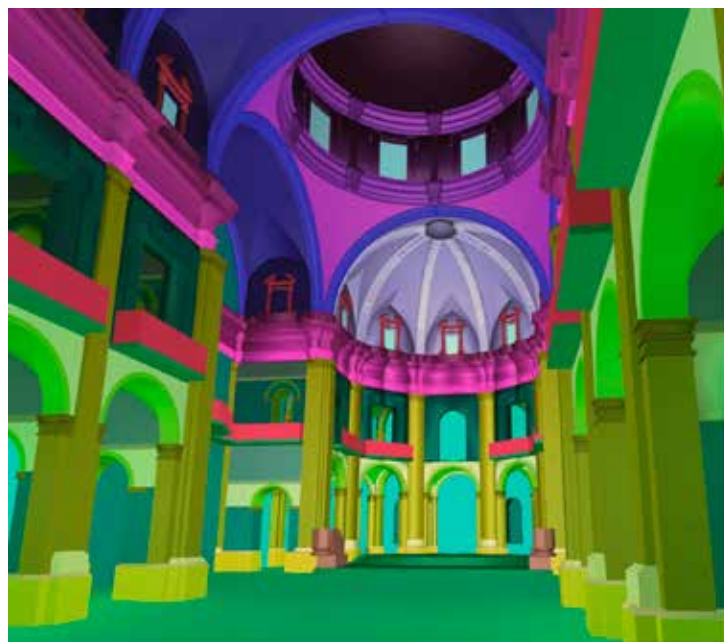
La Basílica de Santa María es un espacio geoméricamente complejo. Se trata de una

iglesia con planta de cruz latina, tiene una sola nave, transepto y ábside, y el crucero está cubierto por una cúpula sobre tambor y pechinas. A ambos lados de la nave cuenta con cuatro capillas entre contrafuertes que se comunican entre sí, generando una circulación perimetral que continúa en torno al ábside con la existencia de un deambulatorio a modo de girola, y se repite en las tribunas situadas sobre la girola y las capillas en la planta superior.

Al contrario de lo que ocurre en la simulación acústica en la que se requieren modelos sencillos, para obtener una simulación visual lo más realista posible es necesario que el modelo incluya sus detalles y elementos más significativos. Para ello se construyó una maqueta virtual detallada del interior del edificio en la que, además de los elementos cons-



Ejemplos de texturas empleadas en el modelo de la
Basilica de Santa María.



Evolución del proceso de texturización del interior de la
Basilica de Santa María.

tructivos que constituyen la envolvente, se modelaron algunos objetos importantes para la percepción del espacio como los bancos, los púlpitos y el tabernáculo. Otros, sin embargo, se representaron como simples planos, aportándoles realismo posteriormente mediante el tratamiento de imágenes y texturas, tal es el caso de las barandillas de los balcones y las rejas metálicas que rodean el ábside.

Una vez construida la maqueta, se procede a asignar materiales y texturas a los diferentes elementos que la componen. Para recrear las superficies lisas como en este caso los muros o el pavimento, es suficiente con transformar la imagen obteniendo una textura plana, mientras que, en el caso de geometrías más complejas como las pechinas, es necesario que la textura adquiera la forma del elemento.

No obstante, el adecuado tratamiento de las texturas para crear los materiales no garantiza un resultado realista, la configuración de la iluminación tiene una influencia decisiva.

Por otra parte, cabe destacar que el interior de los espacios litúrgicos se encuentra lleno de elementos pictóricos y escultóricos de



carácter simbólico y decorativo. A la hora de realizar una maqueta virtual sería extremadamente costoso incorporar todos estos elementos, lo cual, por otra parte, tampoco resulta necesario ya que algunos de ellos pasan desapercibidos y son prescindibles para la sensación inmersiva.

Sin embargo, otros elementos son identificativos de la sala y fundamentales en la configuración del espacio interior, por lo que resulta indispensable modelarlos. En el caso de la Basílica de Santa María se encuentran entre ellos el órgano, el tabernáculo y el retablo mayor, cuya virtualización ha comenzado a realizarse.

Como se ha comentado, la iluminación es fundamental para otorgar realismo a la maqueta virtual. Independientemente del grado de detalle del modelo y la calidad de las texturas, una correcta iluminación de la escena es la que marca la diferencia y conlleva un trabajo específico una vez finalizado el modelado y asignación de materiales.

En este caso, se está buscando una iluminación natural mediante el empleo de una única luz exterior al modelo emulando al sol que se combinará con la colocación de luces auxilia-

res en puntos concretos del espacio interior para emular las luminarias existentes en la Basílica de Santa María.

Las imágenes que acompañan al texto muestran el estado en el que se encuentra la maqueta virtual de la Basílica, en la que como se aprecia, se están incorporando el andador, cadafal y demás estructuras de madera que se utilizan para la representación del Misteri, estando prevista también la colocación del cielo que cubre la cúpula.

Integración con entornos de realidad virtual

Una vez se haya finalizado por completo la virtualización tanto visual como acústica de la Basílica de Santa María, el objetivo será la integración del modelo en entornos de realidad virtual siguiendo el procedimiento que el grupo de investigación ha aplicado en otras salas.

A partir de un estudio preliminar (Montell et al., 2009) se creó un sistema de navegación en entornos virtuales en primera persona, mediante el desarrollo de una interfaz de navegación de entornos simulados, que integra simulación acústica y gráfica con el



Imagen virtual de la Basílica de Santa María con el andador, tribunas y cadafal. Vista desde la nave hacia el altar mayor.



Imagen virtual de la Basílica de Santa María vista desde el crucero hacia los pies de la nave.

objetivo de que el usuario pueda desplazarse por el modelo visual de la sala mientras percibe el sonido auralizado correspondiente a la posición en la que se encuentra (Montell et al., 2011).

Este sistema se ha aplicado a dos tipos de tecnologías inmersivas: CAVE y Power Wall. El CAVE es un espacio compuesto por cuatro superficies retroproyectadas, tres paredes y un suelo, en forma de cubo en las que se proyectan imágenes estereoscópicas que, con la ayuda de unas gafas polarizadas sincronizadas con los proyectores, son percibidas como tridimensionales. Además de las gafas,

el usuario lleva unos sensores que captan sus movimientos en la sala y permiten al ordenador actualizar la imagen proyectada de acuerdo al nuevo punto de vista.

La Powerwall es una gran pantalla retroproyectada de alta definición que, al igual que el CAVE, emite imágenes estereoscópicas que se visualizan con la ayuda de gafas polarizadas sincronizadas con los proyectores. La Powerwall permite que la inmersión sea experimentada por varias personas a la vez, en este caso las pruebas se realizaron en una sala con capacidad para 25 personas con un sistema de altavoces 5.1 para emitir sonido espacial.



Ejemplos de integración de otras salas en las tecnologías CAVE y Powerwall.

La integración del modelo de la Basílica completamente texturizado e iluminado junto a las auralizaciones de las diferentes piezas que componen el Misteri d'Elx, en los anteriores sistemas u otros similares, proporcionará una nueva forma de percibir la Festa e interactuar con ella favoreciendo su conocimiento y valoración.

Bibliografía

BARBA SEVILLANO, Arturo. *La acústica virtual como herramienta arqueológica. Historia y sonido en el Teatro Principal de Valencia*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, 2016.

MONTELL SERRANO, Radha; SEGURA GARCÍA, Jaume; VERA MAHIQUES, Lucía; BARBA SEVILLANO, Arturo; GIMÉNEZ PÉREZ, Alicia; FERNÁNDEZ, Marcos; ROMERO, José. *Sistemas de auralización y sonido 3d para su aplicación en entornos virtuales de edificios del patrimonio histórico-arquitectónico*. 40º Congreso Nacional de Acústica. Tecniacústica 2009, Cádiz, 2009.

MONTELL SERRANO, Radha.; GIMÉNEZ PÉREZ, Alicia.; SEGURA GARCÍA, Jaume.; PLANELLS PÉREZ, Ana; BARBA SEVILLANO, Arturo; CERDÁ JORDÁ, Salvador; LACATIS, Radu. *Simulación acústica de auditorios y edificios patrimoniales. Integración con entornos de realidad virtual*. Proceedings of ISVA 2011, Valencia, Spain, pp. 185-193, 2011.

MONTELL SERRANO, Radha; GIMÉNEZ PÉREZ, Alicia; CERDÁ JORDÁ, Salvador; SEGURA GARCÍA, Jaume; CIBRIÁN ORTIZ DE ANDA, Rosa; BARBA SEVILLANO, Arturo. *Influencia de la localización de la fuente sonora en los parámetros acústicos en la Catedral Metropolitana de Valencia*. VIII Congreso Iberoamericano de Acústica. Évora, 2012.

PLANELLS PÉREZ, Ana.; MONTELL, R.; SEGURA, J.; BARBA, A.; CERDÁ, S.; CIBRIÁN, R.; GIMÉNEZ, A. *Elaboración de modelos para el estudio acústico en entornos virtuales*. International Seminar on Virtual Acoustics, pp. 194-199, 2011.

PLANELLS PÉREZ, Ana. *La acústica virtual en el estudio del patrimonio arquitectónico de la Basílica de Santa María y el Misteri d'Elx*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, 2017.

SEGURA GARCÍA, Jaume; MONTELL SERRANO, Radha; CERDÁ JORDÁ, Salvador; BARBA SEVILLANO, Arturo; CIBRIÁN ORTIZ DE ANDA, Rosa; PLANELLS PÉREZ, Ana; QUEROL BAQUERO, Luis; CERVERA LÓPEZ, Oreto; MOYA LATORRE, Antonio; GIMÉNEZ PÉREZ, Alicia. *Acústica Virtual: una herramienta para la evaluación del patrimonio histórico-arquitectónico*. Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo, PP. 445-456, 2013.

ISO 3382-1. *Acústica. Medición de parámetros acústicos en recintos. Parte 1: Salas de conciertos*. International Organisation for Standardisation, Geneva, Switzerland, 2009.



Ajuntament d'Elx