

# Festa d'Elx

63

2022

**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**

Sophie Albert, doctora titular de Literatura Medieval a Sorbonne Université (París).

Marlène Albert Llorca, catedràtica emèrita en Antropologia Social de la Universitat de Toulouse-Jean Jaurès.

Jesús Andreu Sánchez, llicenciat en Geografia i Història.

María José Cañizares Gómez, de la Universitat d'Alacant (UA).

Francisco de Borja Rodríguez Valverde, historiador.

Maria Pilar de Luxán Gómez del Campillo, científica pionera del CSIC i assessora de la Càtedra Dama d'Elx de la UMH.

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

Fernando Penalva Martínez, historiador de l'Art.

Jaime Quiles Campos, de la Universitat Miguel Hernández d'Elx (UMH).

Rafael Roca Ricart, de la Universitat de València (UV).

Fernando Sánchez y Juan, pintor i galerista.

Carlos Sempere Carrión, llicenciat en Periodisme.

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

### **PORTADA**

Oli *Cabeza de Dama*, de Fernando Sánchez y Juan, 114x146 cm, 2008.

Contraportada: Fotografia de Francisco Vives Boix.

### **CONSELL DE REDACCIÓ**

Director: Gaspar Macià Vicente.

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

### **SECRETARIA I INTERCANVI**

Regidoria de Cultura. Ajuntament d'Elx.

C/Sant Metges, núm. 3

03203 Elx (Alacant)

Tel.: 96 665 81 45/46

cultura@elx.es

*Festa d'Elx*, núm. 63. 2022.

Edita: ©Ajuntament d'Elx.

Maquetació: TARSA (Elena Plácido)

Impressió: Quinta Impresión.

ISSN: 1889-8866

Dipòsit legal; A 460-2012



## TAULA

Presentació <b>Gaspar Macià Vicente</b>	6
--	---

## EN PORTADA

Orgullosos de ser ilicitano <b>Fernando Sánchez y Juan</b>	8
---	---

## LA CIUTAT

La Dama de Elche, expresión simbólica de la cultura: lo que la investigación revela <b>María Pilar de Luxán Gómez del Campillo</b>	24
Pintores que se inspiraron en la Dama de Elche a principios del siglo XX <b>Francisco Vives Boix</b>	44
La villa medieval de Elche: de la conquista cristiana a las disidencias y conflictos con Orihuela por el pleito episcopal (s. XIII-XV) <b>María José Cañizares Gómez</b>	68
Cineastas de Elche. Una aproximación a los autores locales durante las décadas de los 70 y 80 <b>Jaime Quiles Campos</b>	82
El primer Ayuntamiento constitucional (1812) <b>Jesús Andreu Sánchez</b>	98

Amadeo I y el juego político del título de Ciudad de Elche 116  
**Francisco de Borja Rodríguez Valverde**

Mercury Radio, la otra marca pionera de la 132  
fabricación de radios en Elche  
**Carlos Sempere Carrión**

## LA FESTA

Los dramas litúrgicos, el teatro medieval y 145  
el origen de la Festa d'Elx  
**Rubén Pacheco Mozas**

Palmes i palmeres de la Mare de Déu des de les fonts del Misteri 168  
d'Elx fins a la consuetud de Gaspar Soler Chacon (1625)  
**Sophie Albert**

La música para banda en torno a la Festa d'Elx 184  
**Fernando Penalva Martínez**

La Festa "monumento nacional". Unas reflexiones 208  
en torno al decreto del 15 de septiembre de 1931  
**Marlène Albert Llorca**

El Cant de la Carxofa 222  
**Rafael Roca Ricart**

## PRESENTACIÓ

Huitanta anys. *Festa d'Elx* compleix huit dècades, tota una fita en la història de les publicacions impreses a Elx, amb prou diferència. Una revista que des del seu naixement, l'agost de 1942, com a *Festa d'Elig* ha viscut diverses èpoques, dissenys i enfocaments editorials. I no parlem de la periodicitat: 63 números en 80 anys evidencien que no ha sigut el seu fort. Però estem obstinats de veres a mantindre en aquesta nova època les cites anuals.

D'editors també n'ha tingut uns quants. Va començar com una publicació promoguda per la Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y de sus Templos, per a passar en 1951 a estar patrocinada per l'Ajuntament amb la col·laboració del Patronat Nacional del Misteri (successor d'aquella). En 1972 la capçalera va quedar en propietat municipal, i la seua realització va ser primer a càrrec de la Regidoria de Festes i Turisme, posteriorment de l'Arxiu Municipal i, a partir de 1989, d'un consell de redacció.

Dels articles de les primeres etapes dedicats a l'exaltació de la Festa, la Mare de Déu, les tradicions i els símbols il·licitans, a càrrec d'autors locals i forans (entre els quals trobem a Eugeni d'Ors, Manuel Sanchis Guarner, Joan Fuster, Gerardo Diego, Vicent Andrés Estellés, Joaquín Rodrigo i, fins i tot, Salvador Dalí), es va passar a partir dels anys 80 als estudis i treballs d'investigació al voltant de la Festa, protagonista primigènia de la publicació, però també, de forma creixent, sobre la ciutat.

Una línia editorial que continuem duent endavant amb l'objectiu de mantindre *Festa d'Elx* com un referent imprescindible a l'hora d'analitzar la nostra història contemporània, l'evolució del poble i la mentalitat de les seues gents, els canvis socials, humans, polítics, culturals o econòmics dels últims 80 anys, com assenyala Joan Castaño, arxiver del Patronat del Misteri, al text de presentació del cedé editat en 2004 per aquest òrgan amb els 12 primers números de la revista.

No és el nostre, ni de bon tros, l'aniversari més destacable d'aquest 2022. Estem celebrant els 125 anys de la troballa a l'Alcúdia de la Dama d'Elx, malauradament sense la presència de la il·lustre protagonista. Ens unim a l'efemèride dedicant-li aquest número de *Festa d'Elx*, començant per la portada, una obra de Fernando Sánchez y Juan, que és un dels artistes locals que més i millor ha plasmat l'enigmàtica figura ibera en la seua àmplia producció pictòrica.

L'emblemàtica escultura a penes ha revelat els seus secrets des que va tornar a veure la llum, en 1897, però gràcies a la metodologia científica i a les modernes tècniques d'anàlisi, en canvi, ja sabem molt sobre la pedra, els pigments i les sals que la conformen. Ho contem amb tot luxe de detalls en l'article d'obertura de la secció *La Ciutat*.

La Dama d'Elx ha captivat la imaginació d'innumerables artistes des del seu descobriment i la producció artística inspirada en ella és immensa. Aquí repassem els pintors que recrearen la misteriosa figura fins a 1933, temps durant el qual la seua estada al Louvre parisenc la va convertir en una sensació internacional.

A més de la Dama i la cultura ibera, l'estudi d'altres èpoques i els esdeveniments de la nostra rica història com a poble han tingut sempre una destacada presència a *Festa d'Elx*. Aquest número n'és un bon exemple. Un dels treballs ens parla de com l'evolució històrica de la vila d'Elx durant la Baixa Edat Mitjana va estar molt condicionada pels conflictes i les discrepàncies amb Oriola i la resta de les viles de la governació, especialment durant el plet eclesiàstic entre aquesta i la Diòcesi de Cartagena.

Saltem uns quants segles i ens situem en 1812 amb la primera Constitució espanyola, *la Pepa*, i la gran transformació administrativa que va suposar en una vila encara sotmesa al senyor jurisdiccional. Analitzem la formació del primer Ajuntament constitucional i els enormes canvis que la nova situació va dur, com ara la desaparició de la universitat administrativa del Raval i la segregació del poblat de Santa Pola.

Avancem un poc més en el temps i ens detenim en una altra fita fonamental en la història del municipi il·licità: la declaració d'Elx com a ciutat, en 1871, pel rei Amadeu de Savoia. L'article corresponent indaga en la visita del monarca italià, i revela que en cap document o crònica de l'època consta que el sobirà diguera que la vila es mereixia el títol de ciutat. Més aïna va ser una maniobra dels governants locals arran d'algun elogi o comentari imprecís (el rei a penes parlava castellà).

Completen la secció de *La Ciutat* dos articles relacionats amb el sector audiovisual. Un d'ells fa un recorregut pels cineastes que han fet pel·lícules a la ciutat, llargues i curtes, així com els festivals i les activitats al voltant del cinema. L'altre, se centra en la figura d'un polifacètic il·licità, Francisco Oliver Bru, que a mitjans del segle passat va posar en marxa Mercury Radio, l'altra fàbrica d'aparells radioreceptors a la ciutat després de Klarmax [*Festa d'Elx* 59, 2018].

La secció de *La Festa* s'obri amb una nova aproximació als orígens del Misteri, però posant el focus en la música. Un estudi que ens retrotrau als petits drames litúrgics que cantaven els frares i que amb l'esdevenir dels anys van anar adaptant i reelaborant diferents tradicions i corrents fins allò que hui coneixem. La música, i específicament el paper de les bandes en les celebracions de la Festa i de les festes a la Mare de Déu, ocupa un altre article, en el qual es revisen compositors i composicions al voltant d'aquestes celebracions.

La palma blanca ha estat un element intrínsecament vinculat a la Festa i a la ciutat d'Elx. Estudiar les relacions entre el culte de la Mare de Déu, i les festes que se celebren en el seu honor, i una palma i el palmerar, i analitzar com s'han creat i desenvolupat aquestes interaccions, des de les fonts del Misteri fins a la consuetud de Gaspar Soler Chacón (1625), és l'objectiu d'un altre dels treballs que publiquem.

La Festa va ser declarada monument nacional en 1931 pel Govern de la II República. Una fita que va estar precedida i afavorida per l'interés que des de finals del huit-cents havia suscitat el Misteri entre els estudiosos i la creació, en l'àmbit local, de la Junta Protectora, en 1924. De tot aquest procés i les seues repercussions es parla en les següents pàgines. Completem la secció de *La Festa* amb una mirada al Cant de la Carxofa, una manifestació artística, musical i devota característica de la comarca de l'Horta Sud i la ciutat de València, en la qual un angelet canta dins una carxofa que s'obri. Li sona?

Un temari que hem procurat que estiga a l'altura d'un aniversari tan assenyalat. En la seua confecció hem comptat amb la inestimable aportació d'autors i autores, i de les càtedres institucionals de la UMH Pere Ibarra, Misteri d'Elx, Dama d'Elx i Gudie Lawaetz de Cinematografia i Documental. A tots, el nostre agraïment. I ara, a celebrar-ho amb nosaltres.

**Gaspar Macià Vicente**  
**Director**

# EN PORTADA



*Sánchez y Juan junto al retrato de su esposa.*

# Orgullosos de ser ilicitano

**Fernando Sánchez y Juan**  
Pintor, coleccionista de arte y galerista

**N**ací en Elche en 1943. Mi árbol genealógico acredita que mis antepasados se remontan al año 1520. Hasta donde he podido verificar, la pasión que siento por esta hermosa y singular ciudad ha sido siempre una constante en mi vida, que reflejo en algunos de mis cuadros con temas del Misterio y la Dama. Sin duda alguna la predisposición que siento por el arte ya me viene de muy lejos, pues mi padre tenía verdadera pasión por la pintura, la escultura, etc. Se remonta en mis recuerdos infantiles a la contemplación de aquellas bellas obras colgadas en las paredes de la casa familiar.

Siempre que se inauguraba una exposición en Elche, o en cualquier ciudad cercana, no perdía la ocasión de visitarla junto a mi padre. Recuerdo el impacto que causaban en mí aquellas escenas, paisajes, colores, emociones que no podía explicar. En el caso de mi padre, como industrial del calzado, diseñador y patronista, eso fue lo que le acercó a las bellas artes y a su afición a pintar. Sus obras siempre las regalaba a sus amigos y familiares.

De mis cinco hermanos, solo yo tuve esa inclinación por el amor al arte, y doy gracias a Dios por haberme dotado para este menester, que cada día disfruto cuando trabajo de manera incansable en lo que más me gusta en la vida.

## Mi estancia en Madrid

Fui a Madrid por dos motivos. Cumplir con el servicio militar en la Escuela Superior del Ejército (Gabinete de dibujo), y asistir a clases de dibujo y pintura con el prestigioso maestro valenciano Amadeo Roca, profesor de Bellas Artes. Era 1963 en ese mismo año yo cumplía 20 con una gran fuerza, ilusión y disposición de aprender todo aquello que en un futuro me pudiera servir a mi propósito creativo.

En la presentación del catálogo de mi exposición en la Sala Zenhid, el maestro me dedica este texto:

Fernando llegó un día a mi estudio de Madrid. Sus primeras palabras, un impulso, fueron: "Quisiera aprender a pintar; luego, más tarde, quiero ser pintor". Así de esta forma se presentó y conocí a F. Sánchez y Juan. Han pasado años... muchos desde entonces. Hoy estamos ante la obra del pintor. Es sutil a la vida y al arte, bajo su aparente calma bulle un volcán interior y se proyecta con fuerza al exterior en su mundo de belleza creativa. En mi última visita a su estudio salí de allí muy confortado y contento al contemplar la obra de aquel joven que un día me dijo que quería ser pintor.

## Mi boda con Marianita

En esta etapa de estudiante tengo la inmensa fortuna de conocer a Marianita, mi mujer, que en aquellos días estudiaba el bachillerato tras



Mujer con guitarra. 92x73 cm. 2013.



volver de Valencia. Nuestro noviazgo fue tan largo como tranquilo, pues no éramos demasiado aficionados a salir por ahí. Su padre, Vicente Ruiz de Lope y Magro, era farmacéutico y profesor y genealogista, y aprovechó mi experiencia como dibujante para convertirme en un estrecho colaborador suyo. Su madre, Marianita Antón Torregrosa, excelente mujer que falleció en 2022 con 101 años, para mí era una madre.

El 2 de mayo de 1967, tras casi ocho años de noviazgo, decidimos contraer matrimonio. Se iba a convertir en la persona más importante de mi vida, mi compañera y madre de mis hijos Ana María, Fernando, Susan, Salvador, Cristina y Lucía. Todos ellos, una bendición del Señor.

### Etapas estilísticas

Finalizando los años 50, inicié mi aventura con el arte sin abandonar mi enseñanza académica, pues era completamente consciente que para crear antes debiera aprender a pintar. Pasada esta etapa me ilusioné en investigar las técnicas necesarias para descubrir nuevos caminos de creatividad.

Fue en los años 70 cuando realmente empiezo mi andadura con la denominada época gris. En la década de los 80 me inicio en el surrealismo, con cierta atmósfera sugestiva y de misterio. Es un trabajo minucioso que rompe bruscamente con todo lo anterior, es otra manera de entender el arte. A partir de ese momento es cuando me encuentro de frente con el geometrismo, en el que rompo las formas y el color en busca de mi propio estilo y personalidad.

En los años 2000 comienzo una nueva etapa, que titulo *Las Ninfas*. Con esta nueva perspectiva descubro nuevas sensaciones y formas de expresar la belleza sin olvidar la calidad de la obra, que para mí es imprescindible. Figuras, desnudos de composiciones suaves y profundas vibraciones plásticas.

Vuelvo de nuevo al geometrismo de forma muy diferente, con principios clásicos, pero



*Sánchez y Juan en la sala Sorolla, en la exposición de homenaje a Francisco Sanclement, junto al autorretrato del artista y el espejo en el que se observaba.*

con una tendencia actual mucho más acentuada, más profunda y con más vigor.

Mi actividad artística ha durado unos 60 años, y estoy convencido que necesitaría otros 60 para quedarme medianamente satisfecho. Así es el arte. Creo sinceramente que la razón y la libertad conceden al artista el impulso necesario para crear y expresar la belleza.

### Una sala de arte en Elche

Reconozco que soy una persona algo caprichosa y me ilusionaba tener una sala de arte con la que poder disfrutar; tener contacto directo con los artistas y con las obras de arte es algo que me apasiona. La fecha de inauguración de la Sala Sorolla (en el número 7 de la calle Sagasta, hoy Hospital) fue el 11 de marzo de 1976, con una exposición de pintura anti-

gua del siglo XIX, con firmas de reconocido prestigio nacional e internacional. Durante 46 años he tenido una continuidad de exposiciones, que se inauguraban cada 15 días y solo se interrumpía en las épocas estivales.

El ritmo era frenético, eso sí, sin perder el control, la calidad y la presentación, con lo que el total de las muestras expuestas suman aproximadamente unas 600 exposiciones, lo que significa que históricamente en nuestra ciudad me atrevería a decir que ha sido la que mayor aportación ha ofrecido a la cultura, al arte y a las antigüedades, además de conocimiento y difusión. Asimismo, ha desempeñado una labor docente que actualmente aún perdura, puesto que se han celebrado colaboraciones, homenajes y exposiciones sin ánimo de lucro, como los certámenes de pintura de la Asociación Premios Café Marfil, etc.



La ninfa de 1920. 65x50cm. 2004.



Acequia de Marchena. 100x73cm. 2011.

En el año 1994 hubo un cambio de dirección y gerencia en la sala de arte. Toma posesión mi hija Susan, diplomada en arte y antigüedades, tasación y expertización; se crean nuevos esquemas y formas de actuación, y la sala de arte continúa su trayectoria con el mismo espíritu profesional e ilusión.

En 2021 fundo la primera colección privada de arte y antigüedades de nuestra ciudad.

## EXPOSICIONES

2020. *150 Años. Pintores de Elche*. Fundación Mediterráneo, Elche.

2013. Sala Museo San Juan de Dios, Orihuela.

2013. *Arte y Gastronomía*. IVAM, Valencia.

2011. Centro Riojano de Madrid.

2010. *Geometrismo 1990-2010*. Castillo de Santa Bárbara, Alicante

2007. *30 Pintores Alicantinos*. La Lonja, Alicante; Casa Cultural, Dénia.

Feria de Arte Contemporáneo en Sevilla.

Exposición *Dama de Elche*. Mutua Maz Illicitana.

2006. XIII Salón de los Trece, Casa Cantábrico, Madrid.

*30 Pintores Alicantinos*. Sala Horizon One, El Cairo (Egipto).

Sala Sorolla, Elche.

Feria de Arte Contemporáneo, Zaragoza.

Feria de Arte Contemporáneo, Sevilla.

2005. Exposición Pequeño Formato. Sala Sorolla, Elche.

2004. Galería de Arte Sánchez y Juan, Elche.

EuroGalerías de Arte, Bilbao.



*Entrega de la Medalla de Oro con Diploma a Sánchez y Juan en la Academia de Ciencias y Letras de París (18-05-2008).*

Galería Altea, Madrid.

2003. *La Última Década*. Diputación Provincial de Alicante.

2002. Galerie Hossegor, Francia.

2000-01. Feria Internacional de Arte, Valencia.

1999. Albermale Gallery, Londres (Reino Unido).

1998. Sala de Arte Sokoa, Madrid.

Sammer Gallery, Puerto Banús (Marbella).

Sala de Arte Sánchez y Juan, Elche.

1997. Colectiva en el Museo Benlliure, Valencia.

1996. XIII Exposición de Artistas Alicantinos. Sala Municipal de Exposiciones, Alicante.

30 artistas en homenaje Goya. Sala Arlés, Madrid.  
Sala de Arte Sánchez y Juan, Elche.  
1995. Salón de Primavera Galería Estil, Valencia.  
1994. *Figuración 94*. Kreisler, Madrid.  
Feria Artesantander'94  
1993. Sala Monticheli, Gijón.  
Feria Artesantander'93  
Galería Estil, Valencia.  
Sánchez y Juan, Elche.  
Sala Zenhid, Madrid.  
1992. Retrospectiva *30 Años de Pintura*. Sala CAM, Elche.  
1990. *Mostra Galicia 90*, Santiago de Compostela.  
1989. Sala Sorolla, Elche.  
1986. Galería Estil, Valencia.  
1985. Galería Ágora, Murcia.  
1984. Galería Bay-Sala, Bilbao.  
1982. Sala Sorolla, Elche.  
1979. Sala Sokoa, Madrid.  
1978. Sala Cite, Valencia.  
Sala Sorolla, Elche.  
1976. I Convocatoria Artes Plásticas. Diputación Provincial de Alicante.  
1975. Exposición Antológica Nacional de Pintura Diputación de Madrid.  
1966. Caja de Ahorros de Ntra. Sra. de los Dolores, Elche.



*Naturaleza muerta. 81x116 cm. 2000.*





Desayuno de músicos. 114x146 cm. 2013.



Estructuras luminísticas. 60x73 cm. 1995.



El segador. 54x65 cm. 2010.



Ninfa en reposo. 60x92 cm. 2003.



La botella. 41x33 cm. 2007.



Ninfa seductora. 81x60 cm. 2003.



Desnudo con fondo rojo. 60x92 cm. 2013.



Mirada biselada. 97x146cm. 2010.



Instrumento musical. 122x48cm. 2001.

## PREMIOS Y DISTINCIONES (resumen)

- Primer Premio en el IV Certamen de Pintura Ayuntamiento de Dolores (Alicante). 1974.
- Primer Premio XXIII Exposición de pintura Diputación de Alicante. 1974.
- Obra adquirida por la Diputación de Alicante, en el VII y VIII Certámenes Provinciales de Artes Plásticas del I.D.E.A. (Fondo museo). 1975-76.
- Primer Premio (tema libre) en el II Premio Nacional de Pintura Ciudad de Denia (Alicante). Mención Honorífica VIII Concurso Nacional José Ribera, Xàtiva (Valencia). 1977.
- Primer Premio (Tema Denia) IV Premio Nacional de Pintura Ciudad de Denia (Alicante). 1979.
- Primer Premio en el I Concurso Provincial de Pintura Minicadros en Elda (Alicante). 1981
- Medalla de Plata de las Artes, Ciencias y Letras de París (Francia). 2001.
- Obra adquirida por la Diputación de Alicante (Fondo museo). 2001.
- Medalla de Oro de las Artes, Ciencias y Letras de París (Francia). 2008.

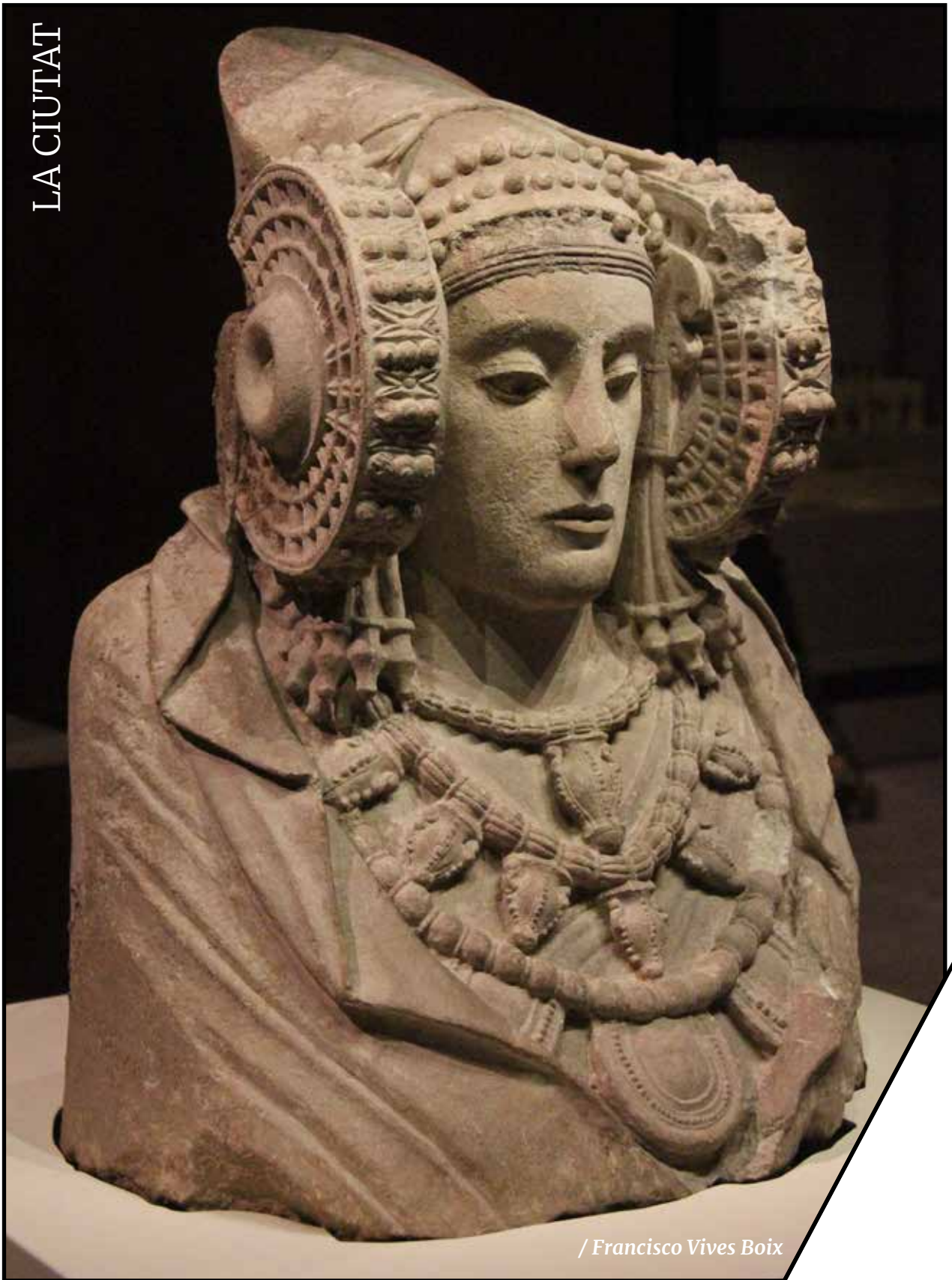
F. Sánchez y Juan

# LA CIUTAT





*Damas de Elche. Alegoría. F. Sánchez y Juan. 2006*



*/ Francisco Vives Boix*

# La Dama de Elche, expresión simbólica de la cultura: lo que la investigación revela

*M<sup>a</sup> Pilar de Luxán Gómez del Campillo*  
*Científica pionera del CSIC. Asesora de la Cátedra Dama de Elche de la UMH*

## 1. La Dama de Elche, expresión simbólica

Adentrarnos en nuestro pasado invita a forjar una visión más amplia y profunda de nuestra percepción de lo humano, allí donde acontece y se asienta nuestra vida. A ello contribuye el desarrollo de pensamientos de lo abstracto y de lo real, que se forjaron en múltiples pequeños hallazgos y descubrimientos y, también, de los inventos que surgieron en contacto con la naturaleza que nos rodea.

Contemplamos en este momento a la Dama de Elche, lo que supone para nuestra cultura actual y su proyección de lo que pudo alcanzar en el pasado, en épocas anteriores a nuestra era. El análisis científico y el estudio de las características se vierten sobre la escultura tal como ha llegado hasta nuestros días como busto, hubiera sido así concebida o no.

Su estudio actual detallado se perfila ante nosotros para dar sentido a lo que fue su propia realidad, según la sensibilidad del artista al esculpir una pieza cuidando los detalles hasta conseguir la belleza deseada. Sus acabados policromados, la preparación de la base pétreo para la aplicación de la pigmentación, elegida también cuidadosamente para darle todo su esplendor y, en su culmen, la preparación para lo que sería su uso y destino, una urna cineraria.

De esta forma se revela por la investigación científica realizada sobre la pieza con los análisis llevados a cabo que la proyectan a un destino futuro, en una creencia del más allá conservando las cenizas de una persona singular, presumiblemente querida, custodiadas por una hermosa escultura.

Su estudio hoy no sólo podrá ofrecer sus características y composición en su situación actual, sino los procesos y cambios a los que se ha visto sometida a lo largo del tiempo y, muy especialmente, en los momentos y circunstancias en relación a su hallazgo fortuito. Así, el contacto con la escultura ha de asentarse sobre una realidad en proceso, con cambios que deberán revelar lo que fue, conociendo lo que es hoy.

La Dama se va desvelando conforme profundizamos en sus capas hacia el interior, como si quisiera comunicar su historia con un pasado elocuente. Por ello, como de puntillas, para no alterar su proyección estética, que envuelve al que la contempla, el investigador realiza su acercamiento. Establece una metodología científica que le permita obtener conclusiones sobre el icono, objeto primordial en el que se centra. En este estudio se presentan, principalmente, las investigaciones realizadas por el equipo investigador

sobre el busto conservado hoy<sup>1 2</sup> y que hacen inverosímil una posible falsificación de la pieza escultórica.

## 2. La Dama, de nuevo bajo la luz del sol

En un caluroso 4 de agosto de 1897 el busto fue descubierto accidentalmente en los terrenos de La Alcudia de Elche, en el emplazamiento de la Colonia Iulia Ilici Augusta, mientras se realizaban labores agrícolas, por lo que algunos golpes dejaron su marca en su superficie junto a otros daños menores (Fig. 1). Se hallaba situado junto a una antigua muralla de la ciudad, cuidadosamente colocado sobre dos losas pétreas y resguardado por losas perimetrales situadas de dos en dos, salvo en su parte frontal, debido probablemente a que fueron retiradas en algún momento.



Fig. 1. Dama de Elche (2006). / Francisco Vives Boix.

Con objeto de preservarlo y como medida de seguridad para su conservación, se rellenó

con tierra arenosa<sup>3</sup>, descrita como arena de playa<sup>4</sup>. Este dato es importante en relación a su estado de conservación.

Las circunstancias fortuitas de su hallazgo condicionan las directrices futuras en el análisis y comprensión de la escultura, desde su enclave y la posible vinculación del busto con un templo ibérico descubierto también en el lugar<sup>5</sup>.

Sus proporciones tienen escala real con 56 cm de altura y 115 cm de contorno<sup>6</sup>. En la investigación realizada, el análisis petrográfico señaló que fue esculpida en una caliza fosilífera del Mioceno en la Era Terciaria<sup>7</sup>. La cantera local Peligros se designó como el origen de su procedencia<sup>8</sup> y se confirmó más tarde analíticamente por sus características<sup>9</sup>.

La escultura estaba policromada en el momento de su descubrimiento, aunque apenas ya se percibía cuando fue depositada en el Museo del Prado en 1941. Abundan las referencias sobre su color rojo aunque sobre el azul son más escasas.

En su parte dorsal (Fig. 2) posee una cavidad toscamente ejecutada de forma ovoide, en torno a 18 cm de anchura y 16 cm de profundidad, que no había sido encontrada en ninguna otra escultura íbera<sup>10</sup>. En el momento de su hallazgo no se percibieron en su interior señales visibles de huellas de ennegrecimiento, que revelasen haber contenido cenizas, ni vestigios de yeso o de cal, ni restos que permitieran indicar cuál fue su

1 LUXÁN M.P., PRADA, J. L., DORREGO, F. (2005). "Dama de Elche: Pigments, surface coating and stone of the sculpture", *Materials and Structures*, 38 (277), pp. 419-429.

2 LUXÁN M.P., PRADA, J. L., DORREGO, F., DORREGO, J. F. (2011). "Human bone ashes found in the Dama de Elche (V-IV century B.C.) reveal its use as an ancient cinerary urn", *Journal of Cultural Heritage*, 12 (3), pp. 310-316.

3 RAMOS, R. (1997). *La Dama de Elche*. Ed. Albatros, Valencia.

4 VIVES, F. (2000). *La Dama de Elche en el año 2000. Análisis tecnológico y Artístico*. Ed. Tilde S.L., Valencia.

5 RAMOS, R. (1997), o.c.

6 RAMOS, R. (1997), o.c.

7 LUXÁN M.P. et al. (2005), o.c.

8 GARCÍA Y BELLIDO A. (1943). *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid.

9 LUXÁN M.P. et al. (2005), o.c.

10 GARCÍA Y BELLIDO A. (1943), o.c.

utilización en el pasado<sup>11 12</sup>. Aspectos todos ellos que se han revelado tras la presente investigación con micromuestras obtenidas de la cavidad<sup>13</sup>. Se afirma también que la pieza

no ha sido objeto de intervenciones desde que fue excavada<sup>14</sup>.

*Fig. 2. Dama de Elche en su parte dorsal (1996). / M. Pilar de Luxán.*



11 RAMOS, R. (2008). "Sobre el vaciado dorsal de la Dama de Elche". *Lucentvm*, 27, pp. 61-68.

12 BLÁZQUEZ, J.M. (2004-05). "Historiografía de la Dama de Elche. Sus prototipos de fuera de Hispania", *Lucentvm*, 23-24, pp. 61-88.

13 LUXÁN M.P. *et al.* (2011), o.c

14 LUXÁN M.P. *et al.* (2005), o.c

Dada esta incertidumbre, se han venido planteando ya desde su descubrimiento numerosas hipótesis sobre la función de este hueco y su significado. Se ha indicado por ejemplo que podría haber servido para anclar la pieza y poder sostenerla<sup>15 16</sup>, o servir como caja de resonancia válida para emitir oráculos, como afirmó P. Ibarra en 1897<sup>17</sup>, o un lugar destinado a recoger ofrendas<sup>18 19</sup>. En definitiva el destino y finalidad de la cavidad se ignoraba<sup>20 21</sup>. Este desconocimiento originario será clave en el debate sobre su autenticidad.

Más tarde, tras el descubrimiento de la Dama de Baza en 1971, que muestra su dimensión funeraria, se sugirió su uso como urna cineraria. Sin embargo mientras que en la Dama de Baza el hueco destinado al osario era grande (estimado en más de 9000 cm<sup>3</sup>), en la Dama de Elche es muy pequeño y no permite un depósito análogo<sup>22</sup>. Había permanecido el tema sin resolver a falta de investigaciones que lo avalaran, no obstante surgieron opiniones sobre la posibilidad de haber depositado en el orificio cenizas u otros restos de la cremación de un difunto<sup>23</sup>.

Un interesante estudio reciente sugiere una posible influencia egipcia por el Mediterráneo a través del mundo fenicio, fundamentado en el hallazgo arqueológico en La Alcuía de un

escarabeo de jaspe verde con estilo egipcio. Con ello se hace una proyección ideológica hipotética sobre la realización y analogía de las cavidades dorsales en las imágenes del mundo ibérico<sup>24</sup>.

### 3. El busto itinerante

Tierra y mar fueron protagonistas de los viajes del busto desde los tiempos de su hallazgo en La Alcuía de Elche en el siglo XIX<sup>25 26</sup>. La Reina mora, como se le llamó en su descubrimiento, adquirió su nombre internacionalmente reconocido de Dama de Elche por Pierre Paris, en tierras más allá de la península al ser trasladada a París (Francia).

Tiempos de guerra y de paz han condicionado sus traslados y su exposición en grandes museos<sup>27 28 29 30 31 32</sup>. Se presentan algunas fechas singulares que, además de situarla en su contexto histórico, pudieran estar en relación con su conservación y mantenimiento tras su hallazgo. Una cronología más detallada queda recogida por F. Vives<sup>33</sup>.

**4/08/1897** – Hallazgo casual en La Alcuía de Elche y desenterramiento.

**18/08/1897** – Venta a Pierre Paris.

15 GARCÍA Y BELLIDO A. (1943), o.c.

16 RAMOS, R. (2008), o.c.

17 RAMOS, R. (2008), o.c.

18 RAMOS, R. (1997), o.c.

19 RAMOS, R. (2008), o.c.

20 PIJOAN, J. (1934). *El arte prehistórico europeo*. Summa Artis 6, Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid.

21 BLÁZQUEZ, J.M. (2004-05), o.c.

22 RAMOS, R. (2008), o.c.

23 BLÁZQUEZ, J.M. (2004-05), o.c.

24 RAMOS, R. (2008), o.c.

25 RAMOS FOLQUÉS, A. (1947). "Los viajes de la Dama de Elche". Elche [s.n.]

26 VIVES, F. (2020). "El barco que llevó a la Dama de Elche de Alicante a Marsella en 1897". *Festa d'Elx, Elx* (Alacant), 61, pp. 67-85.

27 GARCÍA Y BELLIDO A. (1943), o.c.

28 RAMOS FOLQUÉS, A. (1947), o.c.

29 RAMOS, R. (2003). *Documentos y reflexiones sobre una Dama*. Ayuntamiento de Elche, Instituto Municipal de Cultura, Elche, Alicante.

30 VIVES, F. (2000), o.c.

31 ILICI ELX. (2006). *El entorno de la Dama. 2500 años de historia* [Exposición]. Museu Arqueologia i d'Història d'Elx (MAHE), Elche.

32 VIVES, F. (2021). *La Dama de Elche. Una nueva mirada a la escultura*. Ed. Cátedra de la Dama de Elche UMH de Elche, Elche.

33 VIVES, F. (2021), o.c.

**30-31/08/1897** - Traslado desde Elche y parte en barco desde Alicante a Marsella<sup>34</sup> y más tarde llegará a París.

**1897-1939** - Estancia en el Museo del Louvre (París, Francia).

**1939** - Traslada por la guerra al Castillo de Cheverny (Francia).

**1940** - Tras la derrota de Francia por Alemania, gestiones de repatriación.

**8/02/1941** - Intercambio de obras entre España y Francia. Regreso a España (Port Bou).

**9/02/1941** - Llegada a Madrid. Traslado al Museo del Prado.

**27/06/1941** - Exposición en el Museo del Prado junto a las piezas recuperadas

**1965** - Estancia temporal en la ciudad de Elche con motivo del VII Centenario del Misterio de Elche (Misteri d'Elx).

**Desde 1971** - Traslado al Museo Arqueológico Nacional (Madrid), donde quedó incorporada.

**18/05/2006** - Exposición temporal en el Museo Arqueológico y de Historia de Elche (MAHE) con motivo de su inauguración y permanencia temporal.

**22/09/2014** - Creación de la Cátedra Institucional de la Dama de Elche en la Universidad Miguel Hernández de Elche.

#### **4. La Dama, referente cultural objeto de estudios e investigaciones**

La singularidad de la talla del busto de la Dama de Elche ha motivado el desarrollo de

numerosos estudios, ya referenciados con anterioridad<sup>35</sup>, sobre su contexto histórico y fecha de posible ejecución, sus elementos artísticos y las relaciones con la escultura ibérica conocida. Estos acercamientos científicos, llevados a cabo desde el momento de su hallazgo por las diferentes ramas del saber, han permitido fundamentar años más tarde los debates sobre su autenticidad, para lo que ha sido clave establecer la antigüedad de la obra.

Este ha sido un aspecto en el que se ha profundizado ampliamente por el interés que conlleva y debido, también, a que fue un descubrimiento casual y no se obtuvo documentación arqueológica sistemática y metodológica en aquel momento. Los distintos expertos la sitúan en el periodo de la escultura ibérica y sustentan sus afirmaciones para su datación en criterios técnicos, estilísticos, históricos y localización, así como resaltan su influencia griega<sup>36</sup>. Los estudios estilísticos significativos señalan el siglo V a.C.; y numerosas sugerencias establecen su fecha en torno a los siglos V y IV a.C.<sup>37</sup>.

Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el yacimiento de La Alcudia han permitido establecer la fijación de los distintos estratos arqueológicos y su cronología, así como la posible asociación del busto al conjunto histórico del templo ibérico descubierto en La Alcudia<sup>38</sup>. Las tareas sistemáticas de excavación de La Alcudia en 1949-50 por A. Ramos Folqués establecieron un nivel arqueológico de una época anterior a la destrucción de la ciudad, formado por numerosos fragmentos de esculturas ibéricas. Con este hallazgo la cronología quedaría fechada a fines del siglo IV e incluso a finales del siglo V a.C.<sup>39</sup> y sitúa al busto de la Dama en el periodo Ibérico Clásico. Por otra parte, elementos de su talla indicarían

34 VIVES, F. (2021), o.c.

35 LUXÁN *et al.* (2005), o.c.: En este trabajo previo se citan además diversos estudios que se pueden consultar sobre la Dama de Elche

36 BLÁZQUEZ, J.M. (2004-05), o.c.

37 BLÁZQUEZ, J.M. (2004-05), o.c.

38 RAMOS, R. (1997), o.c.

39 RAMOS, R. (1997), o.c.

su fecha entre los últimos años del siglo V a.C. y primera mitad del siglo IV a.C.<sup>40 41</sup>.

Las aportaciones y criterios que establecen los arqueólogos e historiadores sobre la pieza escultórica quedan íntimamente relacionadas con la interpretación de los resultados obtenidos en la investigación de los materiales constitutivos, de su comportamiento y de su estado de conservación, incluyendo la presencia de sales (cloruros) y las técnicas empleadas en la elaboración de la talla.

Cabe además indicar que la cronología establecida se encuentra en relación con el empleo en la península del yeso y del trabadillo (mezcla de yeso/cal)<sup>42</sup>, en épocas muy anteriores a la invasión árabe, técnicas que han perdurado hasta nuestros días en el campo de la construcción arquitectónica y en obras artísticas patrimoniales. Así se ha puesto de manifiesto al identificar una capa de imprimación sobre la superficie pétreo con esta preparación de yeso, mezclado con cal, que le confiere unas características especiales y una facilidad en su propia aplicación al controlar su fraguado y endurecimiento.

Los pigmentos identificados son coherentes con la época cultural asignada y las relaciones con otros pueblos, expresión de ello es el color azul, identificado como azul egipcio por el origen de esta síntesis química y sus aplicaciones.

Los primeros resultados de esta investigación<sup>43</sup> se centraron sobre los materiales, la estabilidad de los pigmentos y técnicas empleadas en la talla de la escultura, en la aplicación de su policromía y en el acabado superficial del material pétreo. Además se pusieron de manifiesto procesos de transpor-

te de humedad y disolución desde el interior del material pétreo hasta su superficie, donde tras la evaporación y secado se produjo la recristalización de los compuestos disueltos, indicando finalmente recomendaciones para una adecuada conservación.

Este conjunto de conclusiones obtenidas en las investigaciones iniciales, que se presentan brevemente a continuación, alejaban ya la primera sombra de duda sobre una posible falsificación y ejecución de la talla en el siglo XIX, debate que se había situado sobre la veracidad de la pieza en tiempos en torno al Centenario de su descubrimiento.

Paralelamente a estos estudios se ha profundizado en la investigación y análisis de micromuestras procedentes de la cavidad dorsal, donde se han detectado cenizas incrustadas bajo la superficie. Y, posteriormente, se han identificado como restos del proceso de incineración de huesos humanos según se describe a continuación<sup>44</sup>. Finalmente se analizarán los procesos de alteración en relación con el paso del tiempo.

## 5. Las investigaciones en torno a la pieza escultórica y su conjunto<sup>45</sup>

### 5.1. Material pétreo

El estudio del material pétreo en que fue tallada la escultura indica que está formado, principalmente, por carbonato de calcio con pequeñas cantidades de magnesio y silicio. Se trata de una caliza fosilífera de textura arenosa, tipo biocalcarenita.

La observación de la piedra mediante microscopía electrónica de barrido revela que está

40 RAMOS, R. (2003). *Documentos y reflexiones sobre una Dama*. Ayuntamiento de Elche, Instituto Municipal de Cultura, Elche, Alicante

41 VIVES, F. (2007). "La Dama de Elche. La escultura ibérica más famosa". [http://damaelche.blogspot.com/2007\\_07\\_01\\_archive.html](http://damaelche.blogspot.com/2007_07_01_archive.html)

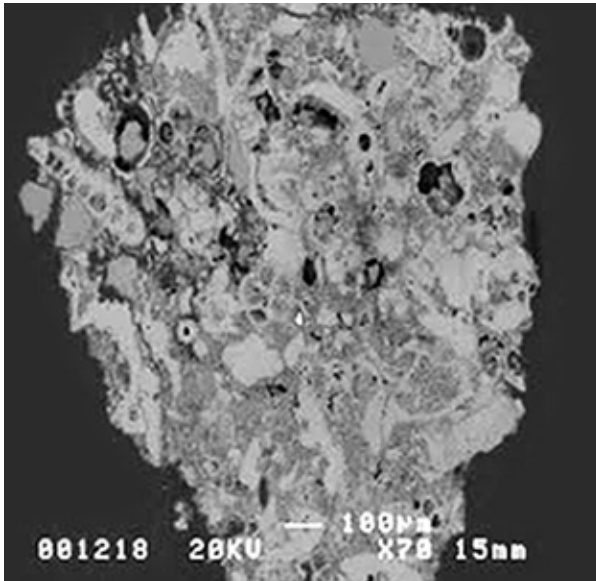
42 DORREGO, F., LUXÁN, M.P. (1998). "Los trabadillos: Origen, utilización y técnicas de preparación", Ed. CEHOPU - Sociedad de Historia de la Construcción, Madrid, pp. 145-150.

43 LUXÁN et al. (2005), o.c. Estas investigaciones sobre los materiales constitutivos del busto se realizaron en el marco de un proyecto de investigación subvencionado por la Comisión Interministerial de Investigación Científica y Técnica y con fondos del Plan Nacional (CICYT, 1994-1997). Se obtuvieron resultados a partir de micromuestras extraídas directamente de la escultura de la Dama, y se finalizaron con anterioridad a la celebración del Centenario del Descubrimiento del busto en 1997.

44 LUXÁN et al. (2011), o.c

45 LUXÁN et al. (2011), o.c

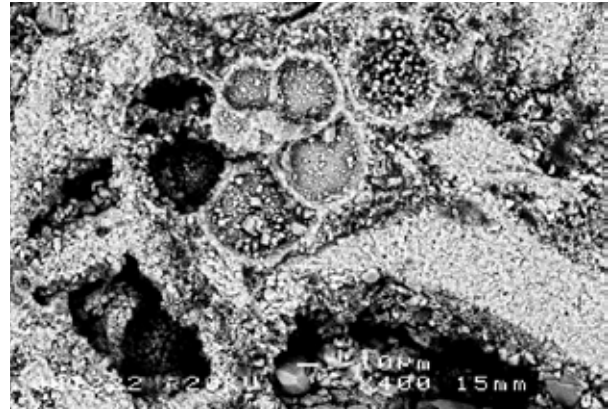
compuesta mayoritariamente por fragmentos de fósiles de origen marino. En una gran proporción son microfauna del tipo foraminíferos, y también se observan púas de erizo, fragmentos de molusco y briozoos laminares (Fig. 3). Además de estos restos fósiles, hay un pequeño porcentaje de arena compuesta por minerales silíceos (cuarzo y feldespato) de origen detrítico o terrígeno.



**Fig. 3. Material pétreo de la Dama de Elche: caliza dolomítica con abundantes microfósiles. (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido). / J. L. Prada.**

Estos componentes están aglomerados y cohesionados por un sedimento o matriz de grano más fino de tamaño limo-arcilla moderadamente abundante (entre un 20 y un 30% en volumen). Su composición mayoritaria es carbonato de calcio, y contiene una pequeña cantidad de minerales silíceo-arcillosos.

La roca ha sufrido dos procesos principales después de su sedimentación. Primeramente se produjo una fase de cementación por precipitación de microcristales (carbonato de calcio) en sus poros y fisuras y, posteriormente, se ha producido una segunda fase muy débil de dolomitización (Fig. 4). Estos mecanismos geológicos han consolidado definitivamente el sedimento transformándolo en una roca.



**Fig. 4. Detalle del material pétreo de la Dama de Elche, con Globigerina (foraminífera) y microcristalizaciones internas. (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido) / Luxán et al. 2005.**

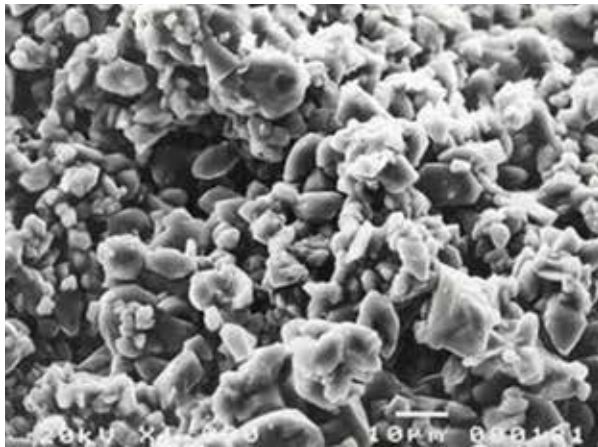
El tipo de foraminíferos observados (Globigerina. Rotálidos) permite deducir que la edad geológica de la roca es la época Terciaria y, más concretamente, el Mioceno (Fig. 3).

En el estudio de la cantera, denominada Peligros, se describe un tipo de roca muy similar al identificado en la escultura; coinciden también en el tipo de fósiles observados y, con ello, en la edad geológica. Esta cantera está situada en el entorno local del yacimiento arqueológico de La Alcudia y el análisis petrográfico realizado sobre el material pétreo en que fue esculpida la Dama confirma su procedencia.

## 5.2. Capa de imprimación

Sobre el substrato pétreo se observa una capa de imprimación (Fig. 5), elaborada con yeso y mezcla de cal (tipo trabadillo), sobre la que se ha aplicado la policromía posteriormente.

El análisis por microscopía electrónica de barrido ofrece una uniformidad y similitud en la morfología, su tamaño y la homogeneidad de los cristales formados, lo que refleja una preparación y aplicación simultánea de la mezcla. Estas características, así como su localización sobre la superficie de la piedra, permiten afirmar que se trata de una capa intencionada y no se podría identificar como una contaminación a base de yeso.



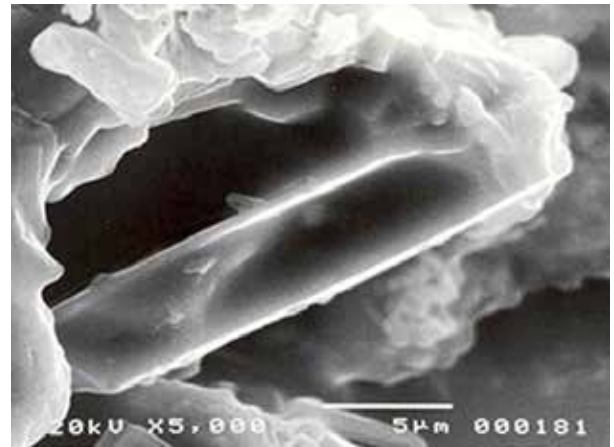
**Fig. 5.** Capa de preparación para la aplicación de la policromía. Microcristales de yeso con carbonato de calcio. (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido) / Luxán et al. 2005.

### 5.3. Policromía

La policromía de la Dama de Elche es abundante, destacan el rojo y el azul. También se han identificado en la escultura tierras ferruginosas en las tonalidades amarillentas, que indican el uso de ocre, ente otros. El análisis de los pigmentos mediante microscopía electrónica de barrido se ha centrado, por su singularidad, en los pigmentos azul y rojo y en este caso especialmente por sus posibles transformaciones.

#### Pigmento azul

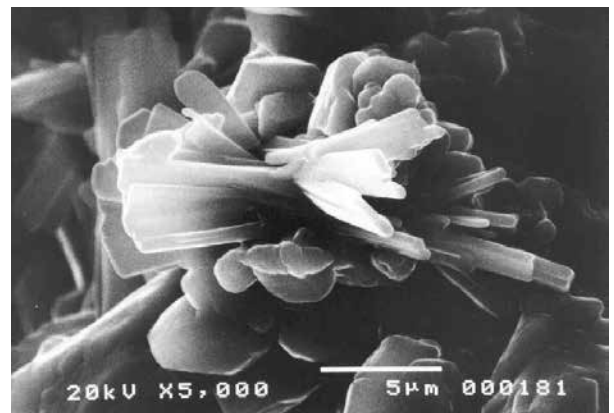
En las muestras con color azul se han detectado los elementos básicos que componen el azul egipcio: silicio, cobre y calcio. Además, los espectros de energías dispersivas de rayos X obtenidos con el microscopio electrónico de barrido han proporcionado la identificación de cuprorivaíta, que es el mineral principal de este tipo de pigmento. (Fig. 6). En estas muestras también se ha encontrado una presencia abundante de potasio identificado por sus cristales, que se relaciona con la utilización de carbonato de potasio incorporado como fundente de la frita del azul egipcio (Fig. 7). Su procedencia se asocia a las cenizas de plantas. Esta técnica es muy antigua y típica de zonas alejadas de la influencia egipcia, en las que como fundente se utilizaba carbonato de sodio.



**Fig. 6.** Estructura microcristalina del pigmento azul identificado como azul egipcio (silicato de calcio y cobre). (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido) / Luxán et al. 2005.

#### Pigmento rojo

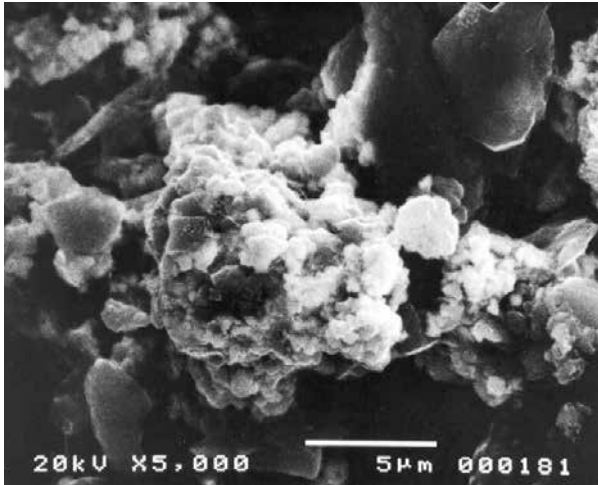
El pigmento rojo se ha identificado por microscopía electrónica de barrido como sulfuro de mercurio (bermellón) (Fig. 8). Su procedencia se ha atribuido a un origen natural del cinabrio. Se ha descartado un origen sintético en base a su morfología, a sus tamaños variables de grano y a la presencia de otros minerales asociados, característicos de este mineral (Fig. 9). El cinabrio es un mineral muy abundante en la península y del que Plinio y Vitrubio indicaban que se utilizaba desde épocas remotas. Este pigmento no es estable y puede sufrir transformaciones.



**Fig. 7.** Identificación de los cristales del fundente empleado (carbonato de potasio) en la obtención del pigmento azul egipcio. (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido) / Luxán et al. 2005.



**Fig. 8.** Pequeña partícula del pigmento rojo identificado como cinabrio. (Microscopio óptico, X 10,7). / M. Pilar de Luxán.

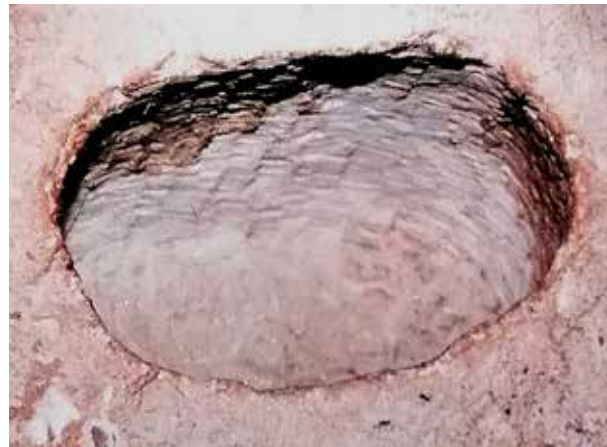


**Fig. 9.** Imagen del cluster de pigmento rojo identificado como cinabrio natural. (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido) / Luxán et al. 2005.

## 6. La cavidad dorsal, objeto de investigación: Una urna cineraria

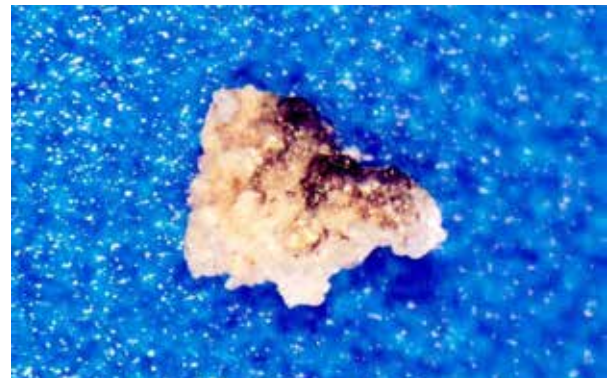
Tras el desenterramiento del busto, se observó la existencia de un hueco en su parte dorsal, de forma ovoide y de un tamaño relativamente reducido (16 x 18) cm como ya se indicó (Fig. 2). Su función en un principio se desconocía por lo que fue objeto de numerosas y muy diversas hipótesis y, finalmente, las investigaciones realizadas sobre el contenido que alberga<sup>46</sup> han permitido afirmar que se trata de un urna cineraria, según se describe a continuación.

En el interior de la cavidad que presenta la Dama de Elche en su dorso se ha detectado una capa que recubre la superficie, que fue preparada con yeso mezclado con cal. Es similar a la capa de imprimación dada sobre la superficie del busto sobre la que, posteriormente, se aplicarían los pigmentos, aunque dentro del hueco no se observa ningún resto o estructura de una policromía (Fig. 10).



**Fig. 10.** Detalle del interior de la cavidad dorsal de la Dama de Elche (1996). / M. Pilar de Luxán.

En una primera observación con el microscopio óptico de las micromuestras procedentes de esta cavidad, se advirtió la presencia de partículas aisladas de color negro y con apariencia carbonosa, que eran prácticamente inapreciables a simple vista (Fig. 11).



**Fig. 11.** Restos óseos. Partículas carbonosas (cenizas) detectadas en la superficie del interior de la cavidad dorsal de la Dama de Elche. (Microscopio óptico, X 10,7). / M. Pilar de Luxán.

Con objeto de efectuar su identificación por si pudieran ser posibles cenizas, se seleccionaron diferentes micromuestras para un análisis en profundidad mediante microscopía electrónica de barrido, donde se pudiera revelar su naturaleza y composición.

En este estudio se pudieron distinguir diferentes clases de micropartículas por su contenido

46 LUXÁN et al. (2011), o.c

de fósforo variable y amplias zonas con otras micropartículas ricas en azufre, que correspondían al yeso de la capa de preparación; además, se observaron algunas micropartículas de menor tamaño ricas en estroncio.

Para confirmar un posible origen óseo de estas partículas carbonosas y su relación con un proceso de cremación de restos humanos, se analizaron cuantitativamente varios fragmentos y se estableció en ellos la relación calcio/fósforo. Los resultados obtenidos indicaron que en la cavidad interna de la Dama de Elche hay partículas con proporciones calcio/fósforo en torno a 2,1 y otros valores algo inferiores. Diversos investigadores, que han estudiado restos humanos procedentes de otros yacimientos arqueológicos, consideran un valor teórico de referencia en la relación calcio/fósforo en poblaciones humanas en torno a 2,16, aunque hay referencias de relaciones con valores inferiores (de 1,80) en poblaciones cercanas como la necrópolis de La Molineta<sup>47</sup>.

Las diferentes variaciones pueden deberse a varios factores como: distintos tipos de procesos, la época del hueso, la edad de la persona y la conservación de los restos, entre otros.

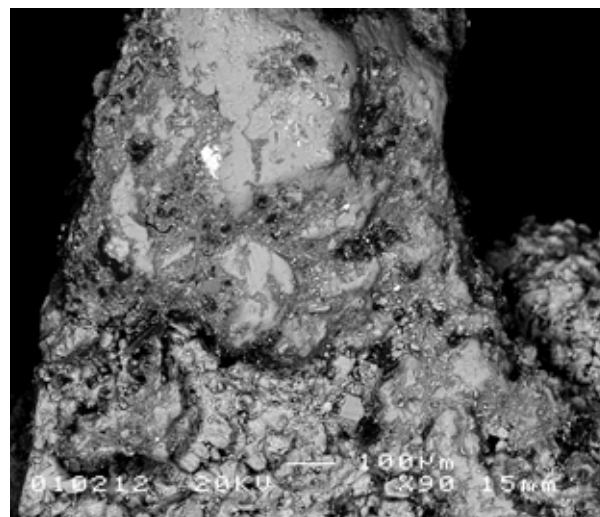
Por todo ello, los valores obtenidos de la relación calcio/fósforo en las micropartículas de la cavidad de la Dama se consideran indicativos de un origen óseo.

Para confirmar esta hipótesis sobre el origen óseo y, además, la procedencia humana de estas micropartículas contenidas en el hueco de la Dama, se estudiaron de forma paralela restos de huesos humanos. Concretamente, las cenizas de incineración de un íbero, cuyo origen estaba contrastado, y que procedían de una urna funeraria perteneciente a un yacimiento arqueológico de época ibérica, localizado en la costa sudeste de la Península Ibérica. Se hicieron estudios comparativos con estas muestras y las partículas carbonosas halladas en la Dama, efectuando ambos ensayos bajo las mismas condiciones analíticas e instrumentales.

47 ZAPATA, J., PÉREZ SIRVENT, M. J., TOVAR, P. (2006). "Diagenesis, not biogenesis: two late Roman skeletal examples", *Science of the Total Environment*, 369, pp. 357-368.

Se buscó también que la localización geográfica de estos restos íberos verificados fuera de una zona muy próxima a la del hallazgo de la Dama de Elche y, además, que tuvieran una similitud con la época y con los ritos funerarios de incineración y cremación.

Los resultados obtenidos con estos restos de cenizas del íbero proporcionaron valores en la relación calcio/fósforo muy próximos a los obtenidos con las partículas carbonosas extraídas de la cavidad interna de la escultura. Con esta comparación con cenizas humanas verificadas y las analogías encontradas se podía afirmar como los valores encontrados eran indicativos de un origen óseo con procedencia humana.

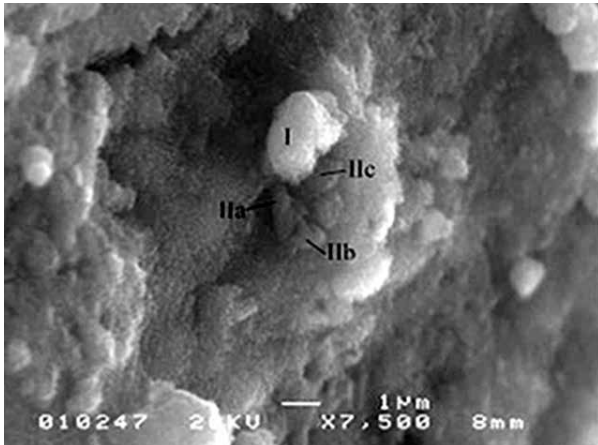


**Fig. 12. Partículas de cenizas de huesos y diferentes zonas se observan en el interior de la cavidad dorsal. Detección de partículas con fósforo y estroncio en la superficie de la capa recristalizada de yeso. (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido) / Luxán et al. 2011.**

En este análisis de la cavidad del dorso se observaron tres zonas de diferente composición y densidad (Fig. 12):

- Zonas claras y brillantes con textura uniforme, más densas que aquellas que contienen partículas carbonosas. Constituyen la capa superficial recristalizada formada principalmente por  $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$  (yeso).

- Zonas más oscuras, grises, de textura granulada y de menor densidad, debidas a la presencia de partículas carbonosas que contienen principalmente calcio y fósforo. Tienen diámetro pequeño y apenas son perceptibles por microscopía óptica.
- Se detectan también otras partículas ligeramente más densas, constituidas por estroncio y azufre.



**Fig. 13.** Partículas carbonosas (cenizas) (I; IIa, IIb y IIc; otras) detectadas en la cavidad dorsal de la Dama de Elche, con aglomerados de micropartículas de diferente composición. (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido) / Luxán et al. 2011.

Las partículas que contienen fósforo se localizan, en todos los casos, inmersas en la capa superficial de yeso recristalizado. Por su morfología y composición se pueden diferenciar a su vez tres tipos de partículas (I; IIa, IIb y IIc; otras) (Fig. 13):

- Partículas pseudoesféricas (I) (3 μm aproximadamente) con calcio como elemento principal y con baja proporción de fósforo (2 al 3% en peso).
- Micropartículas analizadas que poseen un contenido de fósforo abundante (23% al 30% en peso). Forman agregados de fragmentos angulosos e irregulares con tamaños en torno a 1-2 μm (IIa, IIb y IIc). Junto al fósforo, el elemento mayoritario es el calcio, y también se han detectado silicio y otros elementos alcalinos.

- Agregados de micropartículas con contenidos variables de fósforo, no cuantificable debido a su pequeño tamaño.

Por tanto, en las micromuestras descritas procedentes del hueco del dorso de la escultura se han observado diferentes tipos de aglomerados de partículas, que difieren en su composición, morfología y en la relación calcio/fósforo. Esta variabilidad se relaciona con los distintos procesos térmicos que ocurren durante la cremación/incineración de los huesos humanos y corresponden a:

- Las partículas con abundancia de fósforo (23% al 30% en peso) tienen su origen en las transformaciones de diferentes partes del cuerpo humano (huesos, uñas y dientes, etc.) durante los procesos de la cremación o incineración y se originan a diferentes temperaturas.

Con temperaturas altas se producen procesos de sinterización con los dientes y otros restos óseos ricos en fósforo, por lo que vitrifican y se transforman en otros minerales. A estas elevadas temperaturas, superiores a 1.000°C, la materia orgánica, especialmente aquella de naturaleza queratínica procedente de uñas y pelos, actúa como fundente conjuntamente con otros elementos alcalinos, y así favorecen que se alcancen las condiciones para que se produzca un proceso de sinterización y clinkerización.

- Las partículas con mayor contenido de silicio encontradas en la cavidad tienen un contorno pseudoesférico, con diámetros en torno a los 3 μm y con escaso porcentaje de fósforo (2 al 3% en peso). En ellas, el calcio es el elemento mayoritario, además de cantidades significativas de silicio y les acompañan otros elementos alcalinos.

La forma, la composición y los espectros, obtenidos por energías dispersivas de rayos X y mediante el microscopio electrónico de barrido, indican que se trata de partículas vitrificadas de tipo escoria. Corresponden

a los restos de la cremación, una mezcla de los huesos con las tierras, maderas y otros materiales que constituían la pira preparada en la ceremonia de cremación.

De este estudio sobre las partículas carbonosas (cenizas) de la cavidad se desprende que el origen de estos agregados que contienen fósforo se puede atribuir a la cremación de huesos. Sus tamaños corresponden a cenizas de calcinación.

Las partículas carbonosas se encuentran en la zona externa de la cavidad, inmersas en el yeso que ha recrystalizado en la superficie del hueco y no se detectan en las partes más profundas de la capa de preparación a base de yeso.

La diversidad y composición de estas partículas concuerda con los resultados de los estudios realizados sobre los restos humanos procedentes de diversos ritos de cremación e incineración, que se encontraban documentados en otros yacimientos arqueológicos.

En la capa de yeso recrystalizado que recubre la cavidad y, junto a las partículas carbonosas, se han detectado también agregados microcristalinos aciculares que contienen estroncio, que se han identificado como sulfato de estroncio (celestina), y se ha fijado en la capa de yeso al ser un elemento pesado y poco volátil.

La observación del aspecto interior del hueco posterior conduce a afirmar que las cenizas y los restos de la cremación fueron introducidos cuando estaban aún calientes. Este supuesto concuerda con la forma de cristalización que presenta la capa de yeso en la superficie que recubre la cavidad, identificada como de tipo mamelonar (Fig. 14). Esta forma de cristalización se genera por el crecimiento muy rápido de agregados radiales, que aparecen tras un proceso de redisolución muy brusco.

*Fig. 14. Aspecto mamelonar de la superficie de yeso recrystalizada en el interior de la cavidad donde las partículas carbonosas están inmersas. Contrasta con el aspecto original de la capa de imprimación y con las otras zonas también recrystalizadas que se muestran en forma laminar. (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido) / Luxán et al. 2011.*

En definitiva, la morfología y estos hábitos cristalinos, que se muestran en la actual superficie de la cavidad, indican que la capa de imprimación no sólo había recrystalizado en el exterior por flujos de humedad/secado, como sucedió con el resto de la capa que recubría escultura, sino que además las paredes interiores de la urna han sufrido el efecto de un calor intenso.

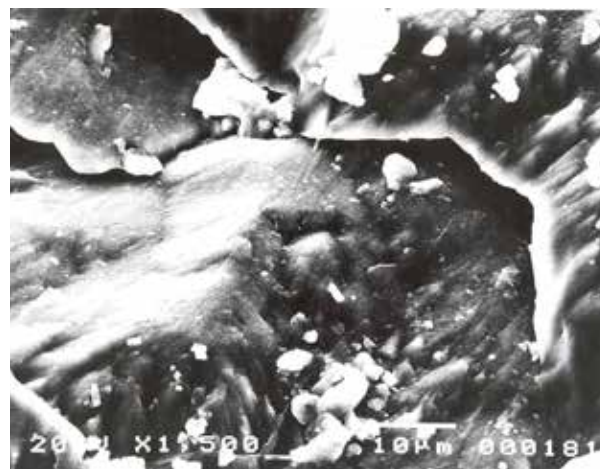
El conjunto de los datos obtenidos tras este estudio permite concluir que la cavidad del dorso de la Dama de Elche fue utilizada como urna cineraria.

## 7. La Dama y el paso del tiempo. Principales procesos y alteraciones en el busto

Con el paso del tiempo se pueden producir muchos cambios que afectan a la conservación de cualquier objeto patrimonial.

En el caso de la Dama de Elche las variaciones en la temperatura, los consiguientes procesos de humedad/secado y los, también consecuentes, fenómenos de transporte constituyen ese conjunto de circunstancias que afectarán de modo decisivo en su conservación a lo largo de los años.

Todo ello implica tener en cuenta varios factores, ya que influyen simultáneamente en su conservación en general y en particular en cada uno de los materiales que la conforman.



Por una parte, la propia composición de la pieza escultórica, tanto en relación con el material pétreo que la constituye, como en el tipo de policromía seleccionada, así como también la capa de preparación aplicada sobre el soporte base para recibir los pigmentos.

Por otra parte, hay que considerar los aspectos externos como las variaciones climáticas en cada uno de los ambientes en que se ha conservado el busto.

Cabe así considerar en primer lugar las características de la ubicación donde se encontraba enterrada la escultura antes de su descubrimiento. Condiciones de las que se pueden destacar el ambiente húmedo y las sales presentes contenidas en las tierras que la recubrían, así como la oscuridad del lugar sin acción directa de la radiación solar.

Es clave también el momento del descubrimiento y de su desenterramiento con unas condiciones climatológicas más extremas, con las altas temperaturas del mes de agosto en el lugar y un ambiente de baja humedad, en contraste con lugar donde permaneció por largo tiempo.

Un tercer aspecto que se deberá considerar en cada caso son los lugares y destinos donde se ha ido depositando la Dama estos años atrás hasta la actualidad.

En consecuencia es importante para la conservación de la Dama el mantenimiento de las condiciones de temperatura y humedad, para prevenir los fenómenos de transporte y las recristalizaciones que se generan, así como también evitar la radiación solar UV, en prevención de los posibles cambios estructurales en el busto y en su acabado.

En base a las investigaciones realizadas<sup>48 49</sup> se exponen a continuación los aspectos fundamentales en relación con los materiales cons-

titutivos de la escultura. Se considera para cada uno de ellos la influencia fundamental que ha tenido la aplicación de una imprimación, que no ha podido mantener su estabilidad ante las variaciones ambientales que se iban produciendo.

## 7.1. Material pétreo

En la historia reciente del busto, sus grabados y fotografías han dejado evidencia de su talla y del paso del tiempo a través de ella.



*Fig. 15. La Dama de Elche. Fotografía del busto realizada al día siguiente del hallazgo (5 de agosto de 1897) por José Picó y Salvador Picó<sup>50</sup>.*

Los primeros documentos datan de los días en torno a su desenterramiento en agos-

48 LUXÁN M.P. *et al.* (2005), o.c.

49 LUXÁN M.P. *et al.* (2011), o.c.

50 Esta fotografía procede de una postal antigua de la *Union Postale Universelle* con el título: 13 – ELCHE – Busto encontrado en 1897. No denominada todavía Dama de Elche, cuyo título adquirió en su traslado a París.

to de 1897 y hacen referencia al busto como una escultura antigua encontrada en Elche o emplean expresiones similares. Entre ellos se encuentra la imagen expuesta en la figura 15<sup>51</sup>. Se trata de una fotografía testimonial realizada a la escultura el 5 de agosto, al día siguiente de su hallazgo.

En ella se pueden observar los collares completos, aunque ya se pueden apreciar unas pequeñas fisuras entre dos cuentas del collar inferior de la tercera hilada (Fig. 16) que, más tarde, dieron lugar al desprendimiento de material superficial y así se encuentra en la actualidad (Fig. 17). Esta pérdida de esta zona esculpida es muy antigua, como se manifiesta ya por la observación del primer heliogravado publicado por P. Paris (1902-1904)<sup>52</sup>, incluso se aprecia cuando la pieza tuvo su estancia en el Louvre y era identificada como Dama de Elche.

No obstante, y considerando el buen trato que debió recibir siempre la escultura, cabe señalar que, según estos documentos, la pérdida de esta parte del ornamento fue muy temprana. Posiblemente, entre otras suposiciones que se puedan hacer, se debió a las circunstancias de su desenterramiento y al cambio drástico en sus condiciones de conservación, con variaciones bruscas de temperatura y humedad en su entorno, lo que llevó a alterar o bien a ocasionar nuevas cristalizaciones internas en la zona ya fisurada. Como consecuencia se produjo un incremento de la tensión y la pérdida superficial de esta parte tallada, sometida además a un proceso de secado por evaporación según las condiciones climáticas existentes en un día veraniego.

Hay que considerar, además de esta rotura, otro factor de alteración por la presencia de sales solubles debido a la arena que la cubrió antes de su hallazgo donde permaneció oculta y que, según se indicó, contiene sales y humedad. Este hecho justifica la detección en la superficie del busto de cloruros, según los

análisis realizados, probablemente procedentes de las sales contenidas en esa arena con la que estaba en contacto.

*Fig. 16. Detalle del busto según la fotografía del 5 de agosto (Fig. 15). El collar mantiene sus cuentas aunque ya destacan las fisuras existentes, marcadas con las flechas, que darán origen posteriormente al desprendimiento de esta parte de la superficie tallada.*



Otros daños del busto se deben a que, al ser un descubrimiento fortuito, se ocasionaron al desenterrarla ciertos desperfectos en la superficie de la escultura dejando algunas pérdidas según las huellas de las herramientas utilizadas (Figs. 16 y 17).



*Fig. 17. Detalle de la Dama de Elche en su estado reciente. Se pueden apreciar los daños sufridos causados por las herramientas al desenterrarla. También está ya patente el desprendimiento de las dos cuentas del collar en la zona donde se observaron las fisuras según la fotografía del 5 de agosto de 1897.*

## 7.2. Pigmentos

En relación a los pigmentos cabe destacar las características y la estabilidad del pigmento rojo (Figs. 8 y 9).

Actualmente la tonalidad roja se aprecia tan sólo en algunas zonas debido a procesos de degradación propios de las características del pigmento rojo empleado. Este pigmento, que se ha identificado como sulfuro de mercurio (bermellón), ha podido ser también causa de su oscurecimiento. Esto es debido a que el bermellón no es estable y su tonalidad roja se transforma en un color pardo por efecto de las condiciones de conservación, principalmente, por acción de la radiación UV. Este

51 LUXÁN M.P. *et al.* (2005), o.c.

52 PIJOAN, J. (1934), o.c.

hecho ha podido influir, entre otros factores, en la coloración actual que presenta la Dama.

Por otra parte, los fenómenos de recristalización en la superficie de la base utilizada en la imprimación con mezclas de yeso, pueden cubrir parcialmente parte de la policromía. Son debidos a los fenómenos de transporte como consecuencia de los ciclos de humedad y secado rápido por evaporación de la humedad, tal como se presenta al analizar seguidamente la capa de preparación. Estos procesos afectan no sólo en lo que se refiere a la coloración roja, sino al resto de la policromía, ya que durante el flujo hacia la superficie exterior de la capa de imprimación disuelta quedan así, en ella y en parte, los pigmentos entremezclados con estos precipitados secundarios.

### 7.3. Procesos y fenómenos de transporte. La capa de imprimación

El yeso de la capa de imprimación original muestra un tamaño de grano fino y uniforme, esto significa que ha tenido un crecimiento en equilibrio a partir de su amasado con el agua incorporada a la mezcla original (Fig. 5).

En cambio, en el yeso secundario originado en el proceso de recristalización de la capa de imprimación se han detectado diferentes microestructuras según su localización, bien sea en la cavidad (Fig. 14) o en las zonas del exterior de la escultura. En la superficie se ha detectado como forma un tapizado con una estructura laminar con múltiples capas, debidas a cristalizaciones sucesivas generadas en un proceso repetitivo en el que están involucradas la humedad, el transporte al exterior de fluidos y sales disueltas, así como la posterior cristalización del yeso en las zonas externas sobre la piedra de la Dama de Elche tras el proceso de secado (Fig. 18).

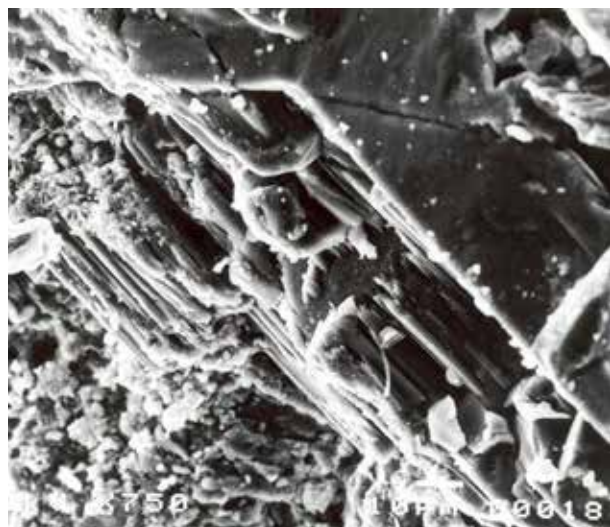
*Fig. 18. Aspecto laminar de las recristalizaciones sucesivas del yeso de la capa de preparación. Forman estratos múltiples en la superficie, que incorporan los depósitos originados por los fenómenos de disolución y transporte. (Microfotografía obtenida por microscopía electrónica de barrido) / Luxán et al. 2005.*

A lo largo del texto se han descrito, según las investigaciones realizadas, los principales procesos de alteración que ha sufrido la escultura y que han influido en el estado de conservación del busto de la Dama de Elche.

En su conjunto se pueden resumir principalmente como: fenómenos de disolución y transporte; recristalización de la capa de imprimación; contaminación de sales. A estos mecanismos se han de añadir, las distintas variaciones en las condiciones ambientales en que se ha mantenido el busto, desde su soterramiento en el yacimiento arqueológico; las circunstancias del momento de su hallazgo, su forma de desenterramiento y los traslados que sufrió la pieza en los primeros días tras su descubrimiento. Estos cambios han condicionado la pérdida de algunos fragmentos, la fijación irregular de capas de polvo y, sobre todo, la pérdida visual y la transformación de gran parte de la policromía original. En su conjunto se han recogido y se presentan de forma esquemática (Fig. 19).

### 7.4. La cavidad dorsal: procesos y alteraciones

Para una mejor comprensión e identificación de la cavidad dorsal y de lo que en su interior alberga, se incluyeron ya en su análisis los procesos de recristalización. De alguna forma son análogos a los ocurridos en el resto de la escultura, pero en este caso la investigación



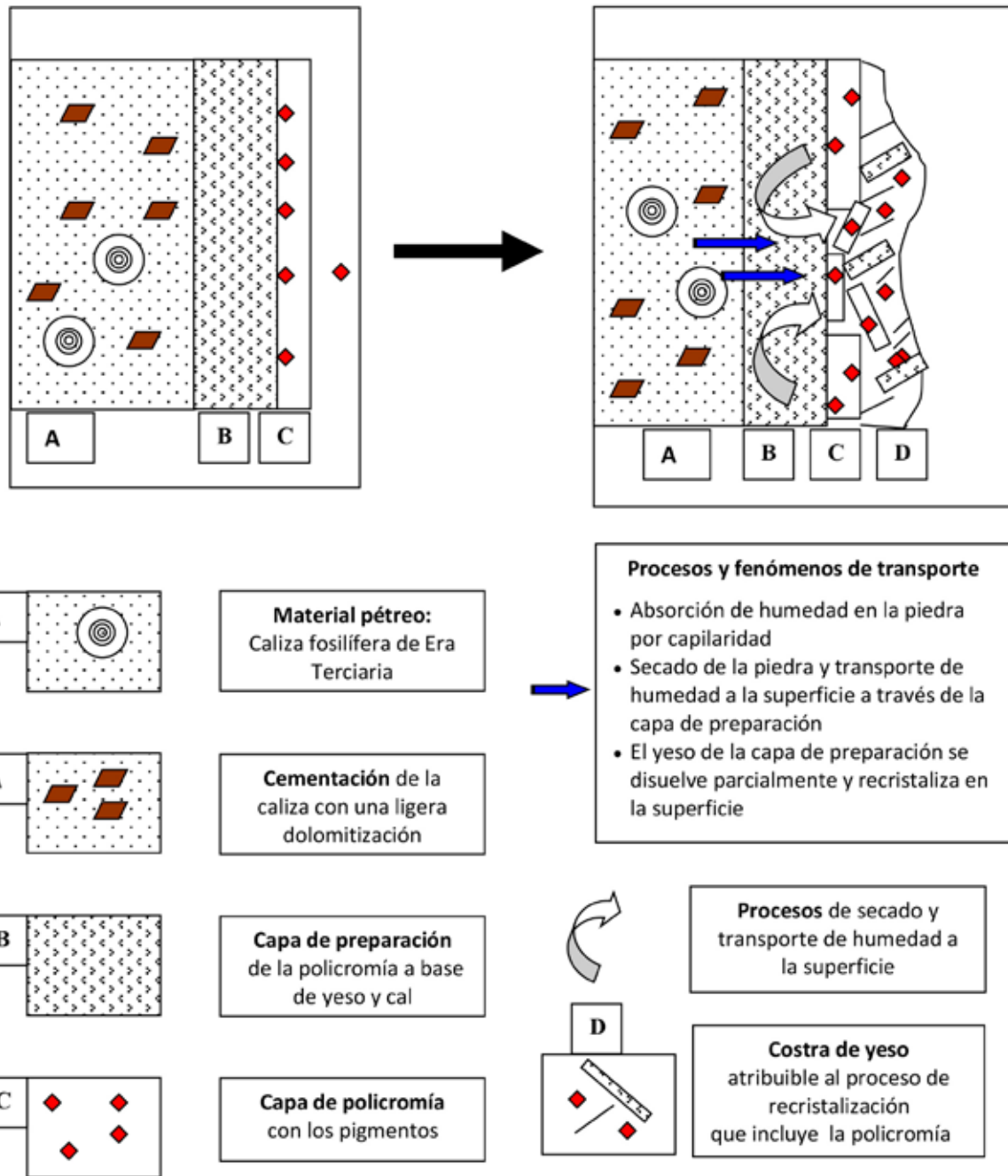


Fig. 19. Procesos de secado y transporte en la escultura. La recrystalización del yeso de la capa de imprimación recubre la policromía. / Luxán et al. 2005.

se centró en identificar las partículas carbonosas; al mismo tiempo se indicaba como las cenizas se localizaban en la zona superficial de la capa de yeso recrystalizado.

Los procesos de formación y precipitación del yeso secundario, que han ocurrido en el hueco posterior, han ayudado a la conservación de

las cenizas y a los otros restos de la cremación/incineración allí introducidos.

Además su incorporación en caliente también ha contribuido a ello, ya que ha motivado la disolución superficial de la capa de yeso formado en la parte exterior quedando allí incrustados los restos óseos al producirse el enfriamiento.

De esta forma se originó un proceso singular en el interior de la cavidad, que dio lugar a un tipo de alteración diferente del resto de las recristalizaciones, originando una cristalización homogénea y lisa en la superficie de tipo mamelonar. (Fig. 14)

Los procesos que han tenido lugar en el interior de la cavidad se esquematizan en la Fig. 20.

## AGRADECIMIENTO

Un agradecimiento especial, con todo mi afecto, a cada uno de los compañeros con los que se han desarrollado estas investigaciones, tal como figuran en las publicaciones conjuntas<sup>53 54</sup>, sin cuyas aportaciones, análisis y debate en grupo no hubiera sido posible llevarlas a cabo. Un agradecimiento expreso a Francisco Vives Boix por su dedicación y apoyo en todo momento.

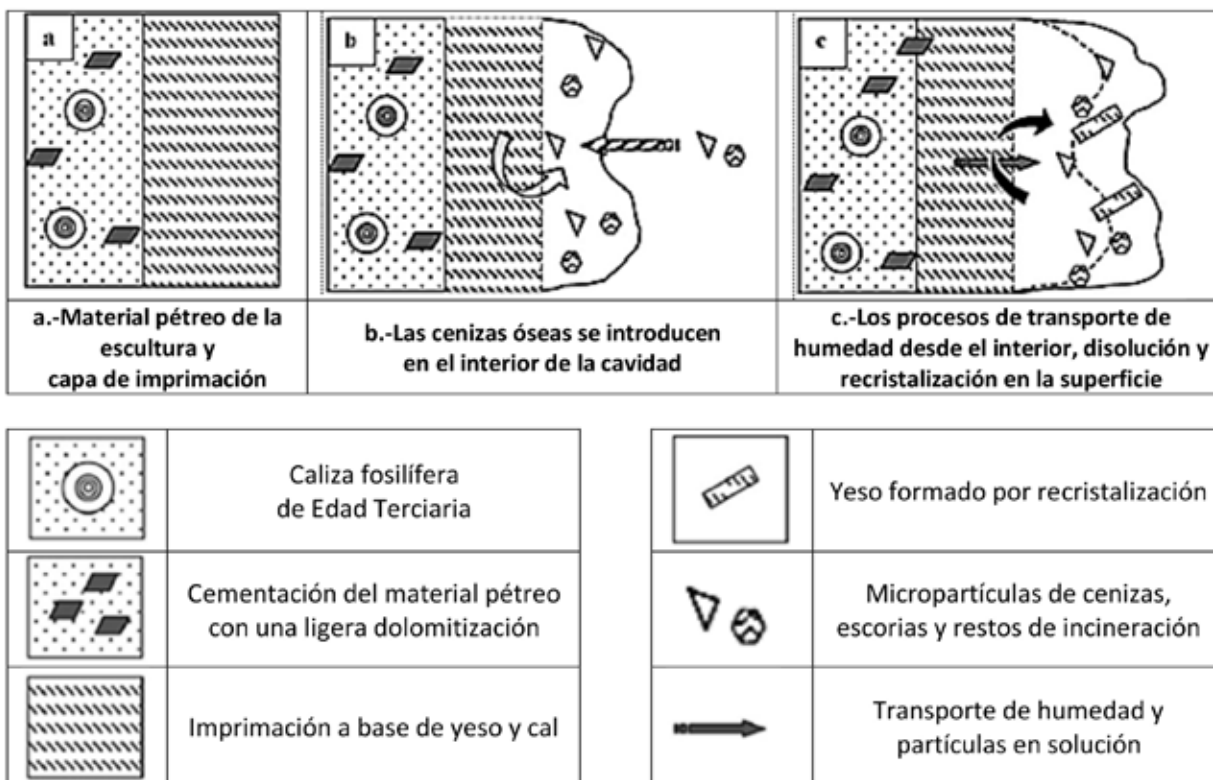


Fig. 20. Los procesos en el interior de la cavidad del busto. a: Piedra de la escultura y capa de imprimación; b: Introducción de los restos óseos y cenizas; c: Procesos de transporte y recristalización. / Luxán et al. 2011.

53 LUXÁN M.P. et al. (2005), o.c.

54 LUXÁN M.P. et al. (2011), o.c.



/ Francisco Vives Boix.

## BIBLIOGRAFÍA

BLÁZQUEZ, J.M. (2004-05). “Historiografía de la Dama de Elche. Sus prototipos de fuera de Hispania”, *Lucentvm*, 23-24, pp. 61-88.

DORREGO, F., LUXÁN, M.P. (1998). “Los traballos: Origen, utilización y técnicas de preparación”, Ed. CEHOPU - *Sociedad de Historia de la Construcción*, Madrid, pp. 145-150.

GARCÍA Y BELLIDO A. (1943). *La Dama de Elche y el conjunto de piezas arqueológicas reingresadas en España en 1941*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid.

ILICI ELX. (2006). *El entorno de la Dama. 2500 años de historia [Exposición]*. Museu Arqueologia i d’Història d’Elx (MAHE), Elche.

LUXÁN M.P., PRADA, J. L. , DORREGO, F. (2005). “Dama de Elche: Pigments, surface coating and stone of the sculpture”, *Materials and Structures*, 38 (277), pp. 419-429.

LUXÁN M.P., PRADA, J. L., DORREGO, F., DORREGO, J. F. (2011). “Human bone ashes found in the Dama de Elche (V-IV century B.C.) reveal its use as an ancient cinerary urn”, *Journal of Cultural Heritage*, 12 (3), pp. 310-316. doi:10.1016/j.culher.2010.12.006

PIJOAN, J. (1934). *El arte prehistórico europeo*. Summa Artis 6, Ed. Espasa-Calpe, S.A., Madrid.

RAMOS FOLQUÉS, A. (1947). “Los viajes de la Dama de Elche”. Elche [s.n.].

RAMOS, R. (1997). *La Dama de Elche*. Ed. Albatros, Valencia.

RAMOS, R. (2003). *Documentos y reflexiones sobre una Dama*. Ayuntamiento de Elche, Instituto Municipal de Cultura, Elche, Alicante.

RAMOS, R. (2008). “Sobre el vaciado dorsal de la Dama de Elche”. *Lucentvm*, 27, pp. 61-68.

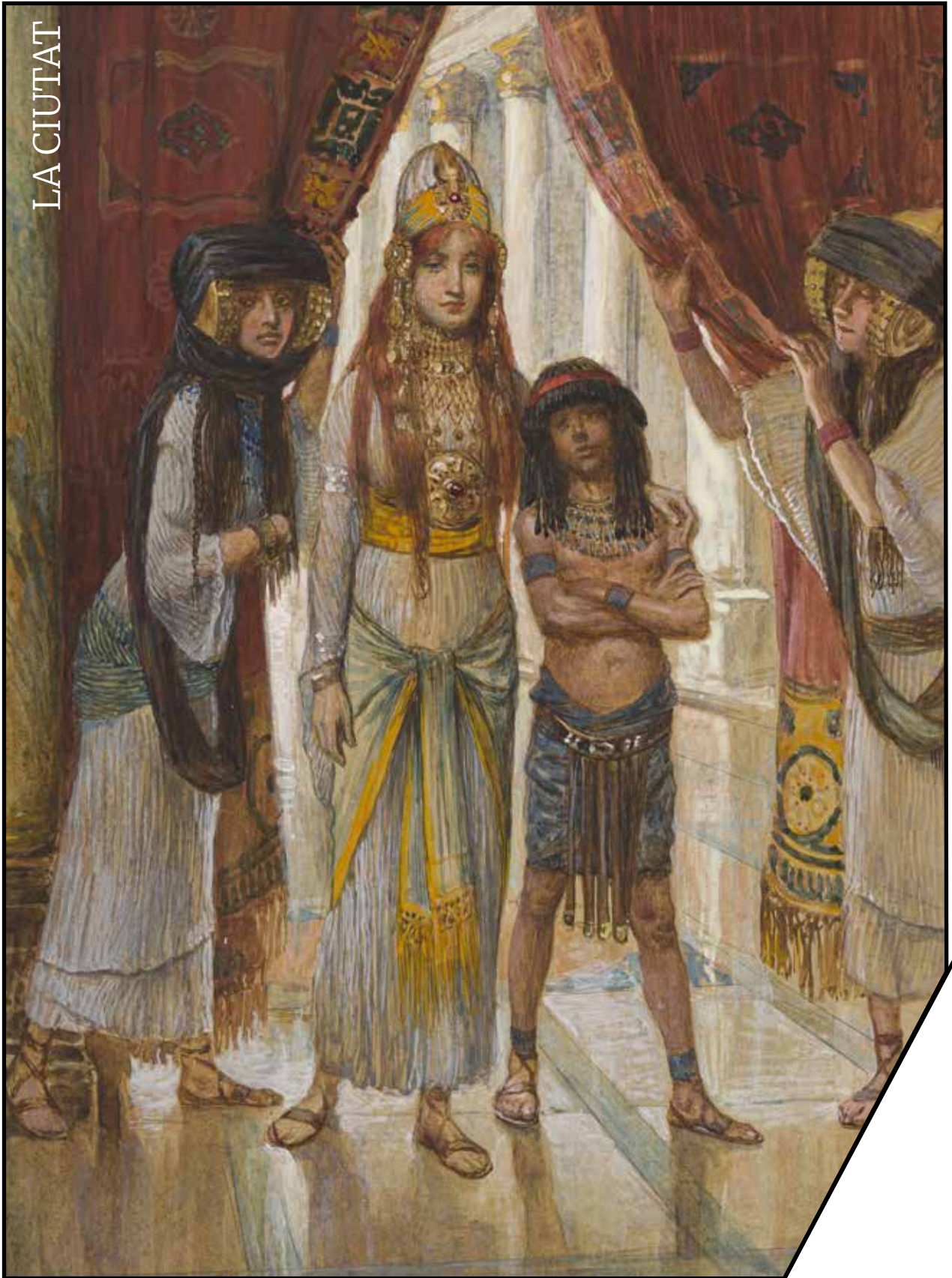
VIVES, F. (2000). *La Dama de Elche en el año 2000. Análisis tecnológico y Artístico*. Ed. Tilde S.L., Valencia.

VIVES, F. (2007). “La Dama de Elche. La escultura ibérica más famosa”. [http://damaelche.blogspot.com/2007\\_07\\_01\\_archive.html](http://damaelche.blogspot.com/2007_07_01_archive.html)

VIVES, F. (2020). “El barco que llevó a la Dama de Elche de Alicante a Marsella en 1897”. *Festa d’Elx, Elx (Alacant)*, 61, pp. 67-85.

VIVES, F. (2021). *La Dama de Elche. Una nueva mirada a la escultura*. Ed. Cátedra de la Dama de Elche UMH de Elche, Elche.

ZAPATA, J., PÉREZ SIRVENT, M. J., TOVAR, P. (2006). “Diagenesis, not biogenesis: two late Roman skeletal examples”. *Science of the Total Environment*, 369, pp. 357-368.



# Pintores que se inspiraron en la Dama de Elche a principios del siglo XX

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

**L**a Dama de Elche ha sido fuente de inspiración para todo el mundo desde su descubrimiento en 1897 hasta nuestros días. Sin duda alguna su estancia en París fue determinante para que la sociedad europea la conociera y admirara. La Dama de Elche entró en Europa por la puerta grande, con su mirada embelesó a los visitantes al encontrarse con ella en el Museo del Louvre y con sus ricas joyas hizo volar la imaginación de los artistas a mundos lejanos, a países de cuento y a paisajes de ensueño.

Fue modelo para pintores, escultores, novelistas, ilustradores e incluso para arquitectos, nadie quedaba impasible ante su presencia.

Los artistas que la vieron quedaron fuertemente impresionados por su imagen, muchos de ellos la retrataron en sus obras o engalanaron a sus personajes con las joyas de la escultura y con sus grandes rodetes. Los pintores hacían de ella una princesa oriental, una heroína bíblica o una exótica bailarina.

Intentar hacer un recorrido por el arte en el siglo XX sería una audacia por nuestra parte, y necesitaríamos un espacio imposible. Ni siquiera podríamos ceñirnos solamente a la pintura: hasta el día de hoy se conocen más de 1.300 obras. Por todo esto, hablaremos solo de las primeras, de las dos docenas que surgieron a principios del siglo XX, entre 1898 y 1933.

## James Jacques-Joseph Tissot

Nació en Nantes el 15 de octubre de 1836 y murió en Chenecey-Buillon el 8 de agosto de 1902. Fue un pintor y grabador francés de reconocido renombre, famoso por las pinturas de mujeres inglesas, hasta el punto de que muchos pensaron que él era inglés confundidos por el *James* que antepuso a su nombre de nacimiento cuando vivió en Inglaterra. Su vida privada estuvo salpicada de episodios extraños. Se casó con Kathleen Newton, modelo de sus obras que mantuvo en el anonimato, divorciada con un hijo de su anterior marido y otro de Tissot, a los once años de matrimonio Kathleen murió de tuberculosis con solo 28. El artista no pudo soportar el dolor y lo abandonó todo, dejó lienzos inacabados, regresó a París y vendió su casa. En la capital francesa pintó a la sociedad de moda durante tres años, pero desde 1885 hasta su muerte en 1902 se volvió muy religioso y pasó los últimos 17 años viviendo como un recluso pintando cuadros de temática sagrada.

La Dama de Elche fue expuesta en el Louvre el 2 de octubre de 1897 y Tissot murió casi cinco años después; pues bien, en su frenesí de pintura religiosa (más de 700 obras) incluyó a personajes ataviados como la Dama en doce obras del Antiguo Testamento, que se conservan en la colección del Museo Judío de Nueva York (The Jewish Museum, New York). Pintadas entre 1898 y 1902.

Sus pinturas son encantadoras y muy hermosas. El contraste entre la deslumbrante elegancia y complejidad del vestido victoriano despierta sentimientos de nostalgia. Pintó hermosas damas de sociedad en distintas situaciones. Sus bellas heroínas parecen solitarias y frustradas. Miran al espectador con miradas llenas de inquietud y aburrimiento

Sobre el estilo de sus ilustraciones bíblicas podemos decir que se centran más en el cuidado con que estudia los detalles de los paisajes que en cualquier otra cualidad de emoción religiosa. Su objetivo sobre todo era la precisión histórica, y en sus figuras un realismo vivo que estaba muy lejos del tratamiento convencional de los temas sagrados.



reprimidos. Aunque aparentemente se dedican a diversiones inofensivas e inocentes, parecen estar retenidas tras los barrotes de una jaula invisible.

La situación de la mujer victoriana que muestra en sus obras se resume en que era un bonito pájaro en una jaula, ornamental, mimada, pero atrapada en un rígido código moral y social. La mujer era el *ángel de la casa* pero no tenía derecho a la propiedad; era una diosa, pero no podía divorciarse y no tenía voto.

Fig. 1

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *The Egyptians Admire Sarai's Beauty* (Los egipcios admiran la belleza de Sara).

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: Desconocidas.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: La escena pertenece al Génesis, XII, 14, en el que se lee:

Quando Abraham llegó a Egipto, vieron los egipcios que su mujer era muy hermosa.

Sucede en el interior de una jaima, de la que se ve un tensor, las lonas y el suelo alfombrado. A la izquierda, Sara, en pie, ataviada con grandes ropajes y el tocado de la Dama de Elche, se lleva una mano a la barbilla ante las miradas de admiración de los cuatro egipcios que la contemplan, a la derecha, vestidos con blancas túnicas, grandes pelucas oscuras y anchos collares.

Abraham había presentado a Sara como su hermana, pues temía que la belleza de su esposa pudiera causarle a él la muerte a manos de los egipcios y ella quedase como esclava. De este modo, el faraón la respetó y fueron bien atendidos. Sin embargo, la mentira fue descubierta y fueron despedidos del palacio con todas sus pertenencias sin haber sufrido daño alguno.

Fig. 2

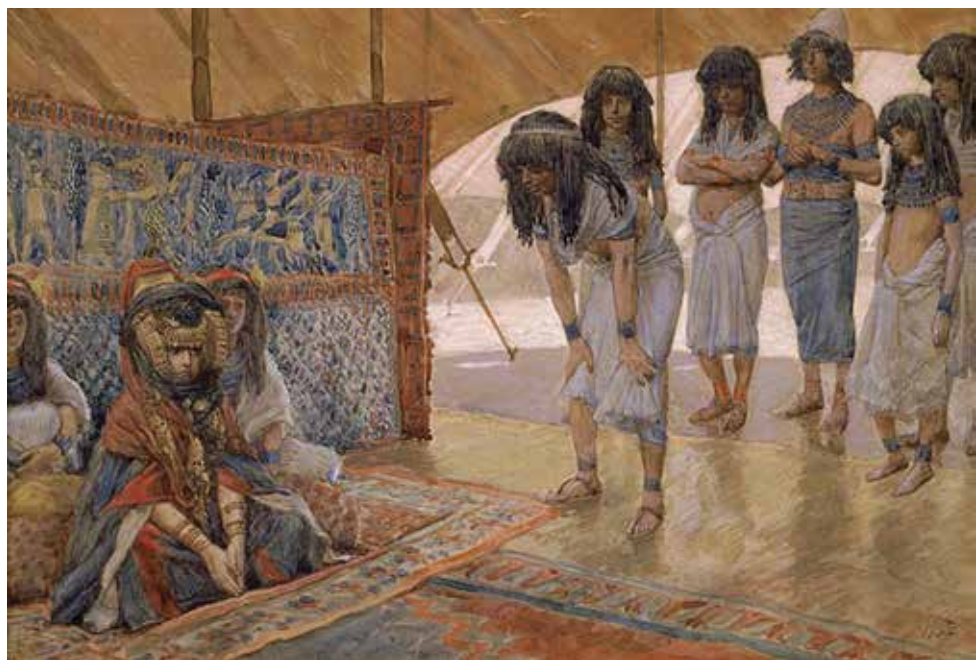
Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *Sarai Is Taken to Pharaoh's Palace (Sara es llevada al palacio del faraón).*

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: 20,5 × 30,7 cm.



Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En el siguiente versículo del Génesis XII, 15, se lee:

La vieron también los oficiales del faraón y la ponderaron ante el faraón. La mujer fue llevada al palacio del faraón.

La escena es prácticamente la misma que en la obra anterior. La misma jaima con igual decoración y elementos, los vestidos de los personajes también son los mismos.

Sin embargo, hay más personajes, Sara está acompañada por dos sirvientas, las tres mujeres están sentadas en el suelo. Ante ellas el número de egipcios ha aumentado de cuatro a seis, y el que parece que habla con Sara, más adelantado, apoya sus manos sobre sus rodillas para que su cabeza descienda.

Creemos que la escena no se ajusta demasiado al título de la obra, ya que no ocurre en el palacio y no se observa intencionalidad de que Sara sea llevada desde la jaima a ningún otro sitio. Estas dos obras parece que sean contiguas, como dos fotogramas de una misma película, esto ocurrirá más veces.



Fig. 3

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *Jephthah's Daughter* (*La hija de Jefte*).

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: 28,9 x 17,8 cm.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En Jueces, XI, 34-36, se lee:

<sup>34</sup> Cuando Jefte llegó a su casa de Mispá, su hija salió a su encuentro con adufes y danzas. Era su única hija. No tenía más hijos.

<sup>35</sup> Al verla, rasgó sus vestiduras y exclamó: “¡Ay, hija mía, me has destrozado por completo y has causado mi ruina! He hecho una promesa al Señor y no puedo volverme atrás”.

<sup>36</sup> Ella le dijo: “Padre mío, si has hecho una promesa al Señor, haz conmigo según lo prometido, ya que el Señor te ha concedido el desquite de tus enemigos amonitas”.

Jefte era un piadoso juez que el pueblo eligió para luchar contra los amonitas. Antes de la lucha le prometió al Señor que le ofrecería en holocausto al primer ser vivo que saliera a recibirle en su casa, si le concedía la victoria en la batalla. Jefte nunca pensó que podía ser su única hija.

En la imagen la joven –de la que no se dice su nombre en la Biblia–, danza haciendo sonar un adufe o pandero. Va ataviada con un vestido lujoso con una camisa blanca de amplias mangas, una túnica larga hasta los tobillos de color azul bordeada con flecos. Sobre esta otra que le llega a las rodillas de color rojizo, con bordados dorados del que cuelgan dos cordones acabados en sendas borlas rojas. Sobre esta otra pieza que parece un delantal de cuero más corto y de color marrón atado a la cintura con un cordón, sobre él cuelga un grupo de cadenas con monedas doradas desde las caderas; estas piezas de ropa están ceñidas a la cintura por un ancho y decorado cinturón. Luce collares dorados sobre el pecho y pulseras en las muñecas, una estola roja envuelve los hombros, lleva una diadema dorada en la frente y en la cabeza los rodetes dorados semejantes a los de la Dama de Elche. La escena sucede en un jardín repleto de plantas en flor, y ante unas arcadas de ladrillo de las que penden unas guirnaldas de hojas encintadas.



**Fig. 4**

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *The Daughter of Jephthah and Her Companions* (*La hija de Jeftá y sus compañeras*).

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: Desconocidas.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En Jueces, XI, 37, se lee:

Y le pidió a su padre: “Concédeme esto: déjame libre dos meses, para ir vagando por los montes y llorar mi virginidad con mis compañeras”.

En la imagen aparecen nueve muchachas que realizan una danza sin instrumentos musicales visibles. Las nueve visten de la misma manera por lo que no se puede deducir cuál de ellas es la hija de Jefté, quizá la del centro

del círculo que forman. El vestido parece un uniforme y es idéntico al de la obra anterior (fig. 3). Camisa blanca, túnica azul con flecos, túnica roja con bordados dorados, sobre esta el que parece un delantal de cuero sobre el que cuelga un grupo de cadenas con monedas. También lucen collares dorados sobre el pecho, sus hombros los cubren una estola roja, llevan una diadema dorada en la frente y en la cabeza los rodetes dorados como los de la Dama de Elche. Volvemos a tener dos obras que parecen consecutivas en el tiempo.



**Fig. 5**

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *Jezebel advises Ahab* (*Jezabel aconseja a Acab*).

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: Desconocidas.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En el libro 1º de Reyes, XXI, 7, se lee:

Jezabel, su mujer [del rey Acab], le replicó: “¡Ya es hora de que ejerzas el poder regio en Israel! Levántate, come y se te alegrará el ánimo. Yo misma me encargo de darte la viña de Nabot de Yezrael”.

El rey de Israel, Acab, está en la cama deprimido, sin comer y sin ganas de vivir a causa de no poder conseguir una viña que pretendía. Su esposa, la malvada reina Jezabel, le aconseja que demuestre que es rey, que se levante y ella misma conspirará para que la viña le sea entregada.

Jezabel, con vestimenta lujosa y sugerente, adopta una postura desenfadada apoyando su codo en una columna de la estancia. Ante ella el rey Acab, entre sábanas y almohadas de su lecho la escucha en ademán de incorporarse. La reina Jezabel luce el tocado con rodets muy semejantes a los de la Dama de Elche.

Fig. 6

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *Esther Presented to Ahasuerus (Ester se presenta ante Asuero)*.

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: Desconocidas.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En el libro *Ester* IV, 16, se dice:

Reúne a todos los judíos que habitan en Susa y ayunad por mí. No comáis ni bebáis durante tres días y tres noches. También yo y mis

doncellas ayunaremos. Después, aunque la ley lo prohíbe, me presentaré ante el rey. Y, si he de morir, moriré.

Las mujeres no podían presentarse ante el rey si no habían sido llamadas, pues incurrían en pena de muerte. Ester necesita entrevistarse con el rey para intentar que retire un decreto contra los judíos, pero hace muchos días que no la ha llamado, se encierra y reza para que Dios le ayude a convencer al rey, se hace acompañar por dos sirvientas y por el eunuco Hatac. En la obra no es la protagonista la reina Ester, la que luce el tocado de la Dama de Elche, si no las dos sirvientas que la acompañan. Estas apartan las cortinas para que Ester y su eunuco Hatac entren en la sala del trono. El rey no aparece en la escena.





Fig. 7

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *Esther Before Ahasuerus (Ester ante Asuero)*.

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: Desconocidas.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En el libro *Esther*, V, se relata todo el episodio de la presentación de la reina Ester ante el rey Asuero. La mirada de ira del rey al ver la entrada de la reina provoca que esta se desmaye creyendo que la sentencia de muerte es inevitable. Los efectos del ayuno sufrido la debilita, de tal modo que pierde la conciencia. Pero el rey cambia de expresión y levantándose del trono acude en su ayuda. En la escena ha desaparecido el eunuco, se ve cómo el rey Asuero se está levantando del trono, a sus pies un sirviente sostiene un abanico de plumas. El lector ya habrá observado que de nuevo parece que estamos ante dos fotogramas contiguos.



Fig. 8

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *Festivities in Honour of David (Fiestas en honor a David)*.

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: 20 × 27 cm.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En el libro 1º de *Samuel*, XVIII, 6-7, se lee:

<sup>6</sup> A su regreso, cuando David volvía de matar al filisteo, salieron las mujeres de todas las ciudades de Israel al encuentro del rey Saúl para cantar danzando con tambores, gritos de alborozo y címbalos.

<sup>7</sup> Las mujeres cantaban y repetían al bailar: «Saúl mató a mil, / David a diez mil».

La escena pertenece a la fiesta con que es recibido Saúl, con quien viene David, que acababa de matar al filisteo Goliat utilizando su honda y una vez derribado cortándole la cabeza con su propia espada. En la pintura no aparece David, que era un muchacho, el menor de cuatro hermanos. En primer plano

se ve a Saúl, otro personaje masculino a su derecha y tras ellos muchas mujeres danzando y cantando, tocando panderos y agitando palmas verdes mostrando alegría. Dos de las mujeres que visten de color azul llevan el tocado de la Dama de Elche.

Comentario: El traslado del Arca a Jerusalén se puede leer en el libro 2º de *Samuel*, VI, 5, 14-16 y 21:

<sup>5</sup> David y toda la casa de Israel bailaban ante el Señor con instrumentos de ciprés, cítaras, arpas, tambores, sistros y címbalos.



Fig. 9

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *David Dancing Before the Ark (David bailando ante el Arca)*.

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: Desconocidas.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

<sup>14</sup> David iba danzando ante el Señor con todas sus fuerzas, ceñido de un efod de lino.

<sup>15</sup> Él y toda la casa de Israel iban subiendo el Arca del Señor entre aclamaciones y al son de trompeta.

<sup>16</sup> Cuando el Arca del Señor entraba en la ciudad de David, Mical, la hija de Saúl, se asomó a la ventana, vio al rey David saltando y danzando ante el Señor, y lo menospreció en su corazón.

<sup>21</sup> David respondió: «Danzaré sin descanso ante el Señor, que me ha preferido a tu padre y a toda su casa para hacerme jefe de todo su pueblo Israel».

En tres ocasiones se hace referencia en la Biblia al baile de David ante el Arca de la Alianza, en el momento de su entrada a la ciudad de Jerusalén. En la escena se ve a David de espaldas danzando ante el Arca que viaja en unas parihuelas llevada en andas por sacerdotes vestidos de blanco como David. La muchedumbre hace fiesta portando palmas, danzando, cantando y tocando diversos instrumentos como panderos y platillos, como la mujer de la izquierda de la imagen, que es la que lleva el tocado semejante al de la Dama de Elche.

Medidas: 46 x 61 cm.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En el libro de *Jueces*, XVI, 5, se lee:

Los príncipes de los filisteos subieron a verla [a Dalila] y le dijeron: «Sedúcelo y averigua en qué reside su enorme fuerza y con qué se le podría atar para doblegarlo. Nosotros te daremos doce kilos y medio de plata cada uno».



Fig. 10

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *The Philistines visit Delilah* (*Los filisteos visitan a Dalila*).

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Sansón se ha enamorado de Dalila. Su fortaleza hace temer a los filisteos y deciden pedirle a Dalila que les ayude a vencerle sacándole el secreto de su fuerza y la forma de vencerle mediante la seducción. La escena es del interior del palacio, la luz penetra por una ventana enrejada, en la esquina opuesta un incensario eleva hilos humeantes que perfuman la estancia. Abunda el colorido de cortinas, alfombras, almohadones y trajes. Doce varones filisteos hablan con la única

mujer de la sala, Dalila, vestida de blanco con el tocado de la Dama de Elche, que les escucha con atención.

Esta obra no es de gouache sobre tabla como todas las anteriores, que suelen ser de formato pequeño, no mayores de 36 cm.; en este caso es óleo sobre lienzo, y sus medidas son mucho mayores, alcanzando los 61 cm, lo que permite mucho mayor detalle en la ejecución.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: Desconocidas.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En el libro de *Daniel*, V, 5, El banquete de Baltasar, se lee:



Fig. 11

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *The Writing on the Wall* (*La escritura en la pared*).

Cronología: 1898-1902.

De repente aparecieron unos dedos de mano humana escribiendo sobre el revoque del muro del palacio real, frente al candelabro; y el rey veía el dorso de la mano que escribía.

El rey Baltasar de Babilonia hizo un banquete en el cual usó, profanándolos así, los vasos sagrados de oro y plata del templo

de Salomón de Jerusalén, que habían sido llevados como botín por su predecesor, Nabucodonosor II. Repentinamente, apareció un dedo (mano de Dios) que escribió en una

critura que no se muestra en el cuadro, otros huyen del banquete. El rey Baltasar comparte un *triclinium* de oro con una mujer con el tocado de la Dama de Elche.



pared del palacio las palabras *mene, tequel, parsin*, que significan unidades monetarias (*mene*, "ha contado Dios tu reino y le ha puesto fin"; *tequel*, "pesado has sido en balanza y fuiste hallado falto"; *parsin*, "tu reino ha sido roto y dado a los medos y a los persas"). Ningún mago de la corte supo interpretar las palabras, solo Daniel lo hizo, por ello fue vestido de púrpura y engalanado con oro. El rey Baltasar fue asesinado esa misma noche.

En la escena todos levantan los brazos asustados por el prodigio de la escritura en la pared. Algunos señalan con sus dedos a la es-

Fig. 12

Autor: James Jacques-Joseph Tissot

Título: *Samson Seeth Delilah at Her Window* (*Sansón ve a Dalila en su ventana*).

Cronología: 1898-1902.

Datos técnicos: Gouache sobre tabla.

Medidas: 28 x 36 cm.

Localización: The Jewish Museum, New York, U. S.

Comentario: En el libro de los *Jueces*, XVI, 1, se lee:

Sansón se marchó a Gaza. Vio allí una prostituta y se llegó a ella.

Sansón conoce a Dalila, una prostituta asomada a su ventana. Posteriormente se enamora de ella y se convierten en amantes. El desenlace de la historia es conocido. Dalila intenta saber el origen de su fuerza y la forma de vencerle, y al final, haciendo uso de sus encantos, logra conocer el secreto y Sansón es traicionado.

En la escena se recrea el primer encuentro entre Sansón y Dalila, ella levanta una celosía de su ventana para asomarse entre una vid trepadora, ataviada con un tocado con rodeos como el de la Dama de Elche, y consigue arrancarle una primera sonrisa a Sansón.

### Enrique Simonet Lombardo

Nació en Valencia en 1866 y murió en Madrid en 1927, fue un famoso pintor español. A pesar de nacer en Valencia su ascendencia malagueña y el traslado de su padre a esta ciudad le convirtieron en un malagueño más.

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Valencia y en el taller del valenciano Bernardo Ferrándiz en Málaga.

Estuvo pensionado en Roma, visitó París varias veces y viajó a Marruecos como corresponsal de guerra. Empezó a ganar medallas y a despuntar en el arte y en 1901 obtuvo la cátedra de Estudios de Formas de la Naturaleza y el Arte de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, donde residió a partir de entonces.

En 1911 pasó a formar parte de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y entre 1921 y 1922 fue director de la Escuela de Paisaje de El Paular. De esta última etapa destaca la pintura decorativa y paisajística. De este periodo destacan los tres grandes lienzos sobre las *Alegorías del Derecho*, en el Palacio de Justicia de Barcelona y las ocho *Alegorías de las Provincias* en el Palacio de Justicia de Madrid. Murió en 1927 siendo catedrático de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

#### Fig. 13

Autor: Enrique Simonet Lombardo.

Título: *El desfile de las Artes*.

Cronología: ~ 1921-1926.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 90,5 x 174 cm.



Localización: Colección particular.

Comentario: La obra es otra de sus *alegorías*, tiene forma semicircular orlada por motivos vegetales y un ave, repetitivos, y está inscrita en un rec-

tángulo enmarcado en dorado. Por su forma suponemos que la pintó para estar colgada en una pared simulando una bóveda. Hay dos alegorías en los extremos, en el izquierdo la del Arte que sostiene una lira y una rama de almendro florido, y en el derecho la de la Historia, ésta última luce el tocado de la Dama de Elche y sobre su regazo revisa unos legajos. Entre ellas, en segundo plano, desfilan los personajes de todas las artes y en la lejanía se distinguen las pirámides de Egipto y el Partenón de la Acrópolis de Atenas; tras este surge el Sol en un amanecer esperanzador para las artes. En la parte superior hay un escudo de los Reyes Católicos y sobre él un medallón con la palabra ARTES. Está firmada en el ángulo inferior izquierdo. Ha salido varias veces a subasta, las últimas en 2016 y 2017 de Durán tuvieron unos precios de salida de: 10.000 €, 7.000 € y 5.000 €.

## Cesare Saccaggi

Nació y murió en Tortona, 1868 y 1934, fue un pintor italiano.

Formó parte de la escuela de Tortona, consiguió una beca del municipio para asistir a la Academia Albertina de Turín, después pasó una época en Roma donde tomó contacto con D'Annunzio de la *Roma bizantina*, con la pintura de los prefarraelitas y con la neopompeyana de Lawrence Alma-Tadema. A principios del siglo XX permanece unos años en París donde toma contacto con el *Art-Nouveau*, que sería una gran influencia en su obra posterior. De regreso a Tortona la Primera Guerra Mundial no le deja indiferente y crea obras relacionadas con ella.

### Fig. 14

Autor: Cesare Saccaggi.

Título: *La Regina Semiramide A Babilonia (La Reina Semiramis en Babilonia)*.

Cronología: 1905.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 140 x 240 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: Lo primero a destacar es el gran tamaño de la obra. Sammu-Ramat, más conocida por el nombre que le dieron los griegos como Semiramis, fue la reina regente del Imperio Asirio, entre 811 y 806 a. C., y ocupó el trono después de morir su esposo, el rey Shamshi-Adad V, hasta que su hijo Adad Nirari III alcanzó la madurez. Esta reina alcanzó una fama y un poder notables en la corte asiria, lo que explicaría cómo pudo mantener el trono después de enviudar.

En la pintura aparece apoyada en el plinto de un gran toro alado mesopotámico cubierto de pan de oro, haciendo referencia a su riqueza.



A sus pies la reina sujeta con una cadena a un leopardo amenazante con sus fauces abiertas, pero sumisamente sentado; el significado muestra la dominación de su regencia hacia los pueblos fronterizos.

La reina viste un vestido blanco transparente sujeto bajo sus pechos por una banda negra y abierto que muestra unos pantalones ceñidos y bordados en oro; los pechos se muestran entre una fina malla de joyería. El tocado de la cabeza, de oro, semeja al de la Dama de Elche, aunque lleva una corona de la que surgen plumas negras, y por la espalda descende un velo negro a penas visible. La pintura, con la abundancia de dorados, el tipo de vestido y el festivo adorno de la cabeza nos retrotrae al *Art-Nouveau*.

### Georges-Antoine Rochegrosse

Nació en Versalles, Francia, en 1859 y murió en El Biar, Argelia, en 1938. Fue un famoso pintor, grabador e ilustrador francés. De estilo historicista al principio y luego simbolista-orientalista. Comenzó sus estudios en varias academias y talleres de París para terminar en la Escuela de Bellas Artes de París. Después de varios intentos consigue una beca que le permite realizar un viaje de estudios por toda Europa. Su pintura se decanta hacia el orientalismo, viaja a Argelia donde conoce a su musa Marie Leblon, con quien se casa en 1896. Se instala en El Biar en una pequeña casa de campo, Djenan Meryem, pasando los veranos en París, ciudad con la que nunca pierde contacto. En Argelia crea una escuela de pintura con Jeane Granès, que compagina con la Académie Druet de París. Expone sus obras en ambos lugares y es muy admirado tanto por europeos como por argelinos. Quedó profundamente marcado por la Primera



Guerra Mundial y por la muerte de su esposa en 1920. Inconsolable, llega a añadir la “M” de Marie a su firma (G. M. Rochegrosse). Su pintura toma entonces un giro más pesimista teñido de religiosidad. Se inspira cada vez más en el jardín de su villa argelina. Terminó casándose con su institutriz, regresó a Argel en 1937 y murió al año siguiente. Su cuerpo fue trasladado y enterrado en París en el cementerio de Montparnasse.

#### Fig. 15

Autor: Georges-Antoine Rochegrosse.

Título: *La danseuse (La bailarina)*.

Cronología: 1921.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: Desconocidas.

Localización: Colección particular.

Comentario: Rochegrosse se casó con su gran amor Marie Leblond, quien se convirtió en el modelo de las heroínas en sus pinturas durante unos 30 años. La fascinación que ejerció en él la Dama de Elche todavía aparece en este retrato de su musa titulado *La danseuse*, pero que había registrado entre sus proyectos bajo el título explícito de *Femme d'Elche (Mujer de Elche)*. Desconocemos sus colores reales, ya que la imagen que se muestra es la publi-

cada en *La Gazette de l'Hotel Drouot* n° 37 de 27-10-1989. También desconocemos sus medidas, por lo que lo mostrado podría ser un detalle de una obra mayor. De la imagen nos debe llamar la atención las anforillas de los collares y las ínfulas que cuelgan sobre ellos, hasta el momento son las piezas que más se asemejan a la

realidad de las que hemos presentado, lo que demuestra que Rochemosse estudió la escultura de la Dama de Elche con mayor atención que los pintores que hemos citado hasta el momento. La obra está firmada en el ángulo superior derecho.



Fig. 16

Autor: Georges-Antoine Rochemosse.

Título: *Mort de Salammbô (Muerte de Salambó)*.

Cronología: 1900.

Datos técnicos: Acuarela.

Medidas: 31 x 24 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: El pintor realiza ilustraciones para la novela *Salammbô* de Gustave Flaubert, esta ilustración pertenece a la edición de 1900, editada por Ferroud.

La princesa de Cartago va a casarse en un matrimonio impuesto con el hijo de Amílcar, Narr'Havas, pero le traen a Matho, su verdadero amor, que ha sido capturado y lo van

a ejecutar después de múltiples vejaciones, cuando llega Matho ante Salammbô, esta a causa de la impresión, se derrumba y cae muerta. La escena llena de colorido por los trajes, las flores y las viandas, se desarrolla en un pequeño podio en el que se iba a celebrar la boda. Narr'Havas intenta sujetar a la princesa. Amílcar, el personaje con capa roja, se intenta levantar de su trono para ofrecer ayuda. Como siempre el tocado de la protagonista es el de la Dama de Elche, aunque emplumado y sin collares, que pocos años después de su descubrimiento ya se convertía en el icono del orientalismo.



Fig. 17

Autor: Georges-Antoine Rochemosse.

Título: *Harem Dancer (La bailarina del harén)*.

Cronología: 1920.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 60,96 x 76,20 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: El personaje de la pintura parece que está posando de forma deliberada ante el pintor, después de haber descendido un escalón, se mantiene de pie con un brazo apoyado en su cadera y el otro levantando el velo negro y transparente del vestido. Su cara muestra una leve sonrisa y se vuelve mirando fijamente al espectador. La escena parece indicar que esta bailarina del harén se dirigía al jardín del otro lado de la torneada reja que hace de separación. Tras ella queda el palacete con la cortina recogida y una esfinge alada como guardiana del hogar enhiesta sobre una basa azulada. El traje de la bailarina está formado por varias piezas de distintas telas y colores, pero destaca el corpiño con hendiduras por las que se muestran los pezones y parte de sus pechos. Y grandes collares dorados.

De nuevo su cabeza está adornada con el tocado de la Dama de Elche, en esta ocasión sin plumas. La obra está firmada en el ángulo inferior derecho.

Fig. 18

Autor: Georges-Antoine Rochegrosse.

Título: *Salomé*.

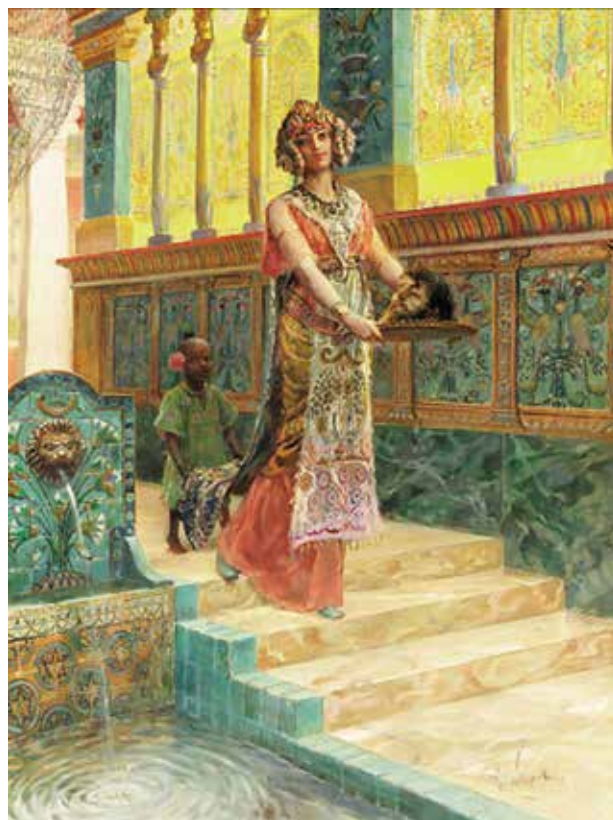
Cronología: 1920.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 73,5 x 54,5 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: En la escena de esta pintura hay dos protagonistas, la princesa Salomé que baja la escalera portando una bandeja con la cabeza de Juan el Bautista, y el pequeño esclavo que le sujeta el vestido para que no se lo pise. La estancia está flanqueada por un muro de mármol verdoso sobre el que hay casetones repetidos con imágenes de pavos reales multicolores, y sobre la cornisa apoyan columnas cuyo entredós está ocupado por lienzos translúcidos también con pavos reales. Al otro lado de la escalera



hay una fuente muy decorada por azulejos con flores de papiro, de la que mana un chorro de agua de una cabeza de león formando ondas en la cisterna. El tocado de la princesa recuerda el de la Dama de Elche, pero poco elaborado.

La escena refleja el pasaje bíblico del libro de Mateo, XIV, 11:

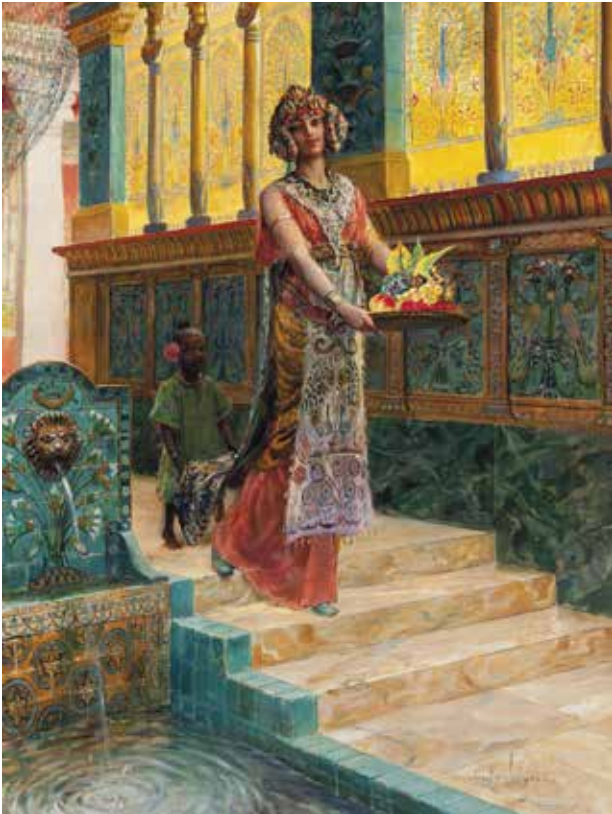
Trajeron la cabeza en una bandeja, se la entregaron a la joven y ella se la llevó a su madre.

El rey Herodes había prometido a su hija que le daría lo que le pidiera, y ella le pidió la cabeza de Juan el Bautista. La obra está firmada en el ángulo inferior derecho.

Fig. 19

Autor: Georges-Antoine Rochegrosse.

Título: *A Middle Eastern princess descending a staircase / Eastern princess (Una princesa del Oriente Medio desciende una escalera / Princesa oriental)*.



Cronología: 1920.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 73,5 x 54,5 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: Esta pintura es muy parecida a la anterior. Parece idéntica o gemela. Podríamos hacer el juego de las siete diferencias, aunque solo hay una. Todo está en el mismo lugar, las ondas son las mismas, ni siquiera el pequeño esclavo ha movido su pie. La diferencia está sobre la bandeja: ahora no está la cabeza de Juan el Bautista sino frutas exuberantes.

¿Cómo es posible esto? ¿Rochegrosse hizo dos obras idénticas y a una le cambió el contenido de la bandeja? La respuesta es no. Es una única obra que hasta 2001 o 2005 llevaba la cabeza del Bautista, así se comprueba en las distintas subastas en las que se vendió (Ader Picard & Tajan, noviembre 1988; Art-net, diciembre 1997; Christie's, mayo 2000,

y Tajan, noviembre 2000). Pero a partir de 2005, la misma obra con las frutas en vez de la cabeza se sigue subastando en las galerías europeas con el título posterior (Christie's, junio 2005; Bonhams, marzo 2011 y Christie's, septiembre 2014). Se nota que las frutas son pintura nueva, más colorida y brillante que la original. No hemos podido encontrar al autor de este cambio, ni el motivo por el que se hizo. Quizá hubo algún tipo de censura por parte de un propietario y decidiera el cambio, pero por otra parte la obra se ha seguido vendiendo sin aparentemente ningún problema, ¿no ha devaluado a la obra este cambio?



Fig. 20

Autor: Georges-Antoine Rochegrosse.

Título: *Oh comme tu étais belle cette fois là, en Salambó* (*Oh qué Hermosa estabas, en Salambó*).

Cronología: ~ 1920.

Datos técnicos: Óleo sobre tabla.

Medidas: 65 x 46 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: En esta pintura el propio autor se retrata pintando a su musa Marie Leblond vestida de heroína, y las palabras que le dice se transforman en el título de la obra: "Oh qué hermosa estabas en Salambó", recordando otras veces que posó para aquellas ilustraciones. Ella luce el mismo traje que en la figura 16, de color azul ceñido al cuerpo, sin collares y el tocado de la Dama de Elche emplumado como describió Flaubert en la novela. Su mirada está perdida en la distancia, está posando en la postura convenida. Sus brazos ligeramente separados del cuerpo.

Tras ella un gran panel decorado simula el jardín de palacio. El pintor, de espaldas, y vestido de oscuro queda a un nivel muy por debajo de la modelo, como si no quisiera quitarle protagonismo a su musa en la obra.



Fig. 21

Autor: Georges-Antoine Rochegrosse.

Título: *Salomé*.

Cronología: ~ 1920-1938.

Datos técnicos: Óleo sobre tabla.

Medidas: 65 x 54 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: Compárese esta pintura con la de G. Maillé descrita posteriormente (Fig. 26). El color dominante es el rojo, tanto en el vestido de la protagonista como en el cortinaje de fondo. La escena está iluminada desde la derecha produciendo sombras en la cara de la mujer de tres cuartos, que mira al espectador ligeramente desde arriba. Su mano derecha, con anillos y pulsera, juega con el collar de turquesas que luce en su pecho. En la cabeza lleva un tocado que recuerda al de la Dama de Elche y que se repetirá en dos obras descritas más adelante. La obra está firmada en el ángulo inferior derecho como G. M. Rochegrosse, como de ha dicho intercala la "M" de su esposa Marie que ha fallecido y por ello nos atrevemos a situarla cronológicamente entre 1920, fecha de la muerte de su esposa, y 1938, la de Rochegrosse.



Fig. 22

Autor: Georges-Antoine Rochegrosse.

Título: *The toilet (El aseo)*.

Cronología: 1921.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 76,2 × 109,22 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: En la escena se muestra una estancia interior decorada de manera orientalista, con ladrillos azules y con paredes pintadas de rojo recargadas con adornos vegetales dorados, en la habitación abundan las alfombras, los almohadones y las flores en jarrones, la luz entra por un gran ventanal. En la estancia hay cinco sirvientas, en diversas posturas, que atienden el acicalamiento de la señora de la casa que está sentada en un diván. Todas llevan largos vestidos coloristas con muchos pliegues. Una de ellas elige joyas de un gran cofre, otra le arregla por atrás el peinado a la señora, esta comprueba su labor mediante un espejo de mano. Y como siempre, a ambos lados de la cabeza luce sendos rodetes dorados semejantes a los de la Dama de Elche.



Fig. 23

Autor: Georges-Antoine Rochegrosse.

Título: *Récits guerriers (Relatos guerreros)*.

Cronología: anterior a 1933.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 50,5 x 61,3 cm

Localización: Musée Fabre, Montpellier.

Comentario: La escena se desarrolla en un exterior, en un amplio jardín con un estanque al fondo y a la sombra de un toldo. Tres son los personajes de la obra, todos están sentados o recostados. A la derecha, un guerrero sentado relata una de sus hazañas vividas, viste coraza de tipo *linothorax* de la que cuelgan *pteryges* de protección, lleva una amplia capa de color rojo, calza unas botas que le cubren toda la pierna, lleva el pelo atado con una cinta, una larga espada y sobre su muslo izquierdo sujeta un casco de tipo corintio.

En el centro, le escucha atentamente una señora, sentada en una silla decorada, que apoya sus pies en un escabel. Va vestida con una gran túnica, una larga estola sobre los hombros, luce collares y en la cabeza el tocado parecido al de la Dama de Elche con dos rodetes dorados y una cofia azul. A la izquierda de la escena hay una sirvienta recostada que también escucha al guerrero. La obra está firmada en el ángulo inferior derecho.



Fig. 24

Autor: Georges-Antoine Rochegrosse.

Título: *Oil olive tree / Le Vieil Olivier à Djenan Meryem (Olivo aceitero / El viejo olivo en Djenan Meryem)*.

Cronología: anterior a 1933.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: ~ 50 x 60 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: En esta obra no hay ningún personaje, el protagonista es el gran olivo de la izquierda. Pero lo mostramos porque es el paisaje vacío de *Récits guerriers* (*Relatos guerreros*).

Corresponde al jardín de la casa de campo del pintor en Argelia, en El Biar, llamada Djennan Meryem (o Jardín de Marie). Es uno de los paisajes en los que trabajó Rochegrosse y que utilizó para la obra anterior utilizándolo como decorado al que le añadió los personajes que hemos visto en *Récits guerriers* (Fig. 23).

Podemos observar la misma disposición de las ramas del olivo, la misma perspectiva del estanque o el mismo árbol al fondo del jardín. La obra está firmada y lleva su localización en el ángulo inferior izquierdo.

Esta pintura constituye una curiosidad que no queríamos dejar de lado, aunque en sí no haya una relación explícita con nuestra Dama.

#### Fig. 25

Autor: Georges-Antoine Rochegrosse.

Título: *Gorgeous* (*Preciosa o hermosa*).

Cronología: anterior a 1933.

Datos técnicos: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 34 x 27 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: Creemos que se trata del retrato de su esposa Marie Leblond, que como ya hemos dicho fue su musa y modelo en muchas de sus pinturas, como en *La danseuse* (Fig. 15).



En este caso la mujer viste un traje de color violeta y se cubre con un mantón rojo con grandes flores. El cuello lo adorna con un collar de pedrería con forma triangular que acaba en el centro del vientre. En la cabeza luce unos rodetes semejantes a los de la Dama de Elche, dorados. De las sienes penden largas ínfulas formadas por cuentas ensartadas azules y doradas, que terminan con grandes piezas esféricas también doradas. Su frente la cruza una diadema de pedrería a juego con el collar, sujeta a ella luce una flor de color rosa. Y en la parte trasera de la cabeza se eleva una cofia de forma cónica. La obra está firmada en el ángulo superior derecho.

### G. Maillé

Por desgracia no hemos encontrado datos de este pintor, ni siquiera sabemos su nombre de pila. Tampoco sabemos su nacionalidad, francés o belga. La pintura que presentamos se vendió en una web en 2019 y de ahí conocemos su existencia. Por lo que dice el vendedor de la obra suponemos que el autor pudo pertenecer a la Escuela Francesa de

principios del siglo XX, pero no ha dejado rastro en las redes, tan solo hemos encontrado un par de grabados. Se vendió por 280€, está enmarcada y desconocemos su comprador y actual propietario.

Puestos en contacto con un entendido en pintura nos contesta: "Principios del XX, realizado en un estilo académico, para la época, con trazos poco sueltos y textura uniforme. Posiblemente el autor fuera un aficionado, del que se desconoce cualquier otro dato, siento no poder darte más información. Posiblemente fuera el autor francés, ya que la Dama estaba en el Louvre y la pudo ver e inspirarse".

A pesar de esta falta de información sobre la obra y su autor hemos creído conveniente mostrarla por ser tan desconocida.

Fig. 26

Autor: G. Maillé.

Título: *Portrait femme (Retrato de mujer)*.

Cronología: ~ entre 1920 y 1938.

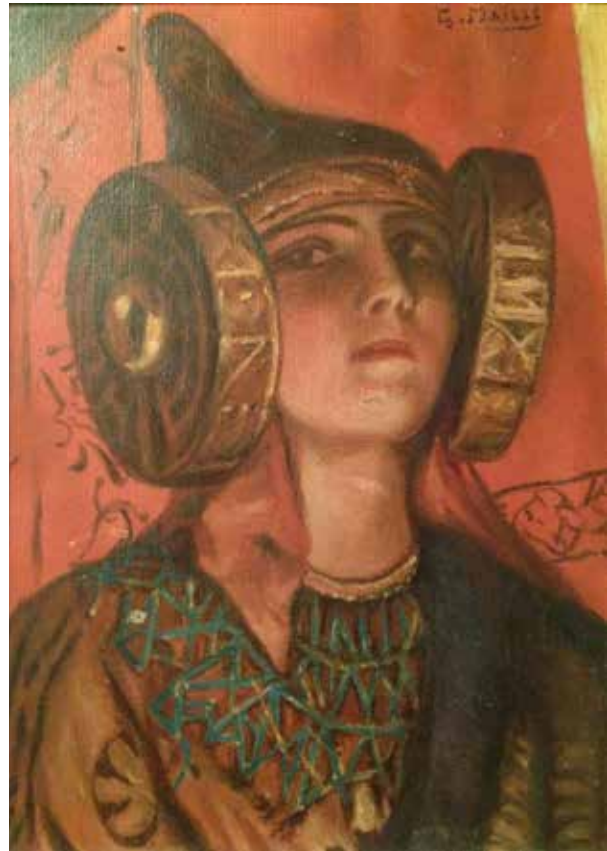
Datos técnicos: Óleo sobre tela.

Medidas: 33 x 24 cm.

Localización: Colección particular.

Comentario: En la descripción del vendedor se puede leer "superbe portrait femme comédienne dame elche orientaliste huile sur toile ancien", es decir, "soberbio retrato de actriz femenina, Dama de Elche orientalista, óleo sobre tela, antiguo". Se trata de un busto de una joven que mira hacia su derecha con cierta intencionalidad, haciendo creer al espectador que la escena principal está a su lado, fuera del lienzo. La iluminación le llega a la muchacha ligeramente desde abajo, iluminando más su barbilla y mejilla derecha que su ojo izquierdo que queda en penumbra. El fondo lo llena un tapiz rojo con una cenefa. La protagonista adorna su cuello –como nos

informa su vendedor– con un collar de turquesas que le cubre parte del pecho. Sobre la cabeza lleva un tocado muy parecido al de la Dama de Elche en el que destacan los rodetes, aunque su cofia es demasiado apuntada. Por los laterales le caen los pliegues de una tela de color rojo a modo de toca o mantilla, y su cuerpo lo cubre un manto de color marrón con algunos dibujos más oscuros.



Hemos encontrado en esta obra un pequeño detalle que puede ayudarnos en cuanto a la filiación de su autor. Nos referimos al collar de turquesas que luce la protagonista que también aparece en una obra de G. Rochegrosse titulada *Salomé* (Fig. 21). Estos dos collares son tan parecidos que nos hace pensar en la posibilidad de ser el mismo, de manera que fuese utilizado por modelos de los dos pintores. Quizá Maillé, del que desconocemos su biografía, conoció a Rochegrosse o incluso fue su alumno. Y en vista de que Rochegrosse intercala en su firma la "M" de Marie, podríamos situarlo entre 1920 y 1938.



## Maurice Jaubert de Becque

Nació en Saumur en 1878 y murió en Plougasnou en 1938. Fue un gran ilustrador, grabador y pintor francés.

Estudió arte en París y expuso de forma habitual en el Salón de Otoño, pero destacó en el campo de la ilustración de libros. Maurice de Becque ilustró más de 30 libros, la mayoría de ellos con ediciones de Georges Crès, como los originales de autores como Charles Baudelaire, Daudet, Gautier, Juvenal, Kipling, La Fontaine, Loti, Rimbaud, Stendhal y Villon. Para la ilustración de las *Pièces condamnées* (*Piezas condenadas*) de Baudelaire, utilizó el seudónimo de Maurice d'Attys.

Cada aguafuerte limitaba su tirada a 150 copias.

### Fig. 27

Autor: Maurice Jaubert de Becque.

Título: *Sonnica la Courtisane* (*Sónica la Cortesana*).

Cronología: 1928.

Datos técnicos: Aguafuerte.

Medidas: ~ 23 x 18 cm.

Localización: Colección particular

Comentario: Ilustración para la novela de Vicente Blasco Ibáñez *Sonnica la Courtisane* (París, 1928), está entre las páginas 120 y 121. Esta novela se desarrolla alrededor del sitio y la caída de Sagunto a manos de Aníbal y una

confederación de tribus ibéricas, aliadas a los cartagineses y opuestas a Roma. El protagonista es el ateniense Acteón, de presencia como un dios griego que recalca en Sagunto, con la intención de unirse a la defensa de la ciudad, o de vivir en paz en aquella urbe, donde muchos griegos se habían afincado, como Sónnica, que ha llegado a ocupar un lugar importante por su matrimonio con un poderoso comerciante saguntino. En la trama se encuentran Acteón y Sónica y surge una fuerte pasión amorosa.

En la imagen se muestra un retrato de Sónica cuyo cuerpo lo cubre una túnica de color claro, en su pecho lleva unos collares dorados y en su cabeza el tocado semejante al de la Dama de Elche, con los rodetes, las ínfulas a los laterales de la cara y la frente con filas de perlas.

## BIBLIOGRAFÍA

[https://es.wikipedia.org/wiki/James\\_Tissot](https://es.wikipedia.org/wiki/James_Tissot) (última visita 19/01/2022).

<https://www.jamestissot.org> (última visita 19/01/2022).

<https://web.archive.org/web/20030322045147/http://www.artrenewal.org/asp/database/art.asp?aid=12&page=1> (última visita 19/01/2022).

<https://www.lacamaradlarte.com/2018/08/biografia-de-enrique-simonet-lombardo.html> (última visita 23/01/2022).

[https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique\\_Simonet](https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Simonet) (última visita 23/01/2022).

PALOMO DÍAZ, F. J. (1980). Vida y obra de Enrique Simonet Lombardo. *Revista Jábega* nº 29, (páginas 50-60 en pdf, 1,39MB) Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (www.cedma.com) (última visita 23/01/2022).

PALOMO DÍAZ, F. J. (1980). Estudio de la obra de Enrique Simonet Lombardo. *Revista Jábega* nº 30, (páginas 41-56 en pdf, 995 kB) Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (www.cedma.com) (última visita 23/01/2022).

[https://it.wikipedia.org/wiki/Cesare\\_Saccaggi](https://it.wikipedia.org/wiki/Cesare_Saccaggi) (última visita 23/01/2022).

[https://es.wikipedia.org/wiki/Georges-Antoine\\_Rochegrosse](https://es.wikipedia.org/wiki/Georges-Antoine_Rochegrosse) (última visita 23/01/2022).

HOUSSAIS, L. (2013). "Georges-Antoine Rochegrosse, les fastes de la décadence", ediciones Mare et Martin. *Catálogo de la exposición organizada en Moulins*, en el museo Anne-de-Beaujeu, del 29 de junio de 2013 al 5 de enero de 2014.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_de\\_Becque](https://fr.wikipedia.org/wiki/Maurice_de_Becque) (última visita 23/01/2022).



*/ Vicente J. Poveda (ABSME)*

# La villa medieval de Elche: de la conquista cristiana a las disidencias y conflictos con Orihuela por el pleito episcopal (s. XIII-XV)

María José  
Cañizares Gómez  
Universidad de  
Alicante<sup>1</sup>

## La conquista cristiana del Sharq al-Ándalus

A mediados del siglo XIII la inestabilidad y crisis política de los reinos musulmanes dio lugar a un nuevo impulso de la conquista cristiana, que, tras la batalla de Navas de Tolosa en 1212, se había visto reforzada de la mano de los nuevos reyes peninsulares, Fernando III en la Corona de Castilla y Jaime I en la Corona de Aragón. Durante los siglos VIII y XI se produjo una lenta conquista cristiana sobre las tierras de al-Ándalus, que no vería sus verdaderos frutos hasta la desintegración del califato de Córdoba y la aparición de los reinos taifas.

A partir de ese momento se produjeron sucesivas empresas bélicas que propiciarían la progresiva conquista cristiana<sup>2</sup>. Las nuevas campañas militares, las cuales situamos dentro del movimiento expansionista que los reinos cristianos estaban desarrollando en aquella época, estuvieron redirigidas hacia el territorio sudeste peninsular –conquista de Valencia en 1238– por parte del monarca aragonés y hacia el este y el sur peninsular –Murcia y Sevilla– de la mano del rey castellano, ya que tras la toma de Córdoba, en 1236,

Fernando III focalizó en estos dos puntos sus nuevos objetivos de conquista<sup>3</sup>.

El caso que nos interesa es principalmente cómo se produjo la conquista del Sharq al-Ándalus, cuáles fueron los factores que la determinarían y cómo se desarrolló la restitución del cristianismo en el territorio. Para ello, debemos analizar detenidamente cuál era la situación durante la primera mitad del siglo XIII para entender por qué se produjo de esta forma la ocupación del reino de Murcia. Hay que tener muy en cuenta los elementos que condicionaron la importancia y posición de este territorio, no solo durante este periodo, sino durante el resto de la época bajomedieval. Nos encontramos ante un espacio situado en una posición estratégica clave: era la única salida al mar Mediterráneo que poseía Castilla.

A su vez, la conquista de Murcia suponía el fin de las aspiraciones conquistadoras aragonesas, ya que no podrían continuar su expansión hacia el sur, y por último, nos encontramos con un territorio situado entre tres fronteras: la Corona de Aragón, el reino nazarí de Granada y el mar Mediterráneo, por lo que la inestimabilidad y presencia del reino

<sup>1</sup> Departamento de Historia Medieval, Historia Moderna y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Alicante (mj.canizares@ua.es). Abreviaturas empleadas: AMO (Archivo Municipal de Orihuela), ACA (Archivo Corona de Aragón) y AAV (Archivo Apostólico Vaticano).

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel, "La expansión territorial castellana sobre la cuenca del Segura (1235-1325)", *Miscelánea medieval murciana*, 12, 1985, pp. 108-109 y Torres Fontes, Juan, "El reino musulmán de Murcia en el siglo XIII", *Anales de la Universidad de Murcia*, 10, 1951-1952, pp. 259-260.

<sup>3</sup> BURNS, Robert, *El Reino de Valencia en el siglo XIII (Iglesia y sociedad)*, Del Cenja al Segura, Valencia, 1982, pp. 34-35 y FERRER NAVARRO, Ramón, *Conquista y repoblación del Reino de Valencia*, Del Senia al Segura, Valencia, 1999, pp. 22-67.

de Murcia en la Corona de Castilla era un punto clave que marcaría el desarrollo histórico de la península ibérica hasta el final del periodo medieval<sup>4</sup>.



#### Conquista cristiana del Sharq al-Ándalus ss. XII-XIII.

La desintegración musulmana de la taifa de Murcia fue el factor clave que propició la conquista cristiana de este espacio, ya que Alicante, Elche, Orihuela y otras villas dejaron de obedecer a la familia Hud, y se declararon territorios independientes. Ante esta situación de debilidad y de falta de control de poder en sus tierras, Muhammad Ibn Hud planteó una salida que fuese lo más beneficiosa para él y las altas esferas sociales, por lo que firma en 1243 el tratado de Alcaraz a partir del cual la taifa de Murcia se convertiría en vasalla de la Corona de Castilla, por lo que más que una conquista se trató de una ocupación o invasión.<sup>5</sup>

Este tratado sería firmado en la misma ciudad de Alcaraz, entre Muhammad Ibn Hud y el infante Alfonso, futuro Alfonso X, y a partir de entonces el espacio murciano pasaría a ser un protectorado de la Corona de Castilla<sup>6</sup>. En dicho documento quedaba establecido que a partir de entonces los castellanos controlarían las principales fortalezas del reino, que percibirían la mitad de las rentas y que podrían tener asentamientos de población dentro del reino musulmán.

A cambio de todos estos privilegios se comprometerían a proteger de cualquier incursión extranjera al territorio, de forma que se solucionaban de manera momentánea los posibles ataques de otros musulmanes y aragoneses, y a respetar sus instituciones, costumbres y religión, así como sus bienes y propiedades<sup>7</sup>. Este tratado fue sumamente beneficioso para Castilla, ya que permitía establecer su control sobre el territorio, podía dejar en estado de espera la finalización de esta conquista y concentrar todas sus fuerzas en las campañas que estaba desarrollando en Andalucía, pero no todos los territorios se adhirieron al tratado, lo que supondría la necesidad de realizar una intervención militar para pacificar el territorio<sup>8</sup>.

Los principales problemas que surgen a raíz de este tratado fueron dos. En primer lugar, de carácter internacional: como ya apuntábamos, la Corona de Aragón, al igual que los castellanos, se encontraba también en un momento de expansión territorial, por lo que tras la conquista de Valencia no iba a dejar pasar la oportunidad de seguir desplazándose hacia el sur. Las buenas relaciones que mantenían los dos monarcas podían entenderse

4 TORRES FONTES, Juan, "Inestimabilidad e inestabilidad del Reino de Murcia en la Corona de Castilla", en LADERO QUESADA, Miguel Ángel, ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente y VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Estudios de Historia Medieval. Homenaje a Luis Suárez*, Universidad de Valladolid. Servicio de Publicaciones, 1991, pp. 474-475.

5 TORRES FONTES, Juan, "El obispado de Cartagena en el siglo XIII", *Hispania: Revista española de historia*, 52, 1953, p. 340 y GUICHARD, Pierre, "Le problème de l'existence de structures de type féodal dans la société d'al-Andalus (l'exemple de la région valencienne)", en *Structures féodales et féodalisme dans l'Occident méditerranéen (Xe-XIIIe siècles)*, École Française de Rome, Roma, 1980, pp. 701-703.

6 VEAS ARTESEROS, Francisco, "El obispado de Cartagena una frontera político-religiosa", *Murgetana*, 114, 2006, p. 24.

7 ESTAL GUTIÉRREZ, José Manuel del, "Conquista y repoblación de Orihuela y Alicante por Alfonso X el Sabio", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 33, 1981, p. 65.

8 GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, "Alfonso X, repoblador", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *El mundo urbano en la Castilla del siglo XIII*, 1, Fundación El Monte, Sevilla, 2006, pp. 17-19; TORRES FONTES, Juan, "Reconquista y repoblación del Reino de Murcia", en *Actas del coloquio de la V Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1991, p. 252; y MOLINA LÓPEZ, Emilio, *La Wizara Isamiyya de Orihuela en el siglo XIII. Paradigma de un enclave político y cultural independiente en tiempos de crisis*, Temas oriolanos, 5, Ayuntamiento de Orihuela, Orihuela, 2014, pp. 25-30.

como una garantía de que se respetaría lo firmado en Tudillén 1151 y Cazola 1179<sup>9</sup>, sobre esos límites que se esperaban conquistar, pero para evitar problemas en el futuro, era necesaria una revisión y rectificación de los mismos, sobre todo, ahora que prácticamente se había alcanzado dicho objetivo conquistador. Tras la toma de Valencia, ya se había observado la intención de Jaime I de continuar su avance más allá de los límites establecidos, por lo que era indispensable zanjar de lleno esa situación para evitar una lucha armada entre reinos cristianos que los desviara de su principal objetivo<sup>10</sup>.



**Frontera Tratado de Almizra 1244 y Torrellas 1304.**  
/ Emilio Iñesta Pastor.

El tratado de Almizra<sup>11</sup> firmado el 26 de marzo de 1244 entre el rey de la Corona de Aragón, Jaime I, y el infante de Castilla, Alfonso, es consecuencia de ese pacto que delimita las posibilidades de conquista de ambos reinos,

situando los límites en la zona de Biar-Castalla-Xixona-Vilajoyosa, y comprometía a sus monarcas a colaborar en la conquista del sudeste peninsular<sup>12</sup>. Los términos marcados en este nuevo pacto no son excesivamente diferentes a los que ya se había trazado en Cazola, ya que solo se consigue bajar un poco más la línea litoral de Calpe a Villajoyosa y simplemente se perfila con mayor detalle la frontera interior. Además, para reforzar todavía más el acuerdo se concertó el matrimonio del infante Alfonso de Castilla con la hija de Jaime I, Violante, con el objetivo de ratificar de forma plena el tratado<sup>13</sup>. Por tanto, Orihuela, Elche y Alicante quedarían establecidas dentro del territorio que sería para la Corona de Castilla.

En segundo lugar, una vez solucionado el inconveniente internacional ya se podía abordar el problema interno. La fragmentación política de la taifa de Murcia suponía que el tratado de Alcaraz se estaba firmando con un soberano que no controlaba su territorio, por lo que las ciudades musulmanas como Elche, Alicante y Orihuela no tuvieron voz en el pacto, lo que supuso que no aceptaran las capitulaciones. El resultado fue que todos los territorios que no sucumbieron a lo pactado en Alcaraz fueron conquistados por las armas<sup>14</sup>.

A partir del siglo XIII, por tanto, vemos que, tras la conquista cristiana del territorio de la actual provincia de Alicante, este espacio empezó a formar parte de una frontera activa, sometida a fuertes tensiones y donde se produjeron un gran número de conflictos que condicionaron la vida cotidiana de esta población.

Una vez estabilizada la situación del nuevo protectorado murciano y reducidos los focos

9 MUNDÓ MARCET, Anscari M., "El pacto de Cazola del 1179 i el "Liber feudorum maior". Notes paleogràfiques i diplomàtiques", en *Jaime I y su época*, 2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1979, pp. 119-129.

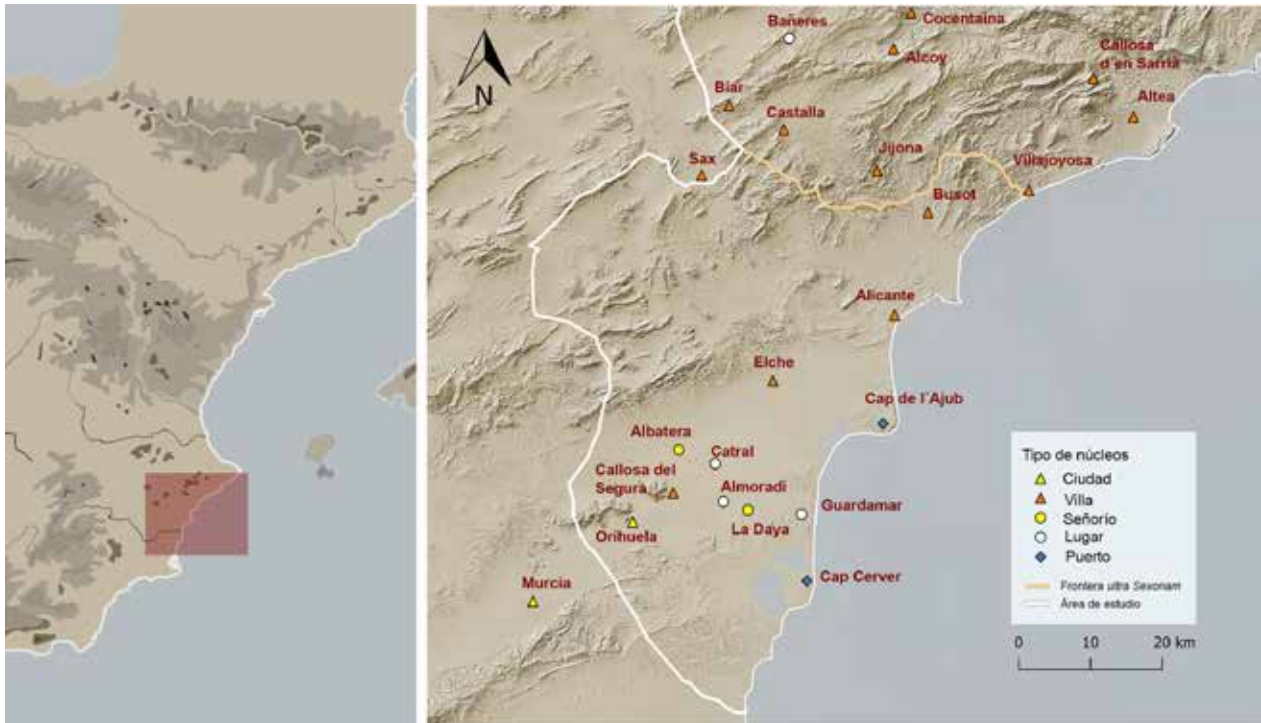
10 ESTAL GUTIÉRREZ, José Manuel del, *Conquista y anexión de las tierras de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar al Reino de Valencia por Jaime II de Aragón (1296-1308)*, Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1982, pp. 141-143.

11 TORRES FONTES, Juan, *Documentos del siglo XIII*, CODOM, II, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1969, pp. 3-4.

12 ESTAL GUTIÉRREZ, J.M. del, "Alicante en la política territorial de los dos Jaimes de Aragón", en *Jaime I y su época*, 2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1979, p. 69 y GUINOT, Enric y MARTÍ, Javier, "Las villas nuevas medievales valencianas (siglos XIII-XIV)", *Boletín Arkeolan*, 14, 2006, p. 184.

13 MOLINA MOLINA, Ángel Luís y TORRES FONTES, Juan, "El Sureste hispánico en la Baja Edad Media. Incorporación de Cartagena a la Corona de Castilla", en *Historia de Cartagena*, 6, Ediciones Mediterráneo, Murcia, 1986, pp. 35-36.

14 TORRES FONTES, Juan, "Reconquista y repoblación... op.cit., p. 255.



*La Gobernación de Orihuela en la Baja Edad Media. / Ana Isabel Castro Carbonell, 2019.*

sublevados, el siguiente paso era restituir sobre el territorio la antigua sede episcopal de Cartagena, como forma de consolidar la presencia cristiana en el territorio. Esta iniciativa junto con la repoblación tenía como objetivo la integración política del reino de Murcia en Castilla, ya que la castellanización y cristianización eran dos de las tareas fundamentales que debía desarrollar la monarquía tras la conquista. A medida que avanzaba la expansión por la península esta iniciativa iba siempre de la mano del progreso militar y de la constitución de las nuevas estructuras políticas y religiosas en los reinos hispánicos<sup>15</sup>.

Pero ¿por qué reinstaurar la Diócesis de Cartagena? Durante la época visigoda el

territorio murciano y oriolano había estado formado por varias diócesis: Bigastri, Illici<sup>16</sup> o Eliocroca entre otras, por lo que podían haber iniciado el proyecto con cualquiera de ellas y en cambio eligieron la antigua Carthago Nova. El motivo de restituir la diócesis de Cartagena, en vez de la de Elche, por ejemplo, está altamente condicionado a que durante la época visigoda y bizantina esta sede se acabó convirtiendo en la más importante y poderosa del territorio, hasta el punto de que tendría un conflicto con la diócesis de Toledo por intentar mantener su independencia<sup>17</sup>, por lo que sería su prestigio y relevancia durante toda la Alta Edad Media lo que llevaría a las autoridades regias a plantear ante el pontificado reinstaurar este obispado en vez de los otros.

15 NIETO SORIA, José Manuel, "Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII", *En la España medieval*, 9, 1986, p. 711.

16 LORENZO DE SAN ROMÁN, Roberto, "Ecclesiae ilicitanae, qui et eiotanae, episcopus sobre la extensión y dualidad de la sede episcopal en la antigüedad", *Lucentum*, 35, 2016, pp. 282-286 y PIEDRO BLANES, Jesús, "La política administrativa-religiosa del estado visigodo en el sureste. El caso de la creación de la sede episcopal Elotana", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 21, 2008, pp. 313-320.

17 El decreto de Gundemaro trata sobre la superioridad de la sede de Toledo sobre Cartagena, aunque algún autor contempla la posibilidad de que este decreto fuera falso: GONZÁLEZ BLANCO, Antonio, "La historia del S.E. peninsular entre los siglos III-VIII d.C. (Fuentes literarias, problemas y sugerencias)", *Antigüedad y cristianismo*, 2, 1984, pp. 70-71 y GONZÁLEZ BLANCO, Antonio, "El decreto de Gundemaro y la historia del siglo VII", *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, 3, 1986, p. 162.

## La construcción de la Gobernación de Orihuela

Tras la conquista cristiana Elche, Alicante y Orihuela habían quedado en un primer momento encuadrados dentro del Reino de Murcia. Esta situación se mantendría durante muy pocos años, ya que, a finales del siglo XIII, resurgieron los primeros inconvenientes. Las ambiciones y aspiraciones aragonesas para continuar expandiéndose hacia el sur se verían materializadas con la conquista del Reino de Murcia. Jaime II de Aragón, aprovechando la crisis política que había en ese momento en la Corona de Castilla, decidió romper con lo que había tratado Jaime I y Alfonso X en Almisra y avanzar hacia el sur de la Corona de Aragón.

Esta situación de inestabilidad política se mantuvo hasta la Sentencia de Torrellas (1304) y el posterior Tratado de Elche (1305) donde se llegó a un acuerdo pacífico, a partir del cual se dividió el Reino de Murcia en dos, quedando la parte sur para Castilla y la norte para Aragón. Se produjo una división política, pero no religiosa ya que este nuevo espacio aragonés continuó perteneciendo episcopalmente a la Diócesis de Cartagena lo que traería gran número de conflictos y problema en los siglos bajomedievales. Ese nuevo lugar que se configuró dentro de la corona aragonesa estaría formado por Alicante, Elche y Orihuela, constituyendo estas villas y sus lugares aledaños la Gobernación de Orihuela.

Este nuevo espacio jurisdiccional se convirtió en uno de los lugares, a nivel político, más importantes de la Corona de Aragón. Una de las características que definió a esta frontera meridional valenciana fue la situación geográfica que ocupaba y que condicionaría su conversión en un lugar estratégico, fuente de disputas y anhelado por ambos reinos. En apenas 100 km coincidían tres demarcaciones políticas diferentes: la Corona de Castilla, la Corona de Aragón y el Reino de Granada.

*Asedio en la ciudad de Orihuela 1365. / Cartulario de la villa de Orihuela durante la Guerra de los Dos Pedros, Archivo Histórico Nacional.*

Desde la historiografía se plantea que este hubiese sido un buen momento para que resurgiese la posibilidad de implantar de nuevo la diócesis de Illici, pero la indiferencia del monarca Jaime II sobre este aspecto acabaría acarreado gran número de debates, pleitos y conflictos en las décadas venideras. La permanencia del territorio a una diócesis situada en Castilla dio lugar a un longevo pleito, que se dilataría durante más de dos siglos, caracterizado por innumerables procesos, litigios y conflictos que no hicieron más que enfatizar y acrecentar las ya difíciles relaciones y rivalidades que había entre estas dos sociedades de frontera.

No fue hasta finales del siglo XIV y principalmente durante el siglo XV cuando se oficializan estas aspiraciones y propósitos segregacionistas por parte de la iglesia y autoridades políticas de esta gobernación que buscaban ir progresivamente ganando mayor autonomía religiosa hasta que finalmente se alcanzase el codiciado obispado en el siglo XVI. El princi-



pal damnificado por esta cuestión fue Orihuela, cabeza de la gobernación y la que más se implicó en alcanzar la autonomía episcopal, pero no fue la única, otros territorios como Ayora, Alicante o Elche colaborarían o no en las tareas diplomáticas para alcanzar la ansiada independencia religiosa, así como también sufrieron los inconvenientes que tenía pertenecer a un obispado extranjero<sup>18</sup>.

A pesar del intento por parte de la capital, Orihuela, de que hubiese cierta unión y convivencia entre todas las localidades de la gobernación a la hora de afrontar la cuestión episcopal lo cierto es que no siempre hubo unanimidad al respecto, siendo, por ejemplo, Ayora y Alicante especialmente fieles a la línea política que se estableció desde Orihuela, mientras que Elche fue mucho más disidente y por ello era más complicado obtener su apoyo en las empresas diplomáticas que se emprendían ante el rey y el papa. Podemos afirmar que la comunicación entre las distintas villas de la gobernación fue bastante fluida y se establecieron diversas conexiones de colaboración y apoyo a la hora de afrontar distintas cuestiones fronterizas, siendo el tema eclesiástico un aspecto más de sus relaciones<sup>19</sup>. En la mayoría de ocasiones las comunicaciones se establecían con el objetivo de, o bien instaurar una línea en común a la hora de abordar una cuestión, frente al obispo o rey<sup>20</sup>, o bien recaudar fondos para elevar una embajada más grande hacía alguna institución, como por ejemplo el pontificado<sup>21</sup>, o bien cuestionar alguna actitud contraria a lo que se había determinado hacer desde la capital de la gobernación<sup>22</sup>.

## Las disidencias eclesiásticas de la villa de Elche con el resto de la gobernación

La villa de Elche, como decíamos, fue una de las más disidentes y que se estableció fuera de la norma respecto a los demás. A continuación, vamos a ver algunos casos que se produjeron especialmente en el siglo XV y con grandes consecuencias para el proceso diplomático emprendido en busca de alcanzar la autonomía episcopal que se buscaba en el territorio para que Orihuela se convirtiese en la cabeza eclesiástica del territorio. El primero de estos casos que tenemos documentado tuvo lugar en 1399, tras la muerte del obispo de Cartagena Fernando de Pedrosa, donde se abrió de nuevo una oportunidad por parte de los oriolanos para volver a iniciar los trámites para la constitución de un obispado propio y segregarse de esta forma del castellano.

Para aprovechar esta oportunidad se envió a Simó Miró como mensajero a la corte del rey para que tramitase todos los pormenores que sufría la villa al encontrarse en un obispado extranjero<sup>23</sup>. La respuesta de Martín I confirmó que accedería a las peticiones de Orihuela y solicitaría al papa aviñónés Benedicto XIII la creación de la Diócesis de Orihuela<sup>24</sup>. El propio gobernador de Orihuela en persona, Alfonso de Proxida, había hablado con el rey para iniciar los trámites y el monarca complace las súplicas de Orihuela y confirma el envío de Bernat Despuig a Aviñón para tramitar esa petición<sup>25</sup>. El único requisito que puso el rey es que Orihuela debía subvencionar la embajada, por lo que debía

18 CAÑIZARES GÓMEZ, María José, "Conflicto político, gobierno urbano y poder religioso entre la Gobernación de Orihuela y la Diócesis de Cartagena a finales de la Edad Media" en DÍAZ IBAÑEZ, Jorge y NIETO SORIA, José Manuel, *Iglesia, nobleza y poderes urbanos en los reinos cristianos de la Península Ibérica durante la Edad Media*, Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2019, pp. 315-316.

19 SANCHO GÓMEZ, Celia, "Violencia y cautiverio al sur del Reino de Valencia a principios del siglo XV: Elche como observatorio de una villa de frontera", *Norba. Revista de Historia*, 25-26, 2012-2013, p. 333.

20 AMO 21, f. 132r. 1432, marzo, 8 hasta 1432, marzo, 24

21 AMO 11, f. 88v.-90v. 1400, noviembre, 9 hasta 1400, diciembre, 29 y AMO 21, f. 229v. 1433, febrero, 25 hasta 1433, marzo, 11.

22 AMO 4, f. 35v.-36v. 1375, noviembre, 22; AMO 23, f. 172r.-v. 1438, febrero, 8; y AMO 23, f. 321v., 322v., 323v. 1439, agosto, 20 hasta 1439, agosto, 22.

23 AMO 11, f. 87v.-88r. 1399, diciembre, 5 y ACA, RC, 2243, f. 36r. Cit., FERRER I MALLOL, María Teresa, *Organització i defensa d'un territori fronterer, la governació d'Oriola en el segle XIV*, Consell Superior d'Investigacions Científiques-Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1990, p. 330.

24 AMO 11, f. 87v. 1399, diciembre, 2.

25 AMO 11, f. 87r. 1399, diciembre, 4.

juntar doscientos florines junto con Elche<sup>26</sup> y Alicante<sup>27</sup>.

Parece que tanto Elche como Alicante pusieron inconvenientes al pago de dicha cantidad, justificando que ya tenían muchas cargas sus municipios, por lo que no colaboraron en la embajada<sup>28</sup>. Por lo que en ese caso vemos como la negativa de contribuir económicamente a los gastos diplomáticos truncó las expectativas de poder llevar una embajada al papa por parte de las autoridades oriolanas, encontrándose de lleno con la poca implicación que mostró Alicante, pero sobre todo, Elche.

lanzaban sobre toda la población y que tenían efectos muy perjudiciales para la vida religiosa de los municipios. Cuando un territorio era declarado en entredicho se le eximía de la realización de gran parte de los sacramentos cristianos: bautizar, enterrar en sagrado y celebrar misa entre otros. Era la principal pena eclesiástica que el obispo ponía sobre la población cuando les desobedecían, pero a su vez era la cuestión por la que más disidían las ciudades de la gobernación, ya que vemos como a partir del siglo XV cada una empezó a actuar por su cuenta, intentando librarse de esta pena religiosa sin contar con las demás. A la que mejor se le dio esto fue a Elche.



*Basílica de Santa María. / Vicente J. Poveda, ABSME.*

Otro de los puntos donde más disidían Orihuela y Elche era en la cuestión de los entredichos. Estas censuras eclesiásticas que se

Para entender mejor todo este proceso, nos situamos entre 1424-1461, un momento de gran inestabilidad para el territorio donde

26 AMO 11, ff. 90r.-v. 1400, diciembre, 29.

27 AMO 11, ff. 90v.-91r. 1400, diciembre, 29.

28 AMO 11, f. 99v.-100v. 1400, enero, 6-9.

proliferaron los entredichos y las excomuniones. El motivo de este cambio radical en la política eclesiástica desarrollada hasta el momento entre la Gobernación de Orihuela y la diócesis de Cartagena se debió a las grandes tensiones prebélicas con Castilla que había en el territorio previas a la guerra que se produciría entre 1429 y 1430<sup>29</sup>.

Las constantes idas y venidas, los desencuentros y la tensión provocó que durante treinta y seis años se estableciese un entredicho casi perpetuo sobre el territorio debido a la usurpación de las rentas y a la desobediencia constante al obispo. Durante algunos momentos de este largo periodo la tensión dejó paso a la tregua; encontramos documentadas, sobre todo en los primeros años, hasta cuatro treguas: en 1428, 1431, 1432 y 1433. El tiempo de cada una de las suspensiones variaba según los acuerdos a los que se llegase con el obispo y los compromisos alcanzados, oscilando desde ocho meses como máximo hasta quince días como mínimo.

La constitución del vicariato general sería lo que más tensionaría la situación durante este periodo. Esta institución era una propuesta intermedia entre el obispado y la nada, es decir, establecer a un segundo de a bordo que residiría perpetuamente en la Gobernación de Orihuela y permitiría que los habitantes de este territorio no tuvieran que desplazarse a Murcia para resolver litigios y pleitos religiosos. Se trataba de un pequeño parche y algo más factible de conseguir que la diócesis, pero aun así la constitución de esta institución traería gran número de problemas.

Desde el inicio de las peticiones para su configuración, en los años veinte del siglo XV, vemos como el obispo se negó en rotundo a la instauración de dicha dignidad eclesiástica en la gobernación. Finalmente, en 1430, por intermediación del rey aragonés Alfonso V,

se alcanzó el vicariato general de Orihuela y, como era de esperar, fue rechazado ipso facto por el prelado de Cartagena, Diego de Bedán, quien nada más conocer la noticia amenazó con el lanzamiento de entredicho si no se revocaba dicha institución y además se negó a ir a confirmar a la villa, por todo esto el rey ordenaba: “*la presa de béns que lo dit senyor rey manà fer del senyor bisbe e capítol de Cartagena, per causa de la qual és mes lo entredit en aquesta vila (...) suplicar lo que sia de sa merçé voldrà suspendre lo dit entredit*”<sup>30</sup>

Ante la situación, Orihuela vuelve a recurrir al rey, quien había expuesto el asunto ante el papa buscando que ejerciese como árbitro en este conflicto: “*dix ha tramès e escrit al sant Pare (...) vendrà la provisió tal que la dit vila serà relevada del dit entredit*”<sup>31</sup>. El entredicho se prolongó en el tiempo y desde el *consell oriolano* se acudió a Elche y a Alicante para que también pusieran dinero en las gestiones para alcanzar la absolución del entredicho que había sobre toda la gobernación<sup>32</sup>. Alicante mostró su apoyo unilateral hacia Orihuela y que contasen con ellos para elevar cualquier expedición ante el rey y el papa, pero Elche decidió seguir una línea muy distinta y actuar de forma individual y al margen de la gobernación durante las gestiones para levantar el entredicho.

No era la primera ocasión en la que este territorio iría al margen: encontramos que, durante gran parte del periodo bajomedieval, Orihuela y Alicante actuaban de forma conjunta, mientras que Elche solía actuar de forma individual, pensando más en sus propios beneficios que en la totalidad de la gobernación. Uno de los factores que influía en esta estrategia eclesiástica independiente se debía, principalmente, a que los territorios de Elche y Crevillente estaban configurados en un señorío desde el siglo XIV, que tuvo gran diversidad de dueños, por lo que su política

29 CAÑIZARES GÓMEZ, María José, “Papado, monarquía y ciudad: la política religiosa de Alfonso V en la frontera sur de la Corona de Aragón (1416-1458)”, *Medievalismo*, 32, 2022 (en prensa).

30 AMO 21, f. 17r.-v. 1431, abril, 20.

31 AMO 21, f. 70v. 1431, agosto, 29.

32 AMO 21, f. 129v. 1432, marzo, 18 (Alicante) y AMO 21, f. 130r. 1432, marzo, 18 (Elche).

al final estaba muy relacionada con la línea desarrollada por sus propietarios<sup>33</sup>.

A partir de 1436, el rey aragonés, Alfonso V, toma una importante implicación en el asunto y ordena a toda la gobernación que dejasen de obedecer las órdenes del obispo y que solo escuchasen lo que dijese el vicario general de Orihuela, Jaume Despuig. A partir de ese año dejaron de obedecer al obispo y empezaron a considerar al vicario como único referente religioso del territorio, de forma que mediante esta decisión dejaban de obedecer lo dictado por el entredicho y retomaban su actividad religiosa<sup>34</sup>.

A partir de esta decisión se producirían gran número de enfrentamientos dentro del clero de la Gobernación de Orihuela sobre esta bifurcación del poder entre el obispo y el vicariato orquestada por el rey de Aragón. El vicario general contó con el apoyo absoluto de lugares de la gobernación como Ayora<sup>35</sup> o Alicante<sup>36</sup>, que mostraron su plena disposición, mientras que otros, como Elche, optaron por la neutralidad, sin decantarse ni por el obispo ni por el vicario. Hasta tal punto llegó el asunto que, intentando congraciarse con ambos poderes, solicitaron a la corte del rey que se le diese permiso para celebrar misa en una iglesia, siguiendo las órdenes del obispo de Cartagena y en otra por orden del vicario oriolano.

Desde Orihuela no vieron con buenos ojos la iniciativa ilicitana y que no se posicionase como el resto de la gobernación, ya que consideraban que suponía una falta de autoridad hacía el vicario general, por lo que también envían emisarios para seguir el proceso<sup>37</sup>. No solo hubo disidencias dentro de los *consells* de la gobernación, sino que a título particular

algunos eclesiásticos también mostraron su oposición al vicario general.



*Tratado de Terracina, 1443. Reconciliación de Eugenio IV y Alfonso V. Fresco Palacio Real Nápoles.*

No ha sido fácil seguir este arduo proceso debido a los vacíos documentales que se dan durante el periodo, pero podemos constatar que hasta 1444 el vicario actuaría como único poder religioso y condenaría a todo aquel que no cumpliera sus órdenes dentro de la gobernación. El rey aragonés apoyó esta orden hasta ese año, cuando se produce su reconciliación con el pontificado en la paz de Terracina que ponía fin a cuarenta años de disputa entre la corona aragonesa y el pontificado<sup>38</sup>. Este acuerdo llevaba consigo la derogación del vicariato general y la vuelta a

33 FERRER I MALLOL, María Teresa, "Martí I l'Humà (1396-1410), el darrer rei de la dinastia barcelonina", FERRER I MALLOL, M.T., Martí l'Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'Interregne i el Compromís de Casp, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2015, pp. 16-17.

34 AMO 23, f. 105r. 1436, junio, 13.

35 AMO 23, f. 194v.-195r. 1438, abril, 26.

36 AMO 23, f. 195r.-v. 1438, abril, 26.

37 AMO 23, f. 185v. 1438, abril, 1.

38 Véase más sobre el conflicto entre el pontificado y la Corona de Aragón en el siglo XV en CAÑIZARES GÓMEZ, María José, "Papado, monarquía y ciudad...", (en prensa).

la obediencia religiosa del territorio oriolano a la Diócesis de Cartagena<sup>39</sup>.

No aceptaría de buen grado el *consell* la disposición y continuaría demandando la constitución de una institución autónoma en el territorio, fuese el vicariato o fuese el obispado; a pesar de que el rey que intentaría por todos los medios alcanzar algunos de los objetivos que planteaba el territorio, con el paso de los años iría perdiendo interés en los asuntos oriolanos y los dejaría sin resolver<sup>40</sup>. En cuanto a la situación en la gobernación, las rentas continuaban usurpadas por la familia Corella que eran los que habían sido designados por el monarca para llevar a cabo esta gestión desde 1440 y no tenían intención de devolverlas al obispo<sup>41</sup>. A pesar de la paz entre la monarquía y el pontificado, los conflictos y pleitos que mantenían las autoridades políticas y eclesiásticas seguían formando parte de la vida cotidiana de la población, permaneciendo toda la gobernación en entredicho<sup>42</sup>.

El plan era mantener la situación hasta recibir noticias de la apelación interpuesta al rey, estando seguros de que todas esas provisiones serían revocadas. La autoridad del vicario y del *consell* sobre el brazo clerical era mínima, de ahí que en lugares como Elche, contraviniendo todas las órdenes establecidas, se llegó a crear un vicario general propio que asumiría las funciones de Despuig y desobedecería tanto el poder de este como el del rey y el obispo, sembrando sobre la villa ilicitana el caos eclesiástico<sup>43</sup>.

El continuo goteo de conflictos y apelaciones del obispado presentado en Roma daría lugar a la constitución de una bula, en 1455, por parte de Nicolás V<sup>44</sup>, a partir de la cual se ratificaría el entredicho que llevaba puesto sobre la población desde hacía treinta años. A

pesar de esto, desde las élites políticas seguían valiéndose de las provisiones otorgadas años antes por el rey, en 1437, que validaban el privilegio del vicariato y la usurpación de las rentas y continuaban de esta forma su lucha, sin contar ya con el apoyo del rey. Imaginamos que para ellos era difícil entender que tras tantos años de batalla y con una inestabilidad eclesiástica tan dura en su territorio tuvieran que rendirse sin nada a cambio, por lo que esto no era una opción.



*La Santa Iglesia Catedral del Salvador y Santa María de Orihuela. / comunitatvalenciana.com.*

## Conclusión

La evolución histórica de la villa de Elche durante la Baja Edad Media estuvo muy condicionada con los contactos y conflictos que mantuvo con el resto de las villas medievales de la Gobernación de Orihuela, teniendo en

39 AMO 26, f. 65r-v. 1444, octubre, 11.

40 AMO 28, f. 307v. 1449, septiembre, 13.

41 Sobre la usurpación de las rentas de la Diócesis de Cartagena por la familia Corella en CAÑIZARES GÓMEZ, María José, "Familia, poder y promoción eclesiástica: el papel de los Corella en el sur de la Corona de Aragón (s. XV)", *eHumanista*, 43, 2019, pp.78-80.

42 AMO D1 f. 121v. 1451, noviembre, 30 y AMO D 2278, f. 31v. 1454, abril, 5.

43 AMO 23, f. 312r.-v. 1439, agosto, 20.

44 AMO 30, f. 282r. 1455, noviembre, 9.

cuenta que los ilicitanos siempre intentaron primar sus intereses por encima de cualquier otro y no entendieron la idea global que intentó mantener Orihuela como cabeza de gobernación. Uno de los aspectos donde más se notaron estas discrepancias fueron en los asuntos que surgieron respecto al pleito eclesiástico que se mantuvo durante todo el periodo bajomedieval entre la gobernación de Orihuela y la Diócesis de Cartagena.

El afán por actuar de forma individual y al margen de sus convecinos trajo gran número de problemas, sobre todo, en ese enquistado siglo XV donde la situación se volvió cada vez más compleja. El pleito del vicariato o los entredichos, como hemos visto, tuvieron una difícil solución, ya que no fue hasta que no se produjo un cambio generacional cuando los nuevos personajes que se convirtieron en protagonistas entendieron la realidad del problema y abogaron por una solución parcial tras casi cuarenta años de inestabilidad en el territorio<sup>45</sup>.

A partir de 1458, con la muerte del rey Alfonso V, del papa Calixto III y del obispo Diego de Comontes, sus sucesores respectivamente Juan II, Pío II y Lope de Rivas supieron gestionar mejor el problema, firmando una concordia en 1461, a partir de la cual se elevaba un vicariato general en la ciudad de Orihuela que sería aprobado por el obispo de Cartagena y confirmado por el nuevo papa en Roma en 1462, poniendo fin de esta forma al entredicho y a la inestabilidad enquistada, al menos por el momento<sup>46</sup>.

Bien es cierto que el pleito no terminó de solucionarse con esta medida y décadas después, a finales del siglo XV, volvió a surgir la enemistad de unos y otros, y sobre todo, las aspiraciones independentistas religiosas del territorio encabezadas por Orihuela. No sería hasta la Edad Moderna, en 1564, cuando en otras circunstancias y con otros factores se alcanzaría la definitiva Diócesis de Orihuela.

## BIBLIOGRAFÍA

BURNS, Robert, *El Reino de Valencia en el siglo XIII (Iglesia y sociedad)*, Del Cenia al Segura, Valencia, 1982.

CAÑIZARES GÓMEZ, María José, “Conflicto político, gobierno urbano y poder religioso entre la Gobernación de Orihuela y la Diócesis de Cartagena a finales de la Edad Media” en DÍAZ IBAÑEZ, Jorge y NIETO SORIA, José Manuel, *Iglesia, nobleza y poderes urbanos en los reinos cristianos de la Península Ibérica durante la Edad Media*, Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2019, pp. 315-334.

CAÑIZARES GÓMEZ, María José, “Familia, poder y promoción eclesiástica: el papel de los Corella en el sur de la Corona de Aragón (s. XV)”, *eHumanista*, 43, 2019, pp. 71-88.

CAÑIZARES GÓMEZ, María José, “Papado, monarquía y ciudad: la política religiosa de Alfonso V en la frontera sur de la Corona de Aragón (1416-1458)”, *Medievalismo*, 32, 2022 (en prensa).

ESTAL GUTIÉRREZ, José Manuel del, “Conquista y repoblación de Orihuela y Alicante por Alfonso X el Sabio”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 33, 1981, pp. 65-102.

ESTAL GUTIÉRREZ, José Manuel del, *Conquista y anexión de las tierras de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar al Reino de Valencia por Jaime II de Aragón (1296-1308)*, Caja de Ahorros Provincial, Alicante, 1982.

ESTAL GUTIÉRREZ, J.M. del, “Alicante en la política territorial de los dos Jaimes de Aragón”, en *Jaime I y su época*, 2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1979, pp. 65-80.

FERRER I MALLOL, María Teresa, *Organització i defensa d'un territori fronterer, la governació d'Oriola en el segle XIV*, Consell Superior

45 AMO 22, f. 175v. y 190v.-191r. 1457, diciembre, 24 y 1458, febrero, 12.

46 AAV, Reg. Vat. 518, f. 177r.-181r.

d'investigacions científiques-Institució Milà i Fontanals, Barcelona, 1990.

FERRER I MALLOL, María Teresa, "Martí I l'Humà (1396-1410), el darrer rei de la dinastia barcelonina", Ferrer i Mallol, María Teresa, *Martí l'Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'Interregne i el Compromís de Casp*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2015, pp. 11-49.

FERRER NAVARRO, Ramón, *Conquista y repoblación del Reino de Valencia*, Del Senia al Segura, Valencia, 1999.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, "Alfonso X, repoblador", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *El mundo urbano en la Castilla del siglo XIII*, 1, Fundación El Monte, Sevilla, 2006, pp. 17-32.

GONZÁLEZ BLANCO, Antonio, "La historia del S.E. peninsular entre los siglos III-VIII d.C. (Fuentes literarias, problemas y sugerencias)", *Antigüedad y cristianismo*, 2, 1984, pp. 53-79.

GONZÁLEZ BLANCO, Antonio, "El decreto de Gundemaro y la historia del siglo VII", *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, 3, 1986, pp. 159-170.

GUICHARD, Pierre, "Le problème de l'existence de structures de type féodal dans la société d'al-Andalus (l'exemple de la région valencienne)", en *Structures féodales et féodalisme dans l'Occident méditerranéen (Xe-XIIIe siècles)*, École Française de Rome, Roma, 1980, pp. 699-726.

GUINOT, Enric y MARTÍ, Javier, "Las villas nuevas medievales valencianas (siglos XI-IV)", *Boletín Arkeolan*, 14, 2006, pp. 183-216.

LORENZO DE SAN ROMÁN, Roberto, "Ecclesiae ilitanae, qui et eiotanae, episcopus sobre la extensión y dualidad de la sede episcopal en la antigüedad", *Lucentum*, 35, 2016, pp. 265-305.

MOLINA LÓPEZ, Emilio, *La Wizara Isamiyya de Orihuela en el siglo XIII. Paradigma de un encla-*

*ve político y cultural independiente en tiempos de crisis*, Temas oriolanos, 5, Ayuntamiento de Orihuela, Orihuela, 2014.

MOLINA MOLINA, Ángel Luís y TORRES FONTES, Juan, "El Sureste hispánico en la Baja Edad Media. Incorporación de Cartagena a la Corona de Castilla", en *Historia de Cartagena*, 6, Ediciones Mediterráneo, Murcia, 1986, pp. 17-171.

MUNDÓ MARCET, Anscari M., "El pacto de Cazola del 1179 i el "Liber feudorum maior". Notes paleogràfiques i diplomàtiques", en *Jaime I y su época*, 2, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1979, pp. 119-129.

NIETO SORIA, José Manuel, "Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII", *En la España medieval*, 9, 1986, pp. 709-730.

PIEDRO BLANES, Jesús, "La política administrativa-religiosa del estado visigodo en el sureste. El caso de la creación de la sede episcopal Elotana", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 21, 2008, pp. 303-320.

RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel, "La expansión territorial castellana sobre la cuenca del Segura (1235-1325)", *Miscelánea medieval murciana*, 12, 1985, pp. 105-138.

SANCHO GÓMEZ, Celia, "Violencia y cautiverio al sur del Reino de Valencia a principios del siglo XV: Elche como observatorio de una villa de frontera", *Norba. Revista de Historia*, 25-26, 2012-2013, pp. 311-338.

TORRES FONTES, Juan, "El reino musulmán de Murcia en el siglo XIII", *Anales de la Universidad de Murcia*, 10, 1951-1952, pp. 259-274.

TORRES FONTES, Juan, "El obispado de Cartagena en el siglo XIII", *Hispania: Revista española de historia*, 52, 1953, pp. 339-401.

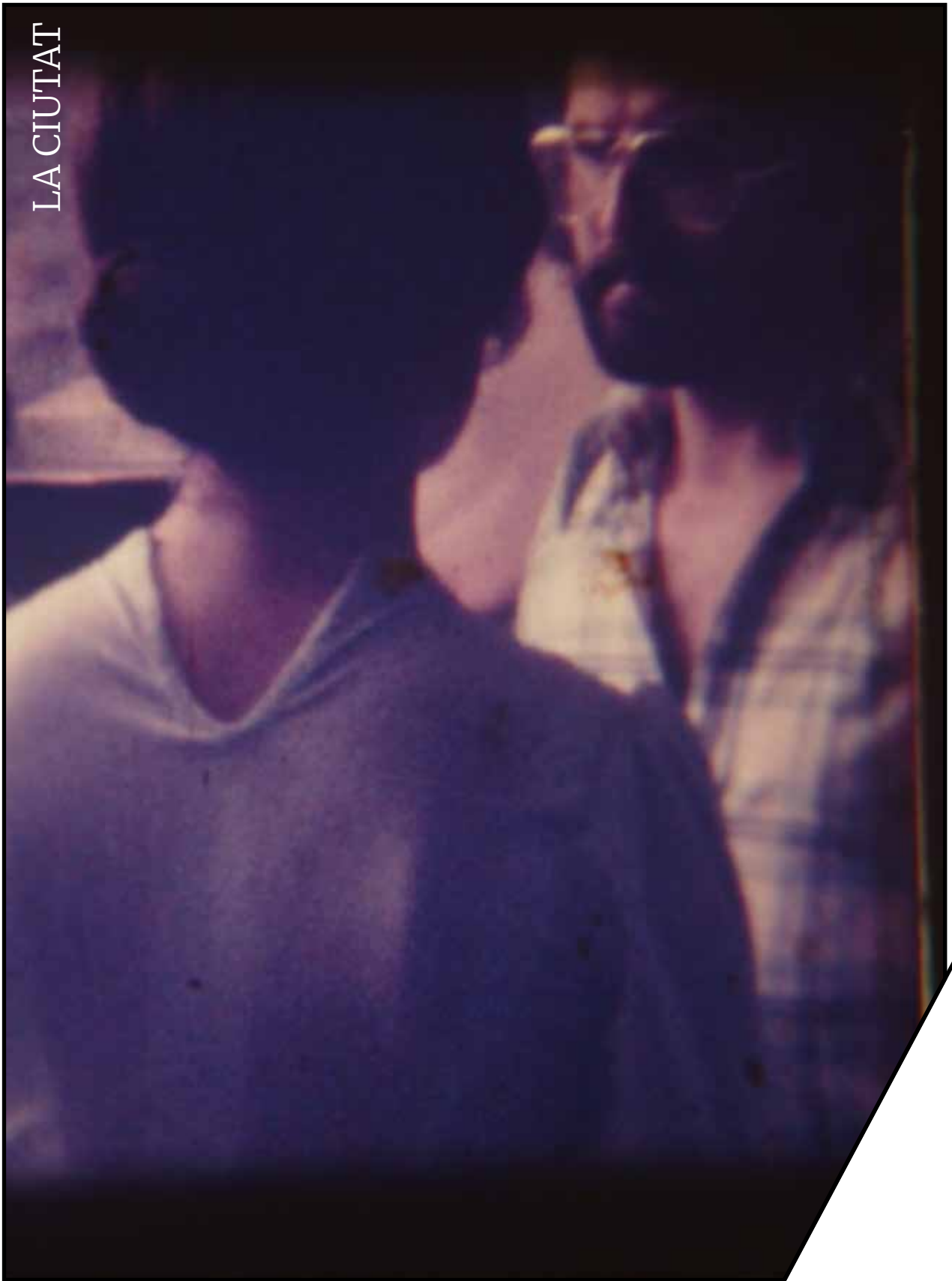
TORRES FONTES, Juan, *Documentos del siglo XIII*, CODOM, II, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1969.

TORRES FONTES, Juan, “Inestimabilidad e inestabilidad del Reino de Murcia en la Corona de Castilla”, en LADERO QUESADA, Miguel Ángel, ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente y VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Estudios de Historia Medieval. Homenaje a Luis Suárez*, Universidad de Valladolid. Servicio de Publicaciones, 1991, pp. 473-491.

TORRES FONTES, Juan, “Reconquista y repoblación del Reino de Murcia”, en *Actas del coloquio de la V Asamblea General de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, Zaragoza, 1991, pp. 249-272.

VEAS ARTESEROS, Francisco, “El obispado de Cartagena una frontera político-religiosa”, *Murgetana*, 114, 2006, pp. 19-51.

LA CIUTAT



# Cineastas de Elche. Una aproximación a los autores locales durante las décadas de los 70 y 80

*Jaime Quiles Campos*  
Profesor de la  
Universidad Miguel  
Hernández de Elche  
(UMH)

**E**l nacimiento del cine surge en 1895 con la primera proyección pública efectuada por los hermanos Louis y Auguste Lumière en París, el día 28 de diciembre (Kemp & Frayling, 2012). Unos meses después, el 13 de mayo de 1896, España acogió de la mano de Alexandre Promio, representante de los citados hermanos, la presentación del cinematógrafo en Madrid, primero en un pase para personalidades distinguidas y un par de días más tarde abierto a todo el público (López García, 2011). En Alicante, el nuevo espectáculo que se sumaba a la oferta cultural de la ciudad se anunciaba como Vitógrafo y el selecto Salón Especial del Café del Comercio albergaría este fenómeno. No obstante, los alicantinos tuvieron que esperar hasta el mes de noviembre para disfrutar de una programación regular en el Teatro Principal (Narváez Torregrosa, 1997).

En Elche fueron los feriantes quienes acercaron el cine al público. La actividad se convirtió rápidamente en la novedad de la programación de las barracas para entretener a la audiencia. Muchos ilicitanos, atraídos por el nuevo invento, fundaron un hábito en su tiempo de ocio visitando los pabellones que se alzaban temporalmente en la plaza Mayor o en la plaza de la Mercè. Ante la falta de espacios permanentes para la exhibición, los empresarios teatrales de la ciudad apostaron por adaptar sus recintos para el cinematógrafo. A finales de 1907 el Teatro Llorente



*Teatro Llorente. Principios del siglo XX. / Fuente: Cátedra Pedro Ibarra.*

acogió películas en su interior y en la Pascua del siguiente año el negocio se consolidaba.

La construcción del Kursaal refuerza el interés por la imagen en movimiento por parte de los ilicitanos (Cámara Sempere, 2013). La época dorada del cine en Elche se vivió a partir de los años 20 con la aparición de nuevas salas

cinematográficas: el Coliseum, el Ideal, el Central, el Capitolio, el Avenida, el Victoria, el Gyarre, el Palafox, el Palacio del Cine, el Paz, el Altamira, el Alcázar o los Ana. A finales de los años 60, hasta 22 locales llegaron a convivir en todo el término municipal, de los que hoy tan solo quedan dos salas comerciales, los Odeón, mantenida por el Ayuntamiento, y los ABC en el interior del centro comercial L'Aljub (Iniesta, 2017).

Los primeros cineastas, atraídos por los encantos y las posibilidades que Elche tenía para adaptarse a sus historias, escogieron la ciudad como localización para registrar algunas de sus secuencias. La primera película de ficción rodada, en parte, en Elche fue *La alegría del batallón* (1924), dirigida y escrita por Maximiliano Thous y producida por la Compañía Cinematográfica Hispano Portuguesa (Madrid) y Producción Artística Cinematográfica Española (Valencia). Le sucederán *Los cuatro robinsones* (1926), de Reinhardt Blothner, y *El héroe de Cascorro* (1929), de Emilio Bautista, donde su equipo recreó el ambiente de Cuba en los palmerales del Huerto del Cura de la localidad ilicitana (Mora Contreras et al., 2016).



**Fotograma de la película 'El héroe de Cascorro' (1929) de Emilio Bautista.**

Tras ellos, otros directores españoles e internacionales se desplazaron a la ciudad para continuar recreando los escenarios que transportaran al espectador a otros países del mundo. Elche se ha ambientado para acoger producciones donde su escenario principal era diferente al original. King Vidor recreó

Persia en *Salomón y la reina de Saba* (1959), Pedro Almodóvar encontró su particular Isla Margarita en *Tacones lejanos* (1991), Bigas Luna ambientó Miami en *Didi Hollywood* (2010), mientras que con ayuda de efectos digitales, el estadio de fútbol Martínez Valero, se situó en México en *El sueño de Iván* (2011) de Roberto Santiago, o la más reciente, Elche convertida en Afganistán para acoger la última producción del cineasta Guy Ritchie. Estos son algunos ejemplos de cómo la ciudad se amolda perfectamente a los intereses de la industria, mayoritariamente para ahorrar costes de producción.

No solo cineastas de ficción se han desplazado a Elche. La documentalista y periodista Gudie Lawaetz registró con su equipo La Festa y estrenó el *The Mystery of Elche* (1978),



**Fotograma de la película 'Tacones lejanos' (1991) de Pedro Almodóvar.**



**Rodaje de la película 'DiDi Hollywood' (2010) de Bigas Luna en el hotel Huerto del Cura, septiembre 2009. Fuente: Archivo personal.**



**Rodaje de la película 'El sueño de Iván' (2011) de Roberto Santiago, agosto 2010. / Fuente: Archivo personal.**

uno de los documentales más significativos de la hemeroteca ilicitana por inmortalizar el pueblo y sus costumbres a finales de los años 70. Previamente, otros cineastas se desplazaron con sus cámaras para fijar en negativo la realidad de la localidad. Maximiliano Thous filma *Elche y su Dama* (1930), Arturo Ruiz-Castillo lo hace con *La Dama de Elche y las palmeras* (1942), el alemán Gisbert Hinke rueda *In den Huertas* (1953), Marcel Hanoun realiza dos producciones, *La Dame d'Elche* (1959) y *Le mystère d'Elche* (1963), al igual que Julián de la Flor con *El Misterio de Elche* (1961) y *La dama y las palmeras* (1961), o de nuevo otro alemán, Heinz Dieckmann, con su pieza *Das Mysterium Von Elche* (1966).



**Fotograma de la película 'In den Huertas' (1953) de Corvo Film- Gisbert Hinke.**

Siguiendo la larga estela del séptimo arte, Elche cuenta con vías de exhibición cinematográficas alejadas de las salas comerciales, nos referimos a los festivales y muestras de cine. La localidad alberga una de las citas anuales más longevas y destacables del panorama del cortometraje español, el Festival Internacional de Cine Independiente de Elche, el evento más veterano de la Comunidad Valenciana. Un grupo de aficionados, miembros del Cineclub Luis Buñuel, lo fundan en 1978 gracias a la financiación de la obra social de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia (CAAM).



**Folleto de la primera edición del Festival de Cine Independiente (1978). / Fuente: Cátedra Pedro Ibarra. Colección: Cineclub Luis Buñuel.**

Las proyecciones se desarrollan cada verano desde hace 45 años en un enclave único, el Hort del Xocolater (López, 1997). Su hermano menor, la Mostra de Cinema Jove d'Elx se concibe 20 años después, en 1998, como iniciativa de la Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Elche para fomentar el cine entre los más jóvenes del municipio.



**Folleto de la primera Mostra de Cinema Jove d'Elx 1998.**  
/ Fuente: Archivo personal.

Otros festivales, muestras o concursos de cortometrajes que han visto la luz en los últimos 10 años han sido: el Festival Internacional de Cine Fantástico de Elche – FantaElx (2013); el Concurso de Cortometrajes “Igualdad en 1 minuto” (2016), dirigido a la comunidad universitaria de la Universidad Miguel Hernández de Elche; el ROS Film Festival (2017), iniciativa de El Caleidoscopio Proyectos de Ciencia y Cultura, empresa que forma parte del Parque Científico de la UMH, que celebró sus primeras dos ediciones en Elche y simultáneamente online; CortiFestival Cine Escolar (2018), centrado en la comunidad escolar y educativa con el patrocinio de El Corte Inglés de Elche y Alicante; Festival de Cortos de Terror La Baia (2020), con tan solo dos ediciones y promovido por la asociación Baia Jovens de la pedanía ilicitana; Cineco Festival Internacional de Cine y Ecología (2021) organizado por el Área de Ecología del Departamento de Biología Aplicada de la UMH, y el más reciente, el Camp d'Elx Rural Film Fest (2022).

Es destacable la aparición, en un breve período de tiempo, de todas estas iniciativas audiovisuales, aunque debemos lamentar la desaparición de otras que no llegaron a consolidarse en el panorama de la exhibición local, como fue la Muestra de Cortometrajes

de La Cuna (2015), que celebró cinco ediciones, y las siete del Concurso de Cortometrajes Cátedra Miguel Hernández (2011).

Bien es cierto que con anterioridad a todos los aquí nombrados se dieron unos primeros pasos en la exhibición de películas a modo de concursos o certámenes. Elche fue escenario en 1962 del Festival de Cine Publicitario patrocinado por Movierecord S.A. con la exhibición de películas premiadas en el festival de Cannes el año anterior (*Información*, 1962), sin embargo, los pioneros en organizar un evento propio fueron los integrantes de la Agrupación Fotográfica de la Peña Madridista Ilicitana, capitaneada por Rafael Antón Antón, que en 1967 anunciaba las bases del que sería el I Certamen Nacional de Cine Amateur, gran trofeo Dama de Elche (Berenguer Delgado, 1967). La primera edición se celebró en abril del siguiente año y se convocaron hasta cinco ediciones no consecutivas a lo largo de 15 años (*Información*, 1983).

Otra de las iniciativas de la sección de cine de dicha agrupación fue la celebración del primer Concurso Local de Cine para Principiantes (1982), donde se aceptaban películas filmadas en super-8 que recogiera pasajes cotidianos como bodas, bautizos, comuniones, cumpleaños, excursiones, verano en la playa, procesiones, desfiles, etc. La antesala al Festival Internacional de Cine Independiente de Elche fue la celebración de la primera Muestra Nacional de Cine de Autor Independiente-Amateur organizada por el Cineclub Septim-Art en enero de 1977 en los salones parroquiales de la basílica de Santa María (Alcañiz Baeza, 1977).

Posteriormente surgieron otras iniciativas como la que encauzó, a finales del mes de noviembre de 1981, la cátedra de Cinematografía de la Universidad Popular de Elche, efectuando la I Muestra Local de Cine Amateur en super-8 (*Información*, 1981), donde se proyectaban todas las películas que se presentaban sin una preselección previa. En ella concurrieron 22 películas de 12 cineastas ilicitanos (Muñoz, 1981). Otro de los impul-

sos por fomentar el séptimo arte, pero desde otra perspectiva, fue el proyecto emprendido por el Centro de Iniciativas Turísticas, que convocaba en diciembre de 1975 las bases de participación del I Certamen Cinematográfico Internacional Ciudad de Elche con dos vertientes de participación: Elche turístico y libre (*Información*, 1975). En octubre de 1976 los salones de la Peña Madridista acogieron durante dos jornadas la proyección de las películas galardonadas en esta primera y única edición (Alcañiz Baeza, 1976).

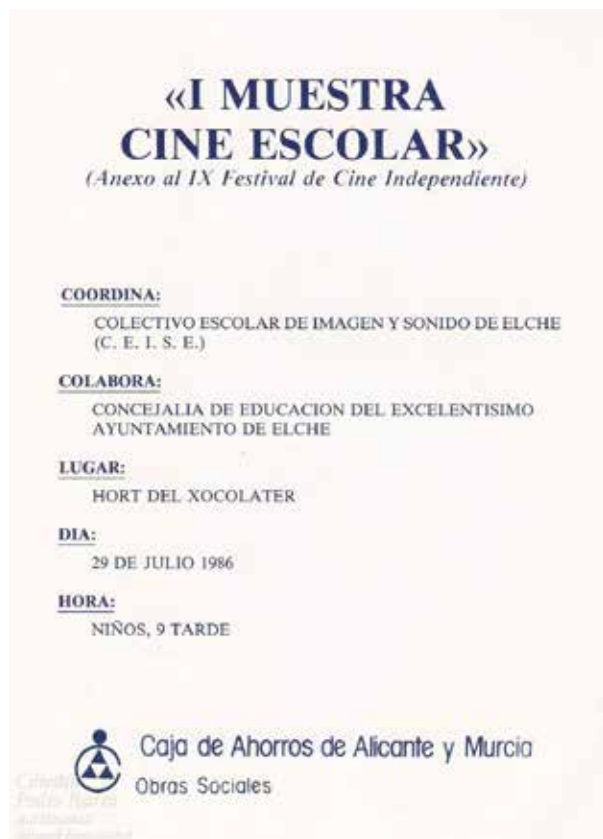
El Colectivo Escolar de Imagen y Sonido de Elche (C.E.I.S.E.) fue fundado durante el curso 1983-1984 por los profesores Francisco Laguna Vizcaíno, Miguel Ángel Guillén Agraz y Antonio Rojas Ruiz, de los centros escolares Jaime Balmes, Festa d'Elx y Eugenio d'Ors, respectivamente. Los talleres de cine acometidos con sus alumnos originan decenas de cortometrajes que distribuyen por certámenes

de cine dirigidos al estudiantado de todo el territorio español. Entre sus logros, más allá de utilizar el cine como herramienta educativa, destaca la creación de la Muestra de Cine Escolar de Elche (1986) como anexo al Festival Internacional de Cine Independiente de Elche, que perduró solamente dos ediciones.

Los ilicitanos atraídos por el arte de la cinematografía, se unen para compartir su pasión con otros aficionados y por consiguiente, surgen diferentes movimientos asociativos en la ciudad, destacando la ya mencionada Agrupación Fotográfica de la Peña Madridista, creada en 1958, la Agrupación Cinematográfica Amateur Ilicitana ACAI (1973), la Asociación Cinematográfica Venus (1974), el Cineclub Luis Buñuel y el Cineclub Septim-Art, ambos constituidos durante 1974 fusionándose después de tres años de actividades paralelas, la asociación cultural Imágenes y Musas (1999), el Colectivo Malabarraca (2004) o la Asociación Multidisciplinar Ilicitana Cinematográfica AMIC (2017).

La sociedad ilicitana ha manifestado durante este breve recorrido histórico por las diferentes ramas de la cultura cinematográfica su interés por esta disciplina. Por un lado, como meros espectadores, asistiendo a las múltiples salas comerciales de la localidad. Por otro, interesándose por la propuesta de los diferentes festivales de cine y muestras en busca de películas de corte independiente y formatos diferentes. Los amantes de este arte, con anhelo de compartir su inquietud y pasión con otros, se han asociado, y desde los diferentes colectivos han contribuido a la cultura local. Tal vez, unos pocos afortunados se han podido cruzar con un equipo de producción profesional rodando en el municipio, despertando la curiosidad de los transeúntes ávidos de conocer los entresijos que se esconden detrás de la cámara y que como espectadores ignoraban.

Ante este planteamiento surge la hipótesis de que las salas de cine, los festivales, los rodajes, el asociacionismo y el cine como herramienta educativa hayan despertado la inquietud de los jóvenes por adentrarse y desarrollar su faceta artística en el campo de la comunicación



Folleto de la primera Muestra de Cine Escolar 1986. / Fuente: Cátedra Pedro Ibarra. Colección: Cineclub Luis Buñuel

audiovisual, concretamente en el arte cinematográfico, en funciones creativas ligadas a la escritura y dirección de sus relatos. La metodología aplicada en esta investigación para la recopilación de datos está fundamentada en la entrevista en profundidad, la consulta de hemeroteca y la recuperación de programas de mano de los diferentes festivales celebrados en el lapso establecido para el estudio.

## Antecedentes

El investigador cinematográfico Iván Aranda publicaba a través del diario *Información* un importante hallazgo sobre la materia que nos ocupa y titulaba el artículo con la siguiente afirmación: “Antonio Segarra Rodríguez, el primer cineasta amateur ilicitano” (2011). Descubrimos la aportación cinematográfica de Segarra a lo que podríamos denominar la incipiente industria local y percibir el indiscutible valor histórico de los fotogramas filmados con su cámara. Segarra dirige dos documentales, *Elche y sus palmeras* (1928) y *La República* (1931),

de ocho y diez minutos de duración respectivamente, rodados en formato 9mm.

Si Segarra fue el pionero, ¿quiénes serían sus sucesores y qué trabajos realizarían? Bajo esta premisa nos proponemos como objeto de estudio efectuar una aproximación a los protagonistas del séptimo arte ilicitanos y descubrir qué les motivó a hacerse con una cámara cinematográfica y comenzar a filmar. El artículo analizará la década de los 70 y los 80, que coinciden con la aparición de los primeros certámenes cinematográficos en la ciudad. El objetivo es conocer todos los directores de Elche que durante este período realizaron una producción audiovisual con la intención de contar una historia ya fuera real, género documental o no-ficción, o imaginada, ficción o experimental, con lo cual dejaremos a un lado las cintas en la que los autores registraban con sus cámaras pasajes cotidianos o celebraciones sociales de su entorno más familiar.



Fotogramas de los cortometrajes ‘Elche y sus palmeras’ (1928) y ‘La República’ (1931), realizadas por Antonio Segarra Rodríguez. / Colección: Iván Aranda.



Fotograma de la película 'Adagio' (1974) de Juan Antonio Carrazoni Segarra.

## Década de los 70

El diario *Información* titulaba en 1974 “En septiembre, primer estreno, en Elche, de cine independiente” (Alberola Doló, 1974), con motivo del rodaje de la película *Adagio*, dirigida por Juan Antonio Carrazoni Segarra, un artista multidisciplinar que expresó su inquietud artística a través de varias facetas, como la de pintor, actor o cineasta. Su filmografía está constituida por trabajos como *Tirano Banderas*, *Adagio*, *El lugar más lejano* o *Playa Rosa*, filmados durante los años 70, todos ellos sin finalizar, como afirma su amigo y compañero del grupo de teatro La Carátula, Antonio Miravete Pastor: “Juan Carrazoni era un genio, era un tío que sabía. (...) Lo que pasa es que creo que no acababa las cosas, no le daba importancia” (13/04/2022).

Miravete Pastor, además de compartir amistad con Carrazoni, compartía la misma pasión por el cine. Su producción se caracteriza por un alto valor reivindicativo y crítico. Su fascinación por el cine comenzó porque de niño “había sesiones por las mañanas en el cine Ideal y veía dos películas, algún día iba

por la tarde al Central y me veía otras dos” (13/04/2022). Todas aquellas películas vistas durante su infancia desembocaron años más tarde en su propósito de materializar con imágenes sus inquietudes personales, como por ejemplo en la pieza filosófica titulada *El mar* (1974). Ese mismo año filmó *Un hombre solo* (1974). Del mismo modo realizó sus pinitos en el documental con *Ceuta oculta* (1976) y estando allí aprovechó para filmar escenas



Fotograma de la película 'Huelga del calzado' (1977) de Ángel Miguel Donat Miralles y Antonio Miravete Pastor.

de *Pampi* (1976). A partir de una idea de Ángel Miguel Donat Miralles ruedan juntos *Huelga del calzado* (1977), un documento gráfico del primer movimiento asambleario del calzado en Elche con un alto valor histórico. Destaca por tomas inéditas en el instante en el que las fuerzas del orden cargan contra los manifestantes que se encontraban congregados en el campo de fútbol de Altabix y un joven resulta herido en el ojo por un impacto.

Con *Los minusválidos* (1978) da visibilidad a este colectivo y pone de manifiesto las dificultades que deben superar cada día con sus sillas de ruedas. En *También los cerdos morirán* (1980) trata el tema de las centrales nucleares y sus consecuencias. Junto a Iván Aranda y Paco Pomares Aracil dirige *La China* (1984). A su vez, Pomares Aracil recibe el encargo de dirigir *Gerardito (de los Santos Vicios)* (1983), uno de los guiones premiados con el premio Ciudad de Elche en el I Concurso de Guiones



Fotograma de la película 'También los cerdos morirán' (1980) de Antonio Miravete Pastor.

Cinematográficos convocado por la Universidad Popular, escrito por Antonio Alberola Doló (Martín, 1982), y Aranda realiza *La Cañada. Auto sacramental* (1985).



Rodaje de 'La China' (1984). Francisco Pomares (i), Antonio Miravete, Jesús Sastre e Iván Aranda. / Colección: Iván Aranda.



Fotograma de la película 'LXV Campeonato Nacional de Tenis 1978' (1978) de Ángel Miguel Donat Miralles.

La afición al cine por parte de Donat Miralles surge de manera similar a la de Miravete Pastor: “Mi madre me aficionó al cine. Ella me llevaba”. Además, señala que conocer a gente con intereses similares a los suyos le animó a hacerse con una cámara, “con Miravete hablaba mucho de cine y al ver que había más gente interesada en el tema decidí

meterme en este mundo comprándome mi propia cámara” (20/01/2022). Ambos fundan el grupo Allende Films para suscribir sus trabajos, el citado *Huelga del calzado* (1977) y dos documentales que filma en solitario, *LXV Campeonato Nacional de Tenis 1978* (1978), con la presencia del tenista Manolo Santana en el Club de Tenis de Elche, y *Maternidad Responsable* (1986), donde su amigo Diego Amorós García le ayuda como operador de cámara.

Amorós García afirma que “de pequeño sentía curiosidad de ver cómo se contaban las películas a través de planos. En la celebración de una comunión tuve ocasión de usar una cámara de super-8, hice unos planos y vi como se podía ‘contar’ algo. A raíz de eso mis padres me regalaron una cámara (tendría unos 14 años) y a partir de ese momento ya empecé a escribir y realizar historias” (12/04/2022). Su aportación al cine ilicitano fue dilatada y variada, rueda una docena de películas: *El robo* (1971), *Traicionado* (1972), *Subconsciente* (1973), *La muerte roja* (1974), *Sociedad (cárcel del mundo)* (1977), *El último refugio* (1978), *Spain is different* (1981) o su obra más ambiciosa



Fotograma de la película 'Sociedad (cárcel del mundo)' (1977) de Diego Amorós García.

y de mayor presupuesto, *El último jinete* (1983), con guion del alicantino Adrián López Galiano, que obtuvo el premio Rafael Azcona del I Concurso de Guiones Cinematográficos.

Algunas de las películas se confeccionaron junto a Rafael Pomares Peral al pertenecer ambos a la Agrupación Cinematográfica Amateur Ilicitana ACAI, *El camello en la bañera* (1974), *El guion* (1976) y *Después de la boda* (1980). El interés de Pomares Peral al medio se debe a que “en casa mis padres compraron un tomavistas y de ahí mi afición. Mi madre me decía que grabara un poco cuando estábamos en familia” (10/05/2022).

Su filmografía la completan trabajos de una factura más profesional junto a los desarrollados con sus alumnos de la academia Pomares y el Colegio Sagrados Corazones: *Fantasia* (1973), *Aventuras de Cristina* (1973), *El medallón mágico* (1974), *Retroceso* (1975), *Bettina* (1976), *La ley del Talión* (1976), *El frigorífico* (1976), *El rito* (1977), *La Festa d'Elx* (1978), *La corporación del pueblo* (1979), *Sóc per a Elig* (1981),

*La Alcudia de Elche* (1983), *El conflicto* (1985) y *Raquel* (1987). Asimismo, su archivo personal está repleto de imágenes históricas de Elche, filmadas en super-8 durante 1968 y 1969, como el Domingo de Ramos, la procesión de la Virgen Asunción, la procesión de Cantó, el desfile de

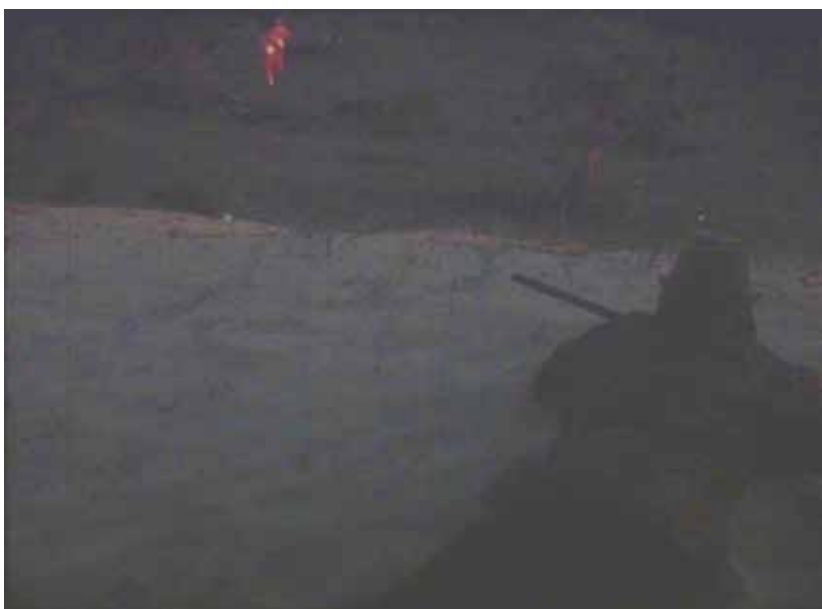
carrozas y del Elche Club de Fútbol. En 1974 es testigo de la Batalla de las Flores de las fiestas de agosto, de los Moros y Cristianos de 1978, la Semana Santa de 1979 y actos de Pobladores de Elche de 1979 y 1982.



**Fotograma de la película 'La Alcudia de Elche' (1983) de Rafael Pomares Peral.**

La Agrupación Fotográfica de la Peña Madrística, ante el aumento de socios interesados por la cinematografía, decide crear la sección específica de cine para explorar otras posibilidades de la imagen. Según recuerda José Luis Villalobos, socio de la agrupación, “un día llegó Ramonico contándonos que quería hacer una película corta. Fue él quien tuvo la iniciativa de embarcarnos en esta nueva

aventura para la asociación” (30/11/2015). El que fuera el primer alcalde democrático de Elche, Ramón Pastor Castell, hizo sus pinitos en el cine liderando la película *He visto un ovni* (1976). Por su parte, a otro ilicitano, Gaspar Quiles Molla, la curiosidad por el audiovisual le incitó a atender



**Fotograma de la película 'He visto un ovni' (1976) de Ramón Pastor Castell.**

el aula de cine promovida por el Instituto de Estudios Alicantinos, que comenzó su andadura en 1979 hasta 1983. Allí Quiles Molla realiza varios documentales producidos por la Diputación Provincial de Alicante: *El chopo*

ilicitano, *La palmera ilicitana y su palma blanca* y *Museo Mariano Benlliure de Crevillente*. Otros títulos que completan su filmografía son *Caracas*; *Huerto del Cura*; *Elche, la ciudad y sus fiestas*; *Reseña histórica de Elche*; *Aeroclub*, *Caudete* y *Agua*, además experimenta en el campo de la animación con *Caperucita Roja*, todas ellas realizadas a finales de los 70 y principio de los 80.



**Fotograma de la película 'La palmera ilicitana y su palma blanca' (finales de los 70-principios de los 80) de Gaspar Quiles Molla.**

Juan Forner Cánovas es de los pocos ilicitanos que pudo permitirse cursar estudios universitarios en este campo. “Mi afición empieza por Juan Antonio Carrazoni, que era íntimo de mi hermano. Una vez me pidió que le ayudara a rodar unos planos en la sierra de Cox y Callosa. Cuando vi que el despliegue era para hacer una película y que la gente normal la podía hacer, comprendí que aquello era lo que me apasionaba y canalicé toda mi vida hacia el cine” (20/10/2019). En 1975, el mismo año que fallece Francisco Franco, Forner se traslada a Madrid para cursar estudios en Ciencias de la Información e Imagen en la Universidad Complutense. En la capital dirige *Los ángeles también mean* (1975) y *Eres mi gula* (1982).

Otros autores que se sintieron atraídos por el arte cinematográfico y que realizaron películas en la década de los 70 fueron: Juan Carlos Alfonso (*¡De frente!*), Ramón Campello Prats (*Laberinto de lana*), Francisco García (*El des-*

*encanto*), Manuel Mirete Bertomeu (*Marcelino, pan y vino* e *Inconciencia*), Juan Manuel Ortigosa (*Vesania* y *Flor de un día*), Alfonso Ruiz (*Fin*), Diego Pérez (*Elche, palmeral de Europa*), Manuel Pomares (*El fuego en las manos*) y Adolfo Martínez (*Elegía por un amigo*, *Oráculo*, *Antares* y *Banana Story*).

## Década de los 80

Con la llegada de los años 80 el formato vídeo comenzaba a extenderse, pero en Elche los aficionados al cine todavía realizaban grandes esfuerzos económicos para adquirir rollos de película con los que filmar. Es el caso de José Soler Romero y Juan Manuel Gil Vidal. “Poníamos dinero, comprábamos un rollo, intentábamos grabar y al terminarlo, teníamos que esperar para poder poner de nuevo 1.000 pesetas y rodar otra vez”, detalla Gil Vidal (16/11/2021) durante la realización de *La mancha* (1981). En super-8 también rodó *Travelling* (1986) y *Salud Dental* (1988), este último codirigido junto a Juan Trigueros Martínez. Ambos fundaron una empresa productora, Caronte Cine & Vídeo, con la que realizaron diversos cortometrajes: *Cómplices* (1991), *Máscaras* (1992), *Rigor Mortis* (1993), *Perillanes* (1994), *El día de los inocentes* (1995), *Noche de paz* (1998), *Reconciliación* (2002) y *Fenómenos y extraños* (2003).

A Gil Vidal le motivó la formación recibida como alumno, concretamente la de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, “el curso de iniciación al cine fue un punto de inflexión. Tenía 11 o 12 años, éramos demasiado jóvenes, estaba pensado para adultos, pero no nos pusieron pegasy pudimos ir”. Asistió con sus compañeros de colegio Manuel Hernández Martínez, Juan Carlos Espuelas y José Soler Romero. Para este último hubo un acontecimiento previo que marcaría su destino artístico y profesional: contemplar en su barrio siendo él un niño el rodaje de una de las secuencias de la película *Kill! (Matar)* (1971) de Romain Gary. “Tras una persecución, un coche caía al vacío por la ladera del río y explotaba (...) fue el inicio de mi pasión al cine, se me quedó grabado en mi subconsciente” (28/03/2021). Soler

Romero desarrolló su inquietud cinematográfica a través del género del videoclip, realizando dos trabajos para el grupo ilicitano R Que R, capitaneado por Ángel Alfosea, *El rosa ya no es rosa* (1997) y *Underground* (1998). Por el décimo aniversario de la banda estrenó el documental *RQR 1993-2003* (2003).

El Festival Internacional de Cine Independiente de Elche “fue el que nos despertó el gusanillo del cine” afirma el ilicitano Vicente Pascual Pascual (2007), que desarrolló su amor por el cine junto a un grupo de jóvenes alicantinos liderados por Javier Cabrera, fundador de Gaviota Films. Sus primeras incursiones fueron ficciones rodadas en super-8: *Ataraxia* (1986), *Lucy* (1987), con la actuación de la periodista ilicitana Rosmari Alonso; *El sueño más dulce* (1989) y *Por arte de magia* (1990). En la actualidad es técnico de audiovisuales en el Taller

de Imagen de la Universidad de Alicante, donde se especializa en la producción de documentales de temática social. Alguno de sus trabajos más destacables son: *El Plan B* (2006), *El canal de la discordia* (2007), *Castigats* (2009), *La cometa de Andrei* (2010) o *Estación de peaje* (2011), codirigidos con su compañero Luís García Verdú.

Otros realizadores que desarrollaron sus primeros trabajos sobre fotoquímico fueron: Manuel Vicente Pastor, que realizó *Bous al mar* (1980), Salvador Cascales, con filmes como *Rusia y Ucrania* (1983) o *Elche en 3D* (1992); Alejandro Coves, *La riada en Elche* (1983); José Vicente Marcos, *Todo a pulmón* (1986). José Pastor Jaén dirige *U-325* (1980), y junto a Julio Soler, *La maleta* (1984). El profesor Antonio Rojas Ruiz, desde su centro escolar, el colegio Eugenio d’Ors, forma a sus estudiantes en el lenguaje cinematográfico y



Fotograma de la película ‘El hombre y la mina de oro’ (1984) de Antonio Rojas Ruiz.

estrenan cuatro producciones: *El hombre y la mina de oro* (1984), *El carterista* (1985), *Por culpa del deporte* (1986) y *El científico loco* (1987). “Si lo tuviera que definir en dos palabras, Antonio sería maestro y cinéfilo” comenta su mujer Carmen Andreu Ruiz (9/12/2021).

Para todos los cineastas mencionados en este escrito, el cine fue una herramienta de experimentación o vehículo de expresión artística, pero ninguno de ellos consiguió vivir de la dirección de películas. Sin embargo, encontramos al ilicitano Daniel Herranz Escobar, que desde su posición como realizador para Televisión Española dirigió programas televisivos y documentales. De toda su filmografía destacan: *Vivir cada día*, *Jaque a la reina* (1987), *La cueva de Altamira* (1990), *Camiño de Santiago* (1993), *La Dama de Elche. Historia de una mujer singular* (1997) o *Esta es mi tierra* (1998).

## Resultados y conclusión

Llegados a este punto recuperamos el objetivo principal del artículo, que era conocer quiénes han contribuido al cine de Elche. Entre las décadas que se establecieron para el estudio, los años 70 y 80, se han nombrado a 31 directores, de los cuales 17 estrenaron piezas entre 1970 a 1979, mientras que 14, lo hicieron de 1980 a 1989.

Es significativo que de todos los autores mencionados no hay ni una sola mujer en el rol de la dirección. Participan en las películas como actrices e incluso ayudando en los improvisados departamentos de maquillaje y vestuario, pero no dirigen. La sociedad patriarcal se manifiesta en la producción cinematográfica de la ciudad ilicitana. Se presenta así una línea concreta de investigación para profundizar en esta materia y conocer los detalles y circunstancias que rodean a este hecho sociocultural.

En lo que se refiere al segundo objetivo del artículo, que hacía referencia a qué motivó a los cineastas de Elche a dirigir, podemos obtener unas conclusiones a partir de las entrevistas realizadas. Por un lado, encon-

tramos al grupo de los cinéfilos, aquellos que mostraron un interés por el cine como consecuencia de asistir a las salas de exhibición o a los certámenes cinematográficos ilicitanos. Serían los casos de Antonio Miravete Pastor, Ángel Miguel Donat Miralles, Antonio Rojas Ruiz o el de Vicente Pascual Pascual. Por otro lado, encontramos a los que su motivación vino precedida por el hecho de presenciar en un momento dado el rodaje de una película o por entrar en contacto directo con una cámara de filmación, así lo confirman Diego Amorós García, Juan Forner Cánovas, Rafael Pomares Peral y José Soler Romero. Por último, concurre el factor que hace referencia a la formación cinematográfica. Juan Manuel Gil Vidal fue alumno de un cursillo de cine que le hizo descubrir los pormenores del lenguaje audiovisual y cómo se establecen los pactos de ficción entre el creador y el público de una obra fílmica, de manera que Gil Vidal, atraído por las posibilidades comunicativas, comienza a explorar en el campo de la cinematografía.

En conclusión, el cineasta de Elche comienza en la dirección de adolescente o joven. Tenían 14 años Soler Romero y Gil Vidal, y 16, Amorós García, cuando realizaron su primer film. El resto se iniciaron a partir de los 20 años. Eran aficionados, amantes del séptimo arte y sin estudios cinematográficos, que encuentran en el cine una vía de experimentación y expresión artística alejada de los cánones de la industria. De modo que sus proyectos eran autofinanciados y rodados en formatos no profesionales. Las posibilidades de distribución pública de sus trabajos se limitaban básicamente a las convocatorias de certámenes y festivales de cine.

La duración de las películas no suele superar los 35 minutos. Según la Ley del cine 55/2007 publicada en el Boletín Oficial del Estado (BOE) el 29 de diciembre de 2007, un cortometraje es la película cinematográfica que tiene una duración inferior a 60 minutos (Gobierno de España, 2007). Por tanto, el cine de Elche está constituido principalmente por cortometrajes, lo que permite al autor una

mayor libertad creativa y facilita la experimentación. El cortometraje está considerado como un género con identidad propia (Moreno Rodríguez, 2017), que relacionado con el caso de estudio que nos ocupa, podríamos hablar del cortometraje como cantera del cine ilicitano.

## BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

ALBEROLA DOLÓ, A. “En septiembre, primer estreno, en Elche, de cine independiente”. *Información*. 1974.

ALCAÑIZ BAEZA, J. “Stand ilicitano, en Iberflora”. *Información*, 26, 1976, septiembre 25.

ALCAÑIZ BAEZA, J. “Mañana comienza la I Muestra Nacional de Cine de Autor Independiente-Amateur”. *Información*, 25. 1977, enero 23.

ARANDA, I. “Antonio Segarra Rodríguez, el primer cineasta amateur ilicitano”. *Información*, 10. 2011, abril 8.

BERENGUER DELGADO, J. “Primer Certamen de Cine Amateur, organizado por la Peña Madridista”. *Información*, 14. 1967, diciembre 15.

CÁMARA SEMPERE, J.F. *El cinema a Elx. Apunts per a la seua història*. Cátedra Pedro Ibarra, Universidad Miguel Hernández. 2013.

Gobierno de España. *Ley del Cine: Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine*. Boletín Oficial del Estado de 29 de diciembre de 2007. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22439&p=20150515&tn=1>

“Se insiste en el festival de cine publicitario, en Alicante”. *Información*, 3. 1962, enero 27.

“El C.I.T. convoca el I certamen cinematográfico internacional ciudad de Elche”. *Información*, 25. 1975, diciembre 18.

“Primera Muestra Local de Cine Amateur”. *Información*, 10. 1981, octubre 15.

“Certamen nacional de cine aficionado Dama de Elche”. *Información*, 16. 1983, marzo 6.

INIESTA I. J. “Ruta por un pasado ‘de cine’”. *Información*, 14. 2017, mayo 14.

KEMP, P., & FRAYLING, C. *Cine: toda la historia*. Blume. 2012.

LÓPEZ GARCÍA, P. *Alicantinos en el cine: Cineastas en Alicante*. Club Universitario. 2011.

LÓPEZ, H. “Festival de Cine Independiente de Elche: un prestigio consolidado”. *Canelobre, Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 35-36, 155-162. 1997.

MARTÍN, R. “Fallado el I Concurso de Guiones Cinematográficos”. *Información*, 14. 1982, marzo 14.

MORA CONTRERAS, F. J., MIRA PASTOR, E., GARCÍA ESCRIVÁ, V. *Alicante se rueda (1902-2014)*. Universitat d’Alacant / Universidad de Alicante, Museo de la Universidad de Alicante (MUA), Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (eds.). Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. 2016.

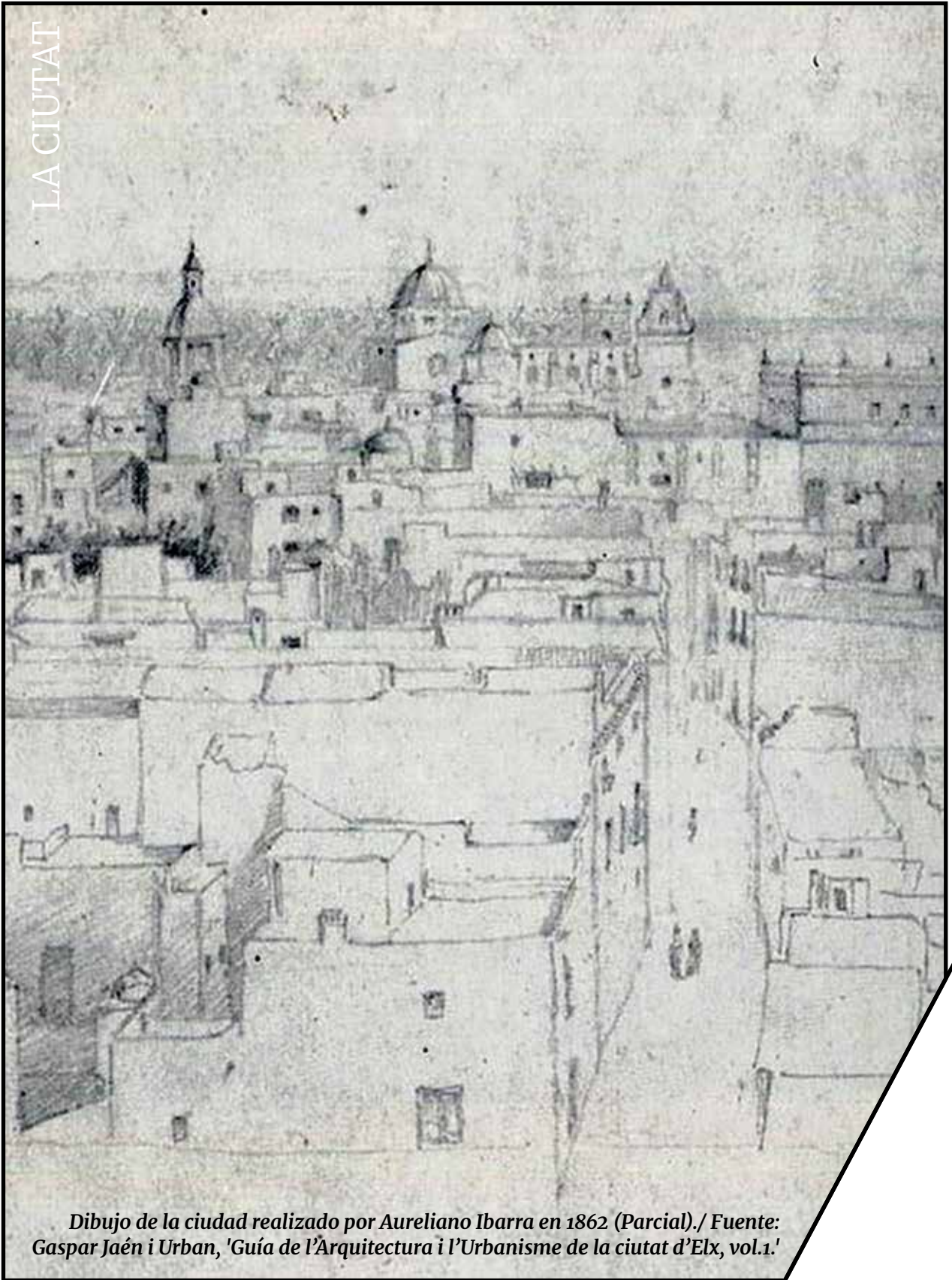
MORENO RODRÍGUEZ, J. A. *El cortometraje en España. Un trayecto a través del lenguaje audiovisual, la historia y la crítica cinematográfica*. Tal vez. 2017.

MUÑOZ, F. “Ayer se presentó el grupo Traveling”. *Información*, 12. 1981, noviembre 20.

NARVÁEZ TORREGROSA, D. C. “Orígenes y desarrollo de la exhibición cinematográfica en Alicante. 1896-1931”. *Canelobre. Revista del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert*, 35-36, 8-18. 1997.

PASCUAL, V. “Directores de cortometrajes piden más apoyo a las instituciones públicas”. *La Verdad*. 2007, julio 24. [https://www.laverdad.es/alicante/prensa/20070724/cultura\\_alicante/directores-cortometrajes-piden-apoyo\\_20070724.html](https://www.laverdad.es/alicante/prensa/20070724/cultura_alicante/directores-cortometrajes-piden-apoyo_20070724.html)





*Dibujo de la ciudad realizado por Aureliano Ibarra en 1862 (Parcial)./ Fuente: Gaspar Jaén i Urban, 'Guía de l'Arquitectura i l'Urbanisme de la ciutat d'Elx, vol.1.'*

# El primer Ayuntamiento constitucional (1812)

Jesús Andreu  
Sánchez  
Licenciado en  
Geografía e Historia

**A**cerca al estudio del gobierno local en la ciudad de Elche es hablar, necesariamente, de una institución, desde la cual los componentes de la misma mostraron su oposición al señor jurisdiccional, aprovechando los privilegios con los que contaba, y desde la que impulsarían, en el año 1574, el interminable pleito de incorporación a la Corona.

La pugna que mantenía la villa de Elche con el señor jurisdiccional se veía reflejada, cada año, a la hora de proponer a los miembros que integraría el gobierno municipal y que traería consigo, entre otras cosas, un sistema de propuesta diferente al utilizado en otros pueblos, lo que le permitiría restar poder al señor a la hora de elegir a los integrantes del gobierno local, y la existencia de dos ayuntamientos en lo que es hoy el núcleo urbano de la ciudad.

Los años 1742 y 1808 marcarán dos hitos importantes a la hora de ganar autonomía municipal. Dos resoluciones dimanadas de la Real Audiencia de Valencia establecerán las reglas a observar en las sesiones de elección de justicias y gobierno municipal en la villa. Ahora bien, no será hasta la publicación del Decreto de 6 de agosto de 1811, de abolición del régimen señorial, cuando se produzca el

primer y definitivo paso para desprenderse de la autoridad señorial a elegir o rechazar los vecinos propuestos por las autoridades locales. A partir de la publicación del decreto el nombramiento será realizado por el Rey a través de las instituciones creadas al efecto. Ni siquiera, con la vuelta de Fernando VII y el restablecimiento del Antiguo Régimen, la facultad de elegir a los nuevos gobernantes estará ya a cargo del señor.

La publicación de la Constitución de 1812, pese a su breve período de vigencia, vino a consolidar la ansiada autonomía municipal, estableciendo cambios a la hora de elegir a los integrantes de los ayuntamientos y al número de estos. La forma de elección que se implantaba era un sufragio indirecto de segundo grado.

## Situación administrativa de la villa

A principios del siglo XIX la ciudad de Elche formaba parte, junto con los actuales municipios de Crevillente y Santa Pola<sup>1</sup>, del señorío de Elche. Un señorío que se fundó por donación de la princesa Isabel de Castilla a su maestra sala Gutierre de Cárdenas el 24 de agosto de 1470, en recompensa por su actividad a favor del casamiento de ésta con el príncipe Fernando de Aragón<sup>2</sup>. La ciudad, cabeza del Estado y marquesado del mismo

<sup>1</sup> El municipio de Santa Pola, en estos momentos y hasta que fue promulgada la Constitución de 1812, dependía de la villa de Elche en condición de Caserío.

<sup>2</sup> IBARRA RUIZ, P. *Historia de Elche*, Elche Manuel Pastor Torres, 1982, pág. 120 y ss.



**Gutierre de Cárdenas, duque de Maqueda, dibujo de Cecilio Pizarro y Librado (1840 – 1873). 123 x 80 mm. / Museo Nacional del Prado, Doo6404/078.**

nombre, pertenecía al partido de la ciudad de Xixona y tenía la categoría legal de villa<sup>3</sup> y, por lo tanto, la capacidad de contar con un gobierno municipal, si bien, la villa de Elche presentaba una peculiaridad: en ella coexistían dos ayuntamientos, el de la villa y el ayuntamiento económico de la Universidad del Arrabal de San Juan.

El origen de esta situación se remonta a la segunda mitad del siglo XIII, momento en el que se creó un núcleo urbano en lo que es hoy parte del solar urbano de la ciudad, además del ya formado por la villa murada. Tras la conquista cristiana de 1265 la población musulmana que habitaba en la villa murada fue expulsada de ésta y obligada a asentarse al sur, hacia el mediodía de Elche, donde formaron una nueva ciudad<sup>4</sup>. Los vecinos y habitantes de la morería estaban bajo la jurisdicción civil del justicia de la villa, como juez ordinario que era, sujetos en lo criminal al procurador y baile de la misma, y se regían por un consejo formado por dos jurados que entendían de la administración general, un almustasaf, que tenía a su cargo la inspección de pesas y medidas, etc., y un sobrecequero<sup>5</sup>. En abril de 1526 esta morería pasó a denominarse Arrabal de San Juan, después de que fuesen bautizados todos sus habitantes y mezquita por resolución del rey Carlos I<sup>6</sup>.

Dos años después, el 21 de mayo de 1528, el emperador expediría un privilegio mediante el cual las morerías se convertían de derecho y de hecho en universidades iguales a las cristianas, lo que iba a provocar algunos problemas tras la consolidación de la expulsión de los moriscos, ya que, mientras los repobladores cristianos pretendían que continuasen las antiguas universidades, las ciudades y villas consideraban absurdo que en un mismo núcleo urbano hubiera dos municipios, por lo que harían todo lo posible por agregarlos<sup>7</sup>. Estos problemas se dejarían notar, aún más si cabe, por lo que representaba para los caballeros de la Villa de Elche el Arrabal de San Juan. El recién creado ayuntamiento sería utilizado como instrumento de penetración del poder señorial en la villa, aprovechan-

3 El rey Alfonso X el Sabio, al conceder el 27 de enero de 1270 al Consejo de Elche los fueros y franquicias que gozaba el Concejo de Murcia, otorgó la categoría de Villa a la ciudad. Op. Cit. IBARRA RUIZ, P. Pág. 46-56 y 105.

4 "(...) Despojados los moros de sus casas y tierras, según lo estipulado, se reunieron en un sitio que se les indicó, hacia el mediodía de Elche, donde fundaron una morería o arrabal (...)" Op. Cit. IBARRA RUIZ, P. Pág. 44; también RAMOS FOLQUES, A. *Historia de Elche*, Ediciones Picher, 1987. Pág. 86; y también GONZÁLVIZ PÉREZ, V. *La ciudad de Elche*, Valencia, Departamento de Geografía, Universidad de Valencia, 1976. "(...) Cuando en 1265 Jaime I conquista Elche a los musulmanes, según los historiadores, estos han de edificar una nueva ciudad separada de la murada, la Morería o el Raval de Sant Joan (...)". Pág. 27.

5 Op. Cit. IBARRA RUIZ, P. Pág. 75 y 76.

6 Op. Cit. IBARRA RUIZ, P. Pág. 170; también RAMOS FOLQUÉS, A. Pág. 151; y GONZÁLVIZ PÉREZ, V. Pág. 37.

7 TORRES I FAUS, F. *Evolució del mapa municipal valencià*, Simat de la Vallidigna, Ediciones la Xara, 1999. Pág. 35 y 36.



*Ayuntamiento del Arrabal de San Juan. / AHME, AF 752-11.*

do la división y contradicción, tanto jurídica como social, que con la repoblación de esta zona y la creación de un gobierno en la misma, surgió entre el arrabal y la villa<sup>8</sup>. Así, la Universidad de San Juan del Arrabal junto con el lugar de Crevillente reconocerá el poder señorial, separándose del pleito de reversión a la Corona emprendido por la villa<sup>9</sup>.

La villa de Elche ejercía su jurisdicción en un ámbito territorial que comprendía el actual término municipal y el de Santa Pola, y contaba con una población en torno a las 19.560 almas. Un vecindario que se vería considerablemente mermado a más de su mitad como consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla que padeció entre los meses de agosto y noviembre de 1811<sup>10</sup>.

## El Ayuntamiento de la villa de Elche a principios del siglo XIX

En los momentos inmediatamente anteriores a la promulgación de la Constitución de 1812, la villa de Elche estaba gobernada por un ayuntamiento compuesto por dos alcaldes ordinarios, cuatro regidores, un síndico procurador general, un juez de aguas, cuatro diputados del común y un síndico personero. Cuando las circunstancias lo aconsejaban era nombrado por el cabildo un número determinado de alcaldes de barrio. La villa se organizaba en cuatro barrios nombrando tres alcaldes de barrio para cada uno de estos.

Por encima de estos capitulares se encontraba el alcalde mayor, antiguo gobernador del

8 Una vez dictada y materializada la expulsión de los moriscos las propiedades pertenecientes a estos, tanto en el Arrabal de San Juan como en Crevillente, fueron ocupadas por el entonces señor de Elche, el Duque de Maqueda, y posteriormente repobladas. Los nuevos pobladores reconocerían ser vasallos del señor y estar sujetos a su jurisdicción; a cambio, el señor les concedería el derecho a juntarse en el ayuntamiento. Op. Cit. IBARRA RUIZ, P. Pág. 173 y 214; también RAMOS FOLQUÉS, A. Pág. 153; y RUIZ TORRES, P. *Señores y propietarios. Cambio social en el sur del País Valenciano: 1650-1850*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1981. Pág.67, 68, 69, 120, 121 y 164.

9 (...) "En 1679 Crevillente se separaba del pleito y en 1694 lo haría la Universidad de San Juan del Arrabal" (...) Op. Cit. RUIZ TORRES, P. Pág. 74.

10 Op. Cit. IBARRA RUIZ, P. Págs. 277-280; también GONZÁLVEZ PÉREZ, V. Pág. 209; también RAMOS FOLQUÉS, A. Págs. 216-219.

marquesado, cargo que era nombrado directamente por el señor para un período de 6 años<sup>11</sup>, entre cuyas funciones estaba la de vigilar que se cumpliera las órdenes del señor jurisdiccional y que no se perjudicaran los intereses de éste. Este cargo llegó a gozar de gran poder tras la Guerra de Sucesión, sobre todo a partir de 1723, año en que empezó a nombrar a los oficiales para el gobierno de la villa a su arbitrio, sin contar con los vecinos ni pedir proposición<sup>12</sup>. Con el transcurso de los años el poder del alcalde mayor sería limitado con la publicación de Reales Provisiones y desde los altos tribunales, hasta el punto de impedirle asistir a los cabildos extraordinarios<sup>13</sup>.

La autoridad del cabildo de la villa de Elche se extendía, además de la Universidad de San Juan, al Lugar de San Francisco de Asís y al Caserío de Santa Pola. El Lugar de San Francisco de Asís era un poblado que se fundó en 1748 por Real Privilegio concedido por el rey Fernando VI al duque de Arcos y localizado en la Sierra del Molar. Por su parte, el Caserío de Santa Pola era el núcleo de población que había surgido en torno al castillo de Santa Pola y estaba considerado como barrio de Elche<sup>14</sup>.

Para el gobierno y administración de justicia de los núcleos dependientes de la villa, el señor jurisdiccional nombraba anualmente personas de su confianza y satisfacción a razón de un alcalde pedáneo para el Caserío de Santa Pola y un alcalde pedáneo más dos regidores para el Lugar de San Francisco de Asís. Las funciones de estos cargos eran las propias de los oficios de pedáneos, que no eran otras que las relativas al cuidado económico del lugar y la vigilancia de los excesos que pudieran cometer los vecinos de ambos

núcleos y de sus campos, y, en caso de cometerse tales, la detención, su aseguramiento y la práctica de las primeras diligencias. Los alcaldes pedáneos estaban sujetos a la jurisdicción ordinaria de los alcaldes ordinarios de la villa, por ello, de todas sus actuaciones tenían que dar cuenta inmediata al gobernador de ésta o a sus alcaldes ordinarios<sup>15</sup>.

Por su parte, el ayuntamiento económico de la Universidad de San Juan del Arrabal contaba para su administración y gobierno con tres regidores, un síndico procurador general y un juez de aguas, cargos estos que eran nombrados anualmente por el señor jurisdiccional, de la misma manera que se practicaba en la villa. Además, desde la creación de los diputados del común y del síndico personero, los vecinos de la Universidad elegían anualmente dos diputados del común y un síndico personero.

## Elección y nombramiento de los integrantes del gobierno municipal

Antes de ser abolidos los fueros y privilegios concedidos por los reyes de Aragón y confirmados por sus sucesores en los siglos XVI y XVII, la villa llevaba a cabo la elección de justicias, jurados y demás cargos municipales. La elección se hacía por extracción de los consellerers; escritos sus nombres en pedacitos de pergamino que se colocaban dentro de unas bolitas de cera roja, introducidas, a su vez, en un saco o en un recipiente lleno de agua. Un niño extraía las bolitas que correspondía a cada cargo municipal, y los nombres que aparecían, si no tenían impedimento alguno (deudas con el ayuntamiento, por ejemplo) eran elegidos por un año, limitándose el rey o el señor a confirmarlos<sup>16</sup>.

11 Archivo Histórico Municipal de Elche, en adelante AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1810. Cabildo extraordinario de gobierno de 12 de abril de 1810.

12 "(...) Así pues. A partir de 1723 el verdadero poder pasó entonces al Gobernador del Marquesado –Alcalde Mayor- que nombrado por el señor elegía a su antojo la terna de cargos remitiéndolas al duque para su decisión final (...)". Op. Cit. RUIZ TORRES, P. Pág. 80 y 93.

13 Tal impedimento no tendría más importancia si no fuera porque, a partir del año 1808, será en los cabildos extraordinarios donde se elijan a los nuevos gobernantes sin contar con la presencia del lugarteniente del señor, desprendiéndose así la villa del voto de calidad del alcalde mayor. AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de Cabildos año 1808. Cabildo de 7 de octubre de 1808.

14 La consideración de barrio y término de la villa de Elche se la da el conde de Altamira en los títulos de nombramiento de alcalde pedáneo del Caserío. AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1811.

15 Nombramientos de oficiales de justicia del pueblo de San Franciscos de Asís para el año 1809. AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1809.

16 Op. Cit. IBARRA RUIZ, P. Pág. 107; Op. Cit. RUIZ TORRES, P. Pág. 79; también en AHME. Ayuntamiento de Elche. Disposiciones Generales de



*Casas capitulares donde se reunía el Ayuntamiento de la villa de Elche. / Fototipia Thomas, 1906. AHME, AF 641-5.*

Con la abolición de los fueros del Reino de Valencia y la consiguiente introducción de las leyes castellanas, la villa, al igual que el resto de villas y ciudades del Reino, vio alterada la costumbre por la cual previa insaculación se elegían por sorteo a los oficiales para su gobierno. Tras la Guerra de Sucesión y hasta la década de los veinte del siglo XVIII, los comandantes fueron los encargados de nombrar a los oficiales para el gobierno de la villa de Elche a su entera voluntad<sup>17</sup>.

Desde la promulgación de la Real Resolución del año 1723 hasta el año 1742, el dueño jurisdiccional eligió directamente a los individuos que iban a ocupar los cargos municipales. El 9 de mayo de 1742 una sentencia de la Audiencia de Valencia resolvió la disputa que había comenzado en 1733, año en el que la villa interpuso un recurso solicitando prohibir al se-

ñor nombrar, sin la intervención del cabildo, los cargos municipales y admitiese, al menos, que la terna que proponía el alcalde mayor, fuera determinada por el cabildo. Esta sentencia concedió permiso a la villa para elegir una terna, en cada uno de los cargos, terna que sería presentada al señor, el cual decidiría en función de la misma las autoridades que debían gobernar durante el año entrante<sup>18</sup>.

Atendiendo a lo expuesto hasta el momento podríamos decir que, a partir de 1742 la villa de Elche propondría al señor jurisdiccional los individuos que habrían de ocupar los cargos municipales para el año entrante, a razón de tres por cargo. La forma de llevar a cabo la misma no sería otra que la prevista en el Auto de 3 de octubre de 1748 y en la Real Previsión de 17 de octubre de 1773, esto es, mediante la propuesta al dueño jurisdiccional de indi-

Elche. Sobre elección de oficiales del gobierno y juez de aguas. B 80. Núm. 12.

17 Op. Cit. RUIZ TORRES, P. Pág.176, 177, 181 y 182.

18 Op. Cit. RUIZ TORRES, P. Pág. 93, 94 y 95.

viduos más idóneos y sin tacha jurídica por parte de los capitulares salientes.

Así, de acuerdo con lo dispuesto en los textos legales, durante el mes de octubre de cada año los capitulares convocaban un cabildo para la propuesta de oficiales de justicia y gobierno para el año próximo. En estas sesiones las personas que se encargaban de elegir a los individuos llamados a ocupar los cargos municipales eran las que ocupaban los puestos de alcalde primero ordinario y el regidor decano o primero. El alcalde primero elegía para su cargo y para el de alcalde segundo ordinario a tres individuos. Por su parte, el regidor decano hacía lo propio para el resto de empleos, es decir, tres individuos para cada cargo de regidor y para los empleos de síndico procurador general y juez de aguas. Los vecinos recién elegidos eran expuestos a las objeciones del resto de integrantes del gobierno municipal. En el caso de no plantearse objeción alguna y que los electos no tuvieran óbice legal, el presidente del cabildo, que solía ser el alcalde mayor, acordaba levantar testimonio y remitir la propuesta al dueño jurisdiccional para que efectuara el nombramiento de aquellos que creía más convenientes, a razón de uno por cargo. En el caso contrario, es decir, que algún capitular pusiera objeciones, se escuchaba al resto y si se producía un empate quien decidía era el alcalde mayor. Cualquiera de las partes podía solicitar testimonio de lo acontecido por si decidía recurrir a los Altos Tribunales<sup>19</sup>.

Durante el mes de enero del año entrante, una vez se había recibido el nombramiento de los nuevos integrantes del gobierno municipal dado por el señor, se procedía a la jura de los empleos de justicia y gobierno. El cabildo convocado a tal fin era presidido por el alcalde mayor.

Una vez consultadas las fuentes que estamos tratando podemos afirmar que la práctica fue otra. La villa no observó, con la misma riguro-

rosidad con la que fuera acogida, la Sentencia de la Audiencia de Valencia de 9 de mayo de 1742 en lo relativo a la propuesta de individuos más idóneos, como tampoco a la totalidad de ésta ni al resto de mandatos que trataban. Lejos de proponer una terna para que el conde de Altamira eligiese a los individuos que debían ocupar los empleos de justicia y gobierno, el cabildo ilicitano elegía a dos personas por cargo, amparándose, por un lado, en que la propuesta de la terna era opuesta a la costumbre observada de inmemorial en la villa –en todos los actos de esta clase se había propuesto al dueño jurisdiccional dos sujetos para cada empleo, sin que se hubiera presentado reclamación alguna–. Por otro parte, lo justificaban por el problema que tenía la villa a la hora de encontrar sujetos hábiles y sin tacha legal, dada la realidad que presentaba la misma, donde existía, además del ayuntamiento de ésta, el ayuntamiento de la Universidad del Arrabal de San Juan, a lo que añadía el gran número de individuos de rango militar que residían en su término y que se acogían a su fuero, mediante el cual, estaban exentos de ejercer empleos de república<sup>20</sup>.

Además, a la hora de llevar a cabo la elección de los nuevos empleos, no se observaba lo previsto en el Auto de 3 de octubre de 1748 ni la Real Provisión. Lo habitual era que se reunieran todos los capitulares en cabildo ordinario o extraordinario presidido por el alcalde mayor, que era quien decidía en caso de discordia o empate, y que cada miembro propusiera, con vistas a ocupar su cargo en el año entrante a dos personas. En ocasiones los empleos de síndico procurador general y sobrecoquero o juez de aguas eran propuestos por el alcalde primero ordinario.

Con la elección de dos personas por cargo se reducía la posibilidad que entre los propuestos hubiese un afecto al señor jurisdiccional con lo que se le restaba influencia en el gobierno municipal. Aún así, la presencia de individuos partidarios del señor sería una realidad, como

19 AHME. Ayuntamiento de Elche. Libros de cabildos años 1808, 1809, 1810, 1811, 1812, 1813 y 1814.

20 AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1808. Cabildo Extraordinario de Gobierno de 19 de diciembre de 1808.



1811

CHARTA MUNICIPAL

**SELLO CUARTO. CUARTE  
TAMARAVIDES, AÑO DE MIL  
OCIOSENTOS Y DIEZ.**

**D. VICENTE JOAQUIN OSORIO DE MOSCOSO,**  
Guzman, Velez, Ladron de Guevara, Fernandez de Córdoba y Cardona, Hurtado de Mendoza, Cárdenas, Phelipez de Guzman, Dávila, Roxas, Manrique de Zúñiga, Sarmiento de Valladares, Requesens, Navarra y Aragon: Marques de Astorga, Conde de Altamira: Duque de Sesa, de Baena, de Soma, de Atrisco, de Sanlúcar la Mayor, de Medina de las Torres, y de Maqueda: Conde de Villalobos, de Trastámara, de Monteagudo, de Cabra, de Palmós, de Olivito, de Avelino, de Trivento, de Villavix, de Santa Marta, de Lodosa, de Nieva, de Chantada, de Saltes, de Acialcollar y de Colle: Marques de Almazan, de Elche, de Leganes, de Velada, de Poza, de Villamanrique, de Ayamonte, de San Roman, de Morata y de Monasterio: Principe de Aracena, y de sus Villas y Lugares: Señor de las siete Villas de Campos, de Monzon, de Cabia, de Buñuel, de Barca de Moñux, de Villamayor, de Riaza y Riofrio, de la Thaa de Marchena, de las Montañas de Boñar, de las de Prioro, de Mogrovejo, de Valderrueda, del Cacejo de Valdellorma, de las Islas de Cersarga, de las Baronias de Velpuig, de Liñua, de Calonge, de Uxafava, de Momparler, de Seana, del Mor, de Vallesar, de Almazó, de la Sinoga, de la Cendrosa, de Axpe, de las Villas de Seron, de Santiago de la Puebla, de Malpartida, de Rute, de Zambra, de Iznajar, de Doña Mencia, de Alvendin, de Lepe, de la Redondela y de Coria, de la Casa fuerte, y tierra de Chantada, de las de Sartaguda, de Navia, de Castroverde y de Buron: Canónigo perpetuo de la Santa Iglesia de Leon: Alférez mayor perpetuo del Pendon de la divisa de Castilla, y de Madrid: Regidor perpetuo de todas las Ciudades y Villas de voto en Cortes, y Procurador fixo en ellas: Guarda mayor del Rey nuestro Señor: Capitan de una de las Compañías de hombres de armas de Castilla: Adelantado mayor del Reyno de Granada: Alguacil mayor perpetuo del Santo Tribunal de la Inquisicion de Sevilla, y del Tribunal y Casa de Contratacion: Canciller mayor perpetuo de las Audiencias de Indias: Alcayde perpetuo del Real Palacio, y Sitio del Buen Retiro, del Castillo de Triana, y de la Casa Real de Baciamadrid: Alcalde mayor perpetuo de la Ciudad de Toledo: Alcayde de las Fortalezas de la Mota, de Medina del Campo, Alcazavas y Puertas de Almeria, de Chinchilla y de Sax: Doctor en ámbos derechos por la Universidad de Granada: Grande de España de primera clase: Caballero de la insigne Orden del Toyson de Oro, y Gran Cruz de la de Carlos III: Decano de la Suprema Asamblea de la misma Real Orden, Consejero de Estado: Gentilhombre de Cámara de S. M. con exercicio, y su Caballerizo y Ballesteró mayor.



*Por quanto conviene á mi servicio y buena administración de justicia de la Real Universidad de Salamanca de la Real de Elche nombro personas que la usen y exercen el año próximo de mil ochocientos once y habiendo sido informado de los sujetos que para ello eran mas á propósito he resuelto nombrar como esta Villa, con asistencia del Ayuntamiento de San Juan...*

Nombramiento realizado por el Conde de Altamira de los integrantes del ayuntamiento económico del Arrabal de San Juan, para el año 1811. / AHME, H-171-11.

así ocurrió en el año 1808, en el que las disputas entre el alcalde primero ordinario, Pascual Soler, y el regidor decano, Ramón Miralles de Imperial, pondrían de manifiesto la oposición entre los partidarios del señor y los de la villa (aunque subyacía también otros intereses de los integrantes de profesiones liberales que intentaban tener presencia en el gobierno local), y en el que se establecerían, definitivamente, las reglas que debían ser observadas a la hora de realizarse la propuesta.

El desacuerdo surgido entre el alcalde primero ordinario y el regidor decano, a la hora de llevar a cabo la elección de los individuos que debían ser propuestos al señor, llevó a ambas partes a recurrir al Real Acuerdo del Reino de Valencia. El alto tribunal resolvería la disputa mediante su decreto de fecha 16 de enero de 1809 en el que establecería las directrices a seguir a la hora de realizar el acto de elección. En lo sucesivo, la propuesta será realizada por el alcalde primero ordinario y por el regidor primero o decano a razón de dos personas por cargo. El alcalde primero propondrá para su puesto y para el de alcalde segundo ordinario, mientras que el regidor decano hará lo propio para el resto de oficios incluidos el de síndico procurador general y juez de aguas<sup>21</sup>.

## El decreto de abolición de señoríos

El siguiente jalón hacia el desprendimiento de la influencia del señor jurisdiccional en el gobierno municipal vino de la mano de la Cortes Generales y Extraordinarias tras la aprobación de la Real Orden de 6 de agosto de 1811 de abolición de los señoríos jurisdiccionales<sup>22</sup>. Con su promulgación se ponía fin a las disputas existentes entre la villa y el señor jurisdiccional. Otorgaba a media España el derecho a elegir sus propios ayuntamientos, lo que hasta entonces era prerrogativa de los

señores seculares o eclesiásticos<sup>23</sup>. Desde el punto de vista de la organización municipal suponía la abolición del derecho de los señores jurisdiccionales a nombrar todos los oficios municipales y la unificación de todos los municipios en cuanto a un sistema de provisión común.

Si la guerra que mantenía la España patriótica contra el francés había provocado que la labor de las Cortes de Cádiz llegara con cierto retraso, tanto a la villa como al resto de la península, el aislamiento al que fue sometida ésta como consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla incrementaría la demora. Esto provocó que la villa no tuviera conocimiento de la aprobación del Decreto de 6 de agosto de 1811 de abolición de los señoríos jurisdiccionales hasta el 29 de noviembre del mismo año<sup>24</sup>. A los motivos que hemos señalado como causantes de la demora en el conocimiento y aplicación del recién promulgado decreto de abolición, habría que añadir o al menos tener presente, el retraso a la hora de aplicar el mismo, provocado de manera intencionada por los señores, tanto seculares como eclesiásticos, quienes desde un principio presentaron una tenaz resistencia a la recién promulgada ley. Así vemos como en Valencia dos meses después de su promulgación todavía no había circulado el decreto<sup>25</sup>.

Tal y como sucedió a la hora de acatar la legislación al uso que regulaba la propuesta de oficiales de gobierno, el ayuntamiento de la villa iba a aplicar aquellos artículos del Decreto de 6 de agosto de 1811 que más le iba a interesar, como así ocurrió cuando admitió el cese del alcalde mayor y no le reintegraron a pesar de existir un decreto del Real Acuerdo que lo mandaba. También cuando mandó retirar de la villa todos los escudos de armas del conde de Altamira, cumpliendo y amparándose en el artículo

21 AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1809. Cabildo extraordinario de gobierno de 6 de febrero de 1809.

22 Op. Cita. IBARRA RUIZ, P. Pág. 318.

23 GARCÍA FERNÁNDEZ, J. *El origen del municipio constitucional*. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1983. Pág.235 y 236.

24 Francisco del Castillo Valero, corregidor del partido de Xixona, en su oficio de 23 de noviembre de 1811 pone de manifiesto que si no fue remitida la Real Orden de 6 de agosto de 1811 fue debido a la situación de incomunicación que vivía la villa como consecuencia de la epidemia. AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1811. Cabildo de 29 de noviembre.

25 ARTOLA, M. *La España de Fernando VII*. Vol. XXVII de Historia de España fundada por Menéndez Pidal, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

catorce del decreto en el que se abolía todos los dictados de vasallaje y otros privilegios que había obtenido del feudalismo. E incluso cuando, sin haberlo consultado con las altas instancias, unió al ayuntamiento de la villa el del arrabal de San Juan, amparándose en la Real Orden<sup>26</sup>.

El 17 de septiembre la villa recibía, a través de un oficio comunicado por vereda de fecha 13 del mismo mes y remitido por el caballero corregidor del partido, un ejemplar de la Constitución Política de la Monarquía Española. Al oficio le acompañaba la orden emanada



*'La promulgación de la Constitución de 1812', de Salvador Viniegra (1912). / Museo Histórico Municipal, Cádiz.*

## Publicación y juramento de la Constitución

El 19 de marzo de 1812, aniversario de la subida al trono de Fernando VII, se llevaba a cabo la solemne promulgación y juramento de la Constitución Política de la monarquía Española, después de casi un año de discusión acerca del texto. La villa, que fue concedora de su existencia por sucesivas órdenes que empezaron a circular desde finales del mes de junio, no juraría la Constitución hasta el mes de septiembre de 1812<sup>27</sup>.



*Constitución de 1812, de la época, conservada en el Archivo Histórico Municipal de Elche. / AHME.*

<sup>26</sup> AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1812. Cabildos ordinarios del gobierno de 10 de febrero y de 6 de marzo de 1812.

<sup>27</sup> El 26 de junio y el 11 de julio de 1812 el cabildo illicitano trataba en sus sesiones, una Real Orden expedida en Cádiz el 13 de abril de 1812, que trataba sobre la sucesión al trono de las Españas; y un oficio que trasladaba la orden del general en jefe que mandaba celebrar con parte del ejército jurar la Constitución de la Monarquía en los campos de la villa el lunes 13 de julio. AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1812. Cabildos ordinario y extraordinario de gobierno de 26 de junio y 17 de julio de 1812. También en RAMOS FOLQUES, A. Op. Cit. Pág. 204.



*Fachada de la iglesia de la Merced, donde se publicó la Constitución el 19 de septiembre de 1812. / AHME, 3201.*

del señor secretario de la regencia del reino, fechado el 10 de mayo, por la que mandaba el cumplimiento del texto constitucional. La orden fue acatada por el cabildo convocado al efecto, que acordó publicar la Constitución estableciendo el acto para las seis horas del 19 de septiembre en la Plaza de la Merced de la villa. La jura del texto constitucional se realizaría en las tres parroquias de la villa y en su anexa la de San Francisco de Asís<sup>28</sup>.

La entrada en vigor de la constitución de 1812 supuso para la villa de Elche una serie de transformaciones que donde más se dejaron sentir fue en el terreno de lo político: culminaba el proceso de independencia señorial que se había iniciado dos meses antes con el decreto de abolición de señoríos; se elegiría el gobierno municipal observando nuevas reglas: la elección de los cargos la realizaría un número determinado de electores parroquiales, ya no los capitulares salientes, y el mandato para los alcaldes constitucionales

sería de un año, mientras que los regidores se renovarían en su mitad anualmente; se agregaba el ayuntamiento económico de la Universidad de San Juan del Arrabal al ayuntamiento de la villa; y se producirían los primeros intentos de segregación municipal por parte de Santa Pola y el Lugar de San Francisco de Asís.

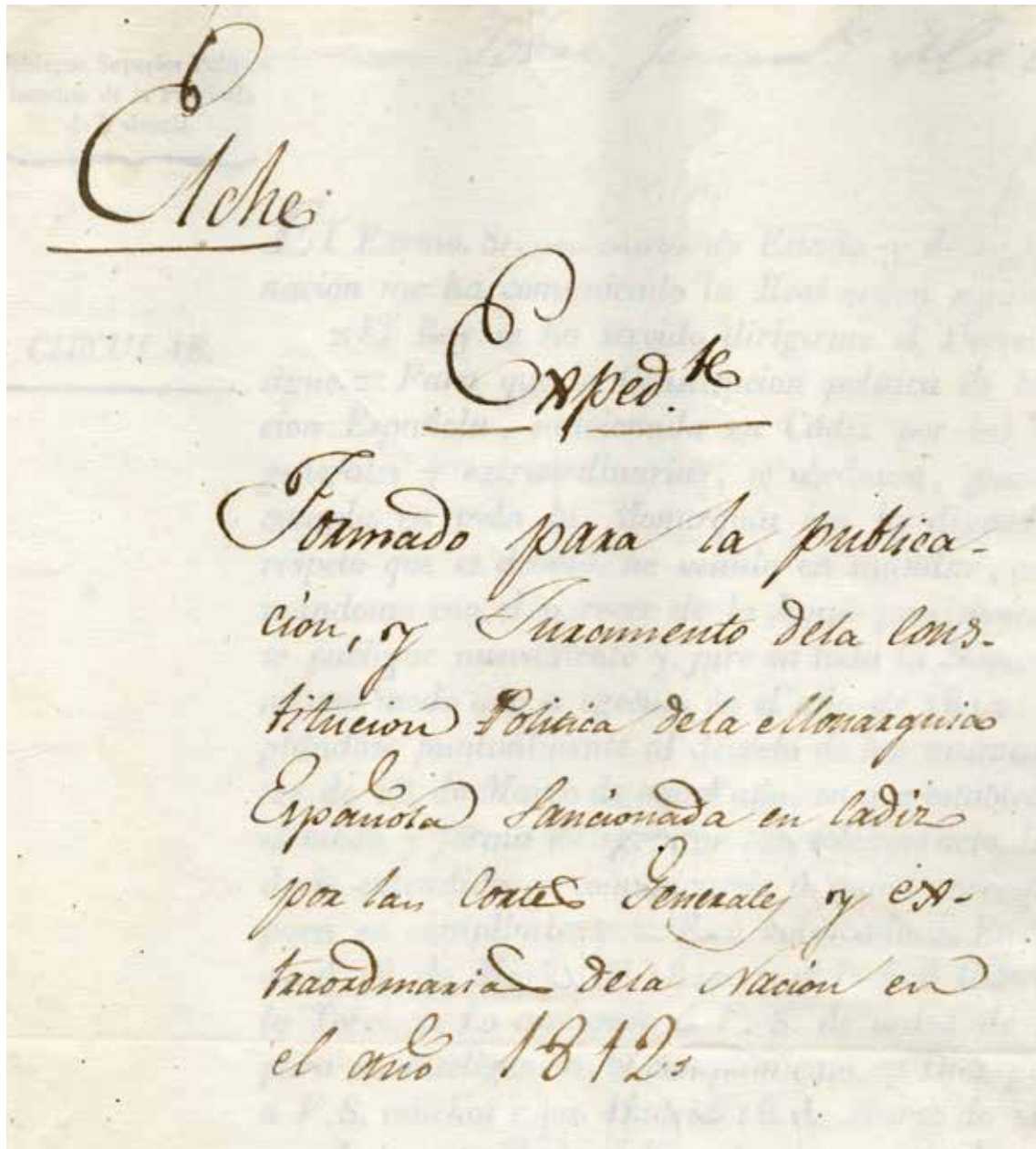
### Primer cabildo constitucional

Al ejemplar del texto constitucional le acompañaba un Real Decreto de la regencia del reino, de fecha 23 de mayo, que contenía trece artículos acordados por las Cortes Generales y Extraordinarias, de obligado cumplimiento a la hora de llevar a cabo las elecciones de justicias y ayuntamiento. De acuerdo con ambos textos legales, todos los años en el mes de diciembre, en el primer día festivo, por los vecinos que se hallasen en el ejercicio de los derechos de ciudadano, se elegirían a los electores en número proporcional al de su vecindario. Estos, a su vez,

<sup>28</sup> AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1812. Cabildo ordinario de gobierno de 18 de septiembre de 1812. También, RAMOS FOLQUES, A. Op. Cit. Pág. 204 y 205.

en el siguiente día festivo nombrarían a pluralidad absoluta de votos, al alcalde o alcaldes, regidores y procurador o procuradores síndicos. Los recién nombrados tendrían que ejercer sus cargos a partir del 1 de enero del año siguiente. Para llevar a cabo el nombramiento de electores se formaban juntas de parroquia integradas por todos los domiciliados en ellas<sup>29</sup>.

A la villa de Elche, de acuerdo con el vecindario con el que contaba, no más de cinco mil vecinos, le correspondió un total de 17 electores distribuidos entre las cuatro parroquias. Seis electores para la parroquia de Santa María; cinco para las del Salvador y de San Juan; y uno para la parroquia del Lugar de San Francisco de Asís.



Expediente formado para el nombramiento de los electores de las juntas parroquiales. / AHME, E-772-12.

29 Título VI Del Gobierno Interior de las Provincias y de los Pueblos. Capitulo Primero. De los Ayuntamientos. Artículos 313 y 314, de la Constitución Política de la Monarquía Española. Decreto de 23 de mayo de 1812, sobre formación de los ayuntamientos constitucionales. Artículos 6, 7 y 8.

De la misma manera, el número de cargos del ayuntamiento debía ser proporcional al número de vecinos. A la villa le correspondió elegir: dos alcaldes ordinarios, ocho regidores, y dos procuradores síndicos. Los cargos se renovaban anualmente. Los alcaldes se sustituirían en su totalidad, mientras que los regidores y los síndicos en su mitad.

Publicada y jurada la constitución el abogado de los reales concejos y entonces alcalde primero ordinario, Francisco Antonio Agulló, mandó convocar las juntas de electores en cada una de las parroquias y estableció el día 22 de septiembre para llevar a cabo la elección del nuevo ayuntamiento.

En la mañana del martes 22 de septiembre de 1812 se reunían en la sala capitular del ayuntamiento de la villa los diecisiete electores que le había correspondido. Por la parroquia de Santa María asistieron: el presbítero Juan Galbis, Francisco Sarabia, Benito Ruiz, Francisco Perpiñán, José Perpiñán y Francisco Marco. El presbítero Domingo Herrero, Diego Ripoll, Manuel Brú, Salvador Molina, también presbítero, y Gaspar Moscardó lo harían por la parroquia del Salvador. Por la parroquia de San Juan se presentaron: Andrés Soler, Juan Maciá, Vicente Pomares de Baeza y Joaquín Pascual. Por la parroquia de San Francisco de Asís lo haría Bautista Planes. Tras una larga sesión saldría elegido el primer ayuntamiento constitucional cuyos cargos recayeron en los siguientes vecinos:

- Francisco Sarabia, teniente de fragata retirado, como alcalde primero ordinario.
- José María Perpiñán, alcalde segundo ordinario.
- Regidores:
  - José Toribio.

- Cayetano Pascual de Sánchez.
- José Bernabeu y Llofriu.
- Francisco Antonio Ripoll.
- José Pascual de Martínez.
- Gaspar Moscardó.
- Pedro Ferrer de Martínez.
- Baltasar Díez de Garcia.
- Síndico Procurador: Ignacio Ruiz de Lope.
- Síndico Constitucional del Público. Carlo Brú de Bernabeu<sup>30</sup>.

La elección tuvo una única reclamación presentada por el recién nombrado síndico constitucional del público. En una representación dirigida al nuevo gobierno municipal Carlos Brú de Bernabeu solicitaba se le eximiera de servir en el oficio. En su escrito alegaba dos motivos: estar ocupando el cargo de depositario de propios y arbitrios, y ser cuñado del recién elegido regidor José Bernabeu. La petición sería desestimada por el cabildo al no estar dichos motivos reflejados como causas de exclusión en ningún artículo de la Constitución<sup>31</sup>. En parte, lo manifestado por el cabildo era cierto; sin embargo, el régimen gaditano introducía determinadas restricciones en el derecho al voto activo y pasivo. Así, la calidad de elegible se perdía por ser empleado público, pariente hasta el cuarto grado civil de otro alcalde o concejal elegido previamente para el mismo ayuntamiento o para el anterior. Se trataba del restablecimiento de la antigua ley de parentescos que prohibía el nombramiento de cargos municipales en parientes hasta el cuarto grado civil inclusive<sup>32</sup>.

Un año después de haber llevado a cabo la elección del primer ayuntamiento constitucional, las Cortes Ordinarias y Extraordina-

30 AHME. Ayuntamiento de Elche. Elecciones ayuntamiento de la villa de Elche. H-180-68.

31 AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1812. Cabildo de gobierno de 25 de septiembre.

32 DE CASTRO, C, *La revolución liberal y los municipios españoles (1812-1868)*, Madrid, Alianza, 1979. Pág. 75.

Eche      año      de 1812

Libro

De las Elecciones del Ayuntamiento de  
esta Villa de Eche, en conformidad al pre-  
visto en el Artículo 311. Tit. 6. Cap. 1.

De la  
Constitución Política de la Monarquía Es-  
pañola, sancionada por las Cortes Generales  
y Extraordinarias de la Nación.  
Se han Vuidos las Dilig<sup>ias</sup> del año 1812.



LEGAJO X.  
NÚMERO XXXI.



1812. Primer  
S

Expediente formado para la elección de los integrantes del ayuntamiento de 1812, de acuerdo con lo previsto en la Constitución de ese año. / AHME, H-180-68.

rias del reino emitían una resolución mediante la que comunicaban no estar derogada por la Constitución la Ley de Parentescos<sup>33</sup>. Con la resolución en la mano, dos de los componentes del cabildo ilicitano incurrían en causa de exclusión: el regidor Francisco Antonio Ripoll, con cuñado del alcalde segundo ordinario José María Perpiñán; y Carlos Brú de Bernabeu; lo que llevó al cabildo convocar a los electores que lo fueron en el año 1812 para elegir a dos individuos que ocuparan dichos cargos<sup>34</sup>. El 26 de noviembre se efectuaba la elección para sustituir por la Ley de Parentescos a Carlos Brú de Bernabeu y a Francisco Antonio Ripoll, los cuales fueron sustituidos por el abogado Ascensión Campí y por Nicolás Recio Chacón, respectivamente<sup>35</sup>.

El ayuntamiento surgido al amparo de la Constitución Política de la Monarquía Española gobernaría la villa en los últimos meses de 1812 y prolongaría su mandato durante todo el año 1813<sup>36</sup>. El primer cabildo constitucional de gobierno fue convocado el 23 de septiembre de 1812. En esta reunión, al igual que en posteriores sesiones, los nuevos integrantes del gobierno municipal trataron de organizar la vida municipal. Se efectuaron nombramientos tendentes a ocupar los diferentes ramos o área de las que el ayuntamiento era competente, tales como, suministros, bagajes, alojamientos, sanidad, etc., los cuales recayeron en los propios miembros que componían el gobierno local.

El desinterés mostrado desde el principio por los capitulares, que se ponía de manifiesto en la falta de asistencia a las sesiones, llevó al

síndico del público a requerir que se obligara a sus señorías a acudir y asistir diariamente a la casa consistorial y a los cabildos convocados, fijando el horario a las nueve de la mañana y las tres de la tarde, y, la multa en la que podían incurrir en el caso de no presentarse<sup>37</sup>. Además, para evitar recelos que se daban entre los regidores y que repercutía negativamente en el desempeño de los diferentes ramos, se asignó a cada uno la tarea que debía desempeñar<sup>38</sup>.

Se trataba, en definitiva, de adecuar el funcionamiento del cabildo a la nueva situación administrativa surgida con la promulgación de la Constitución Política de la Monarquía Española y sus posteriores órdenes y decretos. Una tarea que no solo se realizaría durante los últimos meses del año 1812, sino que, se prolongaría también a lo largo del año 1813 y que traería consigo no pocos quebraderos de cabeza al nuevo gobierno municipal. Entre otros destacamos la pérdida del caserío de Santa Pola y el intento de segregación de Lugar de San Francisco de Asís.

## Los primeros intentos segregacionistas

El liberalismo gaditano, además de mantener todos los ayuntamientos existentes bajo el Antiguo Régimen, creó otros nuevos en todas las localidades que, por sí solas o con su comarca, reunían una población de mil almas, y, abría la posibilidad de solicitar ayuntamiento a todos aquellos núcleos que sin alcanzar dicho número de habitantes pudiera tenerlo por sus circunstancias económicas particulares<sup>39</sup>.

33 La soberana resolución emitida por S.M. de las Cortes Ordinarias y Extraordinarias fechadas en la Isla de León el 30 de octubre de 1813 fue comunicada al ayuntamiento de la villa por el entonces jefe político de la provincia Mateo Valdemoros el 16 de noviembre de 1813. AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1813. Cabildo Ordinario de gobierno de 24 de noviembre de 1813.

34 La elección se llevó a cabo observando lo previsto en el Decreto de 12 de marzo de 1813, mediante el cual las Cortes Extraordinarias informaban cómo debía realizarse la elección de los regidores y de cualquier oficio del ayuntamiento ante una vacante. AHME. Expediente de elecciones para el ayuntamiento de la villa. H-180-68.

35 AHME. Ayuntamiento de Elche. Expediente elecciones para la villa de Elche. Elección para sustituir por Ley de Parentescos de 26 de noviembre de 1813.

36 Mediante una Orden de fecha 29 de enero de 1813 la Diputación Provincial declaraba legitimado el cabildo surgido de la primera elección democrática. AHME. Ayuntamiento del Elche. Libro de cabildos año 1813. Cabildo de gobierno de 30 de enero.

37 AHME. Libro de cabildo año 1812. Cabildo extraordinario de 4 de octubre y cabildo ordinario de 9 de octubre.

38 "(...) a fin de desempeñar con mayor expedición los ramos que sobre sí tiene el ayuntamiento (...) y a fin de evitar etiquetas entre los señorías como "Lo que no hace a otro no le place" (...) se señala lo que a cada miembro debe desempeñar (...)" AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1812. Cabildo extraordinario de gobierno de 11 de octubre.

39 DE CASTRO, C. Op. Cit. P.61.



*Fachada de la iglesia del antiguo caserío de San Francisco de Asís, en El Molar. / Foto: Rafael McEvoy, Cátedra Pedro Ibarra.*

El domingo 20 de septiembre de 1812, el Caserío de Santa Pola procedió a la jura y publicación de la Constitución en el templo parroquial con la solemnidad y ceremonial establecido por las propias Cortes. Apenas hubo jurado el texto constitucional, el caserío se apresuró a declarar que cumplía con la condición que preveía el artículo 310 del mismo y aprovechó la coyuntura para segregarse de la villa de Elche y formar su propio ayuntamiento. Comenzaba así una compleja disputa entre ambos municipios que se

prolongaría hasta bien entrado el siglo XX y que se centraría en el derecho a constituir ayuntamiento propio y en la delimitación del término municipal<sup>40</sup>.

Otro de los núcleos dependiente de la villa que se apresuraría a pedir la independencia con respecto al pueblo ilicitano, apoyándose en lo estipulado en la Constitución, fue el Lugar de San Francisco de Asís. Una vez se hubo jurado la Constitución, cinco moradores del lugar junto con el cura párroco elevaron varias

40 LA PARRA LÓPEZ, E. *Santa Pola. El primer ayuntamiento independiente*, (Prensa) P. 1.

representaciones a la Diputación del Reino en las que expresaban sus deseos de formar un pueblo independiente y separado de la jurisdicción de la Villa de Elche<sup>41</sup>.

### El cese del Ayuntamiento económico de la Universidad de San Juan del Arrabal

La nueva organización de la administración local impulsada por las Cortes de Cádiz, a pesar de sus pretensiones de multiplicar el número de ayuntamientos<sup>42</sup>, también significó la pérdida de la autonomía de aquellos núcleos que dependían únicamente en lo civil y criminal de otras poblaciones mayores, como era el caso del ayuntamiento económico de la Universidad de San Juan del Arrabal.

Los enfrentamientos entre el ayuntamiento de la Universidad de San Juan del Arrabal con el de la villa fue constante desde la creación del primero. Esto, unido a lo que dicho ayuntamiento representaba para los ciudadanos y caballeros de la villa, una quinta columna de penetración del señor en la misma, propició que la villa illicitana, en la primera ocasión que tuvo, asumiera las competencias del ayuntamiento económico aboliendo el mismo. El pretexto fue el cumplimiento de la villa de la Real Orden de 6 de agosto de 1811, de abolición de señoríos jurisdiccionales. Sin embargo, este primer intento de acabar con la relativa independencia de la que gozaba la Universidad se vería trastocado. El Real Acuerdo declarararía nulos y atentados los procedimientos mediante los cuales se cesó al consistorio económico del Arrabal reintegrando su ayuntamiento al núcleo.

Poco tiempo mantendría el ayuntamiento del Arrabal su autonomía. En los meses



*Plaza de la Constitución y fachada del Ayuntamiento (1931). / AHME AF752-10.*

siguientes a la jura de la Constitución y en virtud a dicho texto, órdenes y a los soberanos decretos de las Cortes Extraordinarias, el ayuntamiento de la villa cesó al económico del arrabal de San Juan, asumiendo todos sus bienes y competencias<sup>43</sup>. Con la agregación del ayuntamiento económico desaparecía el último baluarte, en sentido figurativo, del señor en la villa de Elche.

41 AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos año 1813. Cabildo extraordinario de gobierno de 29 de marzo.

42 "(...)El liberalismo opta por la multiplicación del número de ayuntamientos porque concibe esta institución como medio de participación del ciudadano en el gobierno (...) Los revolucionarios liberales captan igualmente las posibilidades del ayuntamiento representativo como medio de penetración de las nuevas ideas y de atracción de la población (...)". Op. Cit. DE CASTO, C. P.62.

43 En el cabildo extraordinario de gobierno de 21 de noviembre de 1812, el procurador síndico Ignacio Ruiz de Lope requirió al cabildo para que mandara que el mayordomo de propios y arbitrios del arrabal presentara cuentas (...) por razón de haber cesado el gobierno económico de dicho arrabal en virtud de la nueva Constitución y órdenes posteriores, debiendo reportar todos los papeles; también en el cabildo de gobierno de 31 de diciembre se hacía mención a la extinción del ayuntamiento económico del arrabal en virtud de soberanos decretos. AHME. Ayuntamiento de Elche. Libro de cabildos de 1812.

## BIBLIOGRAFÍA

ARTOLA, M. *La España de Fernando VII*. Vol. XXVII de Historia de España fundada por Menéndez Pidal. Madrid, Espasa Calpe, 1968.

ORS MONTENEGRO, M. (COORD.) *Elche. Una mirada histórica*. Elche, Segarra Sánchez, S.L., 2006

DE CASTRO, C. *La revolución liberal y los municipios españoles (1812-1868)*. Madrid, Alianza, 1979.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J. *El origen del municipio constitucional*. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1983.

GONZÁLVEZ PÉREZ, V. *La ciudad de Elche*. Valencia, Departamento de Geografía, Universidad de Valencia, 1976.

IBARRA RUIZ, P. *Historia de Elche*. Elche, Manuel Pastor Torres, 1982.

LA PARRA LÓPEZ, E. *Santa Pola. El primer ayuntamiento independiente*. (Prensa).

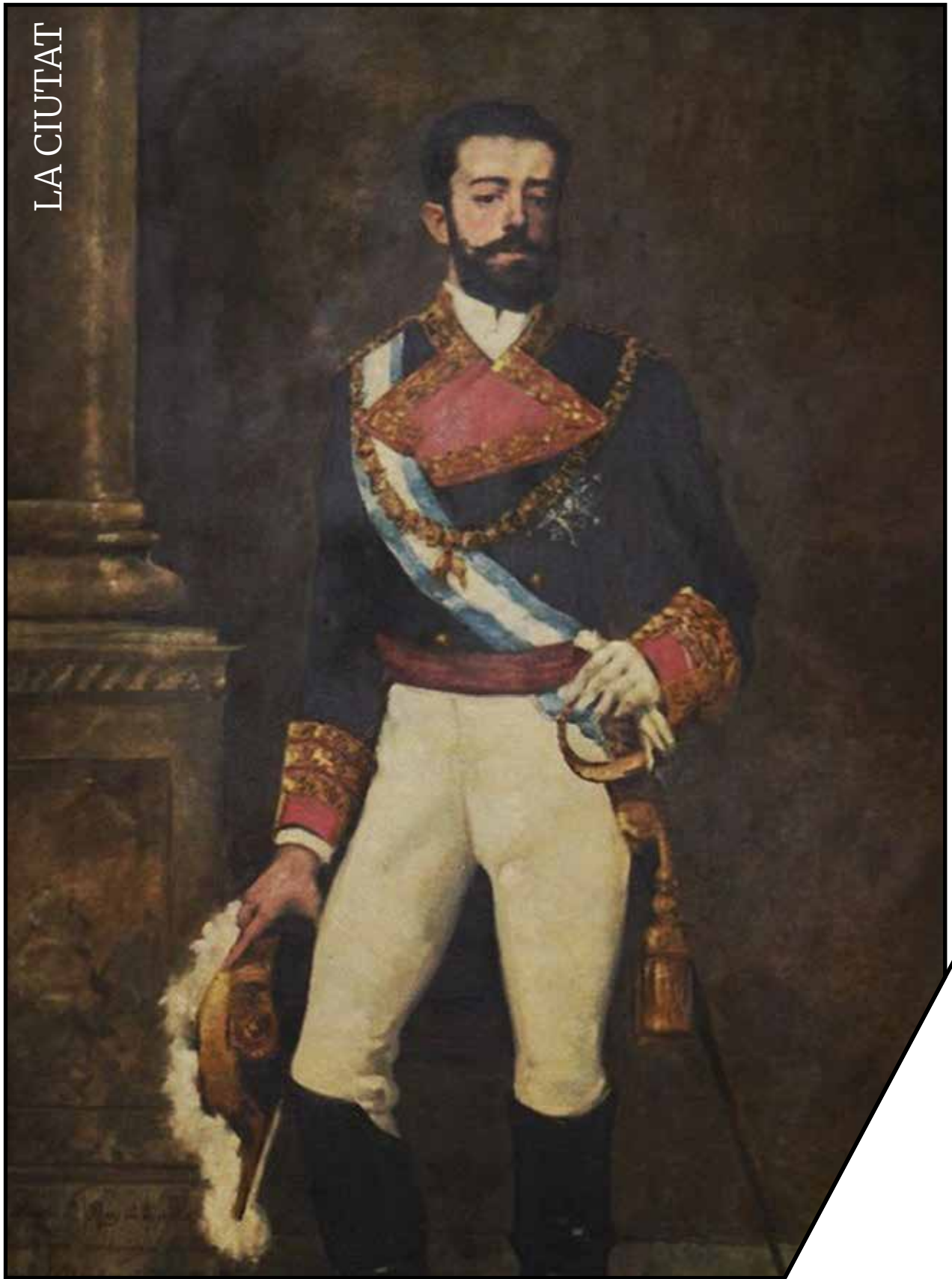
RAMOS FOLQUÉS, A. *Historia de Elche*. Elche, Ediciones Picher, 1987.

RUIZ TORRES, P. *Señores y propietarios. Cambio social en el sur del País Valenciano: 1650-1850*. Valencia, Institució Alfons el Magnanim, 1981.

TORRES I FAUS, F. *Evolució del mapa municipal valencià*. Simat de la Vallidigna, Ediciones Xara, 1999.

Archivo Municipal de Elche (AHME). Libro de cabildos años: 1808-1812.

AHME. Expediente H-180-68.



# Amadeo I y el juego político del título de Ciudad de Elche

Francisco de  
Borja Rodríguez  
Valverde  
Historiador

**E**l historiador del periodo decimonónico Daniel Aquillué explica que un hecho histórico sin contexto no es nada, y que, sin su interpretación, la Historia es una mera crónica<sup>1</sup>. Con la visita de Amadeo I a nuestro municipio y la concesión del título de ciudad hay un paralelismo con la cita anterior. Tras el hecho histórico, se ha relatado en diversas obras para conocer lo que hizo y dijo el rey. Sin embargo, nada es aleatorio en la historia y todo tiene un porqué y una justificación con el conocimiento del periodo de estudio que lo justifica: el Sexenio Democrático (1868-1874). Este contexto histórico y lo relativo a Amadeo I, se ha estudiado en la historiografía de la historia de Elche con meras pinceladas sobre lo ocurrido. Por ello, y tras el 150 aniversario del decreto que concedía el título de ciudad a la villa ilicitana, se presenta la siguiente investigación.

Para comprender por qué vino el monarca a la villa, y por qué decretó la concesión de título de ciudad, es necesario analizar lo que había ocurrido en los años antecedentes y la situación política de la villa y del contexto provincial al respecto de la concesión de títulos de grado de ciudad. El liderazgo popular de figuras locales y el juego de un sistema politizado hicieron competir a los dirigentes

políticos para la consecución del poder local, la aclamación de un pueblo elector y, en este caso, el decreto de título de ciudad.

El periodo histórico conocido como Sexenio Democrático es un periodo convulso donde el juego político yace en todo momento. Tras la revolución de 1868, que destronó a Isabel II de Borbón, se dio comienzo a un periodo de regencias donde se buscó a un rey que fuera elegido en Cortes, entronizándose a Amadeo de Saboya en enero de 1871. Su reinado duró dos años, hasta que en febrero de 1873 abdicó y se proclamó la I República. Un sistema inestable por diversas vicisitudes y complejidades, que llevaron al General Serrano al control de una república en forma de dictadura hasta el pronunciamiento militar de Martínez Campos. En diciembre de 1874 se proclamaba a Alfonso XII de Borbón como rey de España, empezando así la conocida Restauración Borbónica.

## Precedentes: Revolución de 1868 y liderazgo de Emigdio Santamaría

La revolución de 1868 desplazó del poder local al sector conservador ilicitano liderado por Gines Bernad desde 1866. Anteriormente Emigdio Santamaría, político moderado en ese momento, sería destituido por orden de uno de los ministros de Isabel II por sus

<sup>1</sup> AQUILLUÉ, Daniel. *Armas y votos. Politización y conflictividad política en España, 1833-1843*. Ed. Institución Fernando El Católico, 2020.

simpatías con la sublevación del Cuartel de San Gil<sup>2</sup>. Su legislatura fue valorada positivamente por la villa, que, sumado a su cambio al Partido Democrático y convertirse en líder local de la revolución de 1868 en el municipio, le llevó a adquirir una gran popularidad durante el Sexenio Democrático.

Tras la citada destitución de Bernad y el intento de Aureliano Ibarra por tomar el control de la Junta Revolucionaria<sup>3</sup>, E. Santamaría fue proclamado presidente de las juntas locales y posteriormente del Ayuntamiento

en octubre de 1868. Comenzaba así un periodo convulso donde el Partido Republicano Federal de Santamaría<sup>4</sup> y el Partido Progresista del médico Pascual Llopis se enzarzaban en luchas continuas por el control del consistorio municipal.

Con la constitución de la corporación local con los miembros de la junta a través de la publicación del Boletín Oficial el 22 de octubre, los partidos políticos locales ya habían empezado a configurarse para participar en la regencia y posterior monarquía democrática. En el



*Casa Consistorial entre 1870 y 1888. / J. Laurent. Biblioteca Digital Hispánica. Sign. 17/2/32.*

<sup>2</sup> Fue un intento militar para derrocar a Isabel II, que contó con el apoyo de progresistas y demócratas, pero que fue duramente reprimido por los generales unionistas y moderados. VILCHES, J. *Progreso y Libertad. El Partido Progresista en la Revolución Liberal Española*. Alianza Editorial. Madrid. 2001.

<sup>3</sup> CASTAÑO, Joan. *Els german Aurelià i Pere Ibarra. Cent anys en la vida cultural d'Elx (1834-1934)*. Ed. Publicacions de la Universitat de Alicante, págs. 99-100. 2002

<sup>4</sup> Tras la Revolución de 1868, el Partido Demócrata se dividió en el Partido Republicano Democrático Federal y en los conocidos como "cimbrios", que fundarían en 1869 el Partido Demócrata-Radical.

municipio se conformarían principalmente cuatro partidos con sus líderes locales<sup>5</sup>:

- Partido Progresista-Constitucionalista: Pascual Llopis y Juan Bautista Javaloyes.
- Partido Republicano Democrático Federal: Emigdio Santamaria y José Antonio Agulló.
- Partido Demócrata (Radical): Aureliano Ibarra y Francisco Torregrosa.
- Unión Liberal: José Antonio Sánchez-Rojas.

Durante la Regencia del General Serrano (1868-1871), los movimientos políticos reaccionarios a la idea de una Monarquía Democrática como sistema estatal, se hicieron notar. La villa ilicitana sería uno de los municipios donde el poder local sería dirigido por los Republicanos Federales tras las elecciones por sufragio universal masculino de diciembre de 1868. Una de sus acciones frente a esta idea fue la aprobación de que la corporación municipal utilizara una faja tricolor –morado, amarillo y encarnado– para los actos públicos, siendo costeada por los propios concejales<sup>6</sup>. Este apoyo, consolidado por la elección de Emigdio Santamaria como diputado a Cortes en Madrid<sup>7</sup>, deja claro la popularidad y aceptación de este movimiento republicano revolucionario en el municipio y la provincia.

El 11 de febrero de 1869 E. Santamaría dejaría la alcaldía ilicitana por incompatibilidad con el cargo de diputado, cediendo a su número dos, José Antonio Agulló y Messeguer, el mando de la corporación ilicitana. Desde este momento, el Partido Progresista de Pascual

Llopis aprovecharía este vacío de poder carismático en el municipio para realizar acciones desde la oposición.

El verano de 1869 fue convulso para el Partido Republicano Democrático Federal debido al pacto nacional conocido como “La Federal”, con el que intentaban sumar fuerzas en la península para que el proyecto de monarquía, defendida por progresistas y unionistas, no siguiera adelante, y sí el de una república. Este manifiesto llevó al ministro Mateo Sagasta a escribir una circular el 25 de septiembre prohibiendo cualquier manifestación o reunión con lemas e ideas contrarios a la forma de gobierno aprobada en Cortes<sup>8</sup>. Ello provocó insurrecciones armadas en diferentes lugares peninsulares, siendo lo más cercano y notable el asedio de Valencia por parte del Gobierno central o las partidas de antiguos revolucionarios por el Medio Vinalopó<sup>9</sup>.

En la villa ilicitana no habría insurrectos, pero sí una destitución del alcalde por orden del gobernador provincial al mando de una columna de la Guardia Civil. A principios de octubre ya había ocurrido en Alicante con Maisonnave y en Alcoy con Agustín Albors<sup>10</sup>. En Elche ocurrió el día 23 de octubre, tras la toma de control del municipio por la columna de la Guardia Civil en la tarde del 22. La sustitución fue realizada por el Capitán de la Guardia Civil Ramon Triyano, colocando a Pascual Llopis al frente de una nueva corporación sin republicanos federales<sup>11</sup>. La noche del 23 fue intensa tras la destitución, debido a que las tropas permanecieron en la villa ante una posible represalia del círculo republicano. Llegaron a rodear la casa del exalcalde José

5 No contamos el Partido Conservador, que no saldría en las urnas durante el Sexenio ni tampoco el Partido Carlista, fundado en 1870 por Joaquín Aznar.

6 AHME. Libro de actas. Sign. a-170. Sesión 11/03/1869 y Colección Pedro Ibarra-Papeles Curiosos. Tomo V. Sign. b-74. Pág. 306.

7 Sería el diputado a Cortes con mayor cantidad de votos en la provincia, por delante de sus compañeros de filas Eleuterio Maisonnave en Alcoy y Agustín Albors en Alcoy. RAMOS, Vicente. *Crónica de la provincia de Alicante*. Tomo I. Diputación de Alicante. Alicante. 1979.

8 MONLLEÓ PERIS, R. “Republicanos contra monárquicos. Del enfrentamiento electoral y parlamentario a la insurrección federal de 1869”. *Revisita Ayer*, N° 44, págs. 78-79. 2001.

9 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, M. A. *El grito del Pueblo. Republicanos y carlistas en el Vinalopó (1868-1874)*. Ed. Centre d'Estudis Locals del Vinalopó. Col·lecció l'Alcoleja, págs. 73-98. 2008.

10 GUTIÉRREZ LLORET, R. A. “La ‘Gloriosa’, entre la revolución y el orden”. *Canelobre, Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, n°43, pág. 61. 2000-2001.

11 AHME. Libro de actas. Sign. a-170. Sesión 23/10/1869

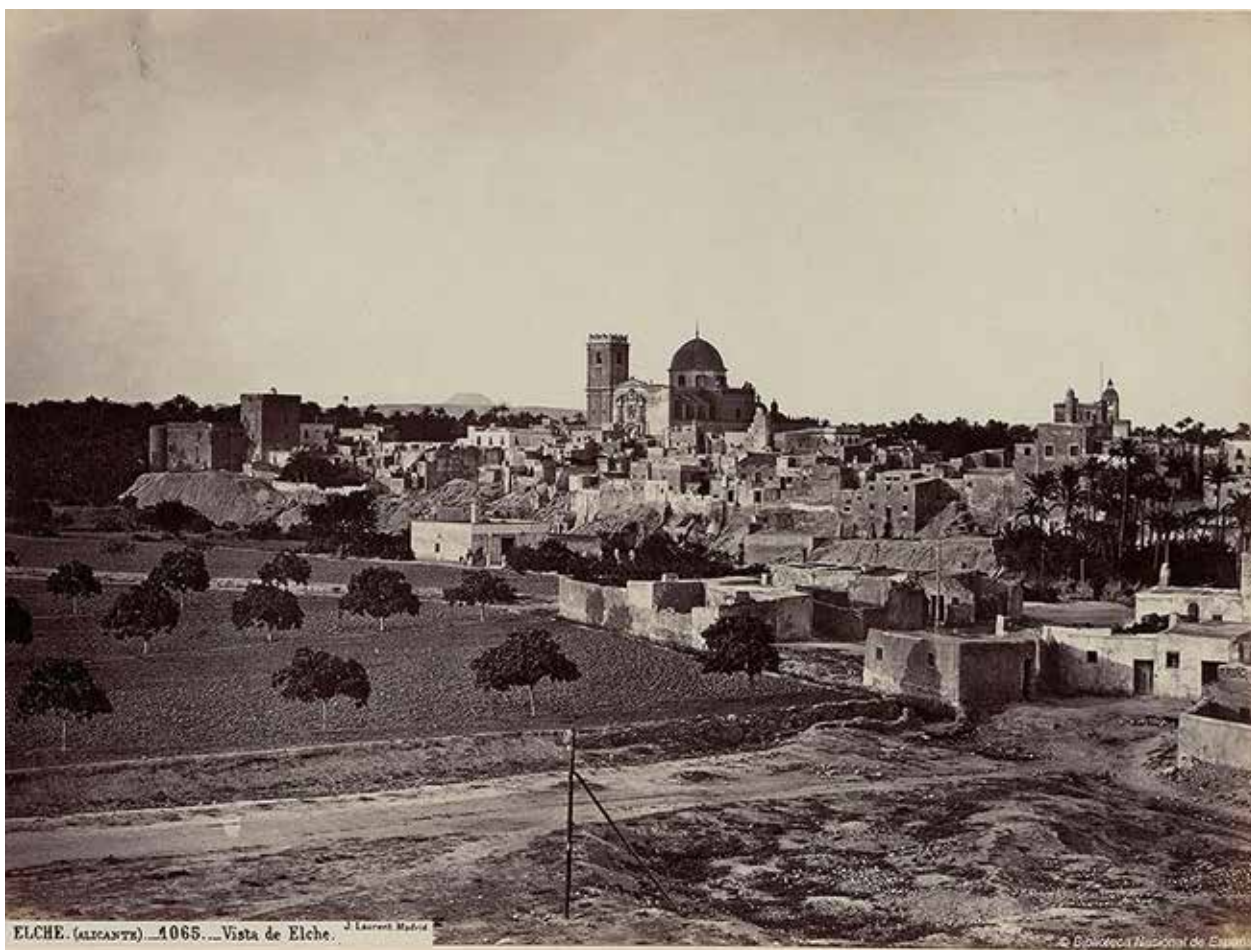
Antonio Agulló, donde se dispararon tiros al aire como disuasión, saliendo los republicanos reunidos para pedir explicaciones a Llopis. Tras el hecho, se acercaron a su vivienda en la Corredora, donde los militares que protegían dispararon sobre los republicanos hiriendo de muerte a uno de ellos, llamado Juan Sánchez Mora.

El día 24 la villa amaneció consternada provocando numerosas dimisiones de funcionarios y de guardias municipales bajo la explicación de que “como buenos liberales no querían servir a aquella gente”<sup>12</sup>. El gobierno de Llopis realizaría una depuración ideológica de los cargos designados, dejaría sin efecto la

faja tricolor y colocaría en su substitución una medalla de plata con el escudo de armas de la villa y los colores nacionales. Finalmente, el equipo de Llopis justificó su entrada al poder por la moralidad, el orden, la protección al hombre honrado, la persecución al criminal y las mejoras materiales<sup>13</sup>.

## Consolidación en el poder del Partido Progresista

En diciembre de 1869 el gobierno de Llopis organizaría las elecciones municipales de enero de 1870. La campaña estaría marcada por el enfrentamiento entre progresistas y republicanos, donde Santamaria mandaría



Fotografía, posiblemente, desde la Torre de Siuri entre 1870 y 1888. / J. Laurent. Biblioteca Digital Hispánica. Sign. 17/2/31.

<sup>12</sup> AHME. Crónicas Illicitanas. Sign. b-270. Recorte de *La Revolución* nº34 fechada el 26 de octubre de 1869.

<sup>13</sup> AHME. Colección Pedro Ibarra- Tesoro Histórico. Sign. b256: 308.

cartas y manifiestos desde Madrid en apoyo a la causa republicana y a su candidato local José Antonio Agulló, mientras que los progresistas organizarían los colegios electorales para el control de los votantes. Los días de elecciones fueron concurridos y con trifulcas como denunciaron en la sesión del 11 de enero de 1871<sup>14</sup>, donde Santamaría participaría en la convocación de ciudadanos y Llopis en el control gubernativo de la situación electoral.

Finalmente, Pascual Llopis saldría elegido alcalde y su compañero Juan Bautista Javaloyes como teniente-alcalde. De esta forma, Llopis ganaría por unas elecciones –previsiblemente amañadas– al Partido Republicano, consolidando de forma legal el poder ejecutivo local. Los republicanos seguirían en la oposición liderados por Agulló, sin Santamaría, que continuaría en Madrid y que posiblemente este fue el precio por el que no consiguieron el poder local por las urnas, como si lo hicieron en diciembre de 1868<sup>15</sup>.

Durante el 1870 Llopis seguiría con las dinámicas políticas ya planteadas desde octubre de 1869, destacando su gestión ante la fiebre amarilla que asolaría a la capital alicantina, decretándose el 4 de octubre como puerto sucio<sup>16</sup>. La villa ilicitana mostraría su apoyo ante la incertidumbre y necesidades de la población vecina, donde Aureliano Ibarra substaría obras pictóricas suyas, como también aprovecharía E. Santamaría para criticar al gobierno local ilicitano ante su gestión ante tales males<sup>17</sup>.

El 16 de noviembre, en la sesión de Cortes, se eligió al duque de Aosta, Amadeo de Saboya, como rey de España.

## Amadeo I y su visita a Elche

La llegada de Amadeo a España se produjo tras el asesinato de Juan Prim, su principal valedor al trono. De esta forma, el apoyo político que sustentaba el poder monárquico elegido quedaba vacío, siendo responsable el general Serrano de que el nuevo Estado comenzara a andar. Empezaba así un reinado de dos años y seis gobiernos<sup>18</sup> nada estables con una guerra civil (III Guerra Carlista), una guerra en Cuba y con el rechazo de una gran parte de los militares, de la Iglesia y de la aristocracia.

En el municipio ilicitano la división se manifestó desde el primer momento. Llopis mandó en la sesión del 12 de enero que se realizara un cuadro de Amadeo I y que se colocara en el marco del cuadro que llevaba el óleo de Isabel II, que fue tirado por la ventana en la Revolución de 1868<sup>19</sup>. Mientras, E. Santamaría describiría por carta al nuevo rey con palabras como: “no conoce nuestra lengua ni costumbres, ni podrá hermanarse nunca con el país”<sup>20</sup>. Esta carta se envió para las elecciones a diputados de enero de 1871, donde Santamaría no fue reelegido diputado, pero sí José Poveda Escribano<sup>21</sup>, figura progresista fuerte en la provincia de Alicante. De esta forma, gobierno local y circunscripción en las Cortes eran por primera vez de ideología progresista desde la revolución. El republicanismo había retrocedido en poder y en convencimiento a

14 AHME. Libro de actas. Sign. a-171. Sesión 11/01/1870. Escrito del 8 de enero.

15 José Antonio Agulló y Messeguer no tenía la misma popularidad y aceptación social como E. Santamaría. Este factor es clave para comprender estas elecciones municipales, donde el médico Pascual Llopis tenía el control institucional y un rival débil a batir en las urnas.

16 SEGUÍ MARCO, G. “La epidemia de fiebre amarilla de 1870, en Alicante”. *Anales de la Universidad de Alicante: Histórica contemporánea*, nº2, pág. 123. 1983.

17 AHME. Colección Pedro Ibarra-Papeles curiosos. Tomo V. Sign. b-74. Pág. 318. Y AHME. Colección Pedro Ibarra - Tesoro Histórico. Sign. B256: 325.

18 MAS HESSE, M., y TRONCOSO RAMÓN, R. “La práctica del poder moderador durante el reinado de Amadeo I de Saboya”. *Revista de Estudios Políticos*, nº 55. (Ejemplar dedicado a: Monográfico sobre “La Corona en la historia constitucional española”), pág. 265. 1987.

19 Ocurrió el 29 de septiembre de 1868, cuando el grupo de revolucionarios entraron en la Casa Consistorial y formaron la Junta Revolucionaria de Aureliano Ibarra, Manuel Campello y Pascual Llopis. Fuente: AHME. Colección Pedro Ibarra-Papeles Curiosos. Tomo V. Sign. b-74 Pág. 297.

20 Carta a los electores del Distrito de Elche. Emigdio Santamaría. 1 de marzo de 1871. AHME. Sign. H-271/15.

21 Poveda Escribano nació en Elche, trasladándose a Alicante donde estudiaría y conseguiría la cátedra de Economía Política y Legislación Mercantil del Instituto de Segunda Enseñanza de Alicante. Para saber más: PANIAGUA, J., y PIQUERAS, J. *Diccionario biográfico de políticos valencianos 1810-2003*. Valencia. Institució Alfons El Magnànim, págs. 451-452. 2004. También disponible en la biografía realizada por el presente en la Enciclopedia Digital de Elche: <http://www.elche.me/biografias/poveda-escribano-jose> (consultado el 05/06/2022).

la población local, debido principalmente por el control del Partido Progresista desde su entrada al poder en octubre de 1869.

El rey llegó a España sólo con su secretario personal Dragonetti, y meses después llegaría su familia. El 11 de marzo se organizó una comisión para financiar el viaje para que el rey Amadeo I recogiera a su esposa, María Victoria dal Pozzo, y a sus hijos en el puerto de Alicante<sup>22</sup>. El día 13 se notificó a la Diputación Provincial que Amadeo I visitaría la ciudad los días 15 y 16, donde tenía previsto la fragata Príncipe Humberto llegar al puerto. El día 14 de marzo por la tarde, el tren de procedencia Madrid llegó a Alicante, y siguiendo con el programa de fiestas programado por la Diputación y la comitiva, visitaron el casino de la capital. Al día siguiente, continuaría su visita a la fábrica de tabacos, al Convento de Santa Faz y a otros espacios de la ciudad<sup>23</sup>.

Al día siguiente, día 16 de marzo, la comitiva que seguía al rey recibió noticias de que no iba a llegar la familia del monarca a puerto, por lo que la espera se iba a alargar y se debía realizar una nueva actividad para Su Majestad. Entre los responsables de la visita se encontraba el diputado progresista José Poveda Escribano, quien, siendo natural de Elche, invitó a Amadeo a visitar su villa ya que existía “un gran bosque de palmeras que llamaba altamente la atención de todo viajero”<sup>24</sup>.

La comitiva aceptó esta propuesta, desplazándose a Elche el presidente del Gobierno, Francisco Serrano y Domínguez, Dragonetti, José Echegaray, Manuel Ruiz Zorrilla, Cristóbal Martos y otras personalidades como el Gobernador Provincial. El diputado Poveda

Escribano se desplazó a Elche tras la confirmación, para avisar a la corporación y a la ciudadanía de la visita del rey a la villa.

La comitiva entró a las 10 de la mañana por la carretera de Alicante, donde les esperaban niños de las escuelas y niñas vestidas de blanco con 700 palmas blancas. También le acompañaron la banda de música, que tocó diversas piezas, seguida de la corporación municipal, militares retirados, el juzgado de primera estancia y el diputado José Poveda Escribano. El archivero José María Ruiz de Lope<sup>25</sup> describe el momento como “las aclamaciones, los vítores y el entusiasmo que reinaba era imposible describirlo”<sup>26</sup>. La ornamentación para la ocasión era merecedora de la persona tan ilustre, destacando la que se colocó al entrar a la villa en la calle Puente de Ortices, compuesta por un arco de palmas con tres “buqués” cubiertos de verdes ramajes.

Tras recorrer la Corredora, subió a la Casa Consistorial y desde el balcón exclamó a la población que se agolpaba en la plaza con un “Viva España, Viva Elche”. Tras conocer a la corporación liderada por Pascual Llopis, se dirigió a la Iglesia de Santa María, siendo recibido con un palio, cantó un *Te Deum* y rezó durante la ceremonia<sup>27</sup>. Tras ello, subió al camarín de la Virgen de la Asunción y a la terraza de la iglesia<sup>28</sup>. Tras la visita al templo, solicitó visitar a las monjas de la Orden de Santa Clara en el convento de la Merced, pero por falta de tiempo, se pasó directamente al huerto Nuevo de la Virgen, donde se había preparado un almuerzo. Para este banquete se había levantado un templete dirigido por José María Ruiz y Pérez, del cual se conserva un pequeño croquis a lápiz en el

22 RAMOS, Vicente. *Historia de la Diputación Provincial de Alicante*. Tomo II. Ed. Alicante, Diputación de Alicante, págs. 33-35. 2002.

23 PASTOR DE LA ROCA, J. *Crónica del viaje a Alicante de SS.MM. Amadeo I y María de la Victoria en marzo de 1871*. Alicante, Imprenta de la Viuda de Juan J. Carratalá, págs. 27-31. 1871.

24 AHME. Sign. H-102-29. Venida del rey Amadeo I. Redactado por José María Ruiz de Lope.

25 También conocido como José María Ruiz de Lope y Pérez, aunque en los documentos consultados se le denomina José María Ruiz Pérez.

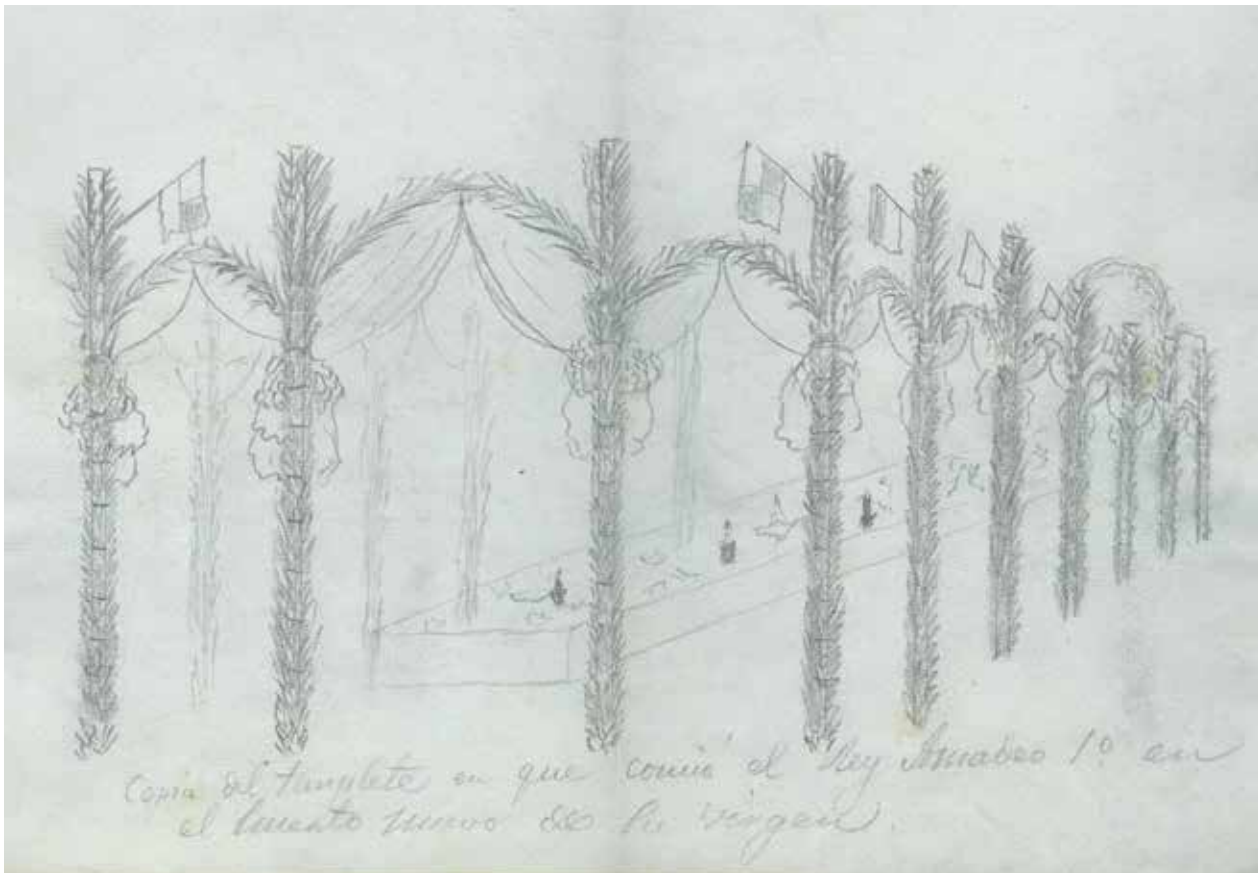
26 AHME. Colección Pedro Ibarra- Papeles curiosos. Tomo V. Sign. b-74. Pág. 181.

27 AHME. Sign. H-102-29. Venida del rey Amadeo I. Redactado por José María Ruiz de Lope.

28 Según Rafael Ramos, Amadeo visualizó algunas escenas del Misteri d'Elx como también visitó el Huerto del Cura firmando en el Libro de Honor (RAMOS FERNÁNDEZ, Rafael; RAMOS FOLQUÉS, Alejandro y MUÑOZ FERNÁNDEZ, Justo. *Historia de Elche*. Ed. Diario Información, pág. 177. 1898). En las fuentes consultadas no hay información que cite estos dos hechos. Además, el Jardín Artístico Nacional Huerto del Cura tiene el Libro de Honor más antiguo desde el año 1900, por lo que puede no ser verídico que lo firmara.

Archivo Histórico Municipal de Elche. Se trata del único vestigio visual que dejó la visita de Amadeo I, no conservando ningún otro dibujo, firma o referencia:

Este ágape fue amenizado por la banda de música y también por diversas explicaciones, como el trabajo vinculado a la palmera. A través del hortelano José Castaño y Román se



**Croquis realizado por José María Ruiz de Lope del templete que se erigió para acoger la visita del rey. Fuente: Verdú Cano, Carmina y Amorós González, Pepe. "El Parque Municipal, de huerto a Jardín". Revista Festa d'Elx nº59. (2018). Pág.20<sup>29</sup>.**

El templete estaba compuesto por arcos de palmas entrelazadas, mazorcas de dátiles de diversos colores, y banderas con colores de carmín, grana y azules, y se adornaban con diversas banderas bicolors y alegóricas. Es decir, lo que posiblemente fuera la bandera local ilicitana y la nacional rojigualda. En la mesa el rey tenía un dosel en su asiento, dándole la importancia a su figura. Almorzó diversos y abundantes manjares locales, acompañado de su comitiva que le seguía.

le explicó el proceso de producción de dátiles y el de la Palma Blanca a través del encaperuzado. Le hicieron una demostración de trepa de palmeras, en la que el joven Vicente García y Vives, de 6 años, le recogió dátiles y se los ofreció. Amadeo, asombrado por su edad y técnica en la palmera, le obsequió con 300 reales.

Durante el banquete se realizaron también diferentes obsequios y regalos al rey, como el de la joven Magdalena Pomares y Parres,

29 Detrás del croquis, cuya signatura es H-102-29-002 en el Archivo Histórico Municipal de Elche, encontramos el siguiente escrito:

- De casa de Andrés Valero: 40 varas y medio coco grana  
- De casa de Jaume Brotons: 40 varas y media pescadería azul.

Posiblemente fueron alimentos que se pusieron en el almuerzo. Sin embargo, sí que se menciona expresamente que la comida la dispuso el fondista de alicante don Pedro Rossio. Por tanto, creemos que el banquete se hizo con diversas donaciones, con especial relevancia la del alicantino.



*Retrato de Amadeo I de Saboya realizado por Mariano Antón en 1884. Salón de Plenos del Ayuntamiento de Elche.*

que le entregó un surtido de diversos tipos de dátiles recolectados para él. Tras las muestras de cultura y técnica de los ilicitanos decimonónicos, Amadeo I salió de Elche a las 13:30 hacia Alicante. Durante su estancia de tres horas y media, dejó unos regalos y autorizaciones que pasamos a enumerar:

- 4.000 reales al Hospital de la Villa.
- 2.000 reales al Convento de Monjas.

<sup>30</sup> AHME. Libro de actas. Sign. a-171. Sesión 23/03/1871.

<sup>31</sup> AHME. Pág. 2.

- 1.000 reales para el culto de la iglesia.
- 2.000 para el peón Gabriel Clement y Oliber. Se fracturó la pierna cuando colocaba el arco de bienvenida de Amadeo a la villa.
- Concede el grado de alférez del ejército a Theobaldo Llopis y Martí.
- Autorización sin necesidad de depósito para casar a Vicente Dolón y Ferrer, ya que era teniente del ejército y se encontraba en situación de reemplazo.
- 300 reales al joven palmerero Vicente García y Vives.
- 100 reales a la joven Magdalena Pomares y Parres.

Sin embargo, el obsequio que dejó fue el que concedía el título de ciudad a la villa de Elche de forma verbal<sup>30</sup>. Una declaración algo confusa, donde las fuentes documentales y su análisis nos dan a entender que fue una maniobra política del sector progresista local y provincial. Sí que aparece esa citación de que fue verbal en el Libro de Actas y en el Libro nº2 de Cabildos para la Historia de Elche de la Colección Pedro Ibarra<sup>31</sup>, pero no en otras contemporáneas ajenas al poder municipal.

## Declaración de Ciudad

Tras la visita del rey el día 16, se manda un oficio a la Mayordomía Mayor de Su Majestad a través del Gobernador Provincial para que haga efectivas las donaciones dinerarias. Al día siguiente, el 17 de marzo, la corporación municipal de Pascual Llopis realizaría una exposición para que se publicase el decreto con la declaración de Ciudad a Elche. Esta exposición dictaba lo siguiente:

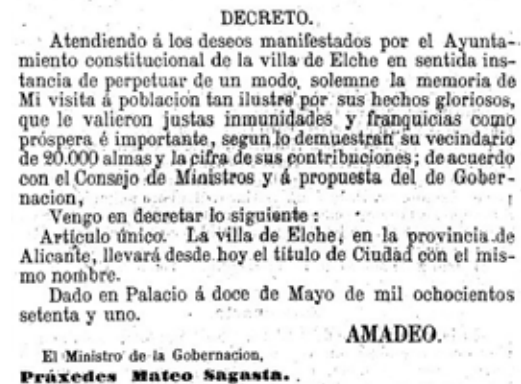
Con objeto de perpetuar la memoria de la venida de Amadeo I a la villa, el municipio de

la misma, cuyo presidente fue Pascual Llopis, formuló y dirigió la exposición siguiente:

Señor, el ayuntamiento constitucional de nuestra villa de Elche en la Provincia de Alicante, s. V.M. con el más profundo respeto expone: que desea de todas veras consignar en los cuales de esta población de un modo solemne impecadero y grato a todos sus vecinos el fausto e inesperado acontecimiento de vuestra venida a esta localidad. Al efecto nada cree más propio ni que más llene el objeto, que declarar ciudad a esta villa, la más populosa, más importante y de las más antiguas de España. = en efecto desde los más remotos tiempos viene disfrutando esta población inmunidades y privilegios que conserva, siendo uno de ellos el tratamiento de Ilustre que tiene su ayuntamiento. Además, las 20.000 almas con que cuenta, la cifra de la contribución que satisface y los gloriosos hechos que su historia encierra, la hacen digna de merecer aquel dictado, pero este ayuntamiento no quiere en esta ocasión hacer valer ante V.M. los títulos que le abonan por gracia especial de V. M a fin de que su reconocimiento sea tan grande como el amor que este pueblo os profesa y como la sincera adhesión con que para siempre queda unido a vuestra Real Persona = para que así suceda = A V.M. rendidamente suplica se sirva honrar a esta villa con el título de ciudad, para que el nombre de Amadeo I se encarne en los anales de Elche y nuestros hijos al pronunciar el dulce nombre de su Patria, bendigan la memoria del gran Monarca que tal honor les dispense. Así lo esperan de la bondad de V.M., cuta preciosa vida guarde el cielo muchos años. Elche 17 de marzo de 1871. Firma la corporación municipal<sup>32</sup>.

Este documento, que fue confirmado en la sesión del Ayuntamiento del día 23 de marzo y no confirma que el rey dijera verbalmente que concedía el título de ciudad, se entregó al diputado por el distrito de Elche José Poveda Escribano. El diputado lo llevó a la Corte de Madrid, donde se lo hizo llegar a Amadeo I a través de su amistad con Práxedes Mateo Sagasta (ministro de la Gobernación).

El decreto tardaría menos de dos meses en publicarse, siendo el 12 de mayo de 1871 el anuncio y la declaración oficial de ciudad. Fue firmado por el ministro Mateo Sagasta y Amadeo I, siendo publicado el sábado día 13 en la Gaceta de Madrid N°133:



Recorte de la Gaceta de Madrid del día 13 de mayo de 1871. Situado en la página principal en el margen izquierdo inferior.

Tras la publicación, la primera sesión de la corporación municipal fue de carácter extraordinario el día 20 de mayo para tratar la problemática de las Quintas, donde el acta ya reconoce al núcleo urbano como ciudad<sup>33</sup>. Sin embargo, no sería hasta el día 25 del mismo mes, 12 días después de su publicación, cuando se trató en sesión ordinaria tal decreto. Se pidió a la comisión de Ornato que colocaran manises en las entradas de la ciudad anunciando el título, como también el encargo de una lápida de mármol con tal inscripción como conmemoración. Por último, se mandó otorgar al diputado José Poveda Escribano el título de hijo adoptivo en gratitud por llevar la iniciativa de que Amadeo I visitara la villa y la exposición a la Corte para la concesión del título de ciudad.

Finalmente, el 8 de agosto de 1872 –más de un año después–, bajo la presidencia del alcalde unionista José Rodríguez Sánchez-Rojas, se colocó en el dosel del salón de sesiones del Ayuntamiento el retrato al óleo

32 AHME. Colección Pedro Ibarra- Papeles curiosos. Tomo V. Sign. b-74. Pág. 383.

33 AHME. Libro de actas. Sign. a-171. Sesión 20/04/1871.

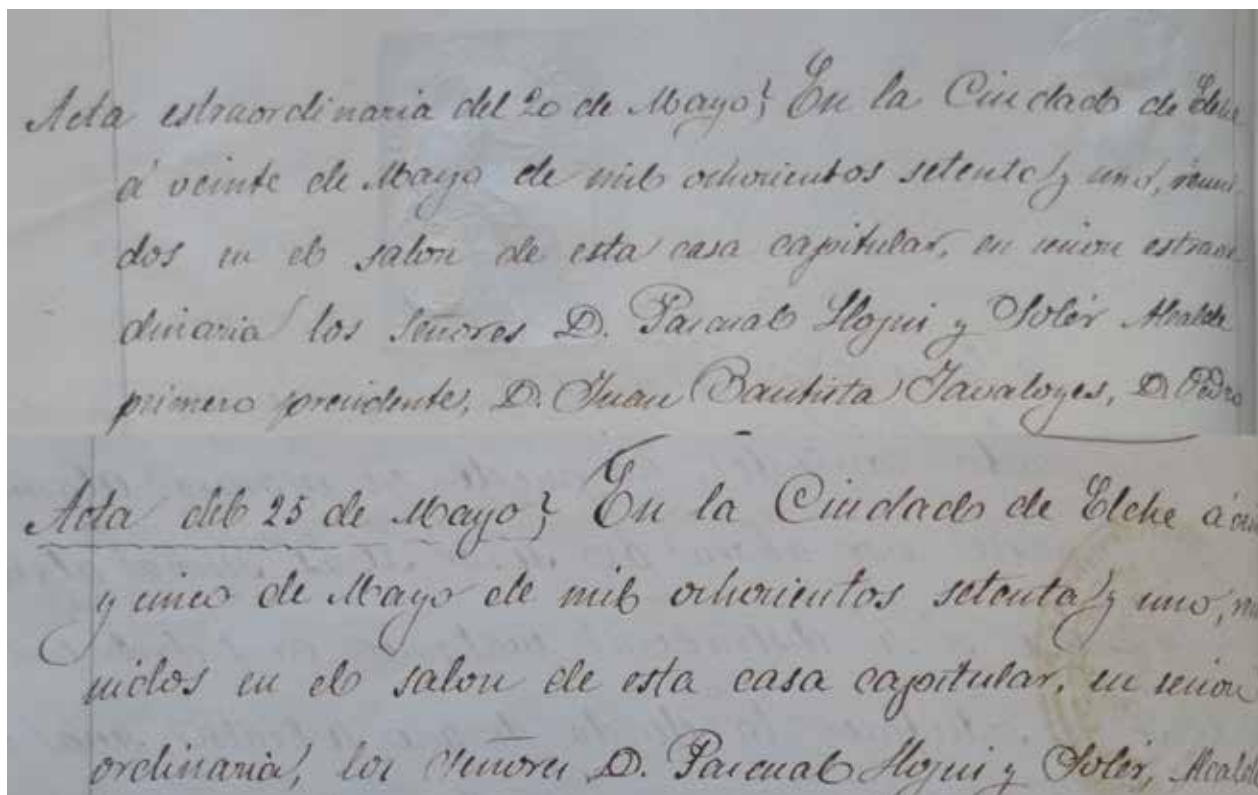
de Amadeo I, pintado por José González y Martínez (apodado como Paraes<sup>34</sup>) sustituyendo al de José Bru, que se había colocado en 1868. El cuadro costó 640 reales, pero el 12 de septiembre de 1872 el apoderado del pintor, Francisco Buyolo, pidió un libramiento de 170 pesetas para cobrar el retrato. El cuadro actual de Amadeo I, que se encuentra en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento, es obra de Mariano Antón (figura página 124). Está fechado en 1884, y según Castaño, se desconoce si es una réplica de la de Paraes, pero hace pensar que en doce años un cuadro no se deteriora. Respecto al primer cuadro, no se conserva en la actualidad<sup>35</sup>.

### Hipótesis y conclusiones al motivo de la visita y concesión de título

Esta visita, auspiciada por el diputado monárquico-progresista José Poveda, podría

haberse tratado de un movimiento intencionado por este sector aprovechando el retraso de la llegada de la Familia Real. Sabemos que los republicanos E. Santamaría y José Antonio Agulló habían tenido muchas simpatías en el municipio, al contrario de lo que ocurría con el sector progresista de la población ilicitana, que poco a poco empezaban a mostrar algún apoyo, como hemos visto líneas atrás. Esta oportunidad de visita del monarca podría enmarcarse en un intento de conseguir una mayor consolidación de la opinión pública local favorable para los progresistas.

Además, y sabiendo que Amadeo I casi no aprendió a hablar castellano durante su reinado, nos hace pensar que la declaración verbal de Elche como ciudad puede no haber ocurrido, o es poco probable que así ocurriese por su poca fluidez del castellano. Pastor de la Roca no nombra tal hecho en su obra



Recortes del Libro de Actas de los días 20 y 25 de mayo de 1871. Fuente. AHME. Sign. A-171.

34 Pastor Ibáñez recoge en su artículo de la revista *La Rella* las obras realizadas por este artista ilicitano ("Una burguesía que es retrata, el siglo XIX a Elx", 2001).

35 CASTAÑO GARCÍA, J. "El decorat del poder municipal: la sala de sessions de l'Ajuntament d'Elx". *La Rella*, nº 33, pág. 253. 2020.

monográfica de la visita a Alicante<sup>36</sup>, por lo que también nos hace pensar en esta postura. Otro dato relacionado a destacar es el escrito que hace la corporación municipal, donde de forma oficial, no cita nada de que fuera una formalización de la declaración verbal, si no que se pidió de manera formal que el rey decretara tal título por las bondades y privilegios que tenía la villa. Es decir, un escrito, una petición de una villa del reino para un cambio en el título del municipio.

El planteamiento que defendemos es que la visita a Elche fue propiciada para que la corporación presidida por Llopis tuviera un sustento y apoyo popular por la traída del rey, y de rebote y aprovechando la amistad de Sagasta-Poveda, conseguir la concesión de título de la ciudad. De esta manera, Llopis y el sector monárquico de la población, terminarían teniendo una mayor reputación que los republicanos consiguiendo esa valoración política y social que justificamos. Además, el rey tenía que hacer sus funciones y agrandar al pueblo, por lo que las concesiones de títulos, agrados y beneficios tenían que ser la hoja de ruta en sus primeros meses de reinado.

Tras el estudio del contexto y de la visita, también nos formulamos la pregunta de qué hizo la villa de Elche para conseguir tal título, si la demostración al rey fue etnográfica. Como hemos comentado, el título de ciudad se concedía por su labor económica o política que se desempeñaba en el municipio. La villa en aquel momento seguía teniendo una economía predominantemente agrícola, una densidad poblacional sin cambio en décadas que rondaban los 19.000 habitantes<sup>37</sup>, pero sí una importancia en líderes y simpatizantes políticos de la ciudad en Madrid que pueden acaecer este interés político-social.

Otro aspecto es que durante su reinado visitó varias ciudades y lugares. Estos viajes fueron recogidos por el escritor Edmundo de Amicis, que llegó a España en 1872 y acompañaría al rey. Su obra describe los viajes que realizó desde su llegada en 1871 y durante los siguientes cinco meses a Barcelona, Zaragoza, Burgos, Valladolid, Madrid, Aranjuez o Toledo<sup>38</sup>. Debido a ello, el rey seguiría la ruta de conocer el país para agrandar a la población. También hay que tener en cuenta el contexto de la III Guerra Carlista, aspecto que no influye al hecho del estudio, pero no deja de ser una acción más del Gobierno y de la imagen del Rey para contentar y disuadir aquellos sectores más conservadores como los carlistas que en 1872 se levantarían en armas. Esta dinámica podría confirmar esa predisposición de visitas y concesiones que llevaba el gobierno central para conseguir una valoración y apoyo al monarca.

En lo que respecta a las concesiones y declaraciones de título de ciudad en la provincia alicantina, se habían incrementado exponencialmente en el siglo XIX. La instalación del sistema estatal de corte liberal, ligado a la figura de un monarca, sumado a un crecimiento demográfico y técnico debido a la revolución industrial, llevaron a diversos reyes españoles a viajar por la península para conocer y aplicar decretos específicos a los municipios.

En el caso de la provincia ya se habían dado casos anteriores al periodo decimonónico como en 1490 en Alicante, cuando Fernando el Católico otorgó a la capital alicantina el título de ciudad, o en 1708, cuando Xixona recibe el título por su lealtad a Felipe V en la Guerra de Sucesión. Sin embargo, no sería hasta el siglo XIX cuando hay un incremento de estas concesiones por motivos demográficos y económicos ya comentados. Alcoy fue una de las primeras en conseguir tal título

36 De la Roca había sido líder revolucionario en la Vega Baja junto a Emigdio Santamaría en 1868. Su obra relata el viaje de Amadeo I a Alicante. PASTOR DE LA ROCA, J. *Crónica del viaje a Alicante de SS.MM. Amadeo I y María de la Victoria en marzo de 1871*. Alicante: Imprenta de la Viuda de Juan J. Carratalá, págs. 39-45. 1871.

37 GOZALVEZ PÉREZ, V. *La ciudad de Elche. Estudio Geográfico*. Valencia. Departamento de Geografía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valencia. 1976.

38 Sin embargo, el rey visitó Elche cuando Edmundo aún no se encontraba en la península, por lo que su obra no pudo recoger su estancia y visiones de la villa.

por su importancia industrial, como también Monóvar en el 1900 por su auge demográfico y combinación de la industria del calzado, el mármol y la vid. En el cambio de siglo y con las visitas de Alfonso XIII, diversas villas como Villajoyosa o Callosa del Segura consiguieron la distinción ciudad con bastante astucia e inteligencia por parte de los políticos locales (algo parecido a lo ocurrido en Elche décadas antes)<sup>39</sup>.

Por otra parte, está el beneficio que daría el título de ciudad al municipio. A lo largo de la historia, y sobre todo con la dinastía de los Austria, el título de ciudad era para situar jerárquicamente los núcleos urbanos con beneficios en lo que respecta a mercados y el comercio exterior<sup>40</sup>. El concepto de “villa” venía dado por el conjunto urbano o agru-

pación de personas, que en ocasiones debía tener más de 2.000 almas, mientras que una ciudad más de 5.000 como cita Alegre Carvajal<sup>41</sup>. Sin embargo, con la entrada al siglo XIX y la construcción de un Estado liberal, los títulos quedaron relegados a una mera condecoración honorífica. Prueba de ello fue el 8 de octubre 1877 cuando se aprobaría la Ley Municipal donde ya no distinguía entre villa y ciudad, solo municipios y entidades locales menores. Debido a esto, la idea de la concesión del título de ciudad a Elche, y ya avanzado el siglo XIX, podría sustentar la hipótesis de ser un instrumento político de valorización y descripción del municipio, y su decreto, la tranquilización social y auge de la popularidad del rey extranjero. Y así ocurría durante el siglo XIX y XX, como venimos comentado en el apartado anterior.



**Detalle del retrato de Amadeo I por Mariano Antón en la que describe el proceso de declaración de ciudad. Destaca el error en la datación del decreto, fechándolo el 13 en vez del 12 de mayo. Salón de Plenos del Ayuntamiento.**

39 Durante el siglo XX Elche volvería a ser visitada y premiada, esta vez con el monarca Alfonso XIII. Fue en el año 1923 con su visita a la inauguración de la canalización hidráulica de la Real Compañía de Riegos de Levante, consiguiendo la distinción de 'Excelentísimo' al Ayuntamiento de Elche. Fuente: AHME. Libro de Actas. Sign. a-221. Año 1923.

40 NAVARRO ESPINACH, G. "Ciudades y villas del Reino de Aragón en el siglo XV: Proyección institucional e ideología burguesa". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, nº 16, págs. 195-221. 2009-2010.

41 *Las villas ducales como tipología urbana*. Ed. UNED, pág. 45. 2004.

En último lugar, y aspecto a destacar por el clientelismo citado del Partido Progresista del momento, fue que el alcalde Pascual Llopis Soler sería designado secretario del Gobierno Civil de la provincia de Gerona el 7 de septiembre de 1871 por orden de Amadeo I, cediendo la alcaldía de la ciudad ilicitana a su mano derecha Juan Bautista Javaloyes<sup>42</sup>.

A modo de recopilación, y de resumen, se puede plantear como un juego de los progresistas de Llopis y Poveda, que, aprovechando su situación dentro del partido para la refutación y control de la opinión local, el auge de la popularidad del rey y la caída popular de los republicanos federales locales, llevaron ese escrito-petición a Madrid.

Amadeo volvería a Madrid el día 17 de marzo con su familia para gobernar hasta el 11 de febrero de 1873. En Elche se le recuerda por la concesión del título de ciudad, un título carismático y de gran valor para la historia ilicitana. Un título con apenas siete años de validez en términos legales, pero un título que sigue vigente en la actualidad y por el que se nombra al núcleo urbano. Una palabra que precede al nombre del municipio y le otorga la distinción con una villa y destaca por sus características como núcleo urbano.

Título, al fin y al cabo, conseguido de forma peculiar a través de la democracia decimonónica, y por el único rey elegido de esta forma en Cortes. Elche dejaba de ser villa tras su declaración como tal en 1267<sup>43</sup> por el privilegio del Infante Manuel, que había estado vigente durante 604 años. Al empezar a tratarse con esa distinción, llevó a un rango especial a la hora de denominarse o pedir infraestructuras posteriores como el telégrafo (1873), el ferrocarril (1884) o el sentimiento de ciudad industrial en el cambio de siglo. En definitiva, fue el primer cambio, el primordial, el significativo en términos clasificatorios del municipio, para la transición que ha sufrido y sigue sufriendo en la actualidad.

42 AHME. Libro de actas. Sign. A- 171. Sesión 7/09/1871.

43 POVEDA NAVARRO, Antonio M. "Formación del señorío manuelino en las tierras alicantinas del Valle del Vinalopó (Segunda mitad del siglo XIII)". *Revista Medievalismo*, nº17, págs. 271-288. 2007.



Placa conmemorativa por el 150 aniversario de la visita, y posterior declaración de ciudad, de Amadeo I. Salón de Plenos del Ayuntamiento de Elche.

## BIBLIOGRAFÍA

AQUILLUÉ, Daniel. *Armas y votos. Politización y conflictividad política en España, 1833-1843*. Ed. Institución Fernando El Católico. 2020.

CASTAÑO GARCÍA, J. "El decorat del poder municipal: la sala de sessions de l'Ajuntament d'Elx". *Revista La Rella*, nº 33. 2020.

CASTAÑO, Joan. *Els german Aurelià i Pere Ibarra. Cent anys en la vida cultural d'Elx (1834-1934)*. Ed. Publicaciones de la Universidad de Alicante. 2002.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, M. A. *El grito del Pueblo. Republicanos y carlistas en el Vinalopó (1868-1874)*. Centre d'Estudis Locals del Vinalopó. Col·lecció l'Alcoleja. 2008.

GONZÁLVEZ ALONSO, J. V. *Elche 1854-1868: demografía, sociedad y régimen municipal*. Alicante, Editorial Club Universitario. 1999.

GUTIÉRREZ LLORET, R. A. "La 'Gloriosa', entre la revolución y el orden". *Canelobre, Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, nº43. 2000-2001.

MAS HESSE, M., y TRONCOSO RAMÓN, R. “La práctica del poder moderador durante el reinado de Amadeo I de Saboya”. *Revista de Estudios Políticos*, nº 55. (Ejemplar dedicado a: Monográfico sobre “La Corona en la historia constitucional española”). 1987.

MONLLEÓ PERIS, R. “Republicanos contra monárquicos. Del Enfrentamiento electoral y parlamentario a la insurrección federal de 1869”. *Revista Ayer*, nº44. 2001.

NAVARRO ESPINACH, G. (2009-2010). “Ciudades y villas del Reino de Aragón en el siglo XV: Proyección institucional e ideología burguesa.” *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, nº 16, págs. 195-221. 2009-2010.

PANIAGUA, J., y PIQUERAS, J. *Diccionario biográfico de políticos valencianos 1810-2003*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim. 2004.

PASTOR DE LA ROCA, J. *Crónica del viaje a Alicante de SS.MM. Amadeo I y María de la Victoria en marzo de 1871*. Alicante, Imprenta de la Viuda de Juan J. Carratalá. 1871.

PASTOR IBÁÑEZ, Tina. “Una burguesía que es retrata, el segle XIX a Elx”. *Revista La Rella*, nº14. 2001.

POVEDA NAVARRO, Antonio M. “Formación del señorío manuelino en las tierras alicantinas del Valle del Vinalopó (Segunda mitad del siglo XIII)”. *Revista Medievalismo*, nº17. 2007.

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

RAMOS, Vicente. *Crónica de la provincia de Alicante*. Tomo I. Alicante, Diputación de Alicante. 1979.

RAMOS, Vicente. *Historia de la Diputación Provincial de Alicante*. Tomo II. Alicante, Diputación de Alicante. 2002.

RODRÍGUEZ VALVERDE, Francisco de Borja. *De Villa a Ciudad. El Sexenio Democrático en El-*

*che*. Biblioteca Auxiliar del Archivo Histórico Municipal de Elche. 2021.

SEGUÍ MARCO, G. “La epidemia de fiebre amarilla de 1870, en Alicante”. *Anales de la Universidad de Alicante: Histórica contemporánea*, nº2. 1983.

VERDÚ CANO, Carmina y AMORÓS GONZÁLEZ, Pepe. “El Parque Municipal, de huerto a Jardín”. *Revista Festa d'Elx*, nº59. 2018.

## ARCHIVOS

Archivo Histórico Municipal de Elche.

## FOTOGRAFÍAS

Archivo Histórico Municipal de Elche.

Salón de Plenos del Ayuntamiento de Elche.

Biblioteca Digital Hispánica.

*Gaceta de Madrid*.

Verdú Cano, Carmina y Amorós González, Pepe. “El Parque Municipal, de huerto a Jardín”. *Revista Festa d'Elx*, nº59. 2018.





# Mercury Radio, la otra marca pionera de la fabricación de radios en Elche

*Carlos Sempere  
Licenciado en  
Periodismo*

**F**rancisco Oliver Bru, arriesgado e inquieto empresario, contribuyó de manera decisiva a la popularización de los receptores de radio en los hogares ilicitanos, en unos difíciles años cincuenta, todavía humeante la contienda que el país había vivido con la Guerra Civil. Así, encontramos que Klarmax Radio, la marca impulsada por Asencio Quirant González, no fue la única que tuvo fabricación en la ciudad. Este dato sitúa a Elche en un lugar destacado en la vanguardia del nacimiento y desarrollo de la industria electrónica en la provincia y la Comunidad Valenciana. Esta es su historia.

## El contexto

Elche vivió ya desde los años cuarenta un importante auge industrial que la hizo destacar en todo el territorio nacional, merced a su especialización en el calzado. No fue la única pero sí la más importante de este sector. La fabricación en cadena se sustentaba en una amplia mano de obra que se organizaba en fábricas de todos los tamaños: desde los pequeños talleres de aparado y pegado de piezas hasta la producción en macro factorías. Facasa, situada en el barrio de Altabix, fue un claro exponente de estas últimas.

La economía y actividad laboral en Elche hasta aquel entonces tenía un marcado carácter agrícola. Un ámbito rural que también había comenzado a mecanizarse, entrando en

una era de modernización que tuvo incidencia en el empleo de personal, con la reducción del número de trabajadores en las cosechas. Aunque también es cierto que la actividad agraria del Camp d'Elx era llevada a cabo en un entorno muy doméstico, en donde las labores en la mayoría de las tierras eran atendidas por buena parte de los miembros de la familia. En los últimos años cuarenta –y acercándose ya el ecuador del siglo– todavía las pedanías conservaban el aroma antiguo de un viejo mundo que estaba próximo a transformarse como resultado de los avances tecnológicos que estaban llamando a la puerta en aquellos días.

La creciente industrialización que se concentraba en los núcleos urbanos ejercía una fuerte atracción, sobre todo en los jóvenes que, muchas veces, animados por los propios familiares, emprendían la aventura de marcharse a la ciudad en busca de una prosperidad y motivados por integrarse en los círculos sociales que ofrecía la urbe. Este efecto llamado no sólo se producía por la novedad del trabajo en la producción industrial. En las grandes poblaciones la oferta de ocio y entretenimiento era cada vez más amplia y la juventud, además de diversión, veía factible estos ambientes para encontrar relaciones que pudieran culminar en pareja estable. El campo ya no estaba tan de moda para ellos, pues era el modo de vida de sus padres y lo único que habían conocido desde que nacieron. Dar el salto era, por tanto, el mayor de sus propósitos.

Emplearse en una fábrica de zapatos no era exclusivamente la única opción que se barajaba: algunos se fijaban horizontes más ambiciosos, como la fundación de una empresa propia. Y no siempre relacionada con el calzado. Hay que tener en cuenta que, a pesar del peso que la fabricación tenía en Elche, en aquellos años se intuían otros nichos de mercado. No fueron pocos los que vendieron parte de sus tierras para invertir en un negocio en el pueblo. El comercio era también objetivo para muchos nuevos emprendedores. En los grandes conglomerados de población la demanda de servicios estaba garantizada. Cabe también destacar que la pujante necesidad de mano de obra atrajo a gente de otras regiones de España, con lo que, el censo de la ciudad era cada vez más alto.

### Una radio para cada casa

En los albores de los años cuarenta, la televisión ya estaba llegando a todos los hogares de los Estados Unidos, lugar donde se desarro-

llaron estos receptores. En Europa la producción masiva de televisores llegó más tarde, a medida que los centros de fabricación fueron más numerosos y los precios se tornaron asequibles para todos los estratos sociales. En España, cuyo atraso tecnológico era evidente en tiempos de posguerra y fuera de la órbita comercial de otros países vecinos, el invento tardó en estar al alcance del gran público. De hecho, no fue hasta los años sesenta cuando llegaría a implantarse como un electrodoméstico habitual. Aunque en aquella época no eran pocos los que vaticinaban que la radio estaba abocada a su desaparición, tras la llegada de la tele.

La predicción no se cumplió. Y no fueron pocos los factores que otorgaron la supervivencia del medio radiofónico. De un lado, los televisores eran en aquellos primeros días unos dispositivos grandes y muy pesados. No eran tan portables como las radios. Por otra parte, existía una importante cantidad de postes emisores de radiodifusión, lo que hacía



*Mercury Radio modelo 1026A. 1955. (Todas las fotos son de la colección del autor o facilitadas por la familia).*

que su oferta de contenidos tuviera gran variedad para el oyente. También, su disposición para producir programas y retransmisiones deportivas era más ágil en ese ámbito que en el televisivo. Pero, ante todo, ya se había creado una cultura de radio en la sociedad, cuyo arraigo se mantendría firme en las generaciones venideras.

Elche, por su condición de ciudad industrial, en donde el trabajo en cadena reunía en un mismo domicilio laboral a decenas de trabajadores, el medio radiofónico era la banda sonora de cada día. Las emisoras locales y su enfoque hacia los temas de actualidad del municipio mantenían el interés de las audiencias de cercanía. Era un medio de comunicación eminentemente vecinal.

### Electrodoméstico de primera necesidad

Aunque los primeros receptores de válvulas empezaron a comercializarse en la segunda mitad de los años veinte del siglo pasado, no fue hasta llegada la década de los treinta cuando la producción se incrementó y comenzó a ser habitual verlas en los salones de las viviendas. En aquel momento, dado el precio de estos novedosos aparatos, su adquisición era la propia de un artículo de lujo, lejos de la capacidad económica de la clase obrera. Tener una de ellas se convertía en un signo de distinción a la que tenían acceso notables empresarios, políticos relevantes, caciques y, con suerte, algún agraciado en el juego. Es decir, un bien de consumo para un pequeño porcentaje de ciudadanos.

Las marcas que comenzaron a pisar las calles fueron las norteamericanas, dado que allí fue donde su técnica tuvo la mayor evolución en el perfeccionamiento de su diseño electrónico y fabricación de componentes. Lógicamente, su valor se incrementaba por los costes de transporte y aduanas. Así, las primeras firmas estadounidenses Atwater Kent, Philco, Radiola, Stewart-Warner, Emerson, Zenith y RCA Victor, entre otras, empezaron a ser conocidas y a copar el mercado. Pronto surgirían

nombres europeos que se pondrían manos a la obra: Philips, Telefunken, Blaupunkt, Bush, Radione, Nordmende fueron un ejemplo de la expansión productiva en el Viejo Continente.

A pesar de la gran variedad de fabricantes, los radios de *marca*, seguían siendo caros para una España que aún presentaba una situación socio económica muy debilitada, con una enorme brecha entre clases sociales. Pero, como veremos a continuación, la iniciativa de muchos comerciantes consiguió salvar obstáculos para que este nuevo artículo llegara a convertirse en un electrodoméstico más, pasando a ser parte esencial de cualquier hogar. Una de las claves de esta explosión en la fabricación de unidades fue la colaboración entre pequeños y medianos empresarios, quienes unirían sus intereses en la persecución de un objetivo común, haciéndose cargo cada uno de ellos de la elaboración de las distintas partes que componían estos receptores. Para poder abaratar los precios era imprescindible crear algo así como lo que hoy llamamos “marcas blancas”.

### La revolución de los kits

La imposibilidad de las clases populares para financiarse una radio llegaría a su fin merced a la iniciativa de pequeños emprendedores que, una vez asimilado el principio de ese funcionamiento electrónico, llegarían a una suerte de consorcio, poniendo en marcha talleres especializados para manufacturar los distintos elementos necesarios para su ensamblaje. Así, en capitales como Madrid y Barcelona se fabricaban componentes eléctricos como resistencias, condensadores, bobinados e incluso válvulas de electrones, unos semiconductores cuyo contenido actuaba gracias a estar sellado al vacío mediante una ampolla de cristal, de una forma similar a las bombillas de iluminación y que también fueron conocidos bajo el nombre de lámparas. Técnicamente eran válvulas de electrones. Los más comunes y primitivos fueron los triodos, que darían paso a ingenios más avanzados.

Para completar estos primarios artefactos

colaborarían profesionales de la ebanistería, aportando esos muebles que acogerían en su interior la estructura técnica y que hoy en día nos siguen pareciendo de gran elegancia. Por último, las factorías dedicadas al metal dotaban al conjunto de piezas los chasis, sobre los que descansarían los componentes electrónicos y mecánicos, así como los herrajes ornamentales que servirían para el remate de los gabinetes de madera. La idea era que, mediante esquemas y planos de montaje, estas radios pudieran ser ensambladas en cada ciudad por quienes estuvieran en condiciones de venderlas al público.

Por lo general, esta fórmula estaba orientada a comerciantes de provincias, a quienes se les daba la posibilidad de registrar una marca propia a la que poner a estos kits de montaje, una vez terminados y lisos para su distribución local. Es aquí donde empieza la total introducción de la radio en la vida cotidiana, sin la cual ya no se entendía que una sociedad pudiera considerarse moderna.

### El hombre tras la marca

Francisco Oliver Bru nació el 21 de diciembre de 1917 en Elche, en el seno de una familia de agricultores del campo de Elche, de Asprillas concretamente, donde pasaría su niñez en el ambiente propio de los quehaceres de la vida rural. Como ya hemos comentado anteriormente, las nuevas generaciones de aquella época ya tenían claro que la ciudad y su incipiente industria les procuraría un futuro más próspero. El joven Francisco tampoco se sustrajo de esa idea y pronto pensó en alejarse de las tierras de cultivo en busca de los beneficios del mundo moderno.

Pero su existencia daría un giro inesperado cuando estalló la Guerra Civil. Fue movilizado para la contienda en el Ejército de Tierra, con destino en la zona de Extremadura. Conseguiría después entrar en el Arma de Aviación, después conocido como Ejército del Aire, llegando a ser piloto de caza, tras superar las duras pruebas que se requerían para formar parte de ese cuerpo militar.



*Francisco Oliver Bru montando una bicicleta. 1947.*

Una vez finalizada la guerra volvió a Elche, reencontrándose con su familia y amigos, y con el mismo propósito que tuvo en mente desde la adolescencia: probar suerte fuera del ámbito agrícola en el que había nacido. Aunque su primer empleo tuvo relación directa con el oficio del campo, al colocarse como administrativo de la Hermandad de Labradores. Este fue el inicio de su vida laboral. Una corta etapa que terminaría cuando se decidió a emprender su propio camino como empresario, apostando por comerciar con productos de vanguardia, superando el lógico temor a invertir en nichos de mercado desconocidos en aquellos años.

## Inicios en el comercio de Elche

Su primera aventura como titular de un establecimiento tendría como socio a su hermano, Jaime Oliver Bru. Era algo natural, teniendo en cuenta que compartieron seno familiar e inquietudes desde la niñez. Esta oportunidad llegaría en 1944, al hacerse cargo de un pequeño taller de reparación de bicicletas que se traspasaba en la calle de Eugenio d'Ors. En un principio, la actividad en este local implicaba abrir muy temprano para poder dar servicio los usuarios que salían a trabajar al campo y sufrían algún contratiempo con este tipo de este medio de transporte. Que se iniciase con este tipo de artículos no es extraño, pues él fue en su juventud aficionado al ciclismo, llegando a ser socio de la Peña Ciclista de Elche.



*Jaime Oliver Bru, tras el mostrador, en el comercio de Los Pontos.*

De forma paulatina el negocio fue creciendo, y no tardaría en añadir al servicio de reparación la venta de bicicletas. La buena disposición de Francisco Oliver para el trato con el público le granjeó una numerosa clientela. Su antes mencionado hermano y socio, Jaime, era la persona en quien se apoyaba para poder dar salida a un cada vez más creciente volumen de tareas. Pero era él quien dirigía y tomaba las decisiones, tanto las importantes como las del día a día.

Pasó el resto de la década de los años cuarenta con este taller transformado en tienda, que gracias a haber consolidado cierto prestigio, logró hacerse conocido en toda la ciudad de

Elche. Así, conseguiría convertirse en comerciante y ampliar sus miras de futuro, tal y como había soñado de niño en aquella casa familiar de Asprillas.

## Desembarco en el mundo del motor

Cuando entrados los años cincuenta el auge del ciclomotor y la motocicleta asomaban por el horizonte, Francisco pronto advirtió que debía dar un paso y apostar por el modelo de negocio que pronto iba a imponer esta nueva tendencia. Las de 125 centímetros cúbicos comenzaban a ser los nuevos utilitarios. De ahí esa imagen que muestran fotos antiguas, en las que puede verse a las parejas y matrimonios a bordo de aquellas motos, donde la mujer, con falda y pañuelo en la cabeza, iba detrás, sentada de lado. La motorización de la sociedad era un hecho y la adquisición de estos vehículos iba a crecer de forma exponencial.



*Francisco Oliver Bru en motocicleta. 1954.*

Con todo ello, no dudó en centrar su actividad en esta nueva corriente, dando por zanjada su etapa de dedicación exclusiva al mundo de la bicicleta. Para esta nueva empresa se traslada a la replaceta de Los Pontos, antes llamada Dr. Esquerdo, donde abriría una nueva tienda, esta vez como mayorista, sin perjuicio de vender al público e incorporando a su catálogo una amplia gama de repuestos para motocicletas. Su proyecto esta vez era más ambicioso y no exento de riesgo. Dispuso de un equipo de comerciales con el objetivo de captar clientes de toda la provincia de Alicante y parte de la región de Murcia.

## Mercury Radio, la otra radio de Elche

A mediados de los años cincuenta donde, como ya hemos visto, la radio era el vehículo de comunicación de masas por excelencia. En la provincia la producción de receptores domésticos era escasa y pocos los empresarios que habían considerado ponerse a fabricar estos aparatos. Quizá porque esta tecnología todavía parecía muy compleja a los ojos de un empresariado vinculado tradicionalmente a la manufactura de artículos de piel, como zapatos, bolsos y marroquinería.

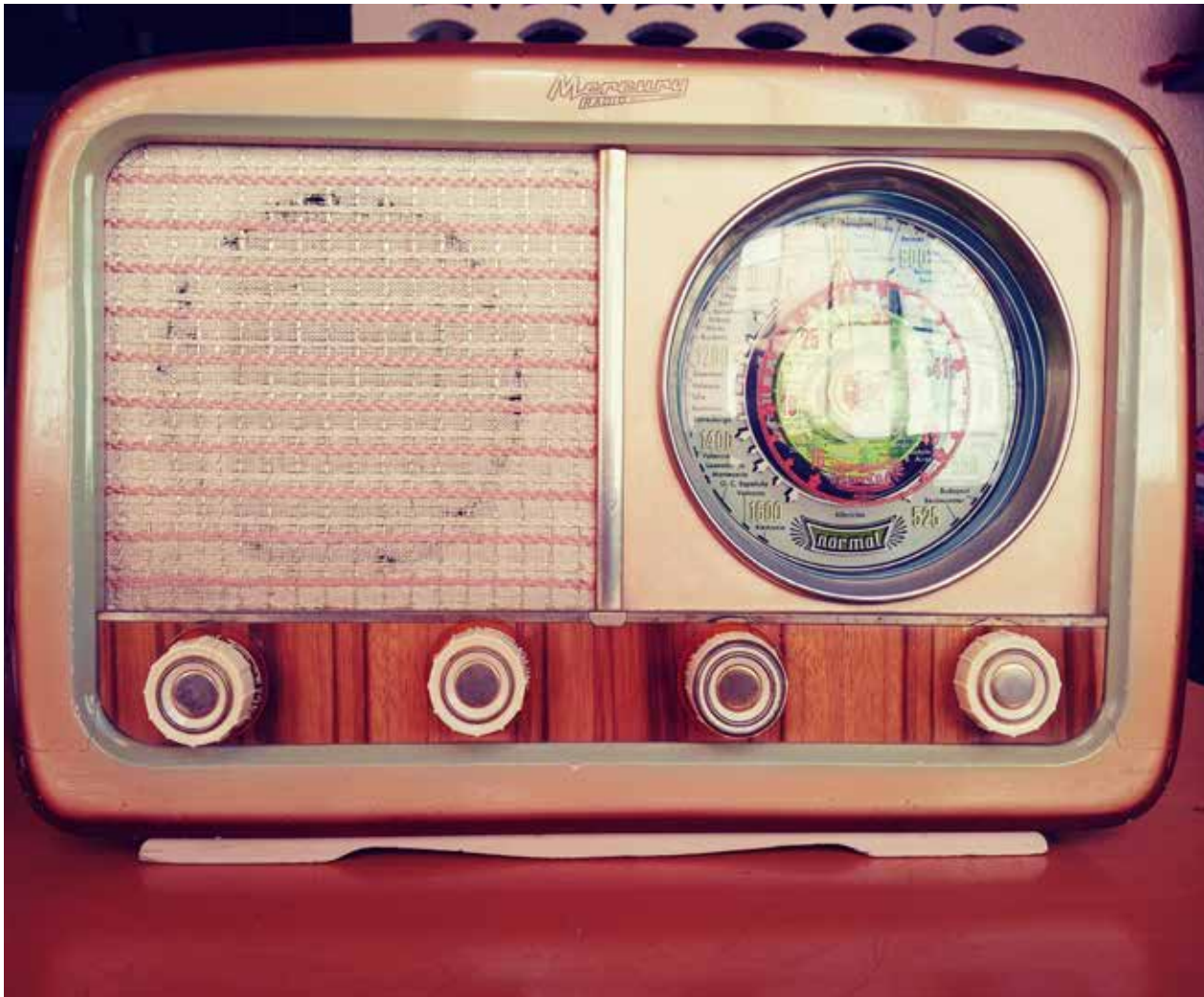


*Francisco Oliver Bru, primero por la derecha, en el celebración del sorteo de una motocicleta. 1955.*

Esto suponía llevar la empresa a niveles altos de facturación a los que nunca había llegado y afrontar una dinámica de trabajo de mayor complejidad. Sin duda fue un paso decisivo para seguir creciendo como hombre de negocios y muy importante para asumir nuevos retos y expandir su actividad comercial a otros artículos que ya comenzaba a demandar el mercado. El carácter emprendedor de este hombre le mantuvo al tanto de los hábitos de consumo de la sociedad. Es aquí donde empieza la historia de su relación con la radio.

En Elche tan sólo había un fabricante, Asencio Quirant González, que a mediados de los años cuarenta había fundado la marca Klarmax Radio. Embarcarse en este tipo de producción requería abrir talleres de montaje, algo que suponía de una importante inversión. Pero lo complicado era encontrar personal cualificado para este tipo de trabajo. Estudiar electrónica era una disciplina de vanguardia en la época y disponer de técnicos era difícil. Todo un reto.

A pesar de los obstáculos de emplearse en una industria tan novedosa, alrededor de 1954,



Modelo de Merury Radio de mediados de los años cincuenta.

Francisco decide que va a involucrarse en un proyecto que llevaría como nombre de marca Mercury Radio. La terminación en y griega de la palabra Mercury le daba una imagen internacional al producto aunque, si era pronunciado sin el acento inglés, su sonoridad resultaba muy valenciana.

Registró la marca en el Ministerio de Industria y Comercio, que era como se denominaba en aquel momento el organismo que hoy conocemos como Ministerio de Industria. A este trámite la siguió la creación de un escudo identificativo, así como la adopción de varios logotipos, que podemos ver en los modelos que aún se conservan, muchos de ellos restaurado y convertidos en auténticas piezas de museo.



Escudo corporativo de Mercury Radio.

Como plataforma principal abre un taller en la calle Doctor Ferrán, 31, donde empieza a construir los primeros modelos. En ese lugar se ensamblarían las distintas piezas que componían estos aparatos. Una vez terminado el montaje de la parte electrónica, el chasis era acoplado al mueble. En aquellos años los muebles que albergaban



Chapas identificativas técnicas del chasis de Mercury Radio.

el aparataje de estas radios podían ser de dos materiales, madera o baquelita; esta última un antecedente del plástico, de textura gruesa y porosa, muy empleado desde la primera mitad del siglo pasado. En general, todos ellos eran de la notable belleza que les confería un diseño artístico, todavía artesanal, muy imaginativo y pretendidamente elegante.



Logotipo Mercury Radio.



Mercury Radio modelo 126A. 1954.



Modelo Mercury Radio de mediados de los años cincuenta.

Los receptores que se dispuso a fabricar eran casi en su totalidad del sistema conocido como superheterodino, un avance con respecto a otras técnicas anteriores de radio recepción, como la “radio a reacción” o los circuitos “regenerativos”, que habían protagonizado los primeros días de las ondas en los años veinte. La nueva técnica ya poseía una buena etapa de amplificación que, junto a los modernos conos de altavoz electrodinámico, lograban un sonido potente a la vez que nítido y profundo. En su mayoría, estos aparatos contaban de un juego de cinco válvulas.

Las Mercury Radio tuvieron una gran distribución en Elche, aunque llegarían a toda la provincia e incluso a las principales poblaciones de la Comunidad Valenciana. En Alicante tuvieron su distribución en el legendario comercio de electrodomésticos Casa Ferrer.

Estos majestuosos dispositivos estaban dotados con circuitos para la recepción de Onda Media y Onda Corta. La conocida como FM o Frecuencia Modulada aún estaba en desarrollo y su implantación llegaría años después. Con todo y con ello, las emisiones en Onda Media continuaron y siguen en la actualidad, dado que su poder de cobertura y capacidad para superar los obstáculos de la orografía terrestre son mayores que los de la FM. La tensión de alimentación era de 125 voltios, que era la establecida en el territorio español en aquella época.



Anuncio para prensa. 1963.



Anuncio en las guía telefónica de Elche. 1966.

La etapa de este empresario en la producción y distribución de Mercury Radio fue prácticamente paralela a su dedicación a la venta de repuestos para motocicletas. Aunque llegó a solaparse con los inicios en el sector del automóvil. Es decir, desde 1954 hasta 1966.

## Auge del mercado del automóvil

En 1963 su estabilidad laboral y buena salud financiera permiten a Francisco Oliver hacer planes de boda. En junio de este mismo año se casaría en Alicante con Ana Martínez García, hija de Carlos Martínez Romero y Felicitas García Carrasco, nacida en 1932 en Sevilla por circunstancias familiares, ya que sus padres eran originales de La Roda. Su padre era maquinista de Renfe en la capital hispalense pero, a causa de las revueltas en años previos a la Guerra Civil, pidió el traslado a Albacete o a Alicante, siéndole concedido destino a esta última.

Francisco y Ana se conocieron a través de amigos comunes y pronto iniciaron un noviazgo que les llevaría al matrimonio, fruto del cual nacerían sus dos hijos Francisco y Carlos. Con esta unión comenzaría también una nueva singladura en la etapa profesional de este empresario, que pronto desembarcaría en el sector del automóvil.

Los años sesenta estaban incorporando avances tecnológicos de una forma vertiginosa, lo que repercutía en un cambio notable en el modo de vida de las clases medias, cuyo auge se aceleró en esta década. La aparición de coches utilitarios, como el Seat 600 y otros modelos similares, estaba dando pie a una revolución en los hábitos de los españoles. El parque de automóviles se multiplicó de forma exponencial y estableció el fortalecimiento del sector asociado al mismo.

Así las cosas, el olfato de este empresario no tardó en llevarle a apostar en esta incipiente industria y, abandonada la soltería e iniciada su nueva vida de casado, con la experiencia y contactos conseguidos en sus años de trayectoria, diseñó los planes para dar el salto al sector de las cuatro ruedas. Para ello pensó en trasladarse a un nuevo emplazamiento que tuviera más espacio para este nuevo proyecto. El lugar escogido fue la calle Alpujarra, en el número tres, donde compraría un tercer piso destinado a vivienda familiar y el local de abajo, nuevo enclave del comercio. Su inten-



*Francisco Oliver Bru y Ana Martínez García, con su hijo Francisco, en 1964.*

ción era dejar a un lado el segmento del repuesto y especializarse en la venta de coches.

La decisión resultó otro acierto en la carrera de Oliver Bru, que pronto multiplicaría la entrega de unidades debido al enorme tirón de los utilitarios. Todo el mundo quería tener un auto. Y el que no podía pagarlo al contado lo hacía a plazos. Hay que situarse en el tiempo para entender el porqué de ese meteórico ascenso de las ventas en aquellos años: se estaba vendiendo un artículo que la gran mayoría de clientes nunca había comprado con anterioridad. Era, sencillamente, la novedad. Hubo meses en que llegó a vender hasta setenta y tres automóviles. Una cifra verdaderamente alta en aquellos tiempos.

El enorme crecimiento de los pedidos hizo que el local de la calle Alpujarra se quedara pequeño. Un coche es un artículo de tamaño considerable. Hasta ahora había manejado



*Francisco Oliver junto a su coche. 1963.*

pequeños espacios de almacenaje en sus tiendas de repuestos. Este modelo de negocio le exigía lugares amplios donde poder exponer a los compradores. Una de sus preocupaciones en esos días fue buscar locales que añadir a su actividad comercial. Empleó la antigua tienda de la replaceta de Los Pontos como almacén y alquiló bajos en distintos puntos de Elche, como el barrio de Altabix. Al final, y sin pretenderlo inicialmente, estaba creando una cadena de establecimientos por toda la ciudad.

## Hacia el final de su actividad comercial

A mediados de los años setenta el matrimonio que Francisco Oliver formaba junto a Ana Martínez decide cambiar su residencia a Alicante. Esto estaba justificado porque los

padres de ella vivían en la capital. Y era también allí donde Ana desarrollaría su faceta profesional dentro de la actividad urbanística en la promoción de viviendas. En 1973 fijan su residencia en el conocido barrio de San Blas, junto a la casa familiar de ella. Y más tarde, en 1983, se mudan al centro de la ciudad, al que sería su domicilio definitivo. La cercanía de ambas poblaciones permitió que Francisco continuara al frente de sus negocios en Elche.

Con el paso del tiempo iría delegando cada vez más en su hermano Jaime. Los tiempos estaban cambiando y el desarrollo socioeconómico había impulsado el tejido comercial en las ciudades. Pioneros como Oliver habían sentado las bases, pero ahora se multiplicaba la apertura de tiendas de todos los ramos. Evidentemente, las ventas iban a estar más repartidas y la competencia iba a ser mayor.

Finalmente, cesa de su vinculación profesional en Elche, su hermano Jaime toma la gerencia del comercio de automóviles en Elche, quien estaría al frente del mismo hasta su jubilación. Por su parte, Francisco dirige su esfuerzo al sector de la promoción y mediación inmobiliaria, al que también se dedica su esposa. A pesar de su amplio bagaje laboral y los años vividos en la ciudad no olvida sus raíces rurales, marcadas por la infancia en el entorno agrícola de su familia. Quizá por tal motivo, en el año 1976 estableció una segunda residencia en el campo de San Vicente del Raspeig, donde disfrutó haciendo las labores propias del terreno.

Francisco Oliver Bru fallecía en Alicante a los setenta años. Algo más de dos décadas después, en 2011, moriría su esposa, Ana Martínez García. Por tanto, acabamos de conocer, de forma resumida, la historia del otro pionero de las radios en Elche. Hasta ahora, cuando pensábamos en este poco usual tipo de industria, sólo teníamos a Quirant como referente.

El conocimiento de la existencia de Francisco Oliver Bru y su Mercury Radio nos revelan que el potencial de emprendimiento tecnológico de la ciudad fue aún más amplio. Ciertamente



Francisco Oliver Bru, delante, a la izquierda, con clientes y amigos. 1955.

es que la marca Klarmax ha tenido mayor popularidad. Pero esto tiene una explicación: Quirant estuvo centrado únicamente en el sector del electrodoméstico, lo que le hizo vender más unidades. Mientras que Oliver manejó comercios de distinta naturaleza, como el del motor. Podría decirse que Francisco Oliver, dentro del mundo empresarial, fue un pionero en la diversificación.

### Fuentes consultadas

OLIVER MARTÍNEZ, Francisco. Comunicación personal. (25 de marzo de 2022).

BOLÍVAR AZNAR, María Teresa. “Klarmax, medio siglo de radios y televisores ilicitanos”, revista *Festa d'Elx*, 2018.





# LA FESTA



*Coronación de la Virgen. F. Sánchez y Juan. 1989.*

LA FESTA



# Los dramas litúrgicos, el teatro medieval y el origen de la Festa d'Elx<sup>1</sup>

Rubén Pacheco  
Mozas  
Profesor del  
Conservatorio  
Superior de Música  
Óscar Esplá de Alicante

**P**or su naturaleza, dar una definición precisa de la Festa y sus orígenes resulta más complicado de lo que pudiera parecer a primera vista. Autores como Francesc Massip<sup>2</sup> o Luis Quirante<sup>3</sup> han estudiado el Misterio de Elche desde la perspectiva escénica y han abordado el problema fundamentalmente desde el punto de vista teatral, definiéndolo como teatro religioso de raíces medievales. Esta tendencia a clasificar el Misterio como teatro medieval es la que más se ha extendido en los últimos tiempos, sobre todo porque los investigadores que han tratado el tema pertenecen mayoritariamente al ámbito de la filología.

Desde el ámbito musical, las investigaciones se centran en el estudio del contenido de las consuetas y demás partituras de los siglos XVIII y XIX, pero no en los orígenes del drama ni en su definición.

El hecho de que el Misterio sea una obra íntegramente cantada es muy importante y no es tenido en cuenta con frecuencia por los investigadores. El teatro medieval utiliza la música tan solo de manera incidental. El drama litúrgico, germen del que brotó el teatro medieval,

sí era cantado íntegramente. Sin embargo, como veremos, la Festa tampoco se ajusta con facilidad a las definiciones tradicionales que la historiografía musical hace del drama litúrgico.

La Festa no parece adaptarse a ninguna de las clasificaciones establecidas por las diferentes disciplinas desde las que se ha abordado su estudio. Contiene rasgos que la vinculan de forma esencial al drama litúrgico, pero también otros que la sitúan más en el entorno del drama en lengua vernácula con claras influencias del teatro profano medieval y renacentista. Estas clasificaciones son útiles para ordenar conceptos, pero no son ni mucho menos compartimentos estancos. Un repaso desde los orígenes del drama litúrgico hasta el nacimiento del teatro nos llevará a comprender en qué punto intermedio del camino pudo surgir la Festa.

## Los orígenes del drama litúrgico

El drama litúrgico es un producto propio de la Iglesia Cristiana de Occidente. Según Karl Young, no es fruto de una evolución o continuación de ninguna tradición preexistente, ni una importación de costumbres orientales, sino una entidad nacida en la práctica litúr-

1 Una primera versión de este artículo aparece en la introducción de mi tesis doctoral. 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.

2 MASSIP I BONET, Jesús Francesc. *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante: Instituto de cultura Juan Gil-Albert-Ayuntamiento de Elche, 1991.

3 QUIRANTE SANTACRUZ, Luis. *El Misteri d'Elx. Edició de la consuetat del 1722*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2002.

gica de la Iglesia a finales del siglo IX como parte esencial de ésta<sup>4</sup>.

Desde principios del siglo IX se observa un incremento de días festivos en el calendario litúrgico, además de las fiestas de los santos; algunos de los ejemplos más representativos son las fiestas de la Santísima Trinidad, el Corpus Christi y las fiestas en honor a la Virgen María. Todas estas nuevas celebraciones requerían nueva música y nuevos textos o bien la adaptación de los que ya existían. Entre los siglos X-XII se componen la mayoría de los cantos del ordinario de la misa que hoy conocemos, además de infinidad de melodías destinadas al propio de la misa y los oficios litúrgicos para celebrar los santos y festividades que se iban incorporando progresivamente. Es una época extraordinariamente fructífera en lo que a creaciones de canto llano se refiere donde florecen como embellecimientos litúrgicos los tropos, las secuencias y, muy relacionados con éstos, el drama litúrgico.

Los tropos son composiciones musicales y literarias que se insertan en los textos y la música estándar de la liturgia con el fin de embellecerla. El origen de los tropos se encuentra en Francia en el siglo IX. Pronto la práctica de *tropar* se hizo popular y se extendió por Europa hasta llegar a ser una parte más de la liturgia. Los tropos se utilizaban como modo de subrayar la solemnidad de fiestas especiales. En la misa se *tropaban* fundamentalmente los introitos, los kiries e incluso la epístola, a la que se le añadían no solo textos poéticos sino incluso explicaciones en lengua vernácula. Pero el momento preferido para *tropar* era el aleluya; en este caso se denominaban *secuencias* que pronto se convirtieron en piezas musicalmente independientes (aunque no desde el punto de vista litúrgico). Se calcula que se pudieron llegar a componer unas 4.500 secuencias durante toda

la Edad Media, de las cuales solo cuatro han logrado alcanzar la aprobación canónica<sup>5</sup>.

Los tropos de los oficios los encontramos mayoritariamente en el responsorio de vísperas. Los textos de los tropos tienen la función de explicar el texto oficial, pero también podían versar sobre la fiesta de un día determinado como la Pasión, la Ascensión, o las diferentes fiestas en honor a la Virgen María. Como es sabido, los cantos del propio ya están pensados para la fiesta del día pero los tropos ayudan a su comprensión y a ampliar su sentido.

Para ornamentar los cantos litúrgicos ya existentes mediante los tropos los cantores medievales utilizaron tres procedimientos: la extensión melismática de un canto dado (solo música), la adición de un texto nuevo a una música ya existente (contrafactura) y la composición tanto de texto como de música. Todos estos procedimientos se utilizaron de forma simultánea.

Algunos tropos tenían forma de diálogo, lo que hizo pensar a los investigadores que éste era el germen del que nació el drama litúrgico como una más de las formas de adornar la misa y los oficios. E. K. Chambers<sup>6</sup> y Karl Young<sup>7</sup> proponen una teoría por la que los dramas litúrgicos nacen del proceso de *tropar* los cantos en los oficios y las misas. O. B. Hardison<sup>8</sup> cuestiona esta hipótesis y opina que el drama litúrgico nació ya como representación.

El tropo más antiguo en forma de diálogo que se conoce y que es considerado como el primer drama litúrgico es el *Quem queritis in sepulcro*. Diálogo fechado en el siglo X, la primera versión que se conserva la encontramos en el monasterio benedictino de San Marcial de Limoges y está datada entre 923-934. Se trata de un tropo para ser cantado en el introito de la misa de Pascua.

4 YOUNG, Karl. *The drama of the mediaeval church*. Oxford, 1933.

5 Las secuencias en cuestión son: *Victimae paschali laudes*, *Dies irae*, *Stabat Mater* y *Veni creator*.

6 CHAMBERS, E. K. *The mediaeval Stage*. Oxford: 1903.

7 YOUNG, Karl. *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

8 HARDISON, O. B. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore: 1965.

#### TROPHI IN PASCHE

*Psallite regi magno, deuicto mortis imperio!*

*Quem queritis in sepulchro, o Christicole?*

*Responsio:*

*Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.*

*Responsio:*

*Non est hic, surrexit sicut ipse dixit; ite, nunciate quia surrexit. Alleluia, resurrexit Dominus, hodie resurreit leo fortis, Cristus, filius Dei ; Deo gratias, dicite eia!<sup>9</sup>*

Otra versión del *Quem quaeritis* la encontramos en el monasterio de San Gall (Suiza) alrededor del año 950 aunque curiosamente esta versión, aun siendo más moderna, es más sencilla:

#### ITEM DE RESVRRECTIONE DOMINI

*Interrogatio:*

*Quem queritis in sepulchro, Christicole?*

*Responsio:*

*Iesum Nazarenum crucifixum, caelicole.*

*Non est hic, surrexit sicut predixera;*

*Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro. Resurrexi<sup>10</sup>.*

No existen datos concluyentes que atestigüen una dramatización, aunque sí parece que se realizaba en forma de diálogo responsorial.

El primer testimonio de la dramatización del *Quem quaeritis* no es una fuente musical sino el *Regularis Concordia*, una consuetud donde se describen diferentes ceremonias de los monjes benedictinos de la abadía de Winchester. Fue redactado por Ethelwold, obispo de Winchester, en torno a la década que va de 965 a 975<sup>11</sup>. En este caso el drama se interpretaba después del responsorio de los maitines el Domingo de Pascua, tras la celebración del drama, se procedía al canto del *Te Deum* con el que finalizan los maitines.

En el tropario de Winchester ca. 980 encontramos otra versión parecida del *Quem quaeritis*, esta vez ya con música pero sin las des-

cripciones escénicas del *Regularis Concordia*. Además, contiene algunas melodías litúrgicas añadidas y no finaliza con el *Te Deum*, lo que parece indicar que no se cantaba en maitines. Por su colocación en el tropario parece que se representaba antes de la bendición del cirio pascual.

Alrededor del año 1.000 el drama litúrgico se extendió por Francia, Alemania e Inglaterra. Al núcleo original del drama pronto se le fueron añadiendo nuevas escenas como las Marías que compran unguento al mercader, la carrera de Pedro y Juan hasta la tumba o la aparición de Cristo a María Magdalena que configuran el drama conocido como *Visitatio Sepulchri*. El lunes de Pascua se solía representar la aparición de Cristo a los discípulos en el camino de Emaús. Este drama era conocido como *Peregrinus*.

Paralelamente a su progresivo enriquecimiento, el drama de Pascua sirvió como modelo y se extendió por todo el tiempo litúrgico. Los siguientes en aparecer fueron los dramas de Navidad. En estos dramas en vez de describirse la visita al sepulcro se describe la visita de los pastores al pesebre.

#### AD DOMENICAM MISAM

*Quem queritis in presepe, pastores, dicite?*

*Suatores Christum Dominum, infantem pannis inuolutum, secundum sermonem angelicum.*

*Adest hic paruulus cum Maria matre sua, de que dudum uaticinando Isaias dixerat propheta: Ecce uirgo concipiet et pariet filium; et nunc euntes dicite quia natus est.*

*Alleluia, alleluia ! Iam uere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes cum propheta, dicentes;*

*Psalmus: Puer natus est.*

Si los inicios fueron como canto responsorial, progresivamente se fueron añadiendo diferentes escenas que exigían un verdadero

9 Actualmente se encuentra en París, Biblioteca Nacional MS lat. 1240. Se puede consultar una reproducción facsimilar en YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

10 S. GALL. Stiftsbibliothek, MS 484. Se puede consultar una reproducción en YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

11 AXTON, Richard. *European Drama of the Early Middle Ages*. Hutchinson&co. Londres: 1974.

ANGELICA DE XPI RESURREC

Q<sup>ue</sup> querias in sepulchro xp̄icole .

SCARU MULIERU RESPONSIO

I<sup>hm</sup> nazarenu crucifixu ocellicole .

ANGLICE VOCIS CONSOLATIO .

N<sup>on</sup> e hic surrex sic p̄ dixerat ite nun  
tiate quia surrex dicentes .

SCARU MULIERU AD OMNE

CLERU MODYLATIO .

A<sup>lle</sup>luia resurrexte domini hodie  
leo foras xpc filius di do gratias  
dicite eia .

V<sup>enite</sup> scindete locum .

C<sup>ito</sup> euntes .

S<sup>urrex</sup> dñs de sepulchro q̄ p nob pepend  
in ligno alta .

Alleluia.

Die oblatio est

**A**lleluia.  
**A**ue maria gratia plena domi-  
nus tecum bene-  
dicta tu in mulieribus.

**A**lleluia.  
**C**onfitemini domino quoni-  
am bonus quoniam in secu-  
lum misericordia eius.

**A**lleluia.  
**P**ascua nostrum immola-  
tus est xps.  
**E**pule mur in a limis sine-  
ritatis & ueritatis.

montaje teatral y pronto se pasó a poner el acento en los aspectos más espectaculares de la escena. Aunque no se puede descartar absolutamente la intervención de instrumentos, las fuentes musicales son escasas y, salvo excepciones, donde encontramos instrumentos de cuerda y viento, nos hablan solo de la participación del órgano.

El paso de un sencillo canto responsorial a una obra con escenografía y vestuario está supeditado a la composición de nuevos textos en su mayoría no litúrgicos. Además, a lo largo de los siglos XII y XIII se generalizan los dramas con textos poéticos rimados. A finales del siglo XIII el drama litúrgico funcionaba ya como obra independiente, aunque siempre como parte de la liturgia. En las catedrales y monasterios los dramas litúrgicos continuaron teniendo su importancia hasta el XVI y como parte del proceso evolutivo se comenzaron a cantar en lengua vernácula. La colección de dramas litúrgicos más importante la encontramos en un manuscrito del siglo XII en el monasterio de Saint-Benoit sur Loire, se trata del *Libro de dramas* de Fleury<sup>12</sup>.

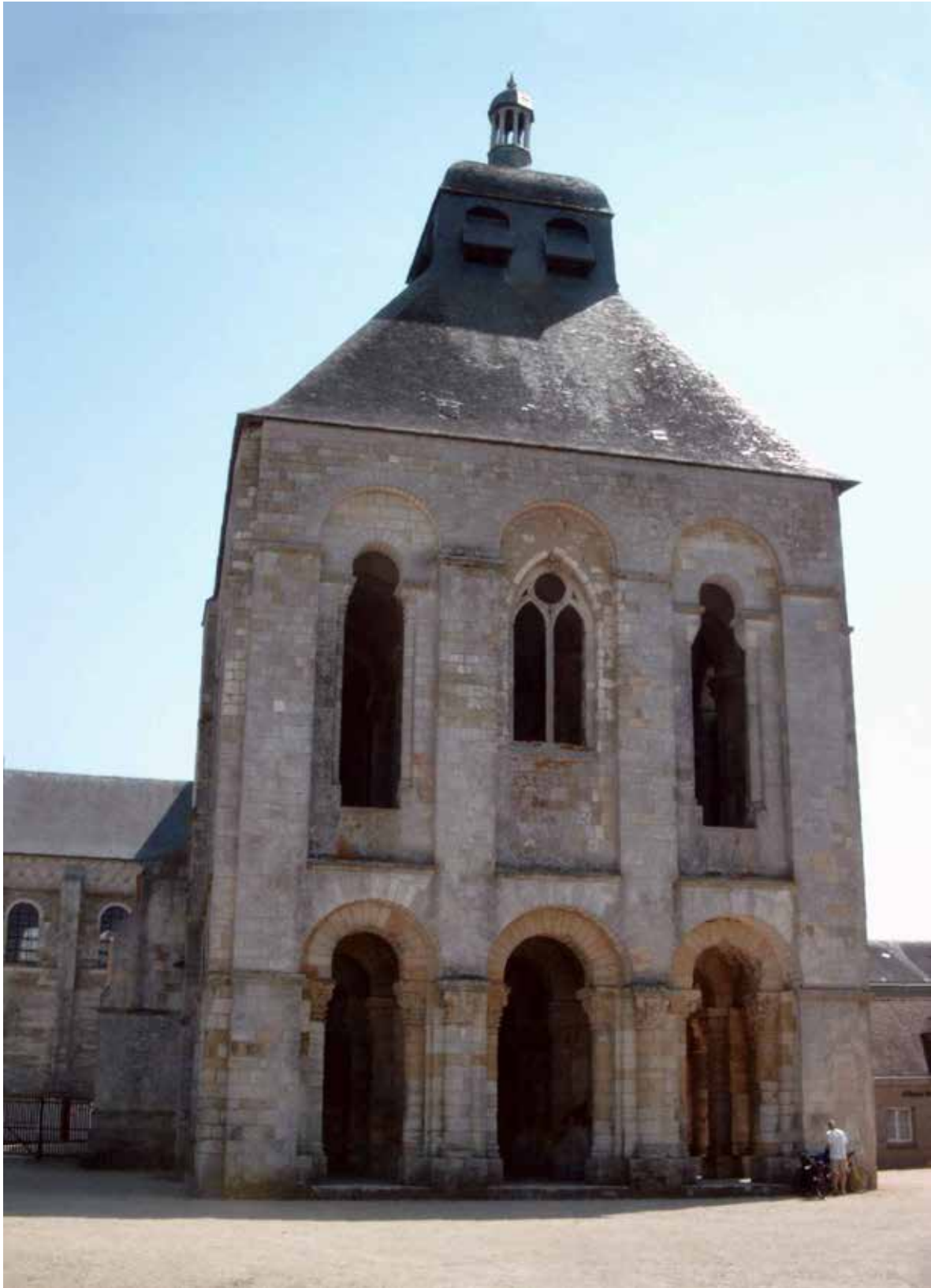
Como veremos en esta tabla, los dramas litúrgicos fueron enriqueciéndose y evolucionando progresivamente hasta el siglo XVI cuando, a consecuencia de las directrices surgidas en el Concilio de Trento, quedaron fuera de la liturgia oficial de la Iglesia, comenzando una rápida decadencia.

### El drama litúrgico en la Península Ibérica (siglos X-XIII)

La expansión del drama litúrgico por toda Europa es posible gracias a la red de comunicaciones que existía entre los diferentes monasterios. Cuando en el siglo X naciera el drama litúrgico en Francia e Inglaterra, la mayoría del territorio ibérico se encontraba bajo dominio musulmán y por tanto ajeno a los cambios litúrgicos que se producían en el resto de Europa. En los territorios comprendidos dentro de la Marca Hispánica, la situación era diferente, el rito romano fue introducido a partir de la conquista de Carlomagno en el siglo IX y se desarrolló una actividad litúrgico-dramática paralela al resto de Europa desde el primer momento.

Año	Fuente	Drama	Observaciones
923-934	S. Marcial Limoges	Quem quaeritis	Tropo del Introito de Pascua. Probablemente se cantara de modo responsorial. No hay datos que avalen una representación.
950 ca.	S. Gall	Quem quaeritis	Tropo del Introito de Pascua. Probablemente se cantara de modo responsorial. No hay datos que avalen una representación. Diálogo menos elaborado que el de Limoges.
965-975	Winchester	Quem quaeritis	Primer testimonio inequívoco de dramatización. Se encuentra en el Regularis concordia. Libro de ceremonias de los Benedictinos. Solo contiene la letra y las instrucciones para su representación.
980 ca	Winchester (Tropario)	Quem quaeritis	Conserva música y letra. Se cantaba antes de la bendición del cirio Pascual.

<sup>12</sup> Actualmente se encuentra depositado en la biblioteca de Orleans, se puede consultar una transcripción en COUSSEMAKER, Charles Edmond, *Drames liturgiques du moyen âge (texte et musique)*. Rennes: 1860.



*Abadía de Saint-Benoît-sur-Loire, origen del 'Libro de dramas' de Fleury. / Wikimedia Commons.*

---

Los cristianos que vivían bajo la autoridad del islam pero que mantenían su religión empleaban el rito comúnmente conocido como mozárabe, cuyo nombre más apropiado según los especialistas<sup>13</sup> es el de “rito hispano-visigótico” o “canto viejo hispánico”. No encontramos rastro alguno de dramas litúrgicos propios en este rito y hay que esperar a que avance la Reconquista y sobre todo al Concilio de Burgos del año 1080 para encontrar las primeras noticias de dramas. El Concilio de Burgos supuso la implantación oficial del rito romano en los territorios conquistados y con éste llegaron los dramas litúrgicos. La creación de los dramas está íntimamente ligada a la llegada desde Francia de monjes benedictinos que ocuparon las plazas más importantes con el fin de institucionalizar las nuevas costumbres. Así, tras la conquista de Toledo en 1086, el monje benedictino Bernardo, fue nombrado obispo y con él vinieron el rito y las costumbres romanas, entre ellas, los dramas litúrgicos documentados ya en esa temprana época en la capital toledana.

## La Marca Hispánica

En los territorios peninsulares de la Marca Hispánica la situación fue diferente. Conquistados por Carlomagno en el siglo VIII, los centros eclesiásticos adoptaron el rito romano muy tempranamente. El monasterio benedictino de Santa María de Ripoll es a la Marca Hispánica lo que significó San Gall para Suiza o San Marcial para Francia. El monasterio de Ripoll era un centro cultural y de aprendizaje importantísimo, poseía una biblioteca de primer orden y estaba en contacto con los principales monasterios de Europa.

La catedral de Vich, Santa María de l'Estany, San Juan de las Abadesas, la catedral de Gerona, el mismo monasterio de Ripoll y muchos otros centros eclesiásticos de menor rango desarrollaron una actividad litúrgico-dramática entre los siglos X-XIII similar a la que

se producía en Europa, con la que existían probados contactos e influencias recíprocas.

El investigador Miquel S. Gros<sup>14</sup> ofrece una recensión de los troparios, antifonarios, consuetas y otros documentos conservados en el obispado de Vich y datados entre los siglos XII y XIII, aunque probablemente deudores en su mayor parte de manuscritos más antiguos de origen lemosín. La observación y cotejo de estos documentos nos ofrece una panorámica de las cuantiosas e incipientes prácticas dramáticas de aquella época. Existen ejemplos, en su mayoría fragmentarios, para prácticamente todas las festividades del año litúrgico, además podemos seguir la evolución de las costumbres dramáticas, desde el tropo dialogado más sencillo hasta complejos dramas con participación de numerosos personajes y escenas.

Especialmente relevantes para nuestra investigación son los dos troparios de la catedral de Vich datados en el primer cuarto del siglo XII<sup>15</sup> (ms.105 y ms.106), sobre todo el primero. Entre su contenido podemos destacar dos prosas, una para la fiesta de San Juan Bautista y otra para el lunes de Pascua. A estas melodías se les añadió de mano posterior pequeñas didascalías indicando que el canto debía



Cripta románica de la catedral de Vic. / Pepo Segura.  
Fuente: [catedraldevic.org](http://catedraldevic.org).

13 ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza música, 2003.

14 GROS, Miquel. *Els trovers prozers de la catedral de Vic*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 1999.

15 GROS, Miquel. *Troparium prosarium Ecclesiae Cathedralis Vicensis. Edició facsimilar monocroma amb introducció i índexs a càrrec de Miquel S. Gros i Pujol*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2010.

ser alternado entre el coro de canónigos y los infantillos. Aunque son indicaciones muy escuetas, podemos considerar estas pequeñas obras como rudimentarios dramas litúrgicos y un indicio de que era costumbre dramatizar los tropos. Este mismo manuscrito (ms.105), también recoge un tropo de la Asunción. Aunque en este caso no hay anotaciones que sugieran alguna dramatización, no es descartable que sucediera algo parecido.

sobre ello más adelante. Este drama aparece referenciado también en el *Liber consuetudinum vicensis ecclesie*<sup>16</sup>, consuetud redactada entre 1212 y 1228 por el canónigo Andreu Salmúnia. En ella se codifican por primera vez los ritos litúrgicos de la catedral de Vich. Se detallan las instrucciones para celebrar las diferentes fiestas del año y al final ofrece instrucciones para celebrar el Drama de las Tres Marías contenido en el tropario,



*Consuetud del drama asuncionista de Santa María de l'Estany (s. XIV). / Reproducció de 'Món i Misteri de la Festa d'Elx', 1986.*

Entre el contenido de este documento cabe destacar tres dramas litúrgicos Pascuales, especialmente el Drama de las Tres Marías ya que de mano posterior aparece el título del drama escrito en catalán *Representatio de III Mariis*. Aunque parezca anecdótico, es significativo para nuestra investigación, puesto que es un primer paso en un proceso de introducción de la lengua vernácula que ira a más con el paso del tiempo, volveremos

destinado a ser representado al finalizar los maitines del día de Pascua. Lamentablemente, la consuetud sufrió la desaparición del cuaderno que contenía las fiestas del santoral comprendidas entre la Asunción y Todos los Santos. No es en la Catedral de Vich, si no muy cerca, en el monasterio Agustino de Santa María de l'Estany, donde está documentado la celebración de un drama litúrgico de temática asuncionista.

16 Vic, Bib. Episc, ms.134 (LXXXIV).



Interior de la iglesia de Santa Maria de l'Estany, 2018. / Ricard Ballo. Fuente: catalunyamedieval.es

## El drama litúrgico de la Asunción de Santa María de l'Estany

Muy cerca de Vic, en el monasterio de Santa María de l'Estany, se redactó un procesional<sup>17</sup> datado en el siglo XIV que lleva por título *Liber processionum tocius anni monasterii Stagnensis*<sup>18</sup>.

Este pequeño manuscrito contiene música para todo el año litúrgico. Según Gros, fue escrito entre 1350 y 1375. Especialmente reseñable es un drama litúrgico en latín de temática Asuncionista. Sin embargo, no se puede considerar un precedente directo de la Festa, porque comienza justo donde acaba el Misterio de Elche. Como era costumbre en toda

Europa, el drama de Pascua sirvió de modelo, en este caso está basado en la antífona *Ubi est Christus meus*, es decir, describe la visita de los apóstoles a la tumba vacía de la Virgen en vez de la de Cristo. La historia empieza justo donde termina el Misteri.

Este drama ha sido estudiado desde el punto de vista escénico y musical por Francesc Massip y Maricarmen Gómez<sup>19</sup>. El drama comienza con una procesión claustral y el canto de cuatro responsorios. Acabada la procesión comienza el drama propiamente dicho, un sencillo diálogo entre cuatro cantores situados en el altar de la iglesia. Según se desprende del estudio se realizaba justo antes de la misa.

17 GROS, Miquel dels Sants. «El Processoner del Monestir de Santa Maria de l'Estany». *Miscel·lània litúrgica catalana*, [en línia], 2013, p. 209-84, <https://raco.cat/index.php/Miscellania/article/view/302926> [Consulta: 20-04-2022].

18 Vic, Bib. Episc., ms. 118.

19 MASSIP, Francesc y GÓMEZ, Maricarmen. «El drama litúrgic de l'Assumpció de Santa Maria de l'Estany». *Món i Misteri de la Festa d'Elx*. Generalitat Valenciana, 1986, p. 111-122

## El drama litúrgico en la Península Ibérica a partir del siglo XIII

Cuando Jaime I entra en Valencia y Mallorca, el rito mozárabe era el que utilizaban las iglesias cristianas locales. Al igual que sucediera en Castilla, con la llegada de la Reconquista se impone el rito romano y aparecen los primeros testimonios de dramas litúrgicos. Mallorca es conquistada en el año 1229 y Valencia en 1238. A partir de esta fecha, en estas dos ciudades encontramos una intensa actividad dramática entre los siglos XIII-XVI. Es la época de los grandes efectos especiales, de la introducción de la lengua vernácula y de la progresiva secularización y mezcla con elementos profanos que conducirán, en la mayoría de los casos, a la total desvinculación de la liturgia y el nacimiento del teatro. El drama litúrgico nunca perdió su razón de ser, el formar parte inseparable de la liturgia de la misa y los oficios pero, a la vez, fue el germen a partir del cual nació el teatro. Young diferencia claramente el drama litúrgico en latín del drama vernáculo y las diferentes formas escénicas que engendró de la siguiente forma:

The vernacular drama which emerged from the Church during the later Middle Ages, to be sure, was freely modified under secular influences; but the germinal plays of the Church itself, written in Latin, and worshipfully performed by ecclesiastics within the Church walls, persisted in their independence until they were gradually removed from the Reformation<sup>20</sup>.

Para Young no existe una relación entre el drama litúrgico en latín y el vernáculo más allá del origen. En el momento en que se produce el cambio a una lengua vernácula, el drama deja de ser litúrgico y se convierte en teatro. El drama litúrgico, según Young, se enquistó y desapareció sin sufrir modificación alguna, permaneciendo ajeno a las influencias y nuevas prácticas de los dramas en lengua vernácula que se engendraron a partir del

primitivo drama en latín. Esta concepción, extremadamente austera y cerrada de lo que supone un drama litúrgico, que permanece inmutable desde su nacimiento hasta su desaparición, es la más extendida entre los estudiosos del tema. Sin embargo, no es compartida por Hardison que ofrece una visión más amplia<sup>21</sup>. Atendiendo a las fuentes que aporta el propio Young, no es posible sostener un drama litúrgico en latín que no evolucione a lo largo de casi cuatro siglos de existencia. Además, la evolución que propone Hardison no es lineal, puesto que desde el principio, como hemos podido comprobar, encontramos dramas en fechas más modernas menos evolucionados que fuentes más antiguas. De igual modo se han observado también algunas mutaciones –en palabras de Hardison– que pasan de unos dramas a otros y otras que no.

Lo cierto es que, durante el siglo XIV comienzan a florecer por doquier dramas en lengua vernácula que tratan vidas de santos, milagros de la Virgen e historias de la Biblia. Esta temática también había sido abordada por el primitivo drama litúrgico en latín desde épocas muy tempranas. A este tipo de dramas en lengua vernácula Coussemaker<sup>22</sup> los denomina *misterios*. Por desgracia, si la bibliografía que trata el tema de los dramas litúrgicos desde el punto de vista musical es escasa, los autores que se han dedicado a estudiar el drama vernáculo desde su vertiente musical brillan por su ausencia. Para explicar esta carencia de estudios, Richard Hoppin apunta que los dramas vernáculos o misterios pertenecen más a la historia del teatro que a la historia de la música ya que muy pronto dejaron de cantarse íntegramente hasta llegar a utilizar la música tan solo de manera incidental además de pasar a representarse en plazas y calles<sup>23</sup>.

Pero sí está claro que el drama litúrgico fue evolucionando hasta convertirse en teatro religioso e incluso en espectáculo profano, el punto exacto en que la liturgia se convierte en

20 YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

21 HARDISON, O. B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore: 1965.

22 COUSSEMAKER, Charles Edmond, *Drames liturgiques du moyen age (texte et musique)*. Rennes: 1860.

23 HOPPIN, Richard, *La música medieval*. Akal Música. Madrid: 2000.

teatro no está ni mucho menos definido con precisión. Son muchos elementos los que participan en el cambio y no solo la lengua. Entre los primeros dramas litúrgicos documentados en el siglo XI y el primer auto sacramental media un abismo.

A continuación, haremos un repaso a este proceso evolutivo que desembocó en la aparición del teatro profano y conllevó la progresiva desaparición del drama litúrgico. Se puede observar como la Festa participa de algunos elementos exclusivos del drama litúrgico original mientras que en otros aspectos parece volverse hacia el teatro renacentista del s. XVI. Como veremos, ningún aspecto es absolutamente decisivo e interrelaciona de manera notable con el resto.

## 1. La lengua

Como es sabido, el drama litúrgico original se cantaba en latín. Sin embargo, ya en los tempranos siglos XII y XIII encontramos dramas en francés. La mayoría de investigadores sigue las tesis de Young<sup>24</sup> al considerar los dramas en lengua vernácula como teatro religioso totalmente desligado de la liturgia. Fundamentan esta afirmación únicamente en el hecho de que no estaban en latín. Esta es la principal razón por la que Richard B. Donovan<sup>25</sup> no trata el Misterio de Elche más que de forma tangencial en su libro *The liturgical drama in medieval Spain*, referente inexcusable en el estudio de los dramas litúrgicos de la Península Ibérica. Sin embargo, como podemos observar repasando las diferentes fuentes conservadas, existen muchos estadios intermedios en los cuales encontramos dramas que alternan el latín con la lengua romance e incluso dramas íntegramente cantados en lengua vernácula pero totalmente integrados en la liturgia. Estos testimonios conducen necesariamente a un replanteamiento de las teorías clásicas.

Sin intención de ofrecer una lista exhaustiva, citaré algunos ejemplos significativos.

En el archivo de la Catedral de Vich se conserva un bifolio que contiene un fragmento de un drama litúrgico Pascual escrito parte en latín y parte en catalán<sup>26</sup>. Es una adaptación del drama pascual de las Tres Marías contenido en el tropario de Vich (ms.105) que hemos citado anteriormente. Es un documento mutilado, carece de título y falta un fragmento central que debería corresponder al diálogo de las Marías con el vendedor de unguento que sí aparece en el tropario y con el que indudablemente está relacionado. No se trata de una traducción literal, algo imposible ya que las partes en catalán son textos rimados, pero comparten algunas estrofas en latín que son idénticas. Los filólogos no se ponen de acuerdo en si es catalán o provenzal con rasgos catalanes, este documento es muy importante porque supone una fotografía del momento de transición entre el latín y la lengua vernácula. Aunque fue escrito a mediados del siglo XV, por sus características, podría ser copia de un original anterior al año 1300.

También es reseñable que la pieza acaba con el canto en catalán de la secuencia *Victimae paschali laudes* y no con la entonación del *Te Deum* que aparece en el prosario, lo que hace pensar que el drama ya no se interpretaba a final del maitines de Pascua sino en otro momento, sin determinar de este día<sup>27</sup>.

En la Festa encontramos el latín entreverado con el valenciano en la *Salve Regina*, así como también en el salmo *In exitu Israel* que entonan los apóstoles y en la doxología con la que acaba el Misteri. Aunque no son pruebas concluyentes, son indicios que apuntan a una mayor presencia del latín en épocas pasadas. Esta circunstancia, unida a la presencia de contrafacturas de himnos latinos como el *Vexilla Regis* sugieren un origen litúrgico muy antiguo.

24 DONOVAN, Richard, *The liturgical drama in mediaeval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.

25 Ibidem.

26 Vic, Bib. Episc., ms.187, f.1-2

27 Véase una transcripción del texto en: GROS, Miquel. *Els tropers prosers de la catedral de Vic*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 1999. Pág. 307-309.

## 2. El uso de instrumentos y polifonía

El drama litúrgico está estrechamente relacionado con tropos y secuencias, no solo en su origen sino también en la forma de ejecución. Existen muchas lagunas sobre el modo en que se interpretaban las secuencias y tropos pero en algunas fuentes encontramos indicaciones claras de que eran acompañadas por instrumentos como la flauta o la lira<sup>28</sup>. También hallamos indicios de que pudieron ser interpretadas en polifonía. Por lo tanto, no es de extrañar que en un drama litúrgico, al igual que ocurría en las secuencias, participaran diferentes tipos de instrumentos y se practicara la polifonía en algunos momentos. Al igual que ocurría en la secuencia, en los dramas litúrgicos el único instrumento utilizado con la aprobación canónica era el órgano; en los misterios o dramas vernáculos es donde se generaliza la introducción de otros instrumentos, así como la práctica polifónica.

Sin embargo, las constantes prohibiciones y censuras por parte de la jerarquía eclesiástica que encontramos en los concilios de los siglos XII y XIII en torno a la utilización de instrumentos musicales en la liturgia demuestra, precisamente, que el uso de instrumentos era algo que se producía con cierta frecuencia, ya que rara vez se prohíbe algo que no se produce. Entre los siglos XIII y XVI tan solo encontramos algo más de una docena de dramas donde se especifica de manera inequívoca la participación instrumental y en tan solo en dos de ellos hay referencias a instrumentos distintos al órgano<sup>29</sup>. Precisamente en la ciudad alemana de Halle se celebraba un drama de la Asunción a finales del siglo XVI donde existen referencias al uso del órgano en el momento de la elevación de la imagen<sup>30</sup>. También existe una descripción realizada por

el noble Philippe de Mézières del drama de la Presentación de la Santísima Virgen que se celebraba en Aviñón a mediados del siglo XIV. Aunque la descripción no contiene música sabemos que participaban con seguridad dos ministriles que debían utilizar arpas, laúdes o salterios –*Duo iuvenes qui pulsabant instrumenta dulcia*, escribe Mezieres<sup>31</sup>– y que acompañaban a los ángeles a lo largo de la nave.

En la catedral de Girona se celebró hasta bien entrado el siglo XVI el Drama de las Tres Marías el día de Pascua. Para ordenar los excesos que se producían, las actas capitulares de la catedral, el 10 de mayo de 1539, prohíben expresamente los instrumentos de percusión, las trompetas y en general cualquier clase de música instrumental, así como que salieran cantores disfrazados de personajes de raza negra<sup>32</sup>.

Los coros tenían dos funciones. Por un lado, cantar las partes estrictamente litúrgicas, los himnos, secuencias, tropos o el *Te Deum* final así como realizar el papel de narrador describiendo algunas escenas. La segunda función era la de desempeñar papeles corales propiamente dichos, como coro de ángeles, apóstoles o judíos. Como indica María Carmen Gómez<sup>33</sup>, durante el siglo XVI compositores españoles como Juan de Triana, Bartolomé Cáceres y Cristóbal de Morales escribieron versiones polifónicas del estribillo del Canto de la Sibila que se cantaba en las principales catedrales españolas alternando con el canto monódico solista que entonaba las coplas. Algo parecido pudo suceder en Elche tras la fundación de la capilla de música que trajo consigo sus usos y costumbres, es decir, la introducción de la polifonía en los coros en sustitución de la monodia litúrgica<sup>34</sup>.

28 HOPPIN, Richard H., *La música medieval*. Madrid: Akal música, 2000.

29 OGDEN, Dunbar H. *The staging of drama in the mediaeval Church*. Newark, University of Delaware Press, 2003.

30 YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

31 Se puede consultar una transcripción del texto en YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*.

32 ANGLÉS, Higinio. *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona: Institut d'estudis Catalans, 1935.

33 GOMEZ MUNTANE, M<sup>a</sup> Carmen (ed), *Historia de la música en España e Hispanoamérica vol. I, De los orígenes hasta c.1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009.

34 PACHECO MOZAS, Rubén. «Los compositores del Misteri», en *Festa d'Elx*. Elche: 2012.

### 3. Diálogo cantado o recitado

A tenor de los datos aquí expuestos podríamos afirmar que, por encima de la lengua empleada, la diferencia más notable entre drama litúrgico y drama vernáculo es que el primero es íntegramente cantado y en el segundo se introduce el diálogo hablado, no cantado, pasando a ser utilizada la música solo de forma incidental. Si en el drama litúrgico las melodías son de origen gregoriano (canto llano) en el vernáculo se introducen cantos profanos ya que los juglares entraron a participar como cantores e instrumentistas. Durante los siglos XIV y XV, son numerosos los dramas en torno a la Asunción que aparecen por toda Europa. Sin embargo, en la mayoría de ellos, son de nueva factura y no existen pruebas que indiquen que eran cantados íntegramente como sucede en la Festa. El hecho de que el Misterio de Elche sea totalmente cantado es un elemento arcaizante que lo relaciona de forma sustancial con el primitivo drama litúrgico. Cuando se define la Festa únicamente como “teatro asuncionista de origen medieval” no se tiene en cuenta nunca el aspecto musical.

### 4. Desarrollo de la acción

Sobre todo a raíz de las disposiciones del Concilio de Trento, paulatinamente los dramas religiosos pasaron a realizarse fuera de la iglesia. La salida de los dramas del templo para pasar a ser interpretados en plazas y calles supuso la casi definitiva liberación de las restricciones eclesiásticas. Aunque solían incluir diferentes cantos litúrgicos como por ejemplo el *Te Deum*, conforme se fueron alejando de las prácticas litúrgicas, las costumbres se empezaron a relajar y se dio entrada a escenas y personajes totalmente profanos e incluso grotescos, aun en representaciones de temática estrictamente religiosa. Algo así parece haber sucedido en el drama Asuncionista de Castellón que pasó de realizarse en el interior de la iglesia a hacerlo en la plaza co-

lindante. Por el contrario, la Festa nunca salió de la iglesia y por lo tanto no se vio afectada por la entrada de personajes y escenas profanas como ocurre en Castellón<sup>35</sup>.

### 5. Los cantores

Los cantores del drama litúrgico original eran clérigos. En Elche, según se desprende del testamento de Isabel Caro fechado en 1523, parece que en un principio también eran “preveres e frares”<sup>36</sup>. A lo largo del siglo XVI la capilla de música de Santa María se hará cargo de las celebraciones. Sin embargo, no existen noticias de la participación de juglares ni de cantos propios de repertorios profanos como sucede en el Misterio de Valencia. La generalización de cantores laicos en la Festa no se da hasta épocas muy tardías y como consecuencia de la supresión de la Capilla Musical de Santa María a partir de 1835.

En el siguiente cuadro se resumen las diferencias entre el drama litúrgico y el vernáculo, señalando en mayúsculas aquellas características que están presentes en la Festa.

Como vemos, la clasificación de la Festa dentro de una u otra categoría es complicada. El Misterio es un producto heterogéneo y en constante evolución. Es posible que nunca existiera un modelo original del drama al que podamos hacer referencia y tomar como punto de partida para estudiar las sucesivas modificaciones y tampoco un punto en el que se pueda afirmar que llegó a su plenitud. El Misterio de Elche se enmarca en la encrucijada entre la liturgia y el teatro, sin llegar a ser ni una cosa ni la otra de manera absoluta. Las melodías monódicas son sin lugar a duda música litúrgica, contrafacturas y centonizaciones de melodías de canto llano en su mayoría<sup>37</sup>.

Las polifónicas, introducidas en el siglo XVI y que debieron sustituir a otras hoy desco-

35 MAS I USÓ, Pascual, *La representació del Misteri a Castelló*. Castellón: Diputació de Castelló, 1999, Col·lecció universitària.

36 CASTAÑO García, Joan. *Aproximacions a la Festa d'Elx*. Alicante: Instituto Alicantino de cultura Juan Gil-Albert, 2002.

37 FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, «Los cantos monódicos en el Misterio de Elche» en *Festa d'Elig*. Elche: 1980.

## Drama litúrgico en latín

## Drama vernáculo

Lengua: Latín

LENGUA: VERNÁCULA

USO DEL ÓRGANO Y OTROS INSTRUMENTOS  
DE FORMA COMEDIDA

Uso de instrumentos  
sin restricciones

ÍNTEGRAMENTE CANTADO

Combinación de texto cantado y hablado.  
Música incidental

LOS ACTORES ERAN CLÉRIGOS

Los actores eran laicos

ACCIÓN ÚNICAMENTE EN IGLESIA

Acción en calles y plazas

nocidas, son propias de la música escénica y profana de la época. Aunque cabe decir que era algo normal en la liturgia el uso de polifonías profanas y viceversa. Se han identificado contrafacturas de autores como Juan del Encina y Pedro Escobar. En la consuetudina de 1709 encontramos tanto referencias a los oficios litúrgicos como acotaciones propias de la música escénica del XVII.

### Otros dramas que convivieron con la Festa

Los estudios de Luis Quirante<sup>38</sup>, Francesc Massip<sup>39</sup> y Gonzalo Gironés<sup>40</sup> son los que mejor contextualizan la Festa en el ámbito de las representaciones asuncionistas europeas. Quirante y Massip son los autores de los trabajos más extensos sobre el aspecto teatral de los dramas asuncionistas en la Corona de Aragón. Massip hace una detallada relación de las diferentes representaciones teatrales asuncionistas que se realizaban en los siglos XIV y XV. Sin embargo, por diferentes motivos, muy pocas de estas representaciones se pueden relacionar directamente con la Festa, salvo por el he-

cho de estar insertas en el contexto religioso. Misterios como el de Tarragona, fechado en 1388, eran representados en la plaza pública. Obras como *Representación de Nuestra Señora de la Asunción en Toledo* casi con toda seguridad carecían de música o ésta era utilizada de manera incidental. En algunas representaciones aparecen personajes grotescos que nada tienen que ver con la Festa, etc.

Gonzalo Gironés<sup>41</sup>, deja de lado la vertiente teatral estudiando los orígenes mediante la comparación de los diferentes textos conservados y la transmisión de las tradiciones apócrifas asuncionistas. Atendiendo al desarrollo narrativo del drama, Gironés relaciona la Festa con las tradiciones asuncionistas italianas. Realiza una filiación estemática de los diferentes rasgos que se encuentran presentes en la narración asuncionista ilicitana, comparándolos con las diferentes fuentes documentales, la más importante de las cuales es la *Legenda Àurea* de Jacobo de Voragine.

Su conclusión es que existen relaciones innegables entre la narración ilicitana y las

38 QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *El Misteri d'Elx. Edició de la consuetudina del 1722*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2002.

39 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.

40 GIRONÉS GUILLEM, Gonzalo, *Los orígenes del misterio de Elche*. Valencia: Ed. Marí Montañana, 1983.

41 GIRONÉS GUILLEM, Gonzalo, *Los orígenes del misterio de Elche*. Valencia: Ed. Marí Montañana, 1983.

tradiciones narrativas que existían en Italia en los siglos XIII y XIV. Propone las laudas italianas que florecieron en el *trecento y quattrocento* italiano (fundamentalmente las de Perugia y Orvieto) como un antecedente de la Festa, al menos en lo que atañe a los aspectos narrativos. Si bien la conclusión a la que llega con respecto a un hipotético parentesco entre el misterio de Mallorca y la Festa resulta arriesgada ya que del misterio balear tan solo nos ha llegado una información escasa y fragmentaria, careciendo de la letra y por supuesto también de la música. La relación entre el Misterio de Elche e Italia sí parece lógica. Sin embargo, esta teoría no ha sido tomada en cuenta por ningún investigador posterior, aunque tampoco ha sido rebatida por completo.

El común de los investigadores coincide en presentar al Misterio de Valencia como el antecedente más inmediato del Misterio de Elche. Esto no significa, de ningún modo, que el Misteri d'Elx derive directamente del Misterio de Valencia, únicamente que la Festa se desarrolló en este entorno propicio y que pudo recibir cierta inspiración del modelo Valenciano. Del drama valenciano solo nos ha llegado el texto de la virgen María y además, en una copia del siglo XIX realizada por Ruiz de Lihory<sup>42</sup>, el original ha desaparecido.

La primera noticia de la Representación del Misterio la ofrece Juan de Timoneda. Según este autor, se comenzó a representar el 15 de agosto de 1416:

En el año de mil y quatrocientos y dieziséys a quinze de agosto, se comenzó de hazer fiesta de la triumphante Assumpción de Nuestra Señora en la seo de Valencia. Y por ser el primer año que fue en sábbado, mandaron que hiziessen fiesta tres días arreo<sup>43</sup>.

En las acotaciones aparecen referencias a melodías de trovadores con las que se entonaba el texto, es decir como era habitual en la época y

ya hemos visto anteriormente, se utilizaba la técnica compositiva de la contrafactura, algo que también sucede en la Festa. En el Misteri *Gran Desig* se entona con la melodía del himno *Vexila Regis*. El hecho de que en Valencia se utilice como referencia melodías de trovadores sugiere una mayor secularización del drama Valenciano, aunque la delgada línea que separaba en la época lo profano de lo religioso impide ir más allá de esta valoración.

El documento rescatado por Lihory no ofrece datos concisos, pero sí queda claro que el Misteri de Valencia utilizaba aparatos aéreos y probablemente tenía una escenografía más compleja que la Festa.

Por desgracia no tenemos más descripciones del drama de la Asunción que las que aporta Lihory. Por otro lado, sí nos ha llegado documentación de otros dramas con características escénicas y probablemente también musicales similares, a través del erudito Sanchis y Sivera<sup>44</sup>.

Tomando como referencia los libros de fábrica de la catedral de Valencia describe un drama de la Natividad de Cristo que se hacía en el siglo XV con un aparato escénico similar al que encontramos en la Festa:

Primerament dimecres a XIV Deembre comenta a fer fahena en Johan Amoros, per fer lo araceli e peanya e tot lo lavor pertenyent a les dites coses. Compri les coses seguens per obs de la dita representacio -Una fulla prima de fust dels cedayers pera fer raigs al araceli... una dotzena de fulla de stany coirada per cobrir los dits raigs... XIV mans de paper per ais nuvols del araceli e peanya del angel... dues liures de lata per al araceli e peanya del angel e per ais xapellets deis angels e per a la palometa ales...; [...]

[...] quatre parelles de guants po es dos per a la Maria e angel que cantaven e dos per a la Maria del araceli e per al angel que devalla. [...]

42 RUIZ DE LIHORY, J., *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: 1903.

43 Citado de QUIRANTE SANTACRUZ, Luis. *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*. Valencia: Universitat de Valencia, 2001.

44 SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia: 1909. Se puede consultar digitalmente: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000242132&page=1>

[...] Comença a fer lo cadafal acostumat davant lo cor e del epistoler tro sus al prehicaor per a que les matines seguens se fes la representado de la gloriosa nativitat de Jhsxpt<sup>45</sup>.

Sanchís y Sivera hace también una descripción/reconstrucción de lo que debía ser el drama de Pentecostés en la citada catedral. A partir de las anotaciones que aparecen en el citado *Llibre de obres*:

Otra de las representaciones, conocida con el nombre de la Palometa, que tenía lugar en la Catedral, era la de la venida del Espíritu Santo el día de la Pascua de Pentecostés. Ignoramos sus comienzos, aunque éstos debieron ser a raíz de la Conquista, puesto que a mediados del siglo XVI el obispo D. Vidal de Blanes, el constructor del aula capitular, prohibió los truenos que con ballestas

hacia el pueblo arrojándolas contra el cimborrio, al representarse la venida del Paráclito, por los daños que se causaban en la obra. Mas tarde, al comenzar el siglo XV, el cabildo dictó varias provisiones sobre esta fiesta, todas ellas muy curiosas, encaminadas que “in festis Pentecostes non fiat representatio emisiones Sancti Spiritus”. Sin embargo, de estas disposiciones continuó la representación anual hasta 1467, en que una chispa desprendida de la Palometa prendió fuego al hermoso retablo de plata que se admiraba en el altar mayor, destruyéndolo por completo, según queda dicho. Desde entonces ya no se ha verificado más esta representación.

Tampoco tenemos datos del modo y forma en que se hacía tan antiguo espectáculo, y solo podremos reconstruirlo leyendo con detenimiento los libros de gastos de aquella época, y



Vista occidental de la catedral de València y de la Puerta de los Apóstoles. / Diego Delso. Fuente: Wikimedia Commons.

45 *Libre de obres*, año 1440, desde el fol. 30. Citado de SANCHIS SIVERA, José. *La catedral...* Pág. 461 y ss.

entresacando, para unir las luego, las notas diseminadas en varios años referentes a compras destinadas a la representación, y los jornales gastados en colocar los aparatos y hacerlos funcionar. He aquí en qué consistía el espectáculo:

Construía un tablado entre el coro y el altar mayor, a la altura del presbiterio. Allí se colocaba el apostolado, doce hombres ataviados con riquísimos trajes, cubiertos sus rostros con caretas, cada una de las cuales reproducía la cara de los diversos apóstoles, todos ellos ostentando diademas doradas. Entre ellos o formando grupos diferentes, había varios judíos, también con caretas, representando personajes evangélicos, tres peregrinos vestidos con trajes de rica seda, y varios judíos también elegantemente ataviados, siendo presbíteros los que hacían este papel. Encontrábanse igualmente allí la Virgen, representada en estatua, y las piadosas

mujeres luciendo vistosos trajes y hermosa cabellera la que desempeñaba el papel de Magdalena. En la parte alta del cimborrio hallábanse colocados dos cielos de nubes, uno grande y otro pequeño, formados por diversos lienzos pintados y arreglados de modo especial, donde se veían varios serafines con alas de papel. Las paredes aparecían cubiertas con telas de raso, y se veían, uno enfrente del otro, el sol y la luna, que por un mecanismo especial brillaban y se oscurecían, según lo exigía el curso de la representación. Pero lo notable, al parecer, era el mecanismo empleado para lanzar la paloma, que simulaba el Espíritu Santo, desde aquel cielo de telas pintadas que se abría al estruendo de bombardas y otras armas, las que no deberían ser pocas, dada la cantidad de pólvora que se gastaba. Al funcionar “les poliches per tancar y obrir lo cel,” y por una combinación de ruedas arriba y abajo, salía velozmente la



*Reconstrucción del drama litúrgico 'Planctus Mariae' (s. XIV). Basílica de Santa María de Elche, 2021. / Col. del autor.*

palometa empujada “per lo moviment de un molinet”, echando fuego en todas direcciones, producido por varios cohetes en ella colocados, y al mismo tiempo bajaban “cresoletes” encendidas, simulando lenguas de fuego, por medio de una combinación de ruedas “damunt e devall” movidas por el funcionamiento de otras mayores colocadas no sabemos donde. Tal era la tramoya de aquel espectáculo. Es probable que los personajes cantasen algunos motetes, y que con signos o palabras indicasen los efectos de todo aquel aparato en su funcionamiento<sup>46</sup>.

Este tipo de puesta en escena era algo muy frecuente en la época como podemos observar en los numerosos ejemplos que aporta Sirera en su trabajo, otro de los dramas que cita es el Cant de la Sibilla.

### A modo de conclusión

Encontrar un antecedente directo del Misterio de Elche parece tarea estéril. Probablemente nunca existió un modelo único del que el autor o autores del drama ilicitano copiaran. Es más apropiado pensar que la Festa nació como un pequeño drama litúrgico que cantaban los *preveres e frares* de los que nos habla Isabel Caro en su testamento. De esta etapa germinal, que pudo parecerse a las sencillas celebraciones litúrgicas que se conservan en Vich, la Festa conserva las melodías monódicas gregorianas -*Vexilla Regis* y otras sin identificar- el uso esporádico del latín y los gestos litúrgicos más arcaicos.

Con el devenir de los años, en un entorno asuncionista como el que describen Massip, Quirante y Sanchis Sirera, adaptando y reelaborando diferentes tradiciones y corrientes argumentales, litúrgicas, escénicas y musicales la Festa adquirió paulatinamente la conformación que hoy conocemos. Este es el punto en el que convergen las teorías de Massip y Gironés, los aspectos escénicos se insertan en las tradiciones asuncionistas que eran frecuentes en la Corona de Aragón (Italia incluida) mientras que la trama, pudo

nutrirse de las tradiciones italianas como las *laudas* que propone Gonzalo Gironés que bien pudieron ser traídas por los franciscanos a comienzos del siglo XV o incluso antes. A partir de un embrión primitivo, la Festa se fue configurando en un entorno propicio durante los siglos XV y XVI al igual que otros muchos dramas, como los de Valencia y Castellón, hasta que las nuevas costumbres que impondría el Concilio de Trento y sobre todo la sustanciación del mismo en las disposiciones del Papa Pío V, supusieron la progresiva desaparición o transformación radical de este tipo de expresiones litúrgicas. La Festa empezó a convertirse entonces en un extraño ejemplar, superviviente de una época ya superada.

46 SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia, guía histórica y artística*. Valencia: 1909.



/ Jaime Brotons. APME.

# Palmes i palmeres de la Mare de Déu des de les fonts del Misteri d'Elx fins a la consuetud de Gaspar Soler Chacon (1625)<sup>1</sup>

*Sophie Albert*  
Doctora titular  
de Literatura  
Medieval a Sorbonne  
Université (París)

**D**issabte 12 abril de 2014, vespra del Diumenge de Rams. Acabe d'arribar a Elx. Al carrer Major, davant l'ermita de Sant Sebastià, una llarga cua d'il·licitans espera pacientment. Un cartell indica que s'hi exposen, de les 6 a les 9, les palmes del 54é Concurs de la Palma Blanca. Em pose en la cua, curiosa, sense saber el que veuré. Dins, darrere una cortina de vellut vermell, admire palmes de diferents talles, trenades i adornades amb motius virtuosos; l'endemà, ocuparan un lloc rellevant en la Processó dels Rams. En aquella ocasió, descobrisc un dels usos de les palmes blanques a Elx.

El costum d'eixir amb palmes el Diumenge de Rams no només existeix a Elx, sinó en moltes altres regions, per exemple a Catalunya. Tant allí com ací, es diferencien les palmes llises i les arrissades, que porten respectivament els xiquets i les xiquetes durant la processó. Però a Elx, les palmes adornades, en el marc del Concurs, serveixen també per a representar elements emblemàtics de la ciutat. Mostren, així, alguns monuments cívics o religiosos com Calendura i Calendureta o la cúpula de la Basílica Santa Maria, algunes imatges venerades en diverses esglésies com el Crist de Zalamea, o diversos actes del cicle ritual dedicat a la patrona, la Mare de Déu de l'Assumpció: la Vinguda de la Verge del 28 de desem-

bre, quan es commemora el descobriment legendari de la imatge, i, per descomptat, escenes de la Festa, del Misteri d'Elx, que se celebra cada any a mitjans d'agost.

Les figures 1 i 2, en la següent pàgina, representen palmes de l'any 2017. La palma anomenada *Mi palmeral* associa la patrona amb el palmerar que segueix cobrint una superfície important del territori d'Elx. La palma *Mangrana* representa l'àngel baixant en la Mangrana del Misteri, portant en la mà una palma que donarà, en un primer moment, a la Mare de Déu, perquè aquesta la done després a sant Joan.

Aquestes palmes tan acuradament dissenyades i realitzades evidencien les relacions entre el culte de la Mare de Déu, les festes que se celebren per ella, i una palma i un palmerar que tenen un simbolisme potent. Estudiaré com s'han creat i desenvolupat aquestes relacions, des de les fonts i inspiracions del Misteri d'Elx fins a la consuetud de Gaspar Soler Chacon (1625). La palma i la palmera seran el fil que guiarà aquest recorregut. Presentaré, en primer lloc, algunes elaboracions teològiques sobre les palmes i palmeres, en el marc d'un pensament catòlic global. Després, analitzaré, a partir de la consuetud de 1625, tant el mateix Misteri d'Elx i les seues acotacions escèniques com alguns miracles i relats que acompanyen la còpia de l'obra. Aquesta

<sup>1</sup> Els agraiisc molt a la meua mare, Marlène Albert Llorca, i al meu amic Hèctor Càmarà i Sempere, per haver llegit aquest article i per haver-me comunicat les seues observacions. Moltes gràcies a Hèctor per haver-ne corregit la llengua.



**Fig. 1. Mi Palmeral.**



**Fig. 2. Mangrana.**

anàlisi em permetrà mostrar en quin context els vincles entre la Mare de Déu i la palmera prenen cos, forma i sentit, a través de motius, de discursos i d'usos que s'actualitzen i es localitzen en l'espai de l'escenari del Misteri i, més enllà, de la ciutat d'Elx.

### **1. La palma i la palmera en les fonts i inspiracions de les consuetes**

El simbolisme de la palma i de la palmera, que existeix abans i fora del cristianisme, ja ha estat estudiat amb molt de detall<sup>2</sup>. Entre els elements que expliquen la valoració de la palma i de la palmera en relació amb el culte

de la Mare de Déu, només posaré l'èmfasi en els textos i en els aspectes que han tingut una influència en el context il·licità.

El text més evident és la Dormició o Assumpció de la Verge Maria (segle IV), que Jaume de Voràgine integra a la *Llegenda daurada* a finals del segle XIII. El relat, traduït al català en el *Flos sanctorum romançat*, constitueix, com ha mostrat Hèctor Càmera, la font directa del Misteri d'Elx<sup>3</sup>. D'aquest relat solament destacaré els elements que concerneixen el paper de la palma. Al principi, l'àngel baixa del paradís amb una branca de palmera. En el *Flos sanctorum*, diu a la Mare de Déu: "Vet un ram

<sup>2</sup> Vegeu per exemple DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel. "Onerata resurgit. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera". En *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, t. 31, n. 94, 1980, p. 27-88. L'article proposa un recorregut molt complet, des dels intertextos antics fins a les elaboracions de l'època moderna.

<sup>3</sup> CÀMARA I SEMPERE, Hèctor. "La *Legenda aurea* com a font del Misteri d'Elx: una anàlisi comparativa". En *Literatures ibèriques medievals comparades*, Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico (eds.). Alacant, Universitat d'Alacant; Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, p. 133-146.

de palma, senyora mia, que yo t'ê portat de paradís e fer l'as portar davant lo teu lit après tres dies, quant la tua beneyta ànima serà exida del teu cors<sup>4</sup>.

Més avant, la Mare de Déu ordena a sant Joan: "E tu, fill, faràs portar aquesta palma davant lo meu lit com portareu lo meu cors al sepulcre"<sup>5</sup>. Una vegada que Maria ha mort, l'apòstol vol deixar aquesta tasca a sant Pere, però aquest s'hi nega: "Tu la deus millor portar, per ço com es elegit verge e tu, frare, te reposist sobre los pits del Senyor e, de aquí, fuist ple de gràcia e de saviesa, per què és justa cosa que tu rebist tant gran do del seu fill que dóns en aquesta Verge més honor. Per què tu deus portar aquesta palma de lum davant lo lit e yo portaré lo seu sanct cors"<sup>6</sup>.

Per fi, quan els "hòmens de la ciutat de Hierusalem" intenten impedir l'enterrament, les mans i el braç del "príncep dels preveres" s'assequen, i els altres tornen cecs; aleshores, el príncep es converteix, besa el llit de Maria i confessa la seua virginitat, cosa que sana els seus membres. Sant Pere li diu: "Pren la palma de nostre frare sanct Johan e posa-la sobre lo poble qui és cech; e aquell qui volrà creure en Jesuchrist cobrarà la vista e aquell qui no volrà creure no s porà veure per tots temps"<sup>7</sup>. El relat continua amb el soterrament de la Mare de Déu.

Un altre text apòcrif, les relacions del qual amb l'anterior són bastant òbvies, reforça el valor simbòlic de la palma i, per tant, de la palmera, associant-la explícitament amb la flora del paradís. Es tracta de l'Evangeli del Pseudo-Mateu (20,1-2 i 21,1), datat, segons els estudiosos, entre els segles VI i X. Proporciona una etiologia del vincle entre la Mare de Déu i la palmera, d'una banda, i la palma i el martiri, de l'altra.

La història està ambientada en l'època de la fugida a Egipte. Atabalada per la calor, Maria descansa a l'ombra d'una palmera i cobeja els seus fruits. Josep la reprén: com pot pensar a menjar els fruits d'un arbre tan alt? A ell, diu, el que el preocupa és la falta d'aigua. Llavors, el nen Jesús ordena a la palmera que s'incline i que alimente Maria amb els seus fruits. Després de restaurar-se la Sagrada Família, Jesús mana a la palmera que es torne a alçar, que recobre la seua força, i li anuncia que serà la companya dels arbres del jardí del seu Pare. Tot seguit, li demana que descobrisca la font que corre sota les seues arrels per a satisfer la seua set, la dels seus pares i la de les seues bèsties de càrrega. Per agrair a l'arbre la seua generositat, Jesús li concedeix un privilegi: una de les seues branques és transportada per un àngel fins al cel i plantada al Paradís. Esdevé, així, el premi del martiri.

La difusió d'aquest relat es pot percebre a Espanya a través de la iconografia del miracle de la palmera<sup>8</sup>. L'episodi fa de la palmera un arbre del paradís. Aquest arbre, cal assenyalar, es defineix en particular per la seua grandària: és massa alt perquè es puga arribar fins als seus fruits. El text també estableix un lligam entre el cel i la terra a través del ram que "transita". Un àngel acompanya les paraules de Crist per portar la branca al cel, en un recorregut invers a la palma de la Dormició.

A més d'aquests textos que es relacionen més o menys directament amb el Misteri d'Elx, altres elements enriqueixen els significats prestats a les palmes i palmeres. D'una manera coherent amb l'evangeli del Pseudo-Mateu, la palma, a més de ser el símbol del martiri, apareix a l'Edat Mitjana com a imatge de la Verge Maria. Aquesta imatge prové d'un passatge del Càntic dels Càntics (7,6-9) que

4 CÀMARA I SEMPÈRE, Hèctor. *El 'Flos sanctorum romançat'. Edició crítica dels dos incunables catalans de la 'Leyenda aurea' de Jacobus de Voragine*. Tesis presentada a la Universitat d'Alacant, 2013, p. 667.

5 *Ibid.*, p. 668.

6 *Ibid.*, p. 669-670.

7 *Ibid.*, p. 670.

8 OLANETA MOLINA, Juan Antonio. "De fructibus tuis refice matrem meam: el milagro de la palmera como alegoría del comitente en el claustro de Sant Benet de Bages". *Anuario De Estudios Medievales*, 48(2), p. 821-844. Contextualització sobre la difusió del tema iconogràfic a les p. 835-837.

lloa l'estatura de l'esposa, en relació amb la seua bellesa<sup>9</sup>. Segons la interpretació en clau mariana del poema bíblic, la palma esdevé una de les metàfores o alegories de la Mare de Déu, sobretot a partir del segle XIII, gran segle del culte marià.

Aquesta associació entre la palma i la Mare de Déu es desenvolupa en l'època moderna, en relació amb el culte de la Immaculada Concepció. L'analogia està per exemple il·lustrada en el llibre d'emblemes del cartoixà fra Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores*<sup>10</sup>. El llibre, imprès al 1659, pocs anys després que el papa Alexandre VII concedira a Espanya l'autorització de celebrar la Immaculada Concepció<sup>11</sup>, anuncia en el seu títol *Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y Madre de Dios María nuestra Señora*. El primer jeroglífic representa una palmera amb un fullatge abundant; a l'esquerra, una petita figura suspesa en l'aire toca amb les seues mans dues palmes de l'arbre. El gravat està coronat d'un medalló on es llegeix el lema *Quasi palma exaltata sum*, fragment de l'Eclesiàstic que rep, en aquest context, una lectura mariana. Segons Emilia Montaner,

El motiu de la palmera, les elegants branques de la qual simbolitzen l'honor i la victòria [...] reivindica la immaculada concepció com a primer atribut de Maria. L'altura, la verticalitat i la robustesa de l'arbre testimonien la força adquirida per la veneració del misteri<sup>12</sup>.

Tot i que aquesta col·lecció és posterior a la consuetud de Gaspar Soler Chacon (1625), no deixa d'inscriure's en un context propici a un culte a la Mare de Déu en el qual l'emblema de la palma té el seu lloc.

## 2. La palma en el Misteri d'Elx de la consuetud de 1625: text i 'performance'

Estudiaré ara la presència de la palma en el Misteri d'Elx tal com apareix en els versos, en les acotacions escèniques i en la mateixa representació. Per citar el text de la consuetud de Gaspar Soler Chacon, em basaré en una còpia ara perduda, però que Pere Ibarra va transcriure i editar en 1929 i 1933<sup>13</sup>.

El Misteri d'Elx segueix el *Flos sanctorum* en les seues grans línies, sense modificar el recorregut ni la funció principal de la palma. No obstant això, li dona una dimensió espectacular, i hi afegeix alguns detalls que posen en relleu la seua importància. Al principi del drama, després que la Mare de Déu, acompanyada per Maria Jacobe i Maria Salomé, ha entrat a la basílica i s'ha instal·lat en el cadafal, un àngel baixa del cel per entregar-li la palma:

[Primera jornada, baixada de l'àngel]  
Acabada esta cobla, obre's la porta del sel y devalla lo núvol ab lo àngel ab palma en la mà, y comensant a exir per la porta se dispara la artillería y sona lo orgue, ministrils y campanes mentres lo núvol devalla alguna distància; y en parar la artillería y demás instrunments, obre's lo núvol y comensa lo angel a cantar:

9 Vulg. Cant. 7,6-9: "Quam pulchra es, et quam decora, charissima in deliciis! Statura tua assimilata est palmae, et ubera tua botris. Dixit: Ascendam in palmam et apprehendam fructus ejus".

10 DE LA IGLESIA, Nicolás. *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuras, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen y Madre de Dios Maria nuestra Señora*. Burgos, 1659. Una edició de 1674 es troba en la pàgina de la Biblioteca Digital de Castilla y León: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=8351>  
Sobre els vincles entre els emblemes immaculistes de la decoració de la capella de Miraflores i aquest llibre, vegeu ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. "Emblemas marianos de la capilla de la Virgen en la cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, Tomo 69-70, 2003-2004, p. 383-409.

11 El papa Alexandre VII va permetre en 1656 la festivitat del patronatge de la Immaculada, ratificada en la butlla *Sollicito omnium ecclesiarum* del 8 de desembre de 1661.

12 MONTANER, Emilia. "Les images végétales dans les emblèmes consacrés à la Vierge Marie". En *Flore au paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*, Paulette Choné i Bénédicte Gaulard (eds). Glasgow, Glasgow Emblem Studies, vol. 9, 2004, p. 61-79: p. 62-65, citació p. 63, emblema reproduït p. 64.

13 IBARRA Y RUIZ, Pedro. *Lo Misteri d'Elig. El Misterio de Elche. Manual del curioso espectador de la representación de la famosa fiesta, compues-to para que sirva de guía y claro conocimiento*. Alicante, Imp. Lucentum, 1929. IBARRA Y RUIZ, Pedro. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen. Drama lírico-litúrgico que se representa todos los años en la iglesia de Santa María de Elche los días 14 y 15 de agosto. Publicación de la consuetud más antigua que se conoce*. Elx, Tipografía Agulló, [1933]. Cite ací l'edició de MASSIP I BONET, Francesc. "La Festa d'Elx (Consuetud de 1625)". En *Història i crítica de la "Festa d'Elx"*, Joan Castaño García i Gabriel Sansano i Belso (eds.). Alicante, Universidad de Alicante, 1998, p. 105-126.

[...]

ANGEL

E manà'ns que us la portàs  
aquesta palma y ens la donàs  
que us la fassau davant portar  
quant vos porten a soterrar<sup>14</sup>.

En la fig. 3 es pot veure l'àngel baixant del cel en la mangrana –escena emblemàtica del Misteri d'Elx–. Aquest cel designa tant el paradís de Déu com l'esfera situada damunt de la lona pintada amb àngels i núvols que cobreix la superfície de la cúpula de l'església: el Misteri traueix en l'espai del temple una geografia sagrada, polaritzada verticalment pel cel i el cadafal entre els quals transiten els éssers celestes i, al final de l'obra, la imatge de la Mare de Déu<sup>15</sup>. El nom antic de la mangrana, el núvol, que apareix en les consuetes, núvol

blau fins al principi del segle XX, s'entén en aquest marc.

Quant a la palma, el *Flos sanctorum* la descriu amb aquestes paraules: "E la palma que l'àngel li portà maravellosament resplandia e

era la verga molt verda e les fulles resplandents com stela matinal"<sup>16</sup>. En el Misteri no es tracta d'una palma verda, sinó d'una palma blanca. Encara que la consuetud no continga cap indicació que permeti afirmar amb total certesa que ja era així al segle XVII, la hipòtesi sembla molt probable, ja que el cultiu i els usos litúrgics i paralitúrgics de les palmes blanques, en primer lloc, en el Diumenge de Rams, queden ben testimoniats en aquella època. L'oripell cosit a les seues fulles, com observa Hèctor Càmera,

"actualitza en escena" la llum que el *Flos sanctorum* atribueix a la palma de l'àngel<sup>17</sup>.



Fig. 3. Baixada de l'àngel en el Misteri d'Elx el 14 d'agost de l'any 2017.

14 MASSIP I BONET, Francesc. "La Festa d'Elx (Consuetud de 1625)", ed. cit., p. 109-110.

15 Sobre la doble dimensió vertical i horitzontal de l'espai escènic i el seu simbolisme, vegeu QUIRANTE SANTACRUZ, Lluís, SIRERA, Josep Lluís, RODRÍGUEZ, Evangelina. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. València, PUV, 1999, p. 79 sq.

16 CÀMARA I SEMPÈRE, Hèctor. *El Flos sanctorum romançat*, ed. cit., p. 668.

17 CÀMARA SEMPÈRE, Hèctor. "'Estels fets pols': l'ús de l'oripell en la Festa o Misteri d'Elx". En *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de Lleida, 7-11 de setembre de 2009*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010. Vol. II, La literatura i les arts, p. 83-94: p. 86. Alfons Llorenç nota també que l'oripell de la palma de l'àngel contribueix a donar-li la resplendor que menciona el *Flos sanctorum*. Vegeu LLORÈNÇ, Alfons. "Aproximació al món literari de la Festa d'Elx". En *Història i crítica de la 'Festa d'Elx', op. cit.*, p. 157-179. Tanmateix, no es pot saber si ja existia aquest ús escènic al segle XVII. En efecte, segons Hèctor Càmera, "Encara que es conserven referències en els llibres de comptes que ens informen de la presència d'aquest element des d'antic en la Festa, no és fins al segle XIX que trobem referències clares a la seua funció escènica, concretament en el moment de la coronació" (*ibid.*, p. 85).

La donació de la palma a Maria suposa en el Misteri d'Elx una gestualitat que constitueix un afegit respecte a la *Legenda aurea*. Les acotacions escèniques mencionen una petita cerimònia que es reitera cada vegada que la palma és transferida d'un personatge a un altre:

[Primera jornada, arribada de l'àngel]

"Acabada esta cobla, arriba lo àngel fins on està la Maria y agenolla's en lo cadafal, prop la Maria, y besa la palma y posa-se-la sobre lo cap y dónala-y; y la Maria la y pren fent la matexa çerimònia" [...]<sup>18</sup>

[Primera jornada, Maria dona la palma a sant Joan]

MARIA

Ay fill Joan ! Si a vós plau,  
aquesta palma vós prengau

y la-m fassau davant portar  
quant me porten a ssoterrar.

Dóna la Maria la palma a St. Joan, besa-la y  
possa-se-la sobre lo cap, y St. Joan la pren y fa  
lo mateix [...]<sup>19</sup>

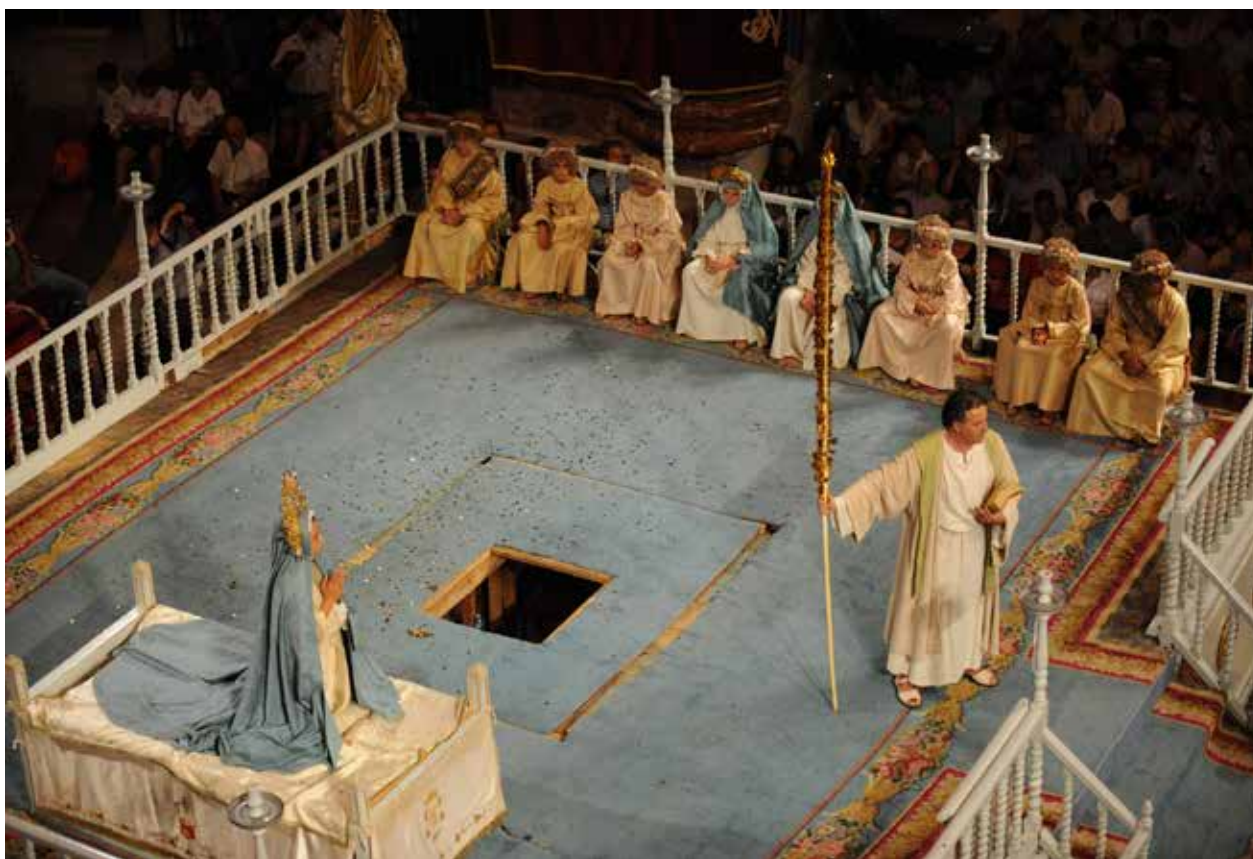
[Segona jornada, principi, sant Pere dona la palma a sant Joan]

St. Pere pren la palma que te Nostra Senyora al  
muscle y canta:

ST. PERE

Preneu vós, Joan la palma pretiosa  
e portau-la davant lo cos glorificat,  
car així u dix la Verge gloriosa  
ans que als sels se n'agués pugat.

Acabat de cantar St. Pere esta cobla, besa la  
palma y possa-se-la sobre la cap y la y dóna, y  
St. Joan la pren fent lo mateix [...]<sup>20</sup>



Sant Joan amb la palma. / Sixto Marco.

18 MASSIP I BONET, Francesc. *La Festa d'Elx (Consueta de 1625)*, ed. cit., p. 110.

19 *Ibid.*, p. 111-112.

20 *Ibid.*, p. 117.

El bes a la palma evoca altres besos rituals. Se sol (i es deu) besar l'anell episcopal del bisbe, que simbolitza la unió entre el prelat i l'Església; durant l'ofici, el sacerdot i el diaca besen el llibre de l'Evangelí així com l'altar sobre el qual el primer col·loca també les mans. El bes també forma part dels gestos d'adoració de la Santa Creu i de les relíquies dels sants<sup>21</sup>. La "cerimònia" de la palma afegeix al bes la transferència de l'objecte de la mà a la mà. En això, recorda el bes de la pau, quan està mediatitzat pel portapau: durant la celebració eucarística, el sacerdot i el diaca besen el portapau, i després el diaca fa passar l'objecte entre els fidels. L'aliança de la comunitat cristiana se segella amb la circulació de l'objecte i del gest.

Quant al contacte de la palma amb el cap, recorda evidentment el baptisme, en el qual, després de traçar una creu en el front del batejat, el sacerdot li tira aigua beneïda, pronuncia la fórmula sacramental i li ungeix el front amb la Santa Crisma.

La "cerimònia" de la palma, encara que les consuetes no expliquen el seu significat, sembla situar-se en la cruïlla d'aquests gestos rituals. El Misteri d'Elx confereix així a la palma un estatut complex, entre objecte litúrgic i objecte de veneració, el caràcter sagrat del qual és expressat i actualitzat per la interpretació dels actors-cantants.

Aquest caràcter sagrat és confirmat per una escena que ofereix una interessant reescritura del *Flos sanctorum*, ja analitzada per Hèctor Càmera<sup>22</sup>. Només destacaré els elements que concerneixen el paper de la palma. Com hem vist, en el relat de Jaume de Voràgine, sant Pere confia la palma al "príncep dels preveres" perquè la col·loque "sobre els cecs"; predi que els convertits recuperaran la

vista. El miracle anunciat, tanmateix, no està descrit, probablement perquè les paraules de sant Pere li donen un significat més aviat espiritual que corporal.

El Misteri d'Elx modifica considerablement el seu intertext. Tots els hòmens de Jerusalem, requalificats com a jueus, es veuen afectats per la paràlisi, "ab los brazos altos y les mans fetes gafes". Després que sant Pere, sant Joan i sant Jaume els diuen que seran curats si confessen la virginitat immaculada de Maria, admeten que és "mare del Fill de Déu" i demanen el baptisme. Això és el que segueix:

Acabades estes cobles, pren St. Pere la palma de Nostra Senyora y ab ella batega als dits jueus, fent serimònia sobre los caps de aquells, y, de continent, queden lliures de aquella manquadat quels causà lo atreviment que varen tenir de voler prendre a Nostra Senyora, fent demostracions, los jueus, ab les mans estar sanes, menegant-les y mostrant-les a tots<sup>23</sup>.

En el que toca a la palma, el Misteri d'Elx fa un triple canvi. En primer lloc, sant Pere no confia l'objecte al mestre dels futurs conversos, sinó que conserva la prerrogativa de manejar-lo. Paral·lelament a la "reducció del paper del "príncep dels preveres"" que caracteritza l'escena<sup>24</sup>, sant Pere adquireix un protagonisme major. En segon lloc, el poder taumatúrgic de la palma, profetitzat però no descrit en el *Flos sanctorum*, es manifesta ací en els seus efectes, ja que els actors mostren, pels seus gestos, la seua mobilitat recuperada. Finalment, però no menys important, la planta té explícitament un paper sacramental, ja que segons l'acotació escènica, sant Pere bateja els jueus traçant-los un senyal al cap amb la palma<sup>25</sup>.

Així, l'escenificació del Misteri reforça la virtus sagrada de la palma. Conforme als apò-

21 LE GALL, Dom Robert. Article "Baiser". *Dictionnaire de liturgie*. Editions CLD, 1987.

22 CÀMERA I SEMPERE, Hèctor. "El Misteri d'Elx com a adaptació teatral de la *Legenda aurea*". En *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/LXVI. Miscel·lània Albert Hauf*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013, p. 57-84.

23 MASSIP I BONET, Francesc. "La Festa d'Elx (Consueta de 1625)", ed. cit., p. 121.

24 CÀMERA I SEMPERE, Hèctor. "El Misteri d'Elx com a adaptació teatral...", art. cit., p. 73.

25 Hèctor Càmera subratlla que mitjançant el baptisme, els jueus són integrats a la comunitat cristiana, cosa que allunya el Misteri de la tradició assumpcionista i d'altres misteris com el de Tarragona. *Ibid.*, p. 74.



*Sant Pere bateja els jueus amb la palma. / Jaime Brotons. APME.*

crifs, la planta ve del cel –un cel metafòric i espiritual que pren en el Misteri una dimensió concreta, material, en la cúpula de l'església–. A través de la "cerimònia" que acompanya els seus moviments i manipulacions, la palma es fa l'objecte d'una litúrgia, en dos sentits: com a objecte de veneració a través del bes, i com a signe o objecte sagrat del mateix ordre que la creu o la Santa Crisma, capaç d'assumir una funció sacramental i taumatúrgica. Contribueix a marcar la dignitat i l'elecció dels personatges que la manegen –l'àngel, la Mare de Déu, sant Joan, sant Pere– i a traçar entre ells un lligam visible i tangible.

### **3. Palmes i palmeres miraculoses a la Vila**

Fins ací, he presentat el text del Misteri com un bloc unit. En realitat, en la Festa, les dues jornades són disjunctes: la primera, la Vespra,

es representa el 14 d'agost, i la segona, la Festa, l'endemà, el 15. Entre ambdós actes, al matí del 15, una processó recorre la ciutat. La imatge de la Mare de Déu és conduïda en posició de jacent, amb el rostre cobert d'una mascareta amb els ulls tancats. Músiques instrumentals, tocades per una banda, alternen amb el cant *In exitu Israel* que acompanyarà, a la mateixa vesprada, el soterrament de la Mare de Déu en el cadafal del Misteri. En aquella processó-enterrament, sant Joan, davant la imatge, porta la palma. L'objecte sagrat ix així de l'espai de la basílica per ocupar un altre espai, el de la ciutat; o, més aviat, retorna a l'espai de la ciutat, ja que la palma ve del palmerar. Tanmateix, no s'allunya de l'àmbit de la devoció mariana, ja que el mateix palmerar d'Elx té una forta vinculació amb la Mare de Déu. És ben sabut que des de finals del segle XVII, en virtut del testament del Doctor Caro, l'actual Parc Municipal és propietat de la imatge de la Mare de Déu de

l'Assumpció<sup>26</sup>. Aquesta herència, que associa jurídicament l'hort a la Mare de Déu, va continuar manifestant-se a l'època contemporània: segons Joan Castaño, a partir de 1940, la palma de sant Joan va provenir durant anys d'un arbre del mateix Parc Municipal<sup>27</sup>. Aquesta situació va canviar fa una desena d'anys, quan l'Ajuntament va deixar de tenir les seues pròpies cambres fredes on conservar les palmes. Des d'aquell moment, la palma de sant Joan prové d'un hort de palmerers privat.

Per tant, el valor simbòlic i al·legòric que les elaboracions medievals i modernes confeixen a la palma i a la palmera adquireix a Elx una dimensió molt concreta, teixint-se i inscrivint-se en un marc local. Aquesta imbricació entre un simbolisme cristià global i el context local apareix clarament en la consuetud de Gaspar Soler Chacon, que conté, després del text del Misteri (en aquest cas sense partitures), complements relatius a la "Vila d'Elx"<sup>28</sup>. El copista, que dedica la consuetud al senyor Honorato Martí de Monssí, fa precedir el Misteri d'Elx de dos pròlegs i d'una taula on introdueix, a més dels dos actes del drama, altres tipus de consideracions:<sup>29</sup>

En lo tercer, una breu relació en la qual es declara la antiguitat de la Festa de Nostra Senyora, y quina causa els mogue als vehins de Elig pera festejarla tots los anys; y aximatex, la fundatio y antiguitats de dita vila y les cosses mes principals que ab tota sertesca se an pogut sacar dels originals qu'estan en lo archiu de aquella. – Fol. 17.

Als margens de dita relatio van unes adnotacions pera que ab facilitat se puxen trobar algunes coses dignes de memoria<sup>30</sup>.

De fet, després del *Llibre de la festa*, Gaspar Soler Chacon anuncia una "breu relatio de les cosses mes principals de la festivitad de Nostra Señora de la Assumptio y de les antiguitats de la pnt. villa de Elig, sacada del llibre que a compost Cristofol Sans de Carbonell sindich de dita vila"<sup>31</sup>. En les pàgines següents, selecciona i adapta alguns passat-



**Palmera de tres troncs. Ms. Cristofol Sanç (1621). / AHME.**

26 El testament data de 1661. Va esdevenir efectiu en 1697, quan es va morir la neta del Doctor, Isabel Caro. En un primer moment, el clergat de santa Maria es va encarregar dels béns de la Mare de Déu en nom de la Confraria de Nostra Senyora. Després d'un plet interposat pel tercer marit d'Isabel, l'Audiència Reial de València va decidir en 1710 que la imatge de la Mare de Déu fou titular dels béns del testament. Vegeu la pàgina redactada per ORS MONTENEGRO, Miguel: <http://www.elche.me/biografia/caro-marti-nicolas-el-doctor-caro> (Memoria Digital de Elche).

27 CASTAÑO GARCÍA, Joan. "L'organització de la Festa a través dels temps". En *Historia i crítica...*, op. cit., p. 341-359: p. 353-354.

28 La consuetud realitzada per Carlos Tàrraga Caro en 1751 constitueix una còpia de la de Gaspar Soler Chacon. El copista hi afegeix al seu torn diversos desenvolupaments, entre els quals altres miracles. Seria molt interessant ampliar aquest estudi a la consuetud de Tàrraga, però no ho permet el format d'un article.

29 Cite l'edició de 1933 d'IBARRA Y RUIZ, Pedro. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*, ed. cit., afegint-hi marques de puntuació i apòstrofs perquè la lectura siga més còmoda.

30 IBARRA Y RUIZ, Pedro. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*, ed. cit., p. 6-7.

31 *Ibíd.*, p. 19.



**Sant Joan amb la palma en la processó de la Mare de Déu / APME.**

ges de la crònica de Cristòfol Sanç (1621)<sup>32</sup>, als quals afegeix diversos desenvolupaments. Entre els seus afegits, el palmerar ocupa un lloc important.

El copista comença per descriure la processó del dia 15, on es porta "a Nostra Señora [...] gitada ab lo rostro de difunta sobreposat ab la palma al muscle"<sup>33</sup>. Evoca el sermó pronunciat "en anys passats" pel bisbe de Cartagena, "lo Illustrism. Señor Don Alonço Coloma", el dia de l'Assumpció: va dir que Elx era "molt pareguda ditta a la ciutat Santa de Jerusalem per les moltes palmeres y olivars que en ella hay, que la fan molt ermosa y de agradable vista"<sup>34</sup>. Aquest motiu, que es mantindrà fins al segle XX, es basa tant en la representació de la palmera com a arbre del paradís com en l'evocació bíblica de l'oasi d'Elim<sup>35</sup>.

Fa seguir el record del sermó per una sèrie de miracles relacionats amb palmes i palmeres. Tal és el primer:

Contas per cossa molt certa y averiguada veritat que anys passats, vingueren entre altres dos forasters a la festa de Nostra Senyora, y sent la u dells mes devot, procura aver una fulla de la palma de Nostra Senyora y se la va posar entre lo forro del gipo que portava ab si. Succedi qu'estan en lo camy que anaven a sa terra, es va moure tan gran tempestat de trons y remalls que atemorisava a tots. Fonch voluntat divina que caygues un llam sobre u dels dos, y el que tenia la palma queda's lliure y al altre el mata; y los ques varen trobar a dit temps, qu'estaven circumvehins, vent aquell miracle, li demanaren que quines reliquies portava, qu'estant al costat del difunt lo llam no l'avía tocat en un fil

32 He consultat l'edició de GÓMEZ BRUFAL, Juan. *Excelencias de la villa de Elche*. Elche, Librería Atenea, 1954, que edita el manuscrit posseït per l'Ajuntament d'Elx. En el pròleg, l'editor menciona tres còpies, una de les quals està conservada en la Biblioteca Nacional d'Espanya. Hui està disponible en internet, així que he pogut consultar-la també.

33 IBARRA Y RUIZ, Pedro. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*, ed. cit., p. 21.

34 *Ibid.*, p. 21.

35 Aquest passatge menciona l'arribada del poble d'Israel a l'oasi d'Elim, on troba dotze fonts i setanta palmeres (Èxode, 15,27).

de la sua roba. Als quals dix que no duya mes que huna fulla de palma de Nostra Senyora que per sa devotio es va passar en lo aforro del gipo, y que miraculosament la volgut guardar Deu nostre Señor per intersesio de sa mare gloriosa y per la molta fe que tenia en la palma de Nostra Señora que lo angel li desvalla del sel, la qual va mostrar; y veren lo miracle manifest perque tots tingam devossio de llevar ab si la palma de Nostra Senyora y la tingam en gran veneratio<sup>36</sup>.

Si bé el text comporta elements habituals en una relació de miracle, cadascú es troba actualitzat i remotivat en el context de la "Villa". L'afirmació tòpica de veridicitat ("conta's per cossa molt certa y averiguada veritat") és reforçada pel testimoni ocular de "los ques varen trobar", qualificats com a veïns. Es tracta d'un miracle clàssic, tant pel valor protector conferit a la palma com pel mal del qual està protegit el foraster: als segles XVI i XVII abunden els relats de tempestats o catàstrofes meteorològiques i dels miracles que en preserven els fidels<sup>37</sup>. Tanmateix, el fenomen sobrenatural s'inscriu en un marc familiar als il·licitans, en el camí de tornada de la Festa de l'Assumpció, els detalls de la qual són evocats amb precisió: el foraster aconseguix "una fulla de la palma de Nostra Senyora", la palma "que lo angel li desvalla del sel". El poder de la planta és explícitament assimilat al de "reliquies" per les preguntes dels "circumvehins". Funciona com una relíquia per contacte, ací amb la imatge de la Mare de Déu. En protegir el foraster del llamp, confirma i reitera en una actualitat recent el miracle taumatúrgic de la palma en el Misteri d'Elx, referit alguns fulls abans en el mateix manuscrit<sup>38</sup>.

Gaspar Soler Chacon continua amb un segon miracle, que no figura tampoc en la crònica de Cristòfol Sang:

Ytem se acontes y esta en veritat que [...] es cossa contingent caure de aquelles [palmeres] los ortolans innumerables vegades sens poder-o remediar, y no tan solament no morir, pero no quedar ab llisio majorment, per ser dittes palmeres les mes de altaria de çent pams, com o poden conixer y experimentar los que les an vistes que auran estat en ditta vila. Piament se a de creure quels guarda nostre Sor. per inter-sessio de sa mare gloriosissima<sup>39</sup>.

En aquesta anècdota, que al·ludeix a la funció d'intercessió de la Mare de Déu, la palmera manifesta una benevolència paral·lela a la de l'evangeli del Pseudo-Mateu: a l'arbre que s'inclina del cel a la terra per compensar la seua altura respon, ací, un arbre l'altura del qual no constitueix un perill per als hòmens que cullen les seues fruites. Sense poder detallar aquest punt, precise que aquest miracle, dins el context il·licità, s'integra en una sèrie de relats units per un mateix motiu: en la basílica Santa Maria, en la ciutat o en el palmerar, la Mare de Déu de l'Assumpció evita que caiguen els seus devots; si cauen, evita que es muiren o ferisquen; impedeix que estiguen esclafats per objectes caiguts del cel o dels balcons<sup>40</sup>.

Un últim passatge mostra d'una altra manera com es poden vincular les temàtiques del Misteri i els textos que l'acompanyen en el manuscrit:

Una palmera en lo ort de Jaume Sala, junt la paret que rrecau a la sequia Major a la part de

36 IBARRA Y RUIZ, Pedro. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*, ed. cit., p. 22.

37 L'exposició de la Biblioteca Nacional d'Espanya, *Noticias verdaderas, maravillosos prodigios. Relaciones de sucesos en la BNE y los orígenes del periodismo*, Comissàries: Adelaida Caro Martín y Nieves Pena Sueiro, 1 de abril-12 de junio 2022, dedica una secció molt interessant a aquest tema. Basta mirar la llista de les relacions editades en les col·leccions d'aquell tipus de notícies per fer-se una idea del lloc que hi tenen les catàstrofes naturals. Vegeu ETTINGHAUSEN, Henry. *Noticias del siglo XVII: Relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*. Barcelona, Puvill, 1995; ETTINGHAUSEN, Henry. *Noticias del siglo XVII: La Prensa a Barcelona entre 1612 i 1628*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, 2000. Sobre els relats de miracles, vegeu BÉGRAND, Patrick. *Signes et châtements, monstres et merveilles. Stratégies discursives dans les "relaciones de milagros" publiées en Espagne au XVIIe siècle*. Presses Universitaires Franc-Comtoises, dif. Paris, Les Belles Lettres, 2004.

38 La devoció actual per la palma de sant Joan, distribuïda a la fi del Misteri, se situa en la continuïtat d'aquest relat.

39 IBARRA Y RUIZ, Pedro. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*, ed. cit., p. 22-23.

40 Aquesta afirmació es funda en la lectura de la col·lecció de miracles reunits per CASTAÑO GARCÍA, Joan. *La Imagen de la Virgen de la Asunción, Patrona de Elche*. Caja de Ahorros Provincial de Alicante / Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1991, p. 39-62.



Portada de la còpia de la consuetudine de 1625 de Pere Ibarra / Museu de Puçol.

ponent camí de Resemblanch, esta per mostrar nostron Deu y Señor. Sa omnipotència la volguda crear per diferent medi que a les altres, pux son de un ull y estes delles ay la major part mascles; y esta es femella y de tres ulls, y tan yguals que sils mediren ab un compas, no pogueren venir mes justs del que venen a la vista los tres derenda ques conforme la que al principi de la breu relatio va dibuixada; y no es sens causa averla creada y possada nostre Sor. en dit puesto y a la vista de tots, siperà que los cristians tingam major fe en lo misteri de la Santíssima Trinitat [...]»<sup>41</sup>.

Una mica després, el copista evoca una segona palmera que està començant a "fer tres ulls". El comentari és paregut al primer:

A permes nostre Señor, pera mes manifestar sa magt. y grandessa, quesies dos palmeres es criassen en pars publiques y aon les poguessen los cristians veure y alabar lo seu santissim nom, y reverensiar quant se passa per davant delles lo misteri de la Ssma. Trinitat per veure un simil a tan conforme adaquell que, sent un tronch, ixquen dell tres tan yguals de amplaria y de altaria com es lo tronch prensipal de on manen los tres; y no sent res meyns de admirar que dittes tres palmeres en una tinguen datils tan bons els de la palmera denmig com les dels costats<sup>42</sup>.

Dues palmeres "trinitàries", doncs, apareixen en el manuscrit, situades en un marc molt concret: els horts d'Elx, definits per la seua localització i pels seus propietaris.

L'arbre trinitari, exterior al simbolisme marià, es pot associar amb motius similars de l'Edat Mitjana. En aquella època, diversos textos, tant llatins com en llengües vernacles, utilitzen la figura de l'arbre com un

esquema que permet donar una forma visual a una sèrie de conceptes, per exemple les virtuts i els vicis o les arts liberals. Sembla que la palmera haja tingut un paper similar en alguns textos francesos<sup>43</sup> i en l'esfera germànica, com ho testimonia el tractat al·legòric *Palma contemplationis*<sup>44</sup>. En aquelles figuracions apareixen, encara que rarament, arbres trinitaris.<sup>45</sup>

Més directament, la palmera trinitària de la consuetà prové de la crònica de Cristòfol Sanç, el qual l'acompanya d'un dibuix i, sobretot, d'un ampli desenvolupament didàctic sobre el seu simbolisme. Gaspar Soler Chacon, si bé no dona tantes precisions sobre el sentit de l'arbre trinitari, l'integra en un conjunt de textos on pren un sentit específic: crea ecos amb el cant "Flor de virginal bellesa" que vincula la Mare de Déu amb la Trinitat, i amb el mateix aparell escènic de la segona Jornada, la Trinitat.

Estudiar el Misteri en l'espai de la consuetà on està transcrit posa en relleu una trama de signes i motius que reuneix els textos del manuscrit. La palma i la palmera, en aquesta perspectiva, permeten mostrar com es fan jocs de reverberacions i contextualitzacions mútues entre el text del Misteri i les "antiquitats" i miracles copiats en el manuscrit, i com el conjunt s'inscriu en l'espai concret de la vila i del seu palmerar.

## BIBLIOGRAFIA

### EDICIONS DE LA CONSUETA DE GASPAR SOLER CHACON (1625)

IBARRA Y RUIZ, Pedro. *Lo Misteri d'Elix. El Misterio de Elche. Manual del curioso espectador de la representación de la famosa fiesta,*

41 IBARRA Y RUIZ, Pedro. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*, ed. cit., p. 25.

42 *Ibid.*, p. 26.

43 En el context de la literatura mariana, el pròleg del "Miracle de Saint Guillaume du Désert", compost abans 1339, assimila el "paumier" (la palmera) a tres valors cristians i detalla els seus "fruits". Vegeu *Miracles de Nostre Dame par personnages*, ed. Gaston Paris i Ulysse Robert. Paris, Librairie Firmin Didot et Cie, SATF, 1877, t. II, p. 3.

44 Vegeu VAN DEN ABELE, Baudouin, i CORDONNIER, Rémy. "Un palmier, sept fleurs et sept oiseaux: la *Palma Contemplationis* et ses témoins illustrés". *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, Vol. 23, 2011, p. 65-103.

45 Un exemple: la visió de l'arbre (no és una palmera) trinitari pel rei pagà Evalac en l'*Estoire del Saint Graal*, novel·la en prosa del segle XIII, que contribueix a la conversió del rei al cristianisme. Vegeu PONCEAU, Jean-Paul. *Estoire del Saint Graal*. Paris, Champion, 1997, § 91-99, p. 60-67.

compuesto para que sirva de guía y claro conocimiento. Alicante, Imp. Lucentum, 1929.

IBARRA Y RUIZ, Pedro. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen. Drama lírico-litúrgico que se representa todos los años en la iglesia de Santa María de Elche los días 14 y 15 de agosto. Publicación de la consuetas más antigua que se conoce*. Elx, Tipografía Agulló, [1933].

MASSIP I BONET, Francesc. "La Festa d'Elx (Consuetas de 1625)". En *Història i crítica de la 'Festa d'Elx'* Joan Castaño García y Gabriel Sansano i Belso (eds). Alicante, Universidad de Alicante, 1998, p. 105-126.

### ALTRES TEXTOS CITATS

*Estoire del Saint Graal*, ed. Jean-Paul Ponceau, Paris, Champion, 1997.

DE LA IGLESIA, Nicolás. *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuras, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen y Madre de Dios Maria nuestra Señora*. Burgos, 1659. Edició de 1674 en la pàgina de la Biblioteca Digital de Castilla y León: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=8351>

*Los Evangelios apócrifos*. Estudios introductorios y versión de los textos originales por Aurelio de Santos Otero. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005 [cuarta impresión].

"Miracle de Saint Guillaume du Désert". En *Miracles de Notre Dame par personnages*, ed. Gaston Paris i Ulysse Robert. Paris, Librairie Firmin Didot et Cie, SATF, 1877, t. II.

*Noticias del siglo XVII: Relaciones españolas de sucesos naturales y sobrenaturales*, ed. Henry Ettinghausen. Barcelona, Puvill, 1995.

*Notícies del segle XVII: La Premsa a Barcelona entre 1612 i 1628*, ed. Henry Ettinghausen. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, 2000.

SANZ, Cristòfol. *Excelencias de la villa de*

*Elche*, ed. Juan Gómez Brufal. Elche, Librería Atenea, 1954.

VORÀGINE, Jacobo (traducció catalana), *El Flos sanctorum romançat*. Ed. CÀMARA I SEMPÈRE, Hèctor. *El Flos sanctorum romançat. Edició crítica dels dos incunables catalans de la Leyenda aurea de Jacobus de Voragine*. Tesi presentada a la Universitat d'Alacant, 2013.

### ESTUDIS

ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. "Emblemas marianos de la capilla de la Virgen en la cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, Tomo 69-70, 2003-2004, p. 383-409.

BÉGRAND, Patrick. *Signes et châtiments, monstres et merveilles. Stratégies discursives dans les "relaciones de milagros" publiées en Espagne au XVIIe siècle*. Presses Universitaires Franc-Comtoises, dif. París, Les Belles Lettres, 2004.

CÀMARA SEMPÈRE, Hèctor. "'Estels fets pols': l'ús de l'oripell en la Festa o Misteri d'Elx". En *Actes del Quinzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Universitat de Lleida, 7-11 de setembre de 2009*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010. Vol. II, La literatura i les arts, p. 83-94.

CÀMARA I SEMPÈRE, Hèctor. "La *Legenda aurea* com a font del Misteri d'Elx: una anàlisi comparativa". En *Literatures ibèriques medievals comparades*, Rafael Alemany Ferrer, Francisco Chico Rico (eds.). Alacant, Universitat d'Alacant; Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 2012, p. 133-146.

CÀMARA I SEMPÈRE, Hèctor. "El Misteri d'Elx com a adaptació teatral de la *Leyenda Áurea*". En *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/LXVI. Miscel·lània Albert Hauf*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013, p. 57-84.

CASTAÑO GARCÍA, Joan. *La Imagen de la Virgen de la Asunción, Patrona de Elche*. Caja

de ahorros provincial de Alicante / Patronato Nacional del Misterio de Elche, 1991.

CASTAÑO GARCÍA, Joan. "L'organització de la Festa a través dels temps". En *Història i crítica de la 'Festa d'Elx'*, Joan Castaño García y Gabriel Sansano i Belso (eds). Alicante, Universidad de Alicante, 1998, p. 341-359.

DÍAZ DE BUSTAMANTE, José Manuel. "One-rata resurgit. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera". En *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, t. 31, n. 94, 1980, p. 27-88.

LLORENÇ, Alfons. "Aproximació al món literari de la Festa d'Elx". En *Història i crítica de la 'Festa d'Elx'*, Joan Castaño García y Gabriel Sansano i Belso (eds). Alicante, Universidad de Alicante, 1998, p. 157-179.

MONTANER, Emilia. "Les images végétales dans les emblèmes consacrés à la Vierge Marie". En *Flore au paradis. Emblématique et vie religieuse aux XVIe et XVIIe siècles*, Paulette Choné i Bénédicte Gaulard (eds). Glasgow, Glasgow Emblem Studies, vol. 9, 2004, p. 61-79.

OLAÑETA MOLINA, Juan Antonio. "De fructibus tuis refice matrem meam: el milagro de la palmera como alegoría del comitente en el claustro de Sant Benet de Bages". *Anuario De Estudios Medievales*, 48(2), p. 821-844.

ORS MONTENEGRO, Miguel, "Caro Martí, Nicolás – 'El doctor Caro'", <http://www.elche.me/biografia/caro-marti-nicolas-el-doc-tor-caro> (Memoria Digital de Elche).

QUIRANTE SANTACRUZ, Lluís, LLUÍS SIRE-RA, Josep, RODRÍGUEZ, Evangelina. *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. València, PUJ, 1999.

VAN DEN ABEELE, Baudouin, i CORDONNIER, Rémy. "Un palmier, sept fleurs et sept oiseaux: la *Palma Contemplationis* et ses témoins illustres". *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, Vol. 23, 2011, p. 65-103.

## ALTRES

Exposició de la Biblioteca Nacional de España, *Noticias verdaderas, maravillosos prodigios. Relaciones de sucesos en la BNE y los orígenes del periodismo*, Comissàries: Adelaida Caro Martín y Nieves Pena Sueiro, 1 de abril-12 de junio 2022.



La palma en la Judiada. / Sixto Marco. APME.



*La banda de música en la procesión de la Virgen de 2002. / APME.*

# La música para banda en torno a la Festa d'Elx

Fernando  
Penalva Martínez  
Historiador del Arte

*A Filo y Modesta, in memoriam.*

## Preámbulo<sup>1</sup>

**E**n la actualidad las bandas de música constituyen uno de los fenómenos culturales más reseñables en el ámbito geográfico de lo que hoy día es Comunidad Valenciana. A lo largo de tres siglos se ha ido forjando un tejido asociativo alrededor de las distintas sociedades musicales que le ha valido el reconocimiento por parte de la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. A ninguna de las distintas manifestaciones festivas propias de los valencianos les es ajena su presencia, al punto de hacerla parte indisoluble y fundamental de las mismas. El Misteri d'Elx, como uno de los máximos exponentes de la cultura valenciana tampoco ha sido, a lo largo de la historia, ajeno a la música para banda en sus distintos géneros y expresiones.

A día de hoy, la presencia de esta tradición musical dentro tanto del Misteri, como de las propias Fiestas de Agosto, ha quedado relegada a un papel casi anecdótico. Concretamente, en la Festa se reduce al acompañamiento del cortejo inicial de cantores desde la ermita de San Sebastián hasta Santa María a los sones del pasodoble *El Abanico* y al acompañamiento de la procesión de la Virgen del 15 de agosto. Este hecho resulta paradójico, atendiendo

especialmente al hecho de que Elche es la tercera ciudad en cuanto a población de la Comunidad Valenciana, así como una ciudad que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX ha contado con medios suficientes como para que esto no fuera así. De igual manera, también ha tenido lugar un llamativo proceso de aculturación, que ha borrado prácticamente del mapa la producción bandística de distintos compositores locales y foráneos que dedicaron distintas obras a las fiestas locales y a la propia ciudad.

Este artículo de investigación surge con la necesidad de poner de relieve la importancia que la música para instrumentos de viento y, posteriormente, las bandas de música modernas, han tenido dentro tanto de las representaciones del Misteri como de las Fiestas de Agosto en la ciudad de Elche, de manera que se pueda iniciar un itinerario de recuperación y divulgación del rico patrimonio musical atesorado a lo largo de décadas y que a día de hoy permanece silenciado en el olvido.

## Música para instrumentos de viento en torno al Misteri: La capilla musical

Para encontrar el origen de la música instrumental en la Basílica de Santa María, es preciso echar la vista atrás hasta el siglo XVI. Será en este momento cuando se tengan las primeras noticias acerca de una capilla de

<sup>1</sup> Este artículo de investigación se ha podido realizar gracias a las ayudas a la investigación otorgadas por la Cátedra Misteri d'Elx en el año 2020. Igualmente, quiero agradecer desde aquí la inestimable colaboración de Joan Castaño y Rubén Pacheco por toda la ayuda prestada durante el proceso de investigación y redacción.



*Cortejo inicial del Misteri, con la banda municipal detrás. Años 40. / Archivo del Patronato del Misteri d'Elx (APME).*

música propia que, con el paso de los años, irá ampliando su plantilla vocal e instrumental y se convertirá de *facto* en la única escuela de música existente desde el momento en que se tienen noticias de su existencia hasta su disolución en 1835<sup>2</sup>.

Las funciones que le eran propias a este conjunto eran muy diversas: desde la formación de los infantillos de coro -niños que acudían como cantores para aprender música- hasta el acompañamiento en los oficios solemnes de las principales celebraciones litúrgicas. Como es lógico, las representaciones del Misteri en los días centrales del mes de agosto suponían uno de los acontecimientos principales dentro de la vida en la capilla musical,

siendo reforzada la misma para la ocasión por músicos de otras localidades, normalmente, provenientes de las capillas musicales pertenecientes a sedes catedralicias como Orihuela o Murcia<sup>3</sup>.

Así pues, se encuentra el primer vestigio documental de esta capilla musical en un escrito fechado en el año 1562, donde se especifican las funciones de Llois Vich<sup>4</sup> como *Mestre de Capella*. Las mismas consistían en tañer y enseñar a tañer el órgano, además de instruir a aquellos que así lo desearan tanto en el canto llano como en el *cant d'orgue* -polifonía- lo que da cuenta del carácter como institución pedagógica que le era intrínseco a la capilla de música<sup>5</sup>.

2 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*. [Tesis doctoral]. Elche: UMH, 2014. p. 156.

3 *Ibidem*. p. 499.

4 POMARES PERLASIA, José. *La Festa o Misterio de Elche*. Vol. 3. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2006. p. 97.

5 CASTAÑO GARCÍA, Joan. *La música en la Iglesia Parroquial de Santa María de Elche en Cabanilles: Revista Trimestral de la Asociación Cabanil-*

Todo parece indicar que, tanto Llois Vich –al que la historiografía existente atribuye la autoría del motete *Ans d'entrar en sepultura*–<sup>6</sup>, como otros maestros de capilla entre los siglos XVI y XVII fueron los responsables de la reforma polifónica de la Festa, dando cuenta este hecho del grado de implicación que tuvieron con la misma. De igual modo, a lo largo del siglo XVII aparecerán los primeros testimonios que hagan referencia a la presencia de ministriles, es decir, músicos que tocaban instrumentos de viento, en la capilla musical de Santa María. En este caso concreto, contaría con una plantilla estable de cuatro ministriles, equiparándose así a las capillas de música radicadas en ciudades como Xátiva o Alicante<sup>7</sup>.

Siguiendo con el transcurso de los años, el siglo XVIII servirá para consolidar y ampliar la capilla musical. De este modo, además de la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción, que era la entidad tradicionalmente encargada de administrar los caudales provistos por el Consell desde 1609 para la celebración de la Festa, también será el propio Ayuntamiento el que efectúe distintos pagos a músicos a través de la Administración de Propios y Arbitrios<sup>8</sup>.

Consecuentemente habrán numerosos pleitos, provocados usualmente por el agravio comparativo entre músicos que cobraban distintos sueldos, pero también fundamentados en aspiraciones y conflictos personales tanto dentro de la capilla como entre los miembros de la Clavería, clero parroquial de Santa María y Consell municipal.

Es así como se llega al período de máximo esplendor de la capilla musical, bajo el magisterio de Jacinto Redón, presbítero que permaneció en el cargo entre los años 1758 y 1798. En este momento se llegará a contar con una plantilla vocal e instrumental



*Portada Mayor de la Basílica de Santa María. / Vicente J. Poveda, Archivo Basílica de Santa María de Elche (ABSME).*

que rondaría los quince componentes, todos ellos profesionales y asalariados con pagos asignados en moneda<sup>9</sup>.

Acabada esta etapa de esplendor, sucederá a Jacinto Redón en el cargo de maestro de capilla Esteban Brufal, organista que ya habría participado con anterioridad de la capilla musical de Santa María<sup>10</sup>. Con él y sus sucesores en el cargo se mantendrá prácticamente intacta la estructura existente con su predecesor. Su labor al frente de la capilla será sumamente breve, ya que en 1802 ocupará el cargo mosén Ignacio Rodríguez. El último maestro de capilla que contará con un grupo

*lles de Amigos del órgano*. Valencia: 1986. p. 17.

6 POMARES PERLASIA, José. Op. Cit. p. 97.

7 PACHECO MOZAS, Rubén. Op. Cit. p. 160.

8 *Ibidem*. p. 65.

9 PACHECO MOZAS, Rubén. Op. Cit. p. 173.

10 CASTAÑO GARCÍA, Joan. Op. Cit. 1986. p. 32.

de profesionales remunerados a su cargo será Francisco Antonio Aznar, discípulo de Rodríguez, quién llegará al puesto en 1833 y bajo cuyo cargo se llevará a cabo la disolución de la capilla de música tal y como había existido hasta ese momento<sup>11</sup>.

La presencia de instrumentos de viento en la capilla musical y en el Misteri pasa a tener, durante este periodo de decadencia, un papel residual, quedando reducida al *bajo metal*<sup>12</sup>, interpretado por un bombardino o un fagot<sup>13</sup>. Esta práctica, al igual que la interpretación de la Marcha Real por una banda de música situada en la Capilla de la Comuni3n del templo en el momento de la Coronaci3n, fue ampliamente criticada por músicos de la talla de Joaquín Turina o Felipe Pedrell<sup>14</sup>.

### La ciudad como escenario del Misteri: La Roà y la Procesi3n de la Virgen

Dos de los momentos clave en la celebraci3n de la Festa son la Roà y la subsiguiente Procesi3n de la *Marédeu*. Ello se debe fundamentalmente a que en esos dos momentos la ciudad y sus calles se transforman, convirtiéndose la ciudad en parte del escenario del Misteri.

Como ya es sabido, la Roà consiste en un velatorio público colectivo y festivo, en el cual los concurrentes realizan el mismo recorrido que sigue la Procesi3n de la *Marédeu* en la mañana del día 15 de agosto. El hecho de que tenga lugar principalmente durante la noche añaía tiempo atrás un componente fundamental desde el punto de vista escenográfico: la luz, que en este caso se hacía presente a través de las luminarias que se colocaban en las torres y edificios singulares para romper la oscuridad de la noche, así como de los cirios con los que los fieles hoy día van alumbrando el camino que recorren.

Además del componente lumínico, existe documentación que hace referencia a la presencia de ministriles que, desde distintas terrazas en las casas y edificios la zona de la vila murada hacían sonar sus instrumentos<sup>15</sup>. De esta manera, se puede llegar a hacer una reconstrucci3n imaginaria del paisaje sonoro y visual que envolvía la celebraci3n de la Festa en este singular entreacto que precede a la segunda parte de la representaci3n. Desgraciadamente, no existe documentación acerca del tipo de obras que podían interpretar, si bien es presumible que fuesen piezas breves a modo de fanfarria que pudieran escucharse desde la lejanía<sup>16</sup>.

Por otra parte, en lo que respecta al acompañamiento musical de la procesi3n de la Virgen, hay constancia desde el siglo XVII de pagos a un dulzainero que habría de tocar en el transcurso de esta. En el siglo XVIII aparecen multitud de documentos de pago, tanto en moneda como en especie, a ministriles y músicos de viento de fuera de la ciudad que se unían a aquellos pertenecientes a la capilla musical de Santa María.

La funci3n de estos músicos no era únicamente tocar en la procesi3n, sino hacerlo también durante la noche de la Roà como se ha explicado anteriormente. Es interesante comprobar como, en muchos casos, eran militares provenientes de los regimientos y guarniciones radicadas en distintas ciudades<sup>17</sup>. Esto nos remitiría al momento previo a la creaci3n de las primeras bandas de música modernas a lo largo de las décadas centrales del siglo XIX.

Los primeros testimonios de bandas de música en el sentido moderno de la palabra aparecen décadas después de la disoluci3n de la capilla musical de Santa María en el año 1835,

11 Ibídem. p. 24.

12 PACHECO MOZAS, Rubén. Op. Cit. p. 282.

13 CASTAÑO GARCÍA, Joan. Op. Cit. 1986. p. 25. El bajo metal fue suprimido con la restauraci3n de la Festa en 1924 por parte de Óscar Esplá.

14 GONZÁLVIZ PELEGRÍN, Daniel. *La Festa d'Elx en los medios de comunicaci3n (1898-1948)*, Tesis Doctoral. Elche: UMH, 2017. pp. 47 y 116.

15 PACHECO MOZAS, Rubén. Op. Cit. p. 91.

16 CASTAÑO GARCÍA, Joan. (ed.) *Pere Ibarra i la Festa d'Elx. Patronat del Misteri d'Elx: Elche, 2014*. pp. 274 y 275.

17 PACHECO MOZAS, Rubén. Op. Cit. p. 84.



*Procesión de la Virgen del 15 de agosto de 1901. / Pedro Ibarra, APME.*

siendo en 1862 cuando se registra un pago a Francisco Buyolo *por las porciones para satisfacer a los individuos que componen las bandas de música*. De igual manera, Buyolo recibe otro pago para los músicos que acompañaban el trayecto del apostolado y las Marías desde la Ermita de San Sebastián hasta la puerta de la Basílica<sup>18</sup>.

Si bien es cierto que no se hace indicación alguna al tipo de composiciones que se tocaban en esta procesión, es posible que se interpretase un repertorio configurado por marchas militares, pasodobles e himnos o corales litúrgicos interpretados por instrumentos de viento. No podemos pues hablar en este momento de marchas de procesión *sensu stricto*, ya que es en estas décadas centrales del siglo

XIX cuando comienzan a surgir autores como José Gabaldá, que inician la consolidación de la marcha como género musical dentro de las composiciones para banda<sup>19</sup>. Independientemente del tipo de obras que se interpretase, a día de hoy ciertamente cabría reconsiderar la transformación del actual repertorio, muchas veces influido por las modas actuales con tendencia a la marcha de palio andaluza, hacia un tipo de repertorio más cercano a la esencia festiva de la *Procesión de la Marédeu*.

### **Presencia de bandas de música en las fiestas de Elche**

Como cualquier otra fiesta en el ámbito territorial de lo que hoy día es la Comunidad Valenciana, la música de banda tiene un papel

<sup>18</sup> *Ibíd.* p. 85.

<sup>19</sup> GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos. *La producción de José Gabaldá y Bel y catalogación de sus marchas fúnebres* en GARCÍA, Jorge y MORANT, Remigi (eds.), *Música a la llum. Documentació i patrimoni de les bandes de música*. Valencia: Universitat de València e Institut Valencià de Cultura, 2020. pp. 197-219.

fundamental tanto en el Misteri como en los distintos actos festivos programados entorno a su celebración. Revisando los programas de las fiestas de principios del siglo XX se observa la presencia continua de pasacalles y conciertos además de concursos de bandas, teniendo presencia tanto agrupaciones de la ciudad como de localidades cercanas.

De igual manera, gracias a los distintos documentos conservados en el Archivo del Patronat del Misteri d'Elx, se puede dar buena cuenta de la importancia otorgada a esta manifestación cultural en la programación de los distintos actos festivos. Destacan, entre otros testimonios, una carta dirigida al entonces director de la agrupación Alfredo Javaloyes, en la que se enumeran los distintos compromisos a los que la Banda Municipal de Música debía hacer frente en el año 1939<sup>20</sup>, a saber:

- Día 12 de agosto: concierto a las 22:30 horas en la Glorieta.
- Día 13 de agosto: misa en el solar de la Parroquia del Salvador a las 10:30 horas, corrida de toros a las 17:00 horas y concierto a las 19:30 horas en la Glorieta.
- Día 14 de agosto: concierto a las 19:00 y a las 22:30 horas en la Glorieta.
- Día 15 de agosto: procesión a las 8:30 horas desde Santa María, concierto a las 19:30 y 22:30 horas en la Glorieta y pasacalles previo al castillo de fuegos artificiales.

Los actos festivos en los que participaba la Banda Municipal se prolongaban hasta el último día de las Salves, el 22 de agosto, habiendo en el programa de actuaciones varias misas y conciertos, así como un homenaje a los caídos en el cementerio y los juegos florales celebrados en el Teatro Kursaal. Cabe

decir también que, al margen de los pagos en moneda a los músicos, el día 22 se les gratificaba con un banquete en agradecimiento a los servicios prestados en los días anteriores.

Además de las bandas locales –Municipal y Santa Cecilia– que aparecen en esta correspondencia también se puede ver el interés por traer agrupaciones foráneas del más alto nivel. Es este el caso de la Banda Primitiva de Liria, a la que se llegó a solicitar en el año 1943 presupuesto para las actuaciones que tendrían lugar los días 14, 15 y 16 de agosto en nuestra ciudad<sup>21</sup>. Si bien la disposición por ambas partes era buena, surgió el inconveniente de no tener alojamiento en los distintos hostales de la ciudad para los componentes de la banda<sup>22</sup>. En la misma línea, a través del intercambio epistolar entre Eugenio d'Ors y Alberto Asencio, se observan distintas gestiones que Conrado del Campo llevó a cabo para traer una agrupación profesional tan reconocida como la Banda Sinfónica Municipal de Madrid los días 16 y 17 de agosto de 1946<sup>23</sup>.

## Los autores y sus obras

### Alfredo Javaloyes López

Este insigne compositor ilicitano nace en marzo del año 1865, residiendo durante los primeros años de su vida en la casa familiar situada en el número dos de la calle del Reloj<sup>24</sup>, actualmente renombrada Mestre Alfred Javaloyes. En 1880, con apenas quince años, marcha a Barcelona, lugar donde inicia sus estudios musicales en composición y armonía de la mano de Felipe Pedrell y de algunos de sus colaboradores. En esta ciudad sufre un accidente de tranvía que deja su mano izquierda malograda, siéndole imposible desarrollar una prometedora carrera como violinista<sup>25</sup>.

20 Archivo Patronat del Misteri d'Elx (en adelante APME). Sig. 11/211.

21 APME. Sig. 6/2.

22 *Ibidem*. Sig. 6/117

23 *Ibidem*. Fondo Alberto Asencio. Sig. AAG/316.

24 Archivo Histórico Municipal de Elche (en adelante AHME). Padrón de la Ciudad en 1875. Sig. E875. p. 14 v.

25 CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Ilicitanos en la historia*. Radio Elche: Elche, 1987. p. 209-211.

Desde 1895 y hasta 1897 ejercerá en su ciudad natal como *mestre de capella* en el Misteri y organista en la parroquia de San Juan<sup>26</sup>. En ese mismo año gana la oposición de músico mayor de 2ª clase, recibiendo como destino el Regimiento de Infantería Sevilla nº 33 en la ciudad de Cartagena. Durante su estancia en esta ciudad compondrá obras pertenecientes a distintos géneros, destacando especialmente su pasodoble-marcha militar *El Abanico*, compuesto en marzo de 1898. Esta obra, además de ser interpretada por bandas y agrupaciones musicales de todo el mundo, es la que suena en el momento en que todos los cantores que intervienen en la representación junto con las autoridades locales, clero y electos se dirigen hacia Santa María desde la ermita de San Sebastián. Así pues, dicha composición reside en el imaginario colectivo de todo aquel que se acerca a la Festa como un elemento identitario estrechamente ligado a la misma.

En Cartagena dejará algunas composiciones dedicadas a los desfiles procesionales de Semana Santa, destacando entre ellas la marcha fúnebre *La Agonía*. En 1918 será destinado al Batallón de Cazadores de Barbastro<sup>27</sup> durante unos años, volviendo de nuevo a Cartagena finalizado su servicio en la plaza oscense. El retiro le llegará en el año 1925, si bien, vivirá tres años más en la ciudad portuaria.

Es en el año 1928 cuando finalmente regresa a su ciudad natal. En la misma se hace cargo de la dirección de la Banda Municipal de Música hasta su muerte en 1944. Entre las composiciones de este período destaca especialmente la música del *Himno a Elche* compuesto en el año 1929, cuya letra compuso Juan Ferrer. Igualmente, ostenta de nuevo el cargo de *mestre de capella* en el Misteri entre 1931 y 1943, a excepción de los años en que la Guerra Civil provocó la suspensión de las representaciones<sup>28</sup>.

Alfredo Javaloyes fallecerá en el año 1944, dejando tras de sí una larga trayectoria en la que



*Alfredo Javaloyes. / Fuente: Cátedra Pedro Ibarra.*

cultivó multitud de géneros musicales, desde zarzuelas y música ligera, hasta marchas fúnebres y música destinada a las distintas unidades militares en las que desarrolló su actividad profesional.

En lo respectivo a las distintas marchas de procesión compuestas por él, se presentarán en este estudio *Desconsuelo* y *Nuestra Señora de la Asunción*.

***Desconsuelo***, marcha fúnebre.

**Año de composición:** circa 1940.

**Tonalidad:** Sol menor.

**Estructura:** Introducción-A-A'-B-A'-C-Coda.

**Material:** particellas fotocopiadas procedentes de distintos copistas -Javaloyes, Serra,

26 IBARRA GARCÍA, Pedro. *Historia de Elche*. Edición Facsimil. Papers d'Elx: Elche, 1982. p. 197.

27 ORIOLA VELLÓ, Frederic. *Las bandas militares en la España de la Restauración (1875-1931)* en *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* nº30. Institución Fernando El Católico: Zaragoza, 2014. p. 190.

28 GONZÁLVIZ PELEGRÍN, Daniel. Op. Cit. p. 437.

Oncina- depositadas en el archivo musical de la Asociación Festera de Moros y Cristianos. Plantilla Instrumental: Flauta, Oboe, Requinto, Clarinete (3), Saxofón Alto (2), Saxofón Tenor (2), Saxofón Barítono, Fliscorno (2), Trompa (2), Trombón (3), Bombardino (2), Bajo -Tuba- (1), Caja, Bombo y Platos.

### Incipit:



Marcha fúnebre dedicada a Nuestra Señora de los Dolores, popularmente conocida como *Maredú de les Bombes*. A pesar de ser una marcha que a día de hoy se interpreta cada Miércoles Santo en su traslado procesional a la Basílica de Santa María y el Viernes Santo en el transcurso de la procesión general, se ha querido incluir por suponer la imagen dedicataria de la marcha la transfiguración pasionaria de la Patrona de la Ciudad, estableciendo esta pieza como vínculo sonoro entre ambas imágenes devocionales<sup>29</sup>. En las partituras conservadas no figura fecha de composición, si bien es presumible que la misma tuviese lugar durante la etapa de Javaloyes al frente de la Banda Municipal de Música en el período de reorganización de las distintas cofradías penitenciales que tuvo lugar tras la Guerra Civil.

A nivel formal la marcha presenta una estructura clásica de rondó, con una breve introducción a modo de diálogo entre el registro grave y el agudo de la plantilla instrumental, dando paso a un primer tema en modo menor que repite con el contracanto del saxofón tenor y el bombardino.

Aparece seguidamente el tema central de la marcha en el relativo mayor de la tonalidad, con una atmósfera mucho más luminosa pero no por ello exenta de solemnidad. Finali-

zado este segundo tema, de nuevo vuelve la marcha sobre el motivo inicial en su segunda repetición, haciendo las veces de tema puente para llegar al trío

En esta última sección la música modula de manera natural al IV grado en modo mayor, esto es, de Sol menor a Mi bemol mayor, incluyendo en su desarrollo melódico dos compases en los que podría haber querido hacer una cita musical del comienzo de las soprano en el coral *Ave Verum* de Mozart. La marcha concluye con una sencilla coda en la que se efectúan diferentes contrastes dinámicos.

**Nuestra Señora de la Asunción**, marcha regular.

**Año de composición:** circa 1930.

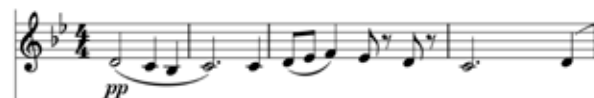
**Tonalidad:** Si bemol mayor.

**Estructura:** A-A'-B-C-D.

**Material:** particellas fotocopiadas procedentes de distintos copistas -Javaloyes, Serra, Oncina- además de algunas cuya grafía no se corresponde con ninguno de los anteriores, depositadas en el archivo musical de la Asociación Festera de Moros y Cristianos.

**Plantilla Instrumental:** Flauta, Oboe, Requinto, Clarinete (3), Saxofón Alto (2), Saxofón Tenor (2), Saxofón Barítono, Fliscorno (2), Trompa (2), Trombón (3), Bombardino (2), Bajo -Tuba- (1), Caja, Bombo y Platos.

### Incipit:



Marcha regular dedicada a la imagen que le da título. Probablemente compuesta hacia 1930, en los primeros años en que el autor, tras regresar a su ciudad natal, dirigió la Banda Municipal. Es una de las marchas que tradicionalmente ha acompañado el paso de la

<sup>29</sup> No en vano, uno de los ritos más desconocidos que se llevan a cabo el Miércoles Santo es la bajada del bocaporte del camarín en el momento en que la Virgen de los Dolores se adentra en la colación parroquial de Santa María. Ello simboliza de alguna manera la transformación de la imagen de la Soledad en Patrona de la ciudad hasta el Domingo de Resurrección.

patrona por las calles de la ciudad en los tres momentos en que procesiona: Semana Santa, Misteri y Venida de la Virgen, si bien, en los últimos años ha ocupado un lugar secundario en el repertorio frente a otras marchas menos apropiadas para estos actos.

Presenta una estructura formal más libre que *Desconsuelo* con un interesante desarrollo melódico cercano a la música litúrgica y coral del momento fuertemente influenciada por el *motu proprio* publicado por el Papa Pío X en 1903 titulado *Tra le sollecitudini*, que fijaba los cánones y características que habrían de serle propias a esta<sup>30</sup>.

La marcha comienza directamente con el primer tema que es utilizado como introducción a la misma y posteriormente se repite con distintas variaciones melódicas y rítmicas. Sin tema puente, la marcha modula directamente al V grado en su sección central, desarrollando una melodía con un acentuado carácter lírico.

Terminada esta sección central, aparecen dos temas breves en el segundo de los cuales se regresa a la tonalidad de inicio para, finalmente, modular al IV grado en el comienzo del trío. Escrito en Mi bemol mayor, presenta un desarrollo temático modulante con un carácter ciertamente religioso.

La marcha destaca por anteponer el uso de melodías y estructuras armónicas corales en lugar de utilizar el ritmo motor característico de las marchas en las que los graves marcan la parte fuerte del compás y los trombones y trompas la débil a contratiempo

## Francisco Rico Peral

Si bien quedaría pendiente un estudio pormenorizado de su biografía, se ha tratado de

aportar unos primeros datos más allá de los pocos recogidos en prensa y en estudios preliminares sobre el Misteri.

Francisco Rico Peral nace en Elche entre los años 1878 y 1880<sup>31</sup>. Por ser un compositor aficionado, resulta difícil determinar si tuvo algún tipo de formación musical más allá de los conocimientos adquiridos por cuenta propia. Compaginó la música con su actividad como propietario de una fonda y casa de huéspedes en la esquina de la calle Sant Jaume con la actual Plaza de las Flores.

Si bien la mayoría de partituras conservadas carecen de fecha, se encuentra en el año 1895 la revista musical en un acto titulada *Elche ante un Ynglés*, que con una temática costumbrista mostraba al forastero la ciudad. Años más tarde, en 1903, compone el pasodoble *El Pueblo de Elche*, probablemente destinado a sonar en distintos desfiles y pasacalles durante las fiestas de agosto.

Con mayor o menor acierto, se le dedicó una canción titulada *La música la Nyora*<sup>32</sup> que ofrece pistas sobre su actividad musical. Primeramente, la letra hace referencia a la visita de Alfonso XIII a la ciudad en el año 1905 en la cual su conjunto musical se postuló como candidato a actuar en la recepción del monarca, si bien finalmente fue otra la agrupación elegida para la ocasión. En el estribillo la letra hace referencia a otro episodio en la vida de Rico: su posible elección como *Mestre de Capella*, frustrada al parecer por Camilo Blasco, que ocupó el cargo entre 1900 y 1907<sup>33</sup>.

Los años posteriores serán claves en su trayectoria, ya que es donde se producen dos de sus mayores éxitos. De una parte, concluye la composición de una zarzuela titulada *Glori* en colaboración con el compositor alcoyano Julio Laporta Hellín y con un libreto escrito por

30 Este documento tuvo una influencia notable en la música litúrgica, embebiéndose asimismo las marchas de procesión compuestas entonces de su mismo espíritu compositivo.

31 Resulta difícil precisar la fecha exacta de nacimiento ya que aparecen datos contradictorios respecto a su edad en los distintos padrones conservados.

32 Letra e historia de la canción recogida junto a otras canciones populares en V.V.A.A. *Cançonetes de fil i cotó: cançons i records*. Elche: Fundación Radio Elche, 2019.

33 GONZÁLEZ PELEGRÍN, Daniel. Op. Cit. p. 335.

Ramón Brotons. La misma se estrenó en el Teatro Llorente el 14 de abril de 1909. Por otra parte, en el año 1915 asume la dirección de la Sociedad Cultural y Artística Blanco y Negro, lo cual supondrá un hito en su trayectoria. De esta época sea probablemente el chotis *Fausto* dedicado al presidente de la sociedad Fausto Román Bañón.

A pesar de ser un compositor aficionado que no contó con una sólida formación musical, lo cierto es que la obra compositiva de Francisco Rico Peral resulta sorprendentemente variada. Aunque no figura en ningún momento como *Mestre de Capella*, se han conservado algunas partes de una misa dedicada a la Virgen de la Asunción.

De cara al presente estudio se han transcrito el pasodoble *El Pueblo de Elche* y la marcha fúnebre *Vida Finit*.

***El Pueblo de Elche***, pasodoble.

**Año de composición:** 1903.

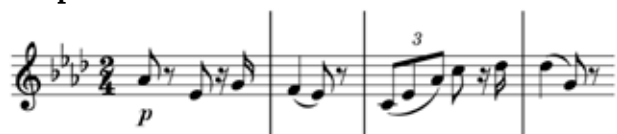
**Tonalidad:** La bemol mayor.

**Estructura:** Int.-A-A-B-B-Int.-C-C.

**Material:** particellas instrumentales originales procedentes de la familia del autor. Algunas partes incluyen el nombre del instrumentista. Se han completado algunas partes instrumentales desaparecidas a partir de las particellas conservadas.

**Plantilla Instrumental:** Flauta, Oboe, Requinto, Clarinete (3), Saxofón Alto (2), Saxofón Tenor (2), Saxofón Barítono, Fliscorno (2), Trompa (2), Trombón (3), Bombardino, Bajo-Tuba-, Caja, Bombo y Platos.

**Incipit:**



34 Acaso esta influencia podría venir de su relación con Julio Laporta Hellín, reconocido compositor alcoyano con una importante producción de música festera.

Este pasodoble fue compuesto en el año 1903, siendo concluida su composición o estrenado en la calle el 7 de agosto a tenor de la fecha que figura en una de las partituras. La introducción y algunos desarrollos melódicos denotan una clara influencia de *El Abanico*, compuesto varios años atrás por Javaloyes.

Comienza el pasodoble con una breve introducción con un carácter muy rítmico y asemejada por completo al pasodoble citado con anterioridad. Prosigue un primer tema sencillo y melódico acompañado por contrapunto. Tras la repetición de esta melodía, el pasodoble cambia de aires, tornándose marcial y contundente con una original sección central en la que se incluye un *forte* de metales alternada con un breve fraseo por parte de las maderas agudas, que recuerdan en cierta medida al pasodoble *sentat* alcoyano<sup>34</sup>.

Terminada esta sección central, la pieza vuelve sobre el tema de la introducción, que sirve de puente al trío. En él se modula a la tonalidad de Re bemol mayor. De igual manera, se imitan ideas vistas anteriormente en *El Abanico*, especialmente los *sforzando* al comienzo de cada semifrase.

Si bien como se ha dicho, este pasodoble utiliza formas y estructuras vistas ya anteriormente, resulta bastante curiosa la inclusión de un *forte* de metales en el desarrollo del mismo. De igual manera, hay que reseñar la sencillez musical de la obra. Cada sección es independiente por sí misma, concluyendo siempre antes de la repetición con un acorde de tónica en vez de hacerlo con uno de dominante. Dicha sencillez puede ser debida de una parte a la falta de pericia –cabe recordar que Rico Peral era músico amateur–, pero además podía estar enfocada a facilitar la interpretación de sus obras en la calle.

***Vida Finit***, marcha fúnebre.

**Año de composición:** circa 1920.

**Tonalidad:** Sol menor

**Estructura:** A-A-B-B-C-C

**Material:** particellas instrumentales originales procedentes de la familia del autor. Algunas partes incluyen el nombre del instrumentista.

**Plantilla Instrumental:** Flauta, Oboe, Requinto, Clarinete (3), Saxofón Alto (2), Saxofón Tenor (2), Saxofón Barítono, Fliscorno (2), Trompa (2), Trombón (3), Bombardino, Bajo-Tuba-, Caja, Bombo y Platos.

**Incipit:**



A pesar de que no haya ninguna indicación acerca del año de composición de esta marcha, por la instrumentación del material original es bastante presumible que fuese compuesta hacia 1920. También es posible saber esto porque en su reverso incluye otra marcha regular, aunque de menor calidad, que en algunos momentos muestra influencias de composiciones anteriores a la fecha planteada. La carpetilla donde se conserva muestra también que iría acompañada por un orfeón, si bien, la parte coral que va doblando los instrumentos podría interpretarse por sí misma.

Esta marcha de corte fúnebre presenta tres temas consecutivos, sin tema puente entre ellos, que se repiten. Comienza directamente al primer tema con una introducción expuesta por las secciones de metal grave y saxofones, contestada por el metal y la madera aguda. Tras repetirse, la marcha salta directamente al *forte* de graves sobre el que se dibujan melodías contrapuntísticas en las maderas agudas.

Tras estas dos primeras secciones, hay un par de compases de cierre que sirven como puente al trío, en el cual la marcha modula a la tonalidad de Sol Mayor, contrastando

radicalmente la atmósfera sombría con una sencilla melodía a base de notas largas que dota a la marcha de una cierta brillantez.

## Conrado del Campo

Sorprendentemente desconocida es la figura de este prolífico compositor, difícil de encuadrar por su larguísima trayectoria como docente, instrumentista y compositor. Conrado del Campo y Zabaleta nace en Madrid, en el año 1878. Desde su etapa escolar comienza estudios de música, ingresando en el Conservatorio de su ciudad en 1890 y cursando estudios durante diez años, logrando en el año 1899 el primer premio de composición.



Conrado del Campo. / Fuente SGAE.

En su amplia obra se verá la influencia de autores como Wagner y Richard Strauss, llegando a estrenar varias óperas del primero durante su estancia como violinista en la Orquesta del Teatro Real de Madrid. Tras ganar la cátedra de composición en el año 1915, desarrolla una larga trayectoria como docente, impartiendo clase a varias generaciones de

compositores entre los que se puede destacar a Jacinto Guerrero o Cristóbal Halffter<sup>35</sup>.

Su relación con el Misteri y con la ciudad de Elche comenzará hacia 1940, una vez acabada la Guerra Civil. En este momento, con la intermediación de Eugenio d'Ors, Conrado del Campo se llevará el manuscrito musical del Misteri conservado por una familia. Este manuscrito, junto con la Consueta de 1709, le servirán para realizar una transcripción y un estudio cuyo contenido se desconoce ya que no llegó a ser publicado.

Asimismo, el Ayuntamiento de Elche le remite a Madrid en agosto de 1940 su nombramiento como miembro de la Junta Nacional Restauradora del Misterio de Elche y de sus Templos que se estaba constituyendo en aquel entonces. Una de las ideas fundamentales tras este nombramiento era poder traer a Conrado del Campo a la ciudad para poder ver las representaciones en persona. Alberto Asencio viajó expresamente a Madrid para entregarle la invitación en mano, siendo este primer contacto el inicio de una vasta relación epistolar entre ambos.

Su involucración para con el Misteri y la amistad con Alberto Asencio tuvieron como resultado una serie de composiciones dedicadas tanto al drama sacro como a la propia ciudad. Igualmente, dentro de esa producción, también se incluyó una obra titulada *Ait Jesus Petro* y dedicada a la Cofradía de la Negación de San Pedro –de cuya refundación participó Asencio– y que podría catalogarse como música incidental para la procesión del Viernes Santo en Elche.

Enumeradas por orden cronológico encontramos los *Salmos a la Virgen* (1940), *Íllice*, *Evocación de las Palmeras* (1942), *El Cortejo de Ntra. Señora* (1942) *O, gloriosa Virginum* (1942),

la *Fanfarria Coral Llevantaus Reyna Excelent* (1943) como conclusión del Misteri, la ya citada *Ait Jesus Petro* (1945) y por último la *Misa a la Santísima Virgen de la Asunción* (1950)<sup>36</sup>.

A pesar de que su última obra dedicada a la ciudad de Elche esté fechada en el año 1950, la relación personal entre Alberto Asencio y Conrado del Campo se mantuvo hasta la muerte del compositor en el año 1953.

**Íllice, evocación de las palmeras**, tempo de pasodoble.

**Año de composición:** 1942.

**Tonalidad:** Sol menor.

**Estructura:** Introducción-A-B-C-A-B-C'-Coda.

**Material:** guión del director depositado en el archivo de la Fundación Juan March. Cedido por Alberto Barranco.

**Plantilla Instrumental:** Flauta, Oboe, Requinto, Clarinete (3), Saxofón Alto (2), Saxofón Tenor (2), Saxofón Barítono, Fliscorno (2), Trompa (2), Trombón (3), Bombardino, Bajo Tuba-, Caja, Bombo y Platos.

**Incipit:**



Este pasodoble constituye toda una rareza en el corpus compositivo de Conrado del Campo ya que, entre sus más de doscientas obras, es el único que figura como tal, es decir, no forma parte de una obra escénica o sinfónica en la cual se incluye<sup>37</sup>. Fue estrenado por la Banda Municipal de Elche, a la que fue dedicado, con ocasión del concierto homenaje a su compositor celebrado el 4 de agosto de 1942<sup>38</sup>.

35 Datos biográficos extraídos del programa publicado por la Fundación Juan March, del ciclo dedicado al compositor en Marzo de 2015. <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc100060.pdf> (consultada el 15-XI-2021).

36 BARRANCO, Alberto. Conrado del Campo (1878-1953) y el Misterio de Elche en MACIÁ VICENTE, Gaspar (dir.) Revista Festa d'Elx nº 62. Ajuntament d'Elx: Elche, 2021. pp. 198-215.

37 BARRANCO, Alberto. Op. Cit. p. 204.

38 Ibídem. p.214.

Toda la obra destaca por la sugerente atmósfera generada por la música, que en todo momento utiliza distintos modos –siempre dentro de la tonalidad– para evocar melodías arabizantes y moriscas. En general, utiliza una estructura bastante libre, con un primer tema bien definido al que siguen distintos desarrollos temáticos cortos, pero siempre con marcado *ostinato* rítmico sobre el que se desarrolla la melodía. A nivel armónico también resulta interesante el uso de la tonalidad que genera y, a su vez, resuelve tensiones constantemente.

Tras finalizar este primer bloque, se observa el tema puente introducido por el *tutti rítmico* en el que las trompetas cobran todo el protagonismo, para dar paso a un segundo tema con aire sincopado y enigmático. Al finalizar este segundo tema, se repetirá *da capo* todo el pasodoble hasta el *tutti rítmico*, que conduce a la re-exposición del segundo tema, esta vez en *forte* y con la madera aguda llevando el protagonismo en el contracanto. El pasodoble termina con una coda en la que se expone este segundo tema principal resumido que se atenúa hasta casi desaparecer por completo, para terminar con un acorde en *fortissimo* que cierra la composición.

### Excursus: el Misteri en la música de banda

Además de las obras que se han presentado en este trabajo, también cabe destacar la presencia de motivos del Misteri dentro de distintas obras para banda de música.

Como primera referencia al Misteri dentro de las composiciones para banda de música, encontramos una breve cita musical en el *Himno a Elche*. En esta obra, escrita por Alfredo Javaloyes y estrenada el 14 de agosto de 1929, se incluye una sección en la que el clarinete y la flauta solistas dibujan una melodía en clara alusión a la

que el Ángel de la Magrana canta al comenzar el aparato su descenso hacia el Cadafal.

Vinculada a la música propia de para la fiesta de Moros y Cristianos, aparece la marcha cristiana *Illicitana*, compuesta por José María Ferrero Pastor utiliza estructuras corales similares que evocan el *Gloria Patri* y sirven de elemento central de toda la obra, apareciendo a lo largo de la misma<sup>39</sup>.

Dentro de este mismo género, encontramos un segundo ejemplo con la rapsodia maseña *Pepe el Rompe*, escrita por Ramón García i Soler. En este caso, el autor utiliza distintos cantos tradicionales valenciano –interpretados en este caso por las dolçainas– apareciendo un fragmento del *Araceli* en la sección central de la marcha<sup>40</sup>.

En el ámbito de la música cofrade y, siguiendo de alguna manera la estela de la obra anterior, aparece la marcha *Ara Coeli* del compositor José Ramón Lozano Garrido. Esta marcha de palio, dedicada a Ana Antón, miembro de una familia vinculada desde hace generaciones a la Festa fue escrita en el año 2014. Al igual que en el ejemplo anterior, el compositor se sirve de los gorjeos del *Araceli* como principal protagonista del tema puente en la transición al trío de la marcha<sup>41</sup>.

Por último, en el catálogo de obras del compositor Carles Santos, figura una cuyo título es *Misteri d'Elx*. Si bien ha sido imposible encontrar el material completo, así como asegurar su autoría, una de las particellas recogidas en la tesis dedicada a su obra refleja igualmente la melodía del *Araceli* en los papeles de clarinete primero de la misma<sup>42</sup>.

### Conclusiones

De todo el proceso de investigación llevado a cabo se puede deducir, primeramente, que

39 <https://www.musicafestera.com/obres/marxa-cristiana/illicitana> (Consultada 16-XI-2021).

40 <https://www.youtube.com/watch?v=IxILgvO7hKA> (Visitada 16-XI-2021).

41 <https://www.youtube.com/watch?v=F6yB6lxPMqE> (Visitada 16-XI-2021).

42 ORTELLS AGRAMUNT, Joaquín. Análisis y catalogación de la obra de Carles Santos. [Tesis doctoral]. Universitat Jaume I: Castellón, 2015. pp. 287 y 288.

la música para instrumentos de viento y la música de banda han tenido una importancia capital, tanto en el Misteri como en las fiestas de Agosto que, a día de hoy, ha quedado reducida a la mínima expresión.

Igualmente, no solo se observa la importancia de este tipo de agrupaciones, más bien, queda patente la estrecha unión entre el Misteri y las bandas de música en el hecho de que todos los *Mestres de Capella* entre 1895 y 1944 –a excepción de Salvador Román– fueron directores de las distintas sociedades musicales de la ciudad. Asociadas a las mismas, hay una serie de autores locales que compusieron música pensada para interpretarse en el contexto de los distintos actos públicos de la Festa en los que hubiera música de banda.

Si bien el presente estudio solo constituye un primer estado de la cuestión y la puesta en marcha de la recuperación del patrimonio musical bandístico ilicitano<sup>43</sup>, aún queda mucho trabajo por hacer. En nuestras manos está rescatar del olvido todo lo que otros que pasaron por aquí antes que nosotros idearon para acompañar con distintas músicas cada momento de la Festa d'Elx.

## Bibliografía

BARRANCO, Alberto. *Conrado del Campo (1878-1953) y el Misterio de Elche* en MACIÀ VICENTE, Gaspar (dir.) *Revista Festa d'Elx n° 62*. Ajuntament d'Elx, Elche, 2021. pp. 198-215.

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

–*La música en la Iglesia Parroquial de Santa María de Elche en Cabanilles: Revista Trimestral de la Asociación Cabanilles de Amigos del órgano*. Asociación Cabanilles de Amigos del órgano, Valencia, 1986.

CASTAÑO GARCÍA, Joan. (ed.) *Pere Ibarra i la Festa d'Elx*. Patronat del Misteri d'Elx, Elche, 2014.

IBARRA GARCÍA, Pedro. *Historia de Elche*. Edición Facsímil. Papers d'Elx, Elche, 1982.

GALIANO-DÍAZ, Juan Carlos. *La producción de José Gabaldá y Bel y catalogación de sus marchas fúnebres* en GARCÍA, Jorge y MORANT, Remigi (eds.), *Música a la llum. Documentació i patrimoni de les bandes de música*. Valencia, Universitat de València e Institut Valencià de Cultura, 2020.

GONZÁLVIZ PELEGRÍN, Daniel. *La Festa d'Elx en los medios de comunicación (1898-1948)*, [Tesis doctoral]. Elche, UMH, 2017.

ORIOLA VELLÓ, Frederic. *Las bandas militares en la España de la Restauración (1875-1931) en Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología n°30*. Institución Fernando El Católico, Zaragoza, 2014.

ORTELLS AGRAMUNT, Joaquín. *Análisis y catalogación de la obra de Carles Santos*. [Tesis doctoral] Universitat Jaume I, Castellón, 2015.

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*. [Tesis doctoral]. Elche. UMH, 2014.

V.V.A.A. *Cançonetes de fil i cotó: cançons i records*. Elche, Fundación Radio Elche, 2019.

43 Considerando como tal el corpus compositivo de autores locales o que dedicaron sus obras a nuestra ciudad.

## Anexos

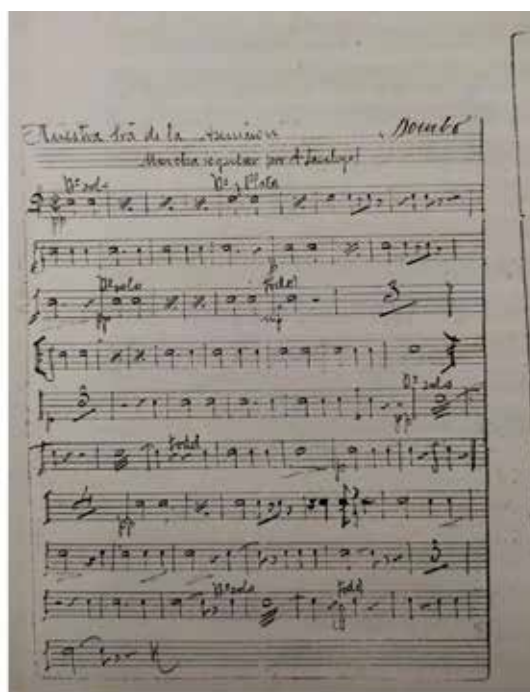


Fig.1 Particella de bombo y platos, 'Nuestra Señora de la Asunción'. Marcha regular. Copia de Alfredo Javaloyes.



Fig.2 Particella de fliscorno 1º 'Desconsuelo', marcha fúnebre de Alfredo Javaloyes Copia de Serra.



Fig. 3 Particella de bombardino 1º, 'El Pueblo de Elche', pasodoble de Francisco Rico Peral.

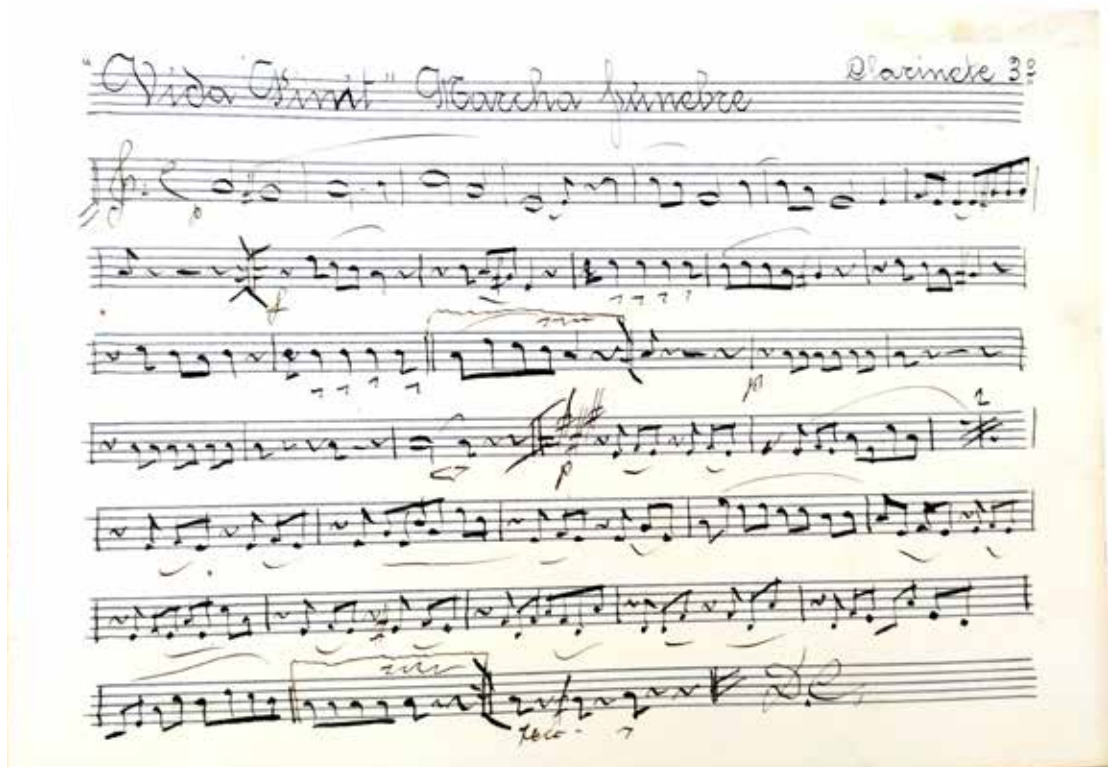


Fig. 4 Particella de clarinete 3º, 'Vida Finit', Marcha fúnebre de Francisco Rico Peral.

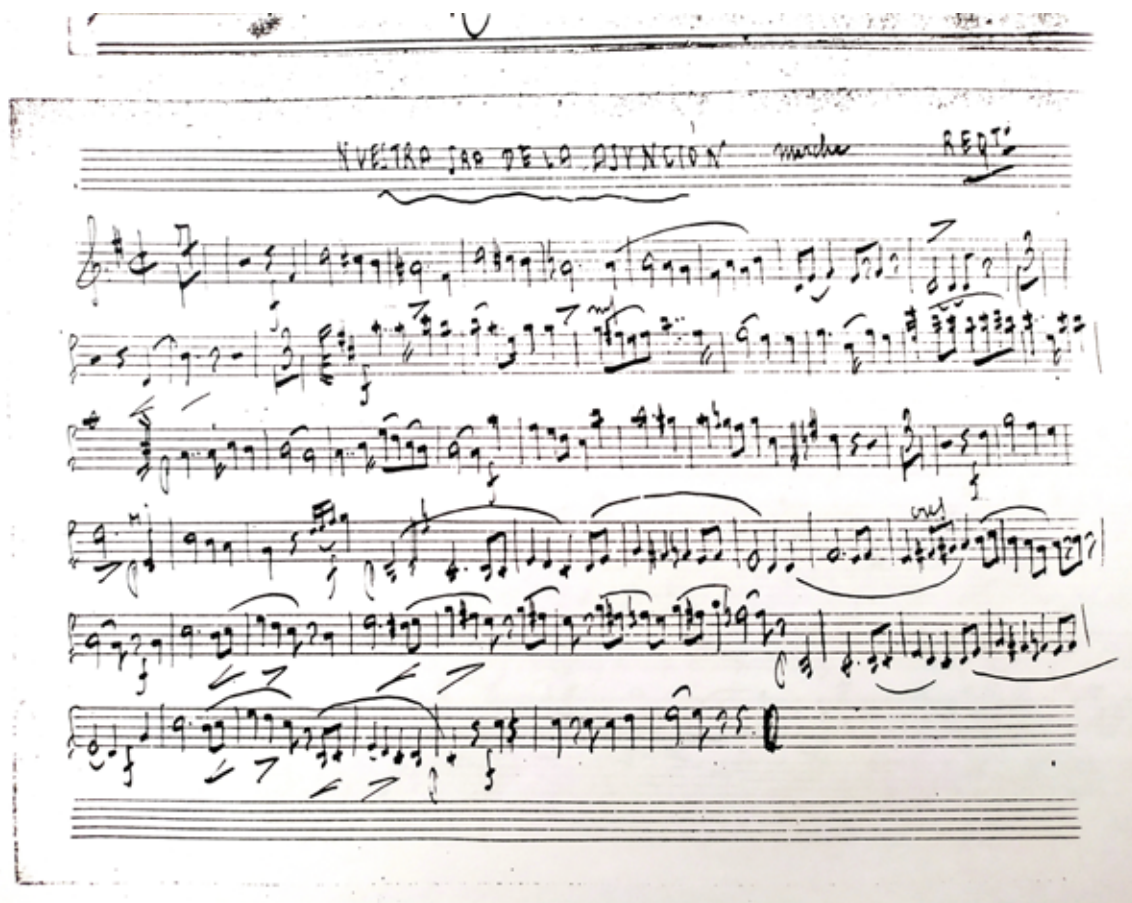


Fig. 5 Particella de requinto, 'Nuestra Señora de la Asunción'. Marcha regular de Alfredo Javaloyes. Copia de Joaquín Oncina.

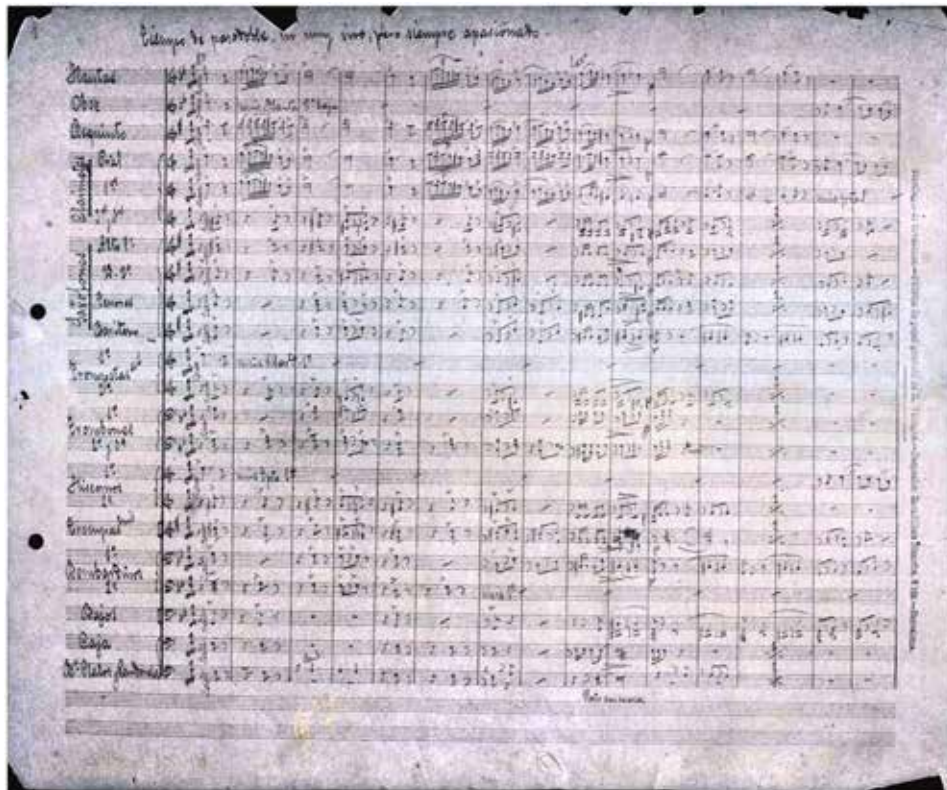


Fig. 6 y 7. Portada y primera página del guión de director de 'Íllice, Evocación de las Palmeras' de Conrado del Campo. / Fotos: Alberto Barranco.

Primera página gui3n de director partituras transcritas:

Desconsuelo.

Alfredo Javaloyes

The image displays a page of a musical score for the piece "Desconsuelo" by Alfredo Javaloyes. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Clarinet Principal 1, Clarinet 2, Clarinet 3, Saxophone Alto 1, Saxophone Alto 2, Saxophone Tenor, Saxophone Baritone, Flute 1, Flute 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Bombardino, Tuba, and Caja (Drum). The percussion part includes Bateria y Plat3s. The score is written in 2/4 time and features various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score shows the first page of the conductor's score, with the title "Desconsuelo." and the composer's name "Alfredo Javaloyes" at the top.

Nuestra Señora de la Asunción.

Alfredo Javaloyes

$\text{♩} = 100$

Flauta *8va.*

Oboe

Clarinete Principal y 1º

Clarinete 2º

Clarinete 3º

Saxofín Alto 1º

Saxofín Alto 2º

Saxofín Tenor 1º

Saxofín Tenor 2º

Saxofín Baritono

Fliscorno 1º

Trompeta 1º

Fliscorno 2º

Trompeta 2º

Trompa 1º

Trompa 2º

Trombón 1º

Trombón 2º

Trombón 3º

Bombardino

Tuba

Caja

Bombo y Platón

*pp* *ff* *sfz*

*Solo flisc.* *Los dos*

El Pueblo de Elche.

Francisco Rico Peral

$\text{♩} = 90$

Flauta

Oboe

Requinto

Clarinete Principal y 1º

Clarinete 2º

Clarinete 3º

Saxofón Alto 1º

Saxofón Alto 2º

Saxofón Tenor

Saxofón Barítono

Fliscorno 1º Trompeta 1ª

Fliscorno 2º Trompeta 2ª

Trompa 1ª

Trompa 2ª

Trombón 1º

Trombón 2º y 3º

Bombardino

Tuba

Caja

Bombo y Platos

Vida Finit.

Francisco Rico Peral

The musical score is arranged in a standard orchestral format with 20 staves. The instruments are listed on the left side of each staff:

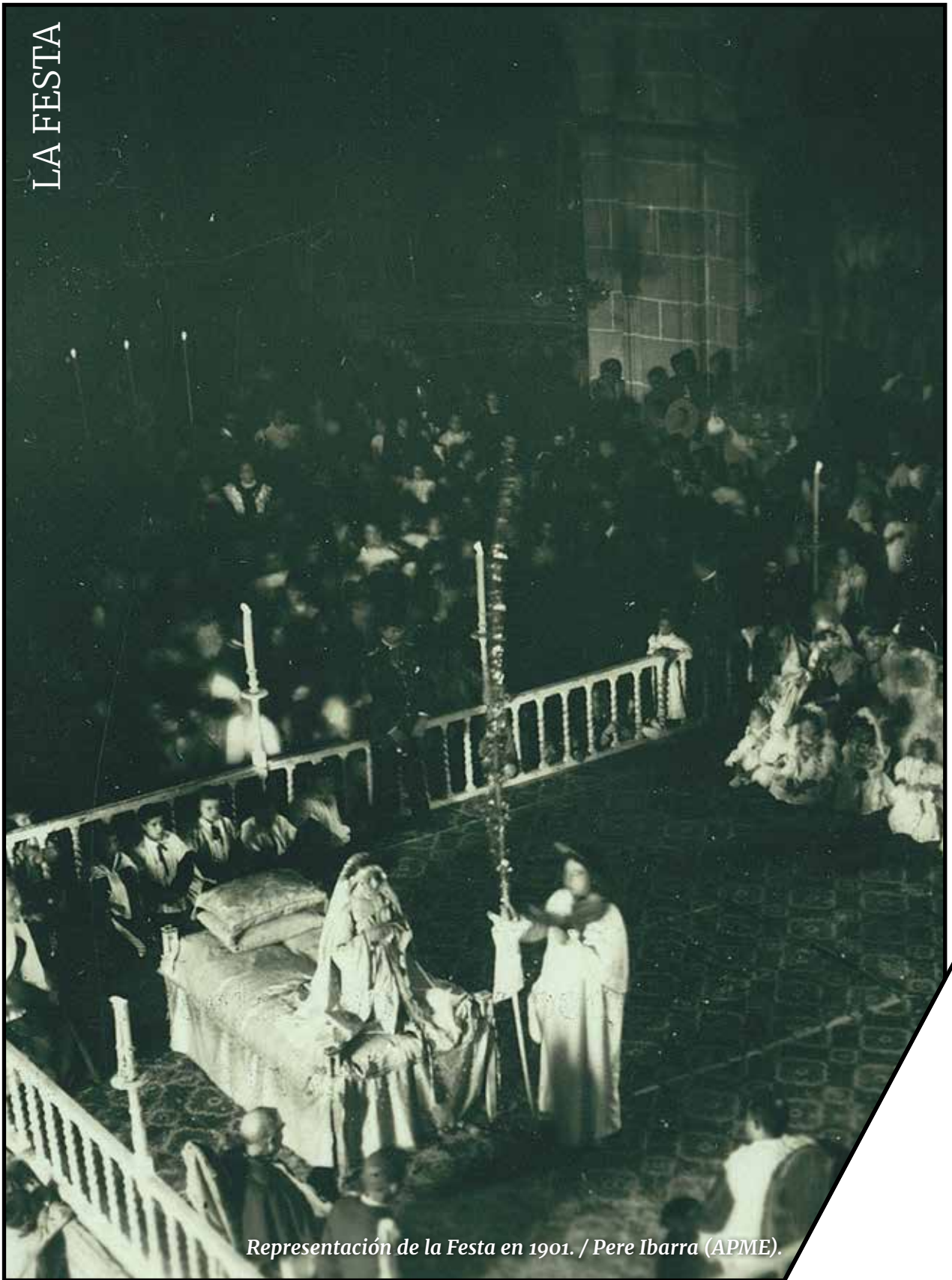
- Flauta
- Oboe
- Clarinete en Mi b
- Clarinete Principal y 1º
- Clarinete 2º
- Clarinete 3º
- Saxofón Alto 1º
- Saxofón Alto 2º
- Saxofón Tenor
- Saxofón Barítono
- Trompeta 1º
- Trompeta 2º
- Trompa 1ª en Fa
- Trompa 2ª en Fa
- Trombón 1º
- Trombón 2º
- Trombón 3º
- Bombardino
- Tuba
- Caja
- Bombo y platós

The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including rests, notes, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Íllice, evocación de las palmeras.

♩ = 100      Tiempo de pasodoble, no muy vivo, pero siempre apasionado      Conrado del Campo

Flauta y Flautoín  
Oboe  
Fagotino  
Clarinete Principal y 1º  
Clarinete 2º  
Clarinete 3º  
Saxofín Alto 1º  
Saxofín Alto 2º  
Saxofín Tenor 1º  
Saxofín Tenor 2º  
Saxofín barítono  
Piccolo 1º  
Piccolo 2º  
Trompeta 1º  
Trompeta 2º  
Trompa 1º  
Trompa 2º  
Trombón 1º  
Trombón 2º  
Trombón 3º  
Bombardino 1º  
Bombardino 2º  
Tuba  
Caja  
Pandereta  
Bombo y Platos



*Representación de la Festa en 1901. / Pere Ibarra (APME).*

# La Festa "monumento nacional". Reflexiones en torno al decreto del 15 de septiembre de 1931

**Marlène Albert Llorca**  
Catedrática emérita en Antropología Social de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

**L**os investigadores que han estudiado la evolución de la Festa en la época contemporánea han destacado la importancia del decreto del 15 de septiembre 1931 que la declaró "monumento nacional". Han subrayado en particular, como lo hace Luis Pablo Martínez, inspector de Patrimonio Mueble de la Generalitat Valenciana, que esta decisión gubernamental "hizo de España un Estado pionero en la protección de lo que hoy se conoce como 'patrimonio cultural inmaterial' o 'intangible'<sup>1</sup>. Me parece, sin embargo, que los estudiosos no se han detenido lo suficiente en los argumentos esgrimidos para justificar la calificación de la Festa como "monumento nacional". Me propongo hacer este examen, que permite evidenciar la estrecha relación del decreto con los estudios realizados a finales del siglo XIX y que llevaron a crear en 1924 la Junta Protectora de la Festa.

## Primera valoración patrimonial: la Junta Protectora de la Festa

Antes de examinar el decreto de 1931, me parece útil recordar brevemente el proceso que condujo a la creación de la Junta. Las publicaciones centradas en este proceso<sup>2</sup> demuestran qué resultó de la toma de conciencia, por parte de diversos intelectuales, del valor artístico de la Festa y de su degradación durante el siglo XIX: desaparición de la escena de la "Judiada" a finales del siglo XVIII; supresión de la Capiella de música en 1835; introducción de músicas ajenas a la partitura --por ejemplo, la Marcha Real, tocada por una banda de música en el momento de la coronación--; estado deplorable de los trajes, etc. Esta situación --que no afectaba a la inmensa popularidad del Misteri en la ciudad<sup>3</sup>-- llevó a los hermanos Ibarra, Aureliano y Pedro, a intentar remediar la situación. Uno de los medios utilizados por Aureliano, y aún más por Pedro Ibarra, fue alertar a los intelectuales de la época. Entre los que respondieron a la convocatoria se encontraban escritores, historiadores y musicó-

1 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*, vol. I, n° 7, junio 2011, 123-150.

2 El proceso ha sido estudiado en detalle por CASTAÑO Y GARCÍA, Joan, *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*, Ajuntament d'Elx, col. Temes d'Elx, Elx, 1992; "L'organització de la Festa a través del temps", en *Historia i crítica de la Festa d'Elx*, CASTAÑO GARCÍA, Joan y SANSANO BELSO, Gabriel (eds), Universitat d'Alacant, Alacant 1998, 341-360; *Els germans Aurelià i Pere Ibarra. Cent anys en la vida cultural d'Elx (1834-1934)*, Universitat d'Alacant, Sant Vicent del Raspeig, 2002. Léase también CÁMARA I SEMPÈRE, Héctor, "Algun misteri amagat Déu vol nos sia revelat: l'estudi del Misteri d'Elx per intel·lectuals valencians i catalans de finals del segle XIX", en *Foklore i romanticisme. Els estudis etnopoètics de la Renaixença*, BORJA, Joan y ARMANGUÉ, Joan (eds.), Càller (Cagliari), Arxiu de Tradicions de l'Alguer, 2008, 49-65.

3 Todos los estudios de finales del siglo XIX en los que se describe la representación del Misteri destacan que la basílica de Santa María estaba llenísima y el público entusiasmado. Ver por ejemplo FUENTES Y PONTE, Javier, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche (Alicante)*, Lérida, 1887, y LLORENTE OLIVARES, Teodoro, "España. Sus Monumentos y Artes, su naturaleza é Historia. Valencia", Barcelona, Daniel Cortezo y Cia, 1887-1889.

logos, tanto valencianos como catalanes, implicados de alguna manera en el movimiento cultural de la Renaixença, que, como bien se sabe, pretendía recuperar el uso literario del catalán y poner en valor la riqueza de las producciones escritas en esta lengua. Sus estudios de los consuetas y sus descripciones de las representaciones del Misteri contribuyeron a que las élites de Elche y su ayuntamiento tomaran conciencia de la necesidad de reformar la Festa y crearan la Junta Protectora.

El calificativo "protectora" se refiere probablemente a la necesidad de proteger la actuación de las "corrupciones"<sup>4</sup> a las que hubiera sido sometida durante varias décadas, especialmente en lo que respecta a la música y a la escenografía. Pedro Ibarra pensaba, además, que dichas "corrupciones" ponían en peligro la propia existencia de la Festa, amenazada también por el desinterés de una parte de la élite social y cultural de Elche, por la falta de recursos financieros que resultaba de este desinterés y por la oposición de algunos portavoces de las clases trabajadoras a la continuación de las representaciones del Misteri<sup>5</sup>. Este contexto llevó a Ibarra a escribir en *La Libertad* del 22 de agosto de 1920:

Creo ha llegado 'su día' para la 'Festa': o la restablecemos, rodeándola de todo cuanto ella se merece y exigen los tiempos actuales, en cuanto a propiedad artística se relaciona, [...] o archivamos la consuetas, borramos de la Fiesta Mayor de Elche una representación que no hemos sabido conservar, que no sabemos representar, en una palabra, que no queremos sostener y pegamos fuego a las cuatro carcomidas maderas que constituyen todo el menaje de la tramoya, destinamos su cielo a sombrero de garage o de tiro de pichón, y transformamos, creo que muy fácilmente, la mangrana, en bonito paracaídas...

Desde este punto de vista, se puede decir que la creación de la Junta protectora fue el primer acto oficial que otorgó a la Festa un valor patrimonial, o sea, que la calificó como un bien cultural digno de ser conservado por la comunidad local, Elche, a la que pertenecía. Sin embargo, la Junta no consiguió llevar a cabo la "restauración" a la que se había comprometido y Pedro Ibarra intentó entonces obtener la protección del Estado. En 1930 envió una carta al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Elías Tormo, en la que escribía:

...bien necesita [el Misterio] que V.E. le tienda una mano protectora y que una vez cobijado bajo la égida del Gobierno, bien sea declarándole monumento nacional, bien de otro modo que le libre de un inmediato derrumbamiento, subvencione su representación de modo que [rebase] los exiguos medios con que el presupuesto municipal [cuenta]<sup>6</sup>.



**Representación de la Festa en 1935. / Jaime Antón. Archivo del Patronato del Misteri d'Elx (APME).**

De hecho, la declaración de la Festa como "monumento nacional" se produjo un año después, tras la instauración de la II Repúbli-

4 Saco la palabra de PEDRELL, Felipe, *La Festa de Elche o el drama lírico-litúrgico. La muerte y la Asunción de la Virgen*, Elche, Librería Atenea, col. Illice. (2ª época), 1951, 28. Hay que señalar, como lo hace CÁMARA, Héctor *op. cit.* 5, n. 6, que unas de las características de la representación del Misteri no son, en realidad, "corrupciones", ya que están atestiguadas en la Edad Media. Tampoco es cierto que el público de los siglos XVI y XVII escuchara el Misteri con una actitud más respetuosa que en el siglo XIX.

5 Sobre los conflictos internos a la ciudad acerca de la Festa, ver CASTAÑO Y GARCÍA, Joan 1992, *op. cit.* y RODRÍGUEZ MACIÁ, Manuel, *La Festa, representación de la ciutat*, Centro Asociado de la UNED de Elche, 2013, 104-110.

6 Este texto y el precedente son citados por CASTAÑO Y GARCÍA, Joan, 1992, *op. cit.* 15, 36. La carta fue publicada el 16 de agosto de 1930 en el periódico de Elche *Vida Agraria*.

ca. En un artículo publicado en 1936<sup>7</sup>, el compositor alicantino Óscar Esplá (1886-1976) escribió que el decreto había sido adoptado por el gobierno "a instancias mías", lo que es más que probable. Fue encargado por la Junta protectora de la Festa, en la cual participaba como vocal artístico, de restaurar la música del Misteri. Por otra parte, era partidario de la República y llegó a ser presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, creada por el gobierno provisional el 21 de julio de 1931. Parece lógico, pues, que haya tenido una implicación clave en la concepción y la aprobación del decreto sobre la Festa. Veamos ahora el contenido del texto.

## Un "monumento nacional"

Lo primero que ha llamado la atención de los estudiosos en el decreto de 1931 es la expresión "monumento nacional". He indicado, al principio de este artículo, que Luis Pablo Martínez comenta esta fórmula escribiendo que el decreto fue un acto pionero en la protección de lo que llamamos hoy "patrimonio cultural inmaterial"<sup>8</sup>. Inmediatamente tras haber escrito esto, el autor añade:

La declaración constituye, no obstante, una rareza, amén de una clamorosa anomalía, por cuanto en beneficio de la conservación de la *Festa* se aplicó una figura jurídica propia de la tutela de los inmuebles, sin hacer partícipe, además, a la iglesia de Santa María de Elche, consustancial al intangible protegido.

La introducción de los bienes inmateriales en el ordenamiento jurídico del sector tendría lugar medio siglo después, con la aprobación de

la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

La anomalía de la fórmula empleada en el decreto de 1931, en mi opinión, se atenúa si se tiene en cuenta que el término "monumento", como indica el diccionario de la Real Academia Española, puede referirse o a una "construcción que posee valor artístico, arqueológico, histórico, etc." o a una "obra científica, artística o literaria, memorable por su mérito excepcional". Es obviamente en este segundo sentido que Esplá utilizó la palabra en varias declaraciones<sup>9</sup>. En 1922, cuando vino a Elche para presenciar el Misteri, habría dicho a un articulista: "Lamentamos mucho que nuestras autoridades no se tomen el debido interés en la divulgación de nuestro monumento nacional". El 15 de agosto de 1931, un mes antes de que se publicara el decreto, escribió en *El Illicitano* que la Festa era "un monumento espléndido y glorioso de la cultura genuinamente española"<sup>10</sup>. Pienso pues que el autor del decreto jugó con el doble sentido de la palabra "monumento" para lograr su declaración. Como la protección del patrimonio histórico-artístico se extendía únicamente, en 1931, a bienes culturales materiales, principalmente edificios, utilizó el término "monumento" acerca de la Festa, pero siendo consciente de que era ésta un "monumento" inmaterial.

Las citas de Esplá que acabo de dar sugieren además que fue "el autor intelectual y material del propio contenido del Decreto"<sup>11</sup>. Las ideas expresadas en este y algunas de sus fórmulas son muy similares, en efecto, a las que se pueden leer en los textos de Esplá. Hemos mencionado el hecho de que utiliza ya en

7 ESPLÁ, Óscar, "El Misterio de Elche", artículo publicado en Alicante en junio de 1936, reproducido en *Revista de Estudios Alicantinos*, n°21, mayo-agosto 1977, 95.

8 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*, vol. I, n° 7, junio 2011, p. 123-150. GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier, Catedrático de Derecho Constitucional, declara por su parte que el decreto de 1931 es "la primera decisión completa sobre la protección de bienes etnográficos" en el artículo "La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)", *erph\_revista electrónica de patrimonio histórico*, n°1, 2007.

9 Habrá notado el lector que Ibarra utilizó también la expresión "monumento nacional" en su carta a Elías Tormo. Supongo que debe a Esplá la idea de usar el término "monumento".

10 GONZÁLEZ PELEGRÍN, Daniel, cita esas palabras en su tesis doctoral *La Festa d'Elx en los medios de comunicación (1898-1948)*, Elx, 2017, p. 121 y 227. La primera cita proviene de *Tiempos Nuevos*, 13, VIII, 1922 y la segunda de *El Illicitano*, 15-VIII-1931, n° 159.

11 CREMADES GARCÍA, Vicente J., "Los órganos de gobierno del Misteri d'Elx. El patronato rector y la junta rectora", *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, vol. I, n° 7, 2011, p. 52-75. Sugiere el periódico *Información* de 15 septiembre 2011 que es también lo que opina Joan Castaño.

1922 --casi diez años antes de que se firmara el decreto-- la expresión "monumento nacional" para calificar el Misteri d'Elx. Su huella

es aún más notable si se tiene en cuenta la insistencia del decreto en el carácter popular de la música del Misteri.

responsable liquidación final, a medida que se formulen tales documentos y sean aprobados por el expresado Ministerio.

Dado en Madrid a quince de Septiembre de mil novecientos treinta y uno.

NICETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES.  
El Ministro de Instrucción pública  
y Bellas Artes,  
MARCELINO DOMINGO Y SANJUÁN

Como Presidente del Gobierno de la República, de acuerdo con éste y a propuesta del Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes,

Vengo en decretar lo siguiente:

Artículo 1.º Se aprueba el proyecto, redactado por la Oficina técnica de Construcción de Escuelas, para construir en Ibrós (Jaén) un edificio de nueva planta con destino a dos Escuelas graduadas, con tres Secciones cada una, para niños y niñas, por su presupuesto de contrata de 216.825,16 pesetas.

Artículo 2.º El mencionado edificio se construirá por el sistema de contrata y por la cantidad que se determina en el artículo anterior.

Artículo 3.º La cantidad de pesetas 158.232,37, que ha de abonar el Estado, se satisfará con cargo al capítulo 26, artículo 1.º, concepto único del vigente presupuesto del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, fijándose 20.000 para el actual ejercicio económico, 60.000 para el de 1932 y 78.232,37 para el de 1933.

Artículo 4.º La aportación que en metálico hace el Ayuntamiento de Ibrós por el 27 por 100 del importe total de las obras, y que en principio asciende a 58.542,79 pesetas, será ingresada en la Caja general de Depósitos después de celebrada la subasta, remitiendo el oportuno resguardo al expresado Ministerio, sin cuyo requisito no podrá ordenarse el comienzo de las obras.

Dado en Madrid a quince de Septiembre de mil novecientos treinta y uno.

NICETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES.  
El Ministro de Instrucción pública  
y Bellas Artes,  
MARCELINO DOMINGO Y SANJUÁN

Como Presidente del Gobierno de la República, de acuerdo con éste y a propuesta del Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes,

Vengo en decretar lo siguiente:

Artículo 1.º Se aprueba el proyecto, redactado por los Arquitectos don Antonio Flórez y D. Bernardo Giner.

para construir en Madrid (solar situado en la calle de Abascal) tres edificios de nueva planta con destino a Escuelas graduadas, con doce Secciones para niños y seis para niñas; pabellones para servicios complementarios y cerramiento de todo el recinto escolar, por su presupuesto de contrata de pesetas 1.860.438,76.

Artículo 2.º Las mencionadas obras se ejecutarán por el sistema de contrata, abonando el Estado el 50 por 100 de dicha suma, con cargo al capítulo 26, artículo 1.º, concepto único, del vigente presupuesto del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, y el Ayuntamiento de Madrid el otro 50 por 100, de acuerdo con lo dispuesto en el mismo presupuesto.

Artículo 3.º La cantidad de pesetas 930.219,38, que ha de abonar el Estado, se distribuirá en tres anualidades en la forma siguiente: 50.000 para el actual ejercicio económico, 400.000 para el de 1932 y 480.219,38 para el de 1933.

Artículo 4.º La suma de 930.219,38 pesetas a cargo del Ayuntamiento será satisfecha directamente por éste contra certificaciones de obra ejecutada, cuentas de honorarios por dirección facultativa y saldo de la correspondiente liquidación final, a medida que se formulen tales documentos y sean aprobados por el expresado Ministerio.

Dado en Madrid a quince de Septiembre de mil novecientos treinta y uno.

NICETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES.  
El Ministro de Instrucción pública  
y Bellas Artes,  
MARCELINO DOMINGO Y SANJUÁN

Es norma de las Democracias modernas el velar por el prestigio y conservación de las manifestaciones de carácter artístico que por tradición están vinculadas a un sentimiento popular; y más todavía, cuando la categoría de aquellas manifestaciones alcanza los grados supremos del arte en un reducido número de ejemplares, que son universalmente reconocidos como casos únicos por su significación histórica.

Tal ocurre en España con el drama litúrgico popular llamado "El Misterio de Elche" o "La Festa".

La importancia en la historia del teatro lírico es tan grande, que el estudio y comentario de su partitura y de su libreto ocupa capítulos enteros en la historia de la música universal. Es un caso espléndido de inspiración folclórica. Su origen se remonta al siglo XIII y es el único ejemplar vivo de nuestro primitivo teatro lírico, que

tiene la particularidad, entre las producciones del género en esa época, de ser enteramente cantada. Puede, pues, considerarse como un antecedente de la ópera, que apareció tres siglos y medio más tarde en Italia.

Su valor artístico es excepcional, no sólo por la belleza original de sus melodías primitivas, de aquella época citada, sino también por su magistral modificación polifónica hecha en el XVI por los maestros Ribera, Giner Pérez y Vich.

Esta reforma, llevada a cabo por estos eminentes polifonistas, ofrece la singularidad de estar inspirada en la cadencia popular levantina, tratada en los corales con una elevación de concepto que, en momentos como la escena de la "Judía" y en el llamado "Ternario", la alianza entre el elemento litúrgico y el folclórico está tan perfectamente realizado, que no encuentra equivalente entre toda la producción polifónica del XVI.

Aparte de los historiadores de la música que le dedican capítulos enteros al famoso drama de Elche y de los musicólogos extranjeros que lo han estudiado, en España se han ocupado de la obra, con elocuo superlativo, los maestros Pedrell, Turina y Espáñol; debiéndose a este último la revisión efectuada en el año 1924, por la cual, la obra se representa desde entonces completa, incluyéndose de nuevo en ella la hermosa "Judía", que había sido suprimida durante más de medio siglo.

Sea los propios hijos del pueblo de Elche los que representan y cantan anualmente "La Festa", cuyas melodías se transmiten tradicionalmente de padres a hijos, pues aunque existe la partitura o "consueta" del drama lírico, la mayor parte de los que intervienen como intérpretes no saben música.

La representación constituye, pues, una de las fiestas populares de la más alta prosapia artística que existen actualmente en el mundo, y causa, con justicia, la admiración y el respeto de cuantos artistas y eruditos de todas partes—españoles y extranjeros—acuden a presenciar este espectáculo único. Pero mientras en otros países se fomenta oficialmente cualquier manifestación de arte popular, aunque no tenga en modo alguno la significación estética e histórica de nuestro drama musical de Elche, éste, abandonado hasta ahora a los escasos recursos técnicos de sus organizadores locales, va llenándose de impurezas con la introducción de elementos extraños a su peculiar sentido, y con peligro de ir perdiendo poco a poco en sus interpreta-

ciones la primitiva grandeza que le ha dado fama universal. Esto ocasionaría un perjuicio a nuestra cultura y al arte en general; pero también un daño de carácter económico, por cuanto la audición anual del "Misterio" es — y puede serlo más todavía — un legítimo motivo de atracción para el turismo, y por tanto, una fuente de ingresos.

Por todo lo expuesto, el Gobierno de la República, a propuesta del Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, decreta:

Artículo 1.º El "Misterio", del siglo XIII, conocido por "Fiesta de Elche", se declara monumento nacional.

Artículo 2.º Siendo una 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, y por otra parte, organizar espectáculos y fiestas que tiendan a despertar en el pueblo los más nobles y levantados sentimientos estéticos, se encomienda a dicho organismo la misión de conservar el "Misterio de Elche", tomando las medidas que juzgue oportunas para que el famoso drama lírico, en sus representaciones sucesivas, mantenga su eminencia artística y su carácter popular.

Dado en Madrid a quince de Septiembre de mil novecientos treinta y uno.

El Presidente del Gobierno  
de la República,

NICETO ALCALÁ-ZAMORA Y TORRES.

El Ministro de Instrucción pública  
y Bellas Artes,

MARCELINO DOMINGO Y SANJUAN

A propuesta del Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, de acuerdo con el Gobierno de la República y como ampliación a lo que dispone el Decreto de 21 de Julio de este año,

Vengo en decretar lo siguiente:

Las funciones de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, se desenvolverá con arreglo al siguiente programa:

A).—*Creación y administración de Escuelas Nacionales de Música, Orquestas del Estado y Masas Corales.*

1) Una Escuela Superior de Música en Madrid, que concederá un título especial a sus alumnos. En este Centro, además del estudio de las disciplinas superiores concernientes a la técnica y a la estética musicales, se cursarán las asignaturas cuya materia proporcione al músico una cultura general, indispensable para situarse en ese plano neutro en que la sociedad

estima la capacidad total e indiferenciada del individuo, prescindiendo de sus habilidades técnicas o de su talento estrictamente profesional.

2) Una en cada Centro regional, con profesorado seleccionado por oposición o por concurso, salvo en los casos de capacidad universalmente reconocida o de preparación excepcional en disciplinas nuevas, en que podrán hacerse nombramientos directos. Serán preefridos en las oposiciones y concursos, en igualdad de competencia técnica, los naturales de las regiones respectivas.

3) Creación en Madrid de las Orquestas del Estado, para conciertos y para los teatros líricos nacionales. Las destinadas a estos teatros podrán dar asimismo conciertos.

4) Creación de las Orquestas regionales, con un minimum de sesenta Profesores, en las capitales que prácticamente se destacan como centros culturales de cada región, en las que habrá asimismo un teatro subvencionado por el Estado, cuya actuación, así como la de las Orquestas y Masas corales que se creen serán análoga a la de las Corporaciones y teatros de Madrid, aunque adaptada, naturalmente, a las posibilidades de cada región.

5) Las audiciones sinfónicas se organizarán de manera que se alternen las temporadas cuyos programas sean de matiz popular, con intención educativa, con temporadas a base de programa de altura.

Será obligatorio el estreno de todas las obras compuestas por autores españoles, siempre que respondan a un minimum de dignidad de concepto y corrección de escritura.

Al efecto, un Comité de admisión examinará las obras desde ese exclusivo punto de vista técnico, prescindiendo de su tendencia o escuela y del juicio estético que particularmente le merezcan. Ese Comité decidirá, tendiendo a que las obras obtengan el mayor éxito posible, si deben figurar en los programas populares o en los de selección.

6) Todas estas Corporaciones tendrán a su frente Directores titulares y suplentes. Tanto los Directores como los Profesores de Orquesta, percibirán sueldo fijo del Estado.

7) Creación en Madrid y en las regiones, de masas corales. Sus directores percibirán sueldo del Estado. Los orfeonistas no, teniendo en cuenta que esas masas están compuestas por individuos que ejercen profesiones diferentes; pero estarán subvencionadas. Actuarán en las fiestas regionales que luego se mencionan y en todos los oc-

tos artísticos y culturales que designe la Junta regional.

*El.—Organización y administración del Teatro Nacional de la Opera y creación y administración del de la Zarzuela.*

1) En el Teatro Nacional de la Opera se tenderá a que todas las obras se representen en castellano, confiándose la traducción de las mismas a nuestros mejores poetas versados en los respectivos idiomas, de acuerdo con un músico competente que guie a aquél en cuanto se refiere a la adaptación métrica y al acento.

2) En el caso de que las obras se interpreten por compañías compuestas en su integridad por artistas conacionales de un autor extranjero, cuya sea la obra, se hace excepción de la condición de cantar en castellano. Y la misma excepción se extiende a los casos en que intervenga un divo o artistas notables, cuya excelencia justifique su actuación en nuestro teatro.

3) Las obras serán puestas en escena con toda la dignidad que es preciso para mantener el prestigio del Teatro nacional y según las prácticas técnicas más actuales de escenografía. Alternará en los programas el repertorio mundial clásico con el moderno. Se estrenarán todas las obras escritas por autores españoles, examinadas previamente con el criterio técnico expuesto y prescindiendo de opiniones particulares por un Comité de admisión, hasta un máximo de cinco obras cada temporada.

Las obras serán interpretadas por artistas españoles preferentemente. En los programas figurará habitualmente, junto con las óperas, un "bullet" es pañol o extranjero.

4) La gestión, siempre sujeta a criterio expuesto, será llevada directamente por la Junta o encomendada a un empresario de solvencia moral y artística, según aconseje la experiencia de los primeros ensayos.

5) El Teatro de la Zarzuela, que estará abierto la mayor parte del año, tiene la misión de cultivar el género magnífico que estuvo vinculado a la cultura española y que por causas que no hemos de examinar aquí se apartó de ella lastimosamente.

Se repondrá el repertorio clásico de nuestra gran Zarzuela, así como las mejores obras del género chico, sin perjuicio de intercalar en sus programas las óperas españolas, las extranjeras, de repertorio mundial y, en general, cuantos espectáculos líricos lo merezcan por su categoría, siguiendo el mismo plan de perfección interpreta-

## "Un caso espléndido de inspiración folclórica"

La calificación del Misteri como "monumento nacional" no es la única característica llamativa del decreto. Igualmente llamativo es su silencio casi total sobre el carácter religioso de la Festa. Se la llama dos veces "drama litúrgico popular", pero no se dice que representa la muerte y Asunción de la Virgen María ni que la actuación tiene lugar en la basílica Santa María para celebrar la santa patrona de la ciudad. El decreto se refiere únicamente al valor histórico-artístico del Misteri y a su carácter popular, haciendo especial hincapié en este segundo aspecto: las palabras pueblo, popular, folclórico o folclore se encuentran doce veces en un texto que ocupa apenas dos columnas de la *Gaceta de Madrid*, donde se publicó.

Se puede suponer que el redactor del decreto era plenamente consciente de que se estaba autocensurando acerca del carácter religioso de la Festa, y de que lo hacía para no provocar la oposición de los anticlericales. Niceto Alcalá-Zamora y Torres, que firmó el decreto como

presidente del gobierno de la Segunda República entre abril y octubre de 1931, era católico, lo que pudo contribuir a que aprobara el texto. Pero bien se sabe que había también muchas corrientes anticatólicas tanto en el país como dentro de los órganos del poder estatal.

Hay que resaltar también que la insistencia en el carácter popular de la Festa está en consonancia con la ideología que sustentó la política musical de la Segunda República, al menos en aquel período. Indica la historiadora Gemma Pérez Zalduondo<sup>12</sup>:

Es sobradamente conocido que el pueblo y su folklore fueron puntos centrales en la reflexión sobre la música en España desde mediados del Siglo anterior y, de hecho, el Decreto de 21 de julio de 1931 [que constituyó la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos] comienza afirmando:

'La expresión más genuina del alma de los pueblos, la que señala el ritmo de su carácter más directamente, es su música popular. Y España es, precisamente, uno de los países cuyo 'folklor' musical es de los más ricos del mundo'.



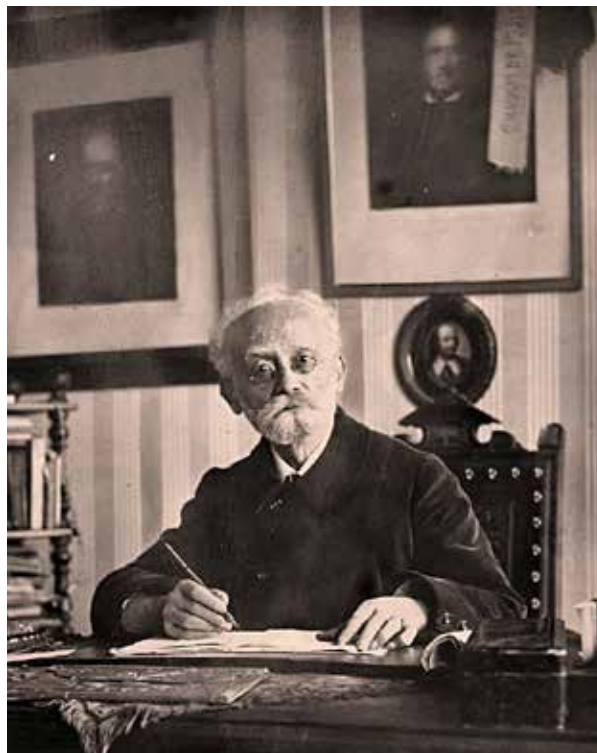
*Niceto Alcalá-Zamora, presidente de la República (en el centro), durante su visita a Elche el 16 de enero de 1932. / Alfonso Sánchez García e hijos. Fuente: Archivo General de la Administración (AGA), Cátedra Pedro Ibarra.*

12 PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. "Ideología y política en las instituciones musicales durante la II República y primer franquismo", *Quintana*, n°5, 2006, 145-156.

Puntualiza la misma autora que uno de los apartados del decreto de 15 de septiembre de 1931 (*Gaceta*, 16 septiembre<sup>13</sup>) donde se detalla el programa de la Junta Nacional indica que esta tiene que emprender el “Fomento y depuración de las fiestas regionales con objeto de estimular el conocimiento y el cultivo del folklore nacional”, incluyendo en dichas fiestas “representaciones de misterios medievales y teatro lírico primitivo”.

Nos parece hoy muy extraño que se puedan integrar los "misterios medievales" en el "folklore nacional". Ésto, por una parte, porque tendemos hoy en día a identificar el folclore con la presentación de las formas más pintorescas de costumbres populares que ya no tienen una base social, y no con "la expresión más genuina del alma de los pueblos" como se escribió en el decreto del 21 de julio de 1931. Por otra parte, consideramos los misterios no como producciones folclóricas, sino como obras cultas. Los autores de los decretos citados tenían una opinión diferente, que se manifiesta también en los escritos de Óscar Esplá y Felipe Pedrell (1841-1922), un gran musicólogo cuyo pensamiento influyó profundamente en las concepciones y la práctica de la música de los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX, entre ellos Esplá. Ambos destacaron la integración de elementos de la música popular en el Misteri d'Elx.

Felipe Pedrell vino a Elche a presenciarlo en 1900, el mismo año que Llorente Olivares, líder de la Renaixença valenciana. En un artículo fundamental publicado el año siguiente, subraya como Llorente que, aunque sea "representado (...) de forma negligente [el Misteri] produce una profunda impresión artística". También resalta su antigüedad, calificándolo de "reliquia" y afirmando que "se canta hoy con la misma letra y, salvo algunas excepciones, la misma música que en el pasado lejano". Pero, como es lógico, se extiende más que Llorente en las características musicales de la obra. Identifica – lo que



*Felipe Pedrell. / Fuente: operaactual.com.*

mencionan tanto Llorente en una nota de pie de página como el autor del decreto de 1931 – a tres compositores del siglo XVI que compusieron las polifonías de la segunda parte del Misteri: Juan Ginés Pérez, Antonio de Ribera y Lluís Vich. Se detiene en particular sobre las melodías de Antonio de Ribera:

Me inclino a pensar que Antonio de Ribera es el autor de la composiciones XII, XIII, XIV y XVI. Despierta la atención el carácter nacional español que acusan los procedimientos populares de terminación de frase en los compases 11, 12 y 13 del número XIII precitado (...) que han sido inspirados, sin duda alguna, por la armonía característica de nuestra vieja canción-danza muy popular, el *Fandango*. (...)

El ritmo ternario de esta composición da a la melodía un sabor tan francamente español que, si se la cantara más animadamente, creeríamos oír un moderno *Vito*, que es una variante o, mejor dicho, una derivación del viejo *Fandango*.

<sup>13</sup> Es interesante observar que este decreto y el que declara la Festa "monumento nacional" se aprobaron el mismo día y se publicaron en el mismo número de la *Gaceta de Madrid*.



La Festa d'Elche  
ou  
drame lyrique liturgique



La Mort et l'Assomption de la Vierge

par

**Felipe Pedrell**

(Madrid).

**Introduction.**

*Ce que nous allions voir à Elche, quand nous primes pour Alicante le premier train du matin, le 14 août dernier, ce n'était pas la fête d'une ville avec sa cavalcade, sa bataille de fleurs, son concours musical de sociétés et d'orphéons, ses courses de taureaux, et les indispensables jeux floraux. Toutes ces fêtes banales presque toujours vulgaires, nous les laissâmes à Alicante. Ce que nous allions voir à Elche, avec quelques intimes amis, c'était une chose très intéressante que l'on ne peut voir en aucun autre endroit de l'Espagne ou de l'étranger, et même en aucun autre temps de l'année que le jour de la Vierge d'août — selon la dénomination populaire espagnole — et la veille de la fête. Elche! . . . A mesure que le train s'éloigne d'Alicante, il laisse derrière lui le sanatorio Bussot; à droite le cap de Sainte Pola, au milieu de la courbe formée par le cap et la baie d'Alicante, l'odalisque levantine, s'élèvent, échine onduleuse hérissée de pics altiers, les monts de Calpe (Sierra Sagra), — qui servent de guide aux marins à cause de la brèche ouverte heureusement à la partie occidentale, et connue sous le nom de Cuchillada ou Brèche de Roland par analogie avec la légende du paladin de Charlemagne. Les champs arides et presque abandonnés, peuplés d'arbres çà et là, que nous laissions derrière, dans cette interruption de toute végétation, aussitôt après notre sortie d'Alicante, formaient une mise en scène dont la décoration changeait insensiblement et rapidement. Les blanches maisonnettes de la campagne étaient aussitôt suivies de nombreux et différents arbres vivaces et de palmiers. La végétation augmentait considérablement à mesure que nous nous approchions d'Elche; et, quand nous fîmes tout près, nous nous trouvâmes dans un bois touffu, une immensité verte qui n'avait pas de limites. Des milliers d'élégants palmiers berçaient leurs splendides couronnes de palmes et leurs grappes de dattes sur un grand tapis de grenadiers montrant l'éclatante rougeur de leurs fruits, et le décor avait un aspect de nouveauté et de grandeur, et en même temps de délicatesse et de charme,*

No se puede decir que Ribera haya plagiado este modismo armónico pero, encontrándolo en el dominio común, como procedente de la canción popular, se lo asimiló y lo introdujo en la composición citada.

Más adelante en el artículo, Pedrell escribe, acerca de dos melodías que no están anotadas en las consuetas, que se han conservado en la "memoria popular". Pertenecen "a una época muy anterior a la del siglo de oro de la polifonía vocal sin que se pueda determinar de una vez para todas, a qué género de comunión litúrgica oriental, árabe, o más bien pudiera ser mozárabe, pueden pertenecer" pero su presencia atestigua "la persistencia verdaderamente folklórica de estos fragmentos en el corazón del pueblo"<sup>14</sup>.

El interés de Pedrell por la música del Misteri y, en particular, por su incorporación de elementos populares en la música culta se entiende mejor si se tiene en cuenta que es el fundador del "nacionalismo musical español". Para Pedrell, explica Francisco Parralejo Masa:

Los atributos específicos de la verdadera música española [se encuentran] en dos fuentes primarias, profundamente mediadas la una por la otra: el folclore, entendido éste como sustrato inmaterial de la nación y, por tanto, ajeno y opuesto a cualquier forma moderna de entretenimiento lírico urbano; y la tradición histórica culta, encabezada por los autores medievales y los polifonistas del Siglo de Oro. El verdadero compositor nacional debía respetar estas fuentes y, a partir de ellas, construir una obra personal y original que pudiera, no obstante, ser reconocida internacionalmente gracias al uso de las técnicas más avanzadas en ese momento en Europa<sup>15</sup>.

La concepción de la música de Esplá fue obviamente influenciada por la de Pedrell.

Partitura de la Festa publicada por Pedrell en 1901. / Fuente: Museo Escolar de Puçol.

Como este, Esplá piensa que los compositores deben incorporar "elementos folklóricos [a sus creaciones], sin copiarlos directamente, sino extrayendo los elementos melódicos y armónicos característicos y envolviéndolos en un lenguaje orchestral moderno". También insiste Esplá en la idea de que el "españolismo" --"el flamenquismo zarzuelero", escribía Pedrell-- no es el verdadero nacionalismo musical, en que el compositor debe integrar cantos y melodías auténticamente populares y, más concretamente para Esplá, los de su Levante natal.

14 Esta cita, como las anteriores, procede del artículo de PEDRELL al que me he referido ya en la nota 4. Samuel Rubio expresó su desacuerdo con la tesis de que la música del Misteri contiene elementos de música popular en "La música del Misterio de Elche", *Historia y crítica de la Festa d'Elx*, CASTAÑO Y GARCÍA, Joan, SANSANO I BELSO (eds), Universitat d'Alacant, Alacant, 1998, 263, 268. 257-296.

15 PARRALEJO MASA, Francisco, 2015, *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. Tesis Doctoral, Salamanca, 2015, Resumen, XXIV. OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma, "Óscar Esplá y el nacionalismo musical", *Revista de Musicología, Sociedad Española de Musicología (SEDEM)*, vol. 31, n° 2, diciembre 2008, 458.

# EL MISTERIO DE ELICHE

TODOS LOS AÑOS...

**T**odos los años, al llegar esta época, Eliche se transfigura. Son los preparativos para su famosa 'fiesta'. ¡Eliche...! ¡Agosto...! ¡La Fiesta...! Eliche, la ciudad oriental que pervive en este rincón de tierra alicantina, acude en fiestas. Su iglesia monumental, su Santa María, ha perdido todo carácter religioso. Se ha convertido en teatro. Dentro de unos días, en sus naves, hecha escenario, se representará el *Misteri d'Elche*. Las calles de la ciudad, profundamente empedradas, albergan continuamente a una extraña y abigarrada multitud. Son los buertanos que durante unos días abandonan sus palmeras, sus granados y sus almendros para sepultarse en la ciudad, luciendo todavía sus viejos trajes típicos. Son los hijos de esta región que viven lejos de su tierra—principalmente en Argel y en Orán—, pero que, estén donde estén, no faltan en Eliche el día de la Fiesta. Son los foresteros, los extranjeros, los que, atraídos por la belleza de este paisaje único—*Il n'y a qu'un Elche en Espagne; on pourrait ajouter qu'il n'y en a pas un second en Europe*, decía Gustave Doré—, y por los encantos de esa joya única de nuestra literatura dramática, acuden en estos días en verdadera peregrinación.

Al atardecer del día 13 comienzan los truenos y los cohetes. No se puede dar un paso sin que a vuestras mismas espaldas, no estalle un potente y atrozador cohete. Es una desconocida batalla, cuyos porreiros resultan invisibles.

Poco antes de las doce de la noche las calles quedan totalmente desiertas. Toda la ciudad se refugia en las azoteas y en los terrados de las casas. Y con ellos, la

Estampa



La Virgen llega a Jerusalem. Acompañada dos Maestros mudas y dos ángeles de almohada...

de Santa Pola—el soldado Francisco Cantó, encargado de vigilar aquel trozo de costa, advierte que flota sobre las aguas un bulto. Se acerca. Es un arcón, herméticamente cerrado. En uno de los testeros llevaba esta inscripción: *Para Elche*. ¡Para Elche...! Pero aquellas aguas, según

la jurisdicción de la época, eran de Eliche, como eran de Alicante y como eran de Orihuela. Había que avisar a las tres ciudades. Así se hace. Acude en las autoridades. ¿Qué hacer con el bulto? ¿Alguien da la solución. Se acepta. Sobre la caballería, a la que vendan los ojos, depositan el arcón. La caballería comienza a caminar. Desde se detenga, allí quedará la carga. Tras la caballería, silenciosos, preocupados, marchan aquellos graves señores. La caballería, poco después, se detiene en Eliche, ante la ermita de San

Sebastián... Ya no había duda. El arcón era para Eliche...

Esta versión, que no en la drica, debió gozar de mucho crédito, ya que en 1870, al celebrarse el quinto centenario de su aparición, organizaron una cabalgata que fué a la playa con el simulado Ayuntamiento antiguo y simulados vecinos de Orihuela, Alicante y Eliche, sin que faltasen los inevitables mores y juicios discutiendo acaloradamente.

¿Pero qué contenía el famoso arcón?... Oigamos lo que dice un curioso documento que se conserva en Eliche: «Gobierno civil y militar de la villa de Eliche. Viste el parte que el Señor Gobernador del castillo de Santa Pola ha pasado a este Gobierno en fecha de hoy, 29 del corriente, en el que se le mandado reunir—el suceso extraordinario a que aquél hacía referencia; y discutido el asunto con la madurez propia del caso, acordó trasladarse en corporación al lugar de la escena, como así lo verificó, acompañado del señor Vicario perpetuo de esta villa y distrito, a quien se invitó, atendida las circunstancias maravillosas de la llegada o aparición de la mencionada arca. Constituidos en el citado punto de la torre del Pinet y examinados los testigos presenciales del acto, resultaron contentos y conformes en todas las circunstancias. Acto continuo se procedió a la apertura de la puerta



El mismo te mismo Oscar Esplá, que

ha restaurado el Misterio de Eliche.

enorme y tradicional sardía. Cuando Coléndrea y Colandrea comienzan a dar las primeras campanadas de las doce, de la torre del Ayuntamiento salen, a la vez, centenares, millares de cohetes produciendo un estruendo ensordecedor. Es como un volcán. Como si se abriera la tierra. Es la famosa palmera. A sus resplandores de incendio, la ciudad adquiere tonalidades insospechadas. Es un momento de gran emoción. En lo alto de la torre aparece iluminada la silueta de la Virgen.

—Viva la Mare de Déu...! gritan los devotos desde todas las azoteas. Las viejas, como todos los años, caen de hinojos y rezan. Los hombres, como todos los años, destruyen la enorme sardía. En la atmósfera hay un fuerte olor a pólvora. En el silencio de esta hora única, Eliche parece acusar más su fisonomía morosa. Las palmeras, agitadas por las brisas marinas, componen melancólica melodía digna del desierto... ¡Hoy comenzado las fiestas...!

CUENTA LA TRADICIÓN...

Era el 29 de diciembre de 1370. Reinaba Pedro IV, el Ceremonioso, de Aragón. Del cabo del Aljube—hoy

© Biblioteca Nacional de España



Los apóstoles, separados por el mundo, llegan alagraciamente. Primero, Juan, el discípulo de los evangelistas...



Entre después San Pedro, saliendo, grave, con sus discípulos Juan Rivera... (Foto Escudé.)

Reportaje sobre la restauración de la Festa de Óscar Esplá. La Estampa, 28-08-1928. / Fuente: Biblioteca Nacional de España.

No es de extrañar, por tanto, que el compositor alicantino, al igual que Pedrell, subraye que algunas de las melodías del Misteri, ausentes de la partitura del siglo XVII, sean

supervivencias de músicas muy antiguas. Según él, se remontan más allá del siglo XIII, a la época eugeniana o mozárabe, y han sido conservadas por la tradición oral. Estas

aportaciones populares dan al Misteri "una típica belleza, con su barroquismo y los dejes propios de un canto levantino, a pasajes de la obra que sin ellas carecían, en absoluto, de interés, por sabia que fuese la composición de la Consueta"<sup>16</sup>.

"alianza entre lo litúrgico y el folclórico tan perfectamente realizado (sic) que no encuentra equivalente en toda la producción polifónica del siglo XVI". Se podía, por lo tanto, encomendar a la Junta Nacional de la Música y Teatros líricos la misión de conservar el



*Representación de La Festa en 1935. / Jaime Antón APME.*

Se encuentran las mismas ideas en el decreto, donde se puede leer: "Es [el Misteri] un caso espléndido de inspiración folclórica". Tras referirse a la reforma de la música por los polifonistas en el siglo XVI, el redactor añade: "Esta reforma [la de los polifonistas] (...) ofrece la singularidad de ser inspirada por la cadencia popular levantina", de producir una

Misteri, "siendo [una de las funciones de la Junta] fomentar el cultivo del folklore nacional y enaltecer las manifestaciones artísticas de tradición popular". Y, para insistir aún más sobre el carácter popular del Misteri, el redactor escribe: "Son los propios hijos de Elche los que representan y cantan anualmente la Festa, cuyas melodías se transmiten tradi-

<sup>16</sup> Saco estas citas de Esplá de los estudios de GONZÁLEZ PELEGRÍN, Daniel, op. cit. 227 y ESTEVE-FAUBEL, José María, "Óscar Esplá y el Misteri de Elche", en *Óscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística: un paradigma comparatista*, P. Aullón de Haro (ed.). Madrid: Verbum, 2005, 196-197.

cionalmente de padres a hijos, pues aunque existe la partitura o 'consueta' del drama lírico, la mayor parte de los que intervienen como intérpretes no saben música"<sup>17</sup>.

Los estudiosos de la Festa d'Elx han destacado, con razón, el carácter pionero de su declaración como "monumento nacional". He creído útil también situar el decreto del 15 de septiembre de 1931 en su contexto político y, sobre todo, intelectual. De este punto de vista ha sido obviamente importante el movimiento cultural de la Renaixença, cuyos miembros han destacado el valor artístico, o mejor dicho histórico-artístico, de la Festa. Ha jugado también un rol primordial la valoración, iniciada a principios del siglo XIX por pensadores alemanes como Herder, del folklore, entendido como el conjunto de las tradiciones orales que reflejan el genio propio de cada pueblo. Es muy posible, como lo piensan hoy unos musicólogos, que Pedrell y Esplá hayan sobrestimado la parte de "lo folklórico" en la música del Misteri, pero es cierto que esa visión de la obra contribuyó a que fuera integrada en 1931 en el patrimonio nacional de España.

## Bibliografía

CÁMARA I SEMPÈRE, Héctor. "Algun misteri amagat Déu vol nos sia revelat: l'estudi del Misteri d'Elx per intellectuals valencians i catalans de finals del segle XIX", en: *Floklore i romanticisme. Els estudis etnopoètics de la Renaixença*, Joan Borja i Joan Armangué (eds.). Càller (Cagliari), Arxiu de Tradicions de l'Alguer, 2008, pp. 49-65.

CASTAÑO I GARCÍA, Joan. *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*, Ajuntament d'Elx, col. Temes d'Elx, Elx, 1993.

CASTAÑO I GARCÍA, Joan. "L'organització de la Festa a través del temps", en *Historia i*

*crítica de la Festa d'Elx*, Joan Castaño i García, Gabriel Sansano i Belso (eds), Universitat d'Alacant, Alacant 1998, 341-360.

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

CREMADES GARCÍA, Vicente. "Los órganos de gobierno del Misteri d'Elx. El patronato rector y la junta rectora", *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, vol. I, nº 7, 2011, p. 52-75.

ESPLÁ, Óscar. "El Misterio de Elche", artículo de 1936 reproducido en *Revista de Estudios Alcantinos*, nº21, mayo-agosto 1977, 95, 91-96.

ESTEVE-FAUBEL, José María. "Óscar Esplá y el Misteri de Elche", en *Óscar Esplá y Eusebio Sempere en la construcción de la modernidad artística: un paradigma comparatista*, P. Aullón de Haro (ed.). Madrid, Verbum, 2005, 189-206.

FUENTES Y PONTE, Javier. *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche (Alicante)*, Lérida, 1887.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Javier. "La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)", *erph\_revista electrónica de patrimonio histórico*, nº1, 2007.

GONZÁLEZ PELEGRÍN, Daniel. *La Festa d'Elx en los medios de comunicación (1898-1948)*, Tesis doctoral, Elx, 2017.

LLORENTE OLIVARES, Teodoro. "España. Sus Monumentos y Artes, su Naturaleza é Historia. Valencia", Barcelona, Daniel Cortezo y Cia, 1887-1889.

17 Una frase casi idéntica se encuentra en ESPLÁ, Óscar *op. cit.*, 95: "La obra es interpretada por gentes del mismo pueblo de Elche, en su mayoría; con notable perfección; más de señalar aún, porque una gran parte de los actores-cantantes no saben música; aprende su particella por haberla oído desde la niñez entre sus familiares, forma tradicional de transmisión, o a fuerza de ensayos repetidos unos meses antes de representarse la pieza". Según los editores de la *Revista de Estudios Alcantinos*, este artículo se publicó originalmente en junio de 1936, lo que resulta muy sorprendente. En efecto, Esplá escribe como si el Misteri fuera a seguir realizándose cuando no podía desconocer que la iglesia de Santa María había sido incendiada unos meses antes.

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*, vol. I, n° 7, junio 2011, 123-150.

OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma. "Óscar Esplá y el nacionalismo musical", *Revista de Musicología, Sociedad Española de Musicología (SEDEM)*, vol. 31, n° 2, diciembre 2008, 453- 497, URL: <https://www.jstor.org/stable/20797932>

PARRALEJO MASA, Francisco. *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. Tesis Doctoral, Salamanca, 2015. Resumen en línea.

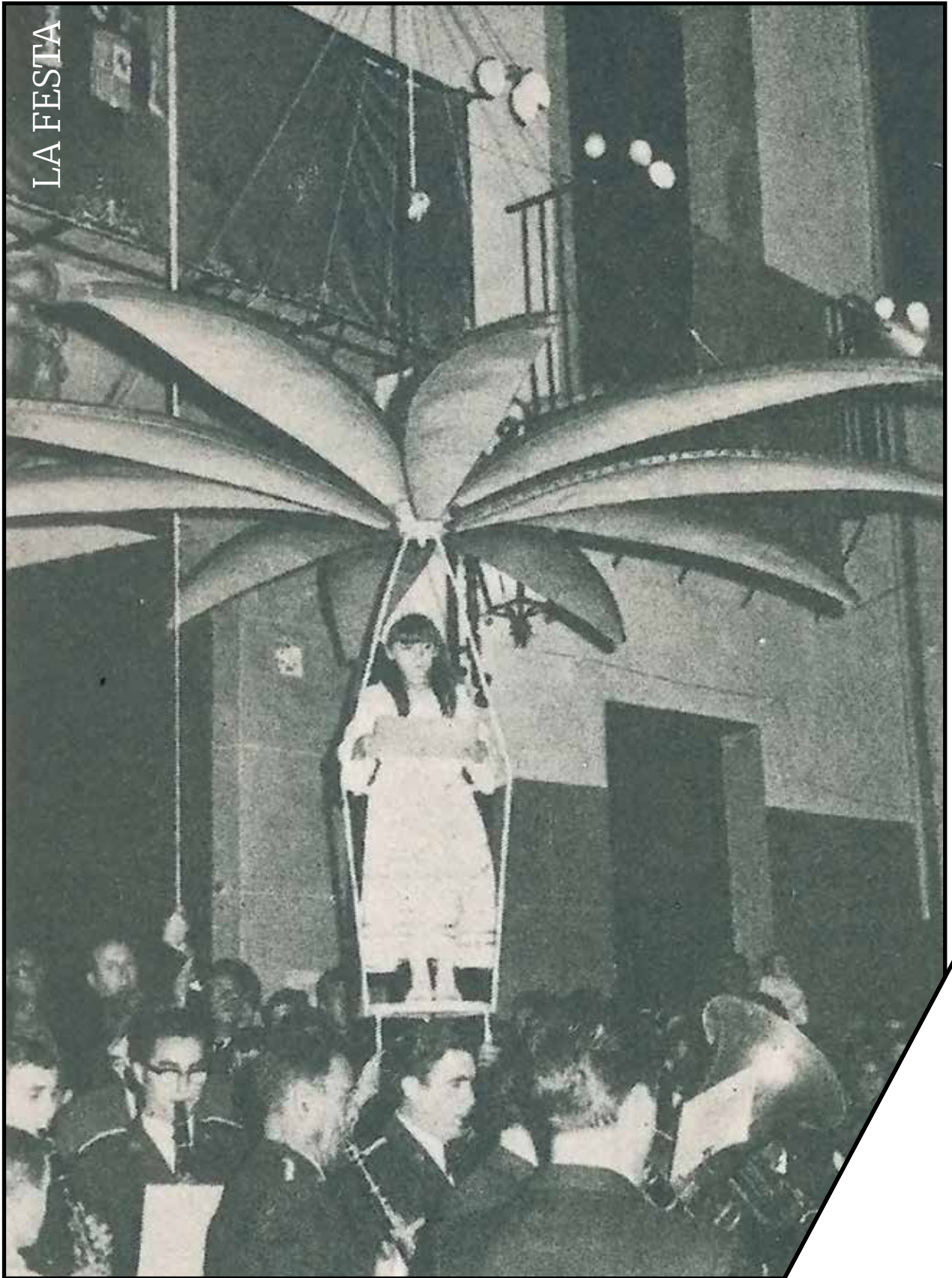
PEDRELL, Felipe. *La Festa de Elche o el drama lírico-litúrgico. La muerte y la Asunción de la Virgen*, Elche, Librería Atenea, col. Illice. (2 época), 1951, 1-29 [ed. or., "La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique 'La mort et l'Assomption de la Vierge", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig*, 1901, 203-252].

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. "Ideología y política en las instituciones musicales durante la II República y primer franquismo", *Quintana*, n°5, 2006, 145-156.

RODRÍGUEZ MACIÁ, Manuel. *La Festa representació de la ciutat*, Centro Asociado de la UNED de Elche, 2013.

RUBIO, Samuel. "La música del Misterio de Elche", *Historia y crítica de la Festa d'Elx*, CASTAÑO Y GARCÍA, Joan, SANSANO I BELSO (eds), Universitat d'Alacant, Alacant, 1998, 257-296.

LA FESTA



# El Cant de la Carxofa

Rafael Roca  
Ricart  
Universitat de  
València

## Un cant antic i bell

**E**l denominat Cant de la Carxofa és una manifestació artística, musical i devota tradicional i característica de la comarca de l'Horta i la ciutat de València. S'anomena així pel fet que, des de dins d'un artefacte en forma de carxofa invertida –que guarda una evident connexió amb lo *Núvol o Man-grana* del Misteri d'Elx i d'altres aparells escènics (Castaño 1984)– i amb acompanyament musical, un xiquet o xiqueta vestit d'àngel entona un cant de lloança al Crist o a la Mare de Déu. Es tracta d'una melodia relativament breu (d'uns 8-9 minuts de duració) que es representa en el carrer el dia de la festa patronal; concretament, en el moment final de la processó<sup>1</sup>.

Encara que quasi tota la informació històrica que posseïm en l'actualitat al voltant de la celebració d'aquest acte tan carismàtic remet, de manera majoritària, al Cap i Casal i el seu entorn –és a dir, a les dues Hortes: Sud i Nord–, i en situa l'origen a mitjan segle XIX, existeixen diverses notícies que assenyalen que, durant les primeres dècades del vuit-cents i encara en el set-cents, també devia representar-se en diversos municipis de la Ribera, com ara Sueca, Alzira i Alginet (Trescolí i Olivares 2019: 153, 188 i 393-394).

D'aquesta manera, en 1979, Andrés de Sales Ferri Chulio apuntà que la referència més antiga al Cant de la Carxofa es recollia en una obra teatral de 1845 amb el títol *Un ensayo fet en regla o qui no té la vespra, no té la festa*, que és original de Josep Bernat i Baldoví; i en què el famós sainetista atribuïa la paternitat de l'artefacte o aparell escènic que atorga nom a l'acte al suecà Andreu Serra Zamorano, àlies Morandanga (Ferri 1979: 335-336).

Tanmateix, més recentment, en 2015 i "gràcies a un document de la secció de protocols de l'Arxiu del Regne de València, que signa el notari Cerrillo l'any 1740", Joan Antoni Carrasquer Artal ha pogut afirmar que, durant la primera meitat del segle XVIII, "l'Ordre Tercera de Sant Francesc del Convent de Ntra. Sra. de Sales de Sueca va efectuar una comanda a Joan i Pasqual Salvia, mestre i oficial de fuster, respectivament, i Josep Bas, mestre pintor, tots tres veïns de València, perquè construïren un escenari, amb els respectius telons, bastidors, tramoies, etc., perquè el Divendres Sant de l'any següent es representara l'acte místic del Descendiment del Cos de Crist" (Carrasquer 2015: 83).

Segons continua Carrasquer, entre les clàusules del contracte –que fou signat el 7 de desembre de 1740– "trobem una grata sorpresa: 'la tercera [tramoia] ha de hazer una alcachofa tan capas que asu tiempo ha de llevar el

<sup>1</sup> A través de la plataforma digital "Som Alaquàs TV" (<https://www.youtube.com/c/SomAlaquasTV/videos>), podreu contemplar diverses representacions del Cant de la Carxofa a aquesta localitat de l'Horta Sud.

Teatro, cuyas hojas han de ir abriéndose poco a poco, al tiempo que vaya bajando, en la que ha de ir dentro un Ángel cantando, y al subirse ha de ir las hojas otra vez cogiéndose y uniéndose, todo de buena idea y perfección". Amb la qual cosa Carrasquer (2015: 83) conclou: "No cal afegir cap detall més a aquesta descripció per a identificar-la de seguida amb la Carxofa".

Siga com siga, i malgrat els diversos estudis realitzats durant les darreres dècades, els orígens del Cant de la Carxofa –també al·ludit, al llarg del temps, amb els apel·latius de "Motet", "Villancico" i "Glòria a Déu"– encara resulten imprecisos. La teoria que, tradicionalment, més acceptació ha tingut és la que formulà en 1929 l'arquitecte i intel·lectual valencià Josep Maria Manuel Cortina Pérez, que en situà la gènesi en 1854. D'aquesta manera, l'autor assevera que, en aquell moment, un xiquet d'escassament onze anys anomenat Rigobert Cortina Gallego (1843-1920), i "dotado de gran inteligencia y de inspiración musical, compuso el Motete así apelado [la Carxofa]" (Cortina 1929: 190). De tota manera, i de ser vàlida aquesta versió, la composició de Cortina Gallego marcaria tan sols l'origen del Cant de la Carxofa tal com ha arribat fins als nostres dies, és a dir, tal com el coneixem actualment. Perquè, com acabem de comprovar, sembla fora de tot dubte que els fonaments d'aquesta representació musical remetent, com a mínim, al set-cents.

Així ho apuntà en 1992 el professor Antonio Ariño, en assenyalar que tant el cant com l'artefacte formarien part d'un costum popular que es remuntaria, si més no, als segles XVII i XVIII. D'aquesta manera, el Cant de la Carxofa seria hereu d'una tradició pròpia de les centúries de l'Edat Moderna, segons la qual un xiquet o xiqueta, enfilat damunt d'un cadafal i vestit d'àngel, recitava versos al·lusius a la majestat de Déu en el moment en què la imatge del Crist estava a punt d'entrar al temple. Cosa que portà Ariño a concloure que "no sería de extrañar, por tanto, que la actual representación de la Carxofa fuera el resultado de una evolución lenta a partir de este acto tan típico de muchas fiestas populares

consistente en el recitado de versos alegóricos durante el recorrido de la procesión. La liturgia era un auténtico drama en el que se insertaban autos sacramentales, misterios, danzas, escenificaciones, etc. Una vez puesto un elemento, su propia dinámica le inducía a crecer y a complejizarse" (Ariño 1992: 115).

En aquesta mateixa línia d'explicació de l'origen del cant –que, sens dubte, sembla la més probable–, en 2015 i en el transcurs de la biografia que dedicà al ja esmentat Rigobert Cortina Gallego, l'estudiós Robert Ferrer Lluca afirmà: "Consideramos más prudente tomar solo como hipótesis el año de 1854 como fecha de composición de la música de la Carxofa por Rigoberto Cortina, una composición que por su gran frescura, melodismo y estilo musical cercano a los modelos italianizantes imperantes en la época, adquirió rápidamente gran fama y se popularizó en distintas localidades valencianas" (Ferrer 2015: 55).

De fet, és quasi segur que el moment de màxima puixança i esplendor de l'acte degué situar-se en les darreres dècades del segle XIX i les primeres del XX. Així semblen indicar-ho una sèrie de referències bibliogràfiques i hermerogràfiques, entre les quals destaca la que en 1889 formulà el poeta, periodista i historiador Teodor Llorente, quan, a propòsit de la representació que tenia lloc cada 6 d'agost al municipi de Silla, assegurà que, la festivitat en qüestió, "se llama de la *carchofa* por una ceremonia tradicional" –és a dir, transmesa de generació en generació– que descrigué amb les següents paraules: "En la plaza de la Iglesia, pendiente de un poste, hay un aparato en forma de granada o de alcachofa. Cuando termina la procesión, y la imagen va a entrar en el templo, se abre aquel globo, y aparece dentro un niño vestido de ángel, con un papel de música en las manos, y canta un villancico, oído siempre con el mayor recogimiento por la muchedumbre que acude a la fiesta" (Llorente 1889: 609-610).

Set anys després, en l'article que l'escriptora madrilenya d'origen andalús Carolina de Soto y Corro publicà el 28 d'agost de 1896 en el

periòdic *El Guadalete*, de Jerez de la Frontera, a propòsit de la celebració que es realitzava a la pedania de Castellar, descrigué l'artefacte de la Carxofa com una "especie de farola colosal cubierta con una funda de percalina verde, que pendía, suspendida con grandes precauciones y a bastante altura, a un lado de la puerta principal, por la parte exterior del templo". I ressenyà el moment del cant de la següent manera: finalitzada la processó, "todas las miradas fijas en un solo punto, vimos como por arte mágica y misteriosa abrirse cual capullo pendiente de invisible rama la tan celebrada y para mi enigmática alcachofa, quedando esta abierta en forma de pasionaria que en vez de pistilos mostraba en el centro un ángel de verdad, un precioso niño de carne y hueso, rubio como el oro y con alas de blanca gasa", que "entonó un himno tiernísimo con voz tan dulce y armoniosa que parecía realmente un ángel enviado del cielo" (Roca 2020c: 115-117).



La Carxofa d'Alaquàs en 1967.

I pel que fa a l'actitud que, mentrestant, mantenia el poble, Carolina de Soto certifica que, "en medio de un silencio profundo, poseídos todos de fe pura y sincera, palpitan los corazones y llorosos los ojos de emoción indefinible, escuchose la repetición del angélico canto, y terminado el himno cerró sus pencas la alcachofa, desapareciendo como por encanto la celeste visión que por breves instantes tuvo suspenso el ánimo, y fija la atención general" (Roca 2020c: 117; Llop i Pujades 2021: 110-120).

A propòsit, encara, de les referències al Cant de la Carxofa que remeten al segle XIX, sabem també que, en 1898 i amb posterioritat a la visita que els membres del Centre Excursionista de Lo Rat Penat realitzaren al municipi de Silla, el número del diari *Las Provincias* corresponent al 28 de novembre d'aquell any publicà el següent comentari: "Tiene Silla una especialidad en su popularísima fiesta del Santísimo Cristo que se celebra el día 6 de agosto. Esa especialidad es la Carchofa. No hay necesidad de que la describamos, porque apenas habrá en Valencia quien no la conozca. Los excursionistas se enteraron de todos los pormenores de este curioso aparato, y copiaron el villancico que canta el ángel al aparecer ante el público saliendo de la Carchofa. Esta fiesta se celebra también en los pueblos de Aldaya y Alacuás" (Roca 2011: 435).

### On se celebra actualment la Carxofa?

En l'actualitat, el Cant de la Carxofa se celebra en sis localitats de l'Horta Sud i tres barris de la ciutat de València. Els municipis són: Silla, que és on més renom ha assolit (Castaño 1984: 55-56; Valero 2000), Aldaia (Castaño 1984: 56-57; Roca 2020b), Alaquàs (Roca 2016), Catarroja (Roca 2021c), Picassent (Roca 2010) i Quart de Poblet. I els barris: el Carme, el Cabanyal-el Canyamelar i Castellar-l'Oliveral (Llop i Pujades 2021; Roca 2021b). Fora del territori valencià, cal assenyalar que, coneguda com a "Alcachofa o Escaril de la fiesta de la Virgen del Carmen" (Castaño 2013), també se celebra al municipi de Caudete (Albacete), que en el passat pertanyé al Regne de València i rebia el nom de Cabdet.

En aquest sentit, convé recordar que els únics pobles on tenim constància que la representació no ha deixat de celebrar-se des del segle XIX fins a l'actualitat són Silla –on sembla que antigament la festa rebia el nom de "Peanya" (Castaño 1984: 56)–, Aldaia i Alaquàs. I també, que en altres llocs –com ara Catarroja, Picassent, Quart de Poblet i Castellar-l'Oliveral– en què la celebració quedà interrompuda al llarg del segle XX, ha sigut recuperada en els darrers anys. En canvi, trobem alguns pobles, com per exemple Picanya i Torrent, on també hi ha constància que se celebrava a principis del XX i, tanmateix, la festa no ha sigut represa (Roca 2020d).



*La Carxofa de Castellar-l'Oliveral durant la postguerra.*

D'una altra banda, resulta evident que no es tracta d'una representació exclusiva d'aquest territori, ja que, a més de les ja esmentades notícies que apunten com –en el passat– també se celebrava en diversos municipis de la Ribera, tenim constància hemerogràfica que, a principis del segle XX, era un espectacle habitual en pobles de l'Horta Nord com ara Rocafort, Almàssera, Alboraià, Rafelbunyol, Burjassot, Massarrojos... i fins i tot a Bunyol (Roca 2021a: 13).

D'aquesta manera, i deixant de banda les de Sueca, podem apuntar algunes dates fins ara

desconegudes que assenyalen que la celebració del Cant de la Carxofa estava ben viva durant la segona meitat del segle XIX, i que han sigut localitzades per Oreto Trescolí i Enric Olivares a través dels llibres de registre de la famosa botiga de robes valenciana Casa Insa. És així com tenim constància que la Carxofa es representà: en 1857, al municipi de Silla; en 1858, a Aldaia; en 1860, a Paterna; en 1877, a Catarroja; en 1881, a Torrent; en 1885, a Castellar; en 1890, a Alaquàs i Massanassa; en 1892, a Beniparrell; en 1892, a Alginet; en 1896, a Alcàsser i Benifaraig; i en 1898, a Campanar<sup>2</sup>.

### Les connexions amb el Misteri d'Elx

Com ja ha sigut assenyalat, sembla evident que, en tractar-se d'una representació basada en un aparell escènic aeri, el Cant de la Carxofa guarda una notable relació amb diverses manifestacions de teatre medieval religiós, entre les quals destaquen el Cant de la Sibilla, el Misteri assumpcionista de la Catedral de València i la Festa o Misteri d'Elx; i de les quals la Carxofa seria una reducció o simplificació i adaptació a l'Horta (Castaño 1984). Així, en 1979, Andrés de Sales Ferri apuntà que l'artefacte acusava una "innegable influencia de la célebre magrana del Misteri d'Elx. Suspendido a unos cuatro metros de altura, lleva en su interior a un niño vestido de ángel que recita un motete, con acompañamiento de música" (Ferri 1979: 335).

Una dècada després, Joan F. Dols assegurà que "l'artifici utilitzat als pobles esmentats, la Carxofa, és semblant al de la tradició d'Elx, la Magrana" (Dols 1988: 93). Mentre que, al cap d'uns anys i en referència a la de Silla, Andrés Valero (2000: 217) no dubtà a afirmar que "entre els aparells de tramoia que bé poden ser hereus del Misteri d'Elx no sols trobem la nostra Carxofa, també la taronja de Morella (que, igual que passa a Silla, es representa parant la processó, en aquest cas la de la Mare de Déu de Vallivana)". No debades, en 1997, durant el transcurs de l'homenatge que la

<sup>2</sup> Vull agrair als amics Oreto Trescolí i Enric Olivares que m'hagen facilitat aquestes dades, encara inèdites, que veuran la llum amb major detall en el volum que a hores d'ara preparen sobre festes, danses i processons a l'Horta.

revista *Saó* dedicà al Misteri d'Elx, l'Associació d'Amics i Amigues del Cant de la Carxofa d'Alaquàs manifestà també el seu reconeixement a la festa il·licitana.

Finalment, i segons Ferrer Lluca (2015: 56), tant en el Cant de la Sibilla, com en el Misteri d'Elx, com en el Cant de la Carxofa "hallamos como nexo de unión el uso de artefactos escénicos, cuya denominación varía"; i que, com acabem de comprovar, van des de la magrana i l'araceli d'Elx, passant per la taronja de Morella, fins a la carxofa dels municipis de l'Horta. Per cert, encara que actualment se'l denomina, de manera majoritària, com a Mangrana o Magrana, convé recordar que en totes les consuetes o llibres antics amb el text del drama il·licità, l'artefacte era alludit com "lo Núvol", pel fet que representa que baixa del cel (Castaño 1984: 49). Això, per cert, explicaria que algunes de les carxofes porten pintats núvols i caps d'àngels en la part interior de les fulles, tal com es pot observar en una foto del Cant de la Carxofa d'Alaquàs de 1951.

L'aparell, en qualsevol cas, estava dotat amb un "sistema de apertura y cierre mediante alas o gajos practicables" que provocà que "las gentes, en épocas con una preponderancia casi exclusiva del mundo agrícola, olvidaran su simbología primitiva y comenzaran a denominar tales aparatos con el nombre de frutas y hortalizas propias de su entorno a las que recordava su aspecto externo" (Castaño 2013).

Així, encara que sembla lògic pensar que "lo Núvol" del Misteri d'Elx degué influir en la configuració d'altres aparells de tramoia, semblants i posteriors, que també ocupen un espai escènic elevat; i que, juntament amb l'angelet, constitueixen el denominador comú de totes aquestes representacions teatrals devotes en què tanta importància pren la música, cal fer notar que, en 1984 i en referència a l'artefacte que es fa servir a la capital il·licitana, Joan Castaño ja advertí de l'existència "de artificios escénicos similares en otras poblaciones ya en los siglos XV y XVI"; i que, en conseqüència, no es podia afirmar que aquest fora "un artilugio exclusivo de Elche, ya que



La Carxofa d'Alaquàs en 1951.

otros similares en forma o en mecanismo de apertura [...] no son infrecuentes en distintos montajes tramoyísticos de diversos tiempos", com ara els que es documenten en 1479 i 1589 a Barcelona, i en 1528, 1599 i 1632 a València (Castaño 1984: 54).

## La Carxofa, una i diversa

Amb tot el que hem dit fins ara, podem afirmar que el Cant de la Carxofa és un i divers, ja que si bé la música, el mecanisme i l'estructura són en tots els casos els mateixos, la lletra, en canvi, presenta xicotetes variacions segons els municipis on es canta. Modificacions que són més aviat lleus i que van en funció de les diverses advocacions i del grau de personalització que li ha volgut imprimir cada poble.

Pel que fa a la lletra, encara que actualment es canta majoritàriament en valencià, i que és molt probable que les versions més antigues d'aquests cants de lloança foren redactades en la nostra llengua, és el cas que, a causa del procés de castellanització que experimentà el territori valencià durant tota l'Edat Moderna i la primera meitat del vuit-cents, la lletra que fins a la dècada dels anys huitanta del segle XX s'entonava als municipis de Silla, Aldaia i Alaquàs era en castellà.



Una imatge actual de la Carxofa de Silla.

En aquest sentit, cal fer notar que, a Silla, el canvi del castellà al valencià es va produir en 1981 de la mà de Santiago Sansaloni Alcocer (Valero 2000: 219). En el cas d'Alaquàs, la traducció-adaptació del text fou a càrrec de les diferents colles de festers, que a l'Horta reben el nom de "clavaries". Així, el del Crist de la Bona Mort fou responsabilitat dels clavaris de 1982; i el de la Mare de Déu de l'Olivar, dels de 1986 (Roca 2016: 41)<sup>3</sup>. Tal com també passà a Aldaia, on la traducció tardà una mica més a arribar –fou introduïda pels clavaris de 2001–; i on, des d'aleshores, es canta en valencià o castellà depenent de la voluntat dels clavaris de torn –o de la voluntat de la confraria parroquial, quan no hi ha clavaris. Pel que fa als municipis que l'han recuperada en els darrers anys, tots l'han reiniciada en valencià.

D'una altra banda, com a particularitat cal apuntar que al municipi d'Alaquàs –i també al de Picassent, d'ençà de la seua recuperació– la funció és doble, ja que no sols es representa en honor del Crist, com en la majoria dels municipis, sinó també de la Mare de Déu: la de l'Olivar, en el primer cas, i la de Vallivana, en el segon.

De fet, i encara en referència a Alaquàs, podem dir que aquell poble de l'Horta no sols disposa de dues variants del Cant de la Carxofa, sinó de tres, ja que l'alaquaser Francesc Campos Cosme (1881-1931) compongué una versió de la Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar en 1918, quan era clavari de la patrona. Una versió que estava desapareguda i que, temps enrere, vam poder localitzar a través de Josep M. Soriano Besó, a qui la facilità una de les filles del compositor, Pilar Campos Ferrer, durant l'entrevista que mantingueren en 1981 (Roca 2020a).

Finalment, i a propòsit de la representació que té lloc a Alaquàs, en 1981 Baltasar Escrivà i Francesc Garcia van constatar: "La Carxofa és penjada d'una biga en qualsevol balcó, i quan arriba la imatge que presideix la processó és hissada mitjançant una corriola i les

3 Oferim en apèndix la lletra de les dues Carxofes que es canten a Alaquàs.



*Una imatge actual de la Carxofa d'Aldaia.*

cordes manejades amb destresa. S'obrin les corfes de la Carxofa i apareix una xiqueta o un xiquet vestit amb una túnica blanca, representant un angelet, i en aquests moments la música acompanya els cants de l'angelet mentre el poble l'escolta emocionat. Una vegada acaba l'angelet de cantar els motets, comencen a tancar-se les corfes de la carxofa. Seguidament, la imatge fa l'entrada al temple i a la vegada és disparada una traca" (Escrivà i Garcia 1981: 122-124).

## Una època d'esplendor

Actualment, el Cant de la Carxofa viu el que podríem qualificar com una època daurada o d'esplendor. Així, ja hem dit que, en les dues darreres dècades, la seua celebració ha sigut recuperada a municipis com ara Catarroja (1993), Quart de Poblet (2003), Picassent (2010) i Castellar-l'Oliveral (2011). A més, la representació s'ha enfortit en totes les localitats, ja que ha experimentat un notable procés de revalorització i eixamplament que l'ha convertida en un acte complex que va més enllà de la mera recitació musical i circumstancial que té lloc el dia de la festa, i que li ha permés créixer en bellesa i espectacularitat. En aquest sentit, cal apuntar, per exemple, que

fa entre dues i tres dècades tant Alaquàs com Aldaia van instaurar proves prèvies de veu que permeten elegir el xiquet o xiqueta que interpretarà el motet; i que, en 2010 i en 2022, respectivament, la Carxofa d'Alaquàs ha sigut declarada Festa d'Interés Turístic Provincial<sup>4</sup> i Bé de Rellevància Local Immaterial<sup>5</sup>.

D'una altra banda, resulta oportú subratllar que aquest procés de revalorització sovint ha anat lligat a la creació d'associacions com ara les d'Amics i Amigues de la Carxofa –tant a Alaquàs com a Castellar-l'Oliveral– que, amb la complicitat dels diferents consistoris municipals, s'han mostrat ocupades i preocupades a vetlar pel manteniment, la millora i la convocatòria del cant. I també de diversos estudis i monografies descriptives, com ara les que s'han publicat al voltant del Cant de la Carxofa d'Alaquàs (Roca 2016) i de Castellar-l'Oliveral (Llop i Puchades 2021).



*Una imatge actual de la Carxofa d'Alaquàs.*

En el cas d'Alaquàs, el punt d'inflexió a partir del qual l'acte feu un salt de qualitat s'ha de situar en 1995 amb la creació d'un nou apa-

4 "Resolució de 9 de març de 2010, de la consellera de Turisme i presidenta de l'Agència Valenciana del Turisme, per la qual s'atorga la declaració del Cant de la Carxofa d'Alaquàs com a Festa d'Interés Turístic Provincial de la Comunitat Valenciana", *DOCV*, núm. 6238, 1 d'abril de 2010, p. 13115.

5 "Resolució de 9 de febrer de 2022, de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport, per la qual es declara bé de rellevància local immaterial el Cant de la Carxofa d'Alaquàs", *DOGV*, núm. 9282, 21 de febrer de 2022, p. 11481.

rell mecànic –obra de Manolo Martín– i la implantació de la denominada "Prova de l'Àngel", creada a imitació de les que es realitzen a Elx durant la preparació del Misteri. D'aquesta manera, tal com se celebra a Alaquàs, es tracta d'una cerimònia que té lloc en els dies previs al Cant de la Carxofa, i que compta amb una assistència massiva de públic, ja que permet triar, mitjançant votació popular, els dos xiquets o xiquetes que recitaran, cada 8 i 9 de setembre, els himnes en honor de la Mare de Déu de l'Olivar i del Crist de la Bona Mort, respectivament.

El mecanisme de selecció dels angelets, tanmateix, s'inicia alguns mesos abans. Durant el curs, l'escola municipal de música realitza diverses proves en els col·legis de la localitat per tal de seleccionar els xiquets que posseeixen unes millors aptituds melòdiques. A continuació, es conforma el grup d'infants que protagonitzarà les sessions encaminades a assajar i aprendre el cant. Posteriorment, d'entre el grup, els mestres assenyalen quins són els tres xiquets/es que més han excel·lit per la seua veu i dots musicals, és a dir, quins són els que millor la canten. I, finalment, en un acte obert al públic, es produeix la tria de l'àngel, que és sotmesa a la voluntat popular. Els xiquets/es que, malgrat haver arribat a la final, no han sigut escollits i els que conformaven la resta del grup també tenen el seu protagonisme, ja que passen a integrar el cor que acompanyarà l'angelet el dia de la festa (Garcia 2006).

### El futur del Cant de la Carxofa

D'uns anys ençà, el Cant de la Carxofa afronta un nou repte que ha sigut assumit de manera conjunta per tots els municipis i barris on se celebra actualment, i que l'ha de dotar d'un encara major protagonisme social: ser declarada Bé d'Interés Cultural Immaterial. I, a l'efecte, els diferents ajuntaments i associacions han elaborat una petició mancomunada que, pròximament, serà elevada a la Generalitat Valenciana. I que li ha de permetre guanyar el futur: ser més coneguda, assegurar-ne la celebració i que siga recupe-

rada en més llocs on tenim la certesa que es cantava i, tanmateix, la seua interpretació quedà interrompuda.

En aquest sentit, i per tal de continuar aprofundint en el coneixement de l'acte, seria desitjable que els municipis implicats impulsaren tot tipus d'estudis i treballs encaminats a aprofundir en la història de cadascun dels Cants de la Carxofa. Així, seria important, posem per cas, continuar analitzant les seues possibles connexions tant amb el Misteri d'Elx com amb les celebracions litúrgiques populars dels segles de l'Edat Moderna, amb les quals sembla fora de tot dubte que està entroncat.

D'una altra banda, trobe que resultaria enriquidor que els diferents consistoris, de manera individual o coordinada, impulsaren: 1) Estudis que examinen el cant des d'una perspectiva musical; 2) Estudis que analitzaren, des d'un punt de vista teològic i literari, les diferents lletres de la Carxofa; 3) Anàlisis religioses i teològiques que n'abordaren la significació litúrgica i espiritual; 4) Reculls fotogràfics –com més amplis i complets siga possible– sobre la representació del cant en els diferents municipis i barris; 5) Finalment, que cadascun dels llocs on s'ha celebrat o continua celebrant-se elaborara un cens –el més exhaustiu possible– en què s'identificaren la major part de xiquets i xiquetes que, al llarg de la història, han interpretat el Cant de la Carxofa.

Sens dubte, per poc que es realitzaren aquestes o altres accions, destinades a aprofundir en el coneixement de l'antic i bell Cant de la Carxofa, veuríem com la cultura i la identitat valencianes n'eixirien sensiblement reforçades.

## Apèndix

Reproduïm en apèndix la lletra de les dues Carxofes que actualment es canten al municipi d'Alaquàs (l'Horta Sud):

### *Lletra de la Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar*

Glòria a tu, Mare piadosa,  
glòria a tu, Reina del cel,  
en tu trobem sempre consol  
en esta vida mortal.

Per ta gràcia benefactora  
i pel teu influx sobirà,  
ens amagues del pecat,  
de l'infern i de tot mal.

En els dies luctuosos  
en què tot defalleix...  
Ah! En ta imatge apareix  
el gran remei celestial.

Doneu-nos sempre, Mare bella,  
amb l'amor, neta consciència;  
i en l'ànima pura essència,  
de virtuts gran quantitat.

Mentrestant en esta vila  
on passem la nostra vida...  
Ah! T'oferim, oh Maria,  
religiós festival!

### *Lletra de la Carxofa al Crist de la Bona Mort*

Glòria a Déu en les altures,  
ací en la terra proclamem,  
i el nostre front humiliem  
davant tanta majestat.

Per la teua mort tan cruel,  
per tota la sang vessada  
en una victòria clara,  
de l'home, la redempció.

Observeu el vostre poble,  
quina alegria per tot arreu...  
Ah! És la victòria de Déu,  
de l'infern, la humiliació!

Oh, la vostra llum divina  
que enlluerna els nostres cors,  
per poder veure fins els dons  
de la vostra gran potestat.

I tots els hòmens agermanats,  
la justícia proclamant...  
Ah! I el teu sant nom celebrant,  
gran font de felicitat!

## Referències bibliogràfiques

ARIÑO, Antonio. *L'Horta en festes*, Fundació para el Desarrollo Caixa Torrent, Torrent, 1992.

CARRASQUER ARTAL, Joan Antoni. "La Carxofa, a Sueca, des de l'any 1741", *Sueca en Falles 2015*, Ajuntament de Sueca, Sueca, 2015, pp. 82-83.

CASTAÑO GARCIA, Joan. "Aparatos escénicos de la "Festa d'Elx": "Lo Núvol" o "Mangrana"', *Festa d'Elx*, Elx, 1984, pp. 49-58.

– "Frutos celestiales", *Información*, "Especial Misteri d'Elx", 9 d'agost de 2013, p. 24.

CORTINA PÉREZ, J. M. Manuel. "La Carxofa de Silla", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 4, 1929, pp. 189-192.

DOLS I RUIZ, Joan F. "La Carxofa. Història d'una tradició", *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs*, Ajuntament d'Alaquàs, Alaquàs, 1988, pp. 93-109.

ESCRIVÀ FORT, Baltasar i GARCIA BARBERÀ, Francesc. "Festes populars d'Alaquàs", *Cua-*

dernos de Investigación de Alaquàs, Ajuntament d'Alaquàs, Alaquàs, 1981, pp. 109-127.

FERRER LLUECA, Robert. Rigoberto Cortina Gallego (1843-1920). *Vida y obra a la luz de las fuentes documentales*, Institució Alfons el Magnànim, València, 2015.

FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Santa María de Sales. Patrona de Sueca*, Ajuntament de Sueca, Sueca, 1979.

GARCÍA MARTÍNEZ, Rut María. "Memoria y vivencia actual de una fiesta religiosa. La Carxofa d'Alaquàs", treball inèdit, 2006.

LLOP, Matilde i PUCHADES, Manuel. *El Cant de la Carxofa de Castellar-l'Oliveral*, Associació Amics de la Carxofa de Castellar-l'Oliveral, Alaquàs, 2021.

LLORENTE OLIVARES, Teodor, *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Daniel Cortezo, ed., Barcelona, 1889.

ROCA RICART, Rafael. "El Cant de la Carxofa a Picassent", *Festes Majors. Picassent 2010*, Ajuntament de Picassent, Picassent, 2010, pp. 57-61.

– *La Renaixença valenciana i el redescobrimnt del país. El Centre Excursionista de Lo Rat Penat (1880-1911)*, Denes, Paiporta, 2011.

– "Aproximació a la història del Cant de la Carxofa", *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, Ajuntament d'Alaquàs*, Alaquàs, 2016, p. 33-64.

– "Una nova versió del Cant de la Carxofa a la Mare de Déu de l'Olivar (1918)", *Quaderns d'Investigació d'Alaquàs, Ajuntament d'Alaquàs*, Alaquàs, 2020a, p. 309-339.

– "La Carxofa d'Aldaia", *Del Castell al cantell. Formes i maneres de ser d'Alaquàs*, Ajuntament d'Alaquàs, Alaquàs, 2020b, pp. 113-115.

– "La Carxofa de Castellar en 1896", *Del Castell al cantell. Formes i maneres de ser d'Alaquàs*, Ajuntament d'Alaquàs, Alaquàs, 2020c, pp. 115-118.

– "La Carxofa a Picanya i a Torrent", *Del Castell al cantell. Formes i maneres de ser d'Alaquàs*, Ajuntament d'Alaquàs, Alaquàs, 2020d, pp. 118-120.

– "La Carxofa, el cant que ens agermana", pròleg a: Matilde Llop i Manuel Puchades, *El Cant de la Carxofa de Castellar-l'Oliveral*, València, Associació Amics de la Carxofa de Castellar-l'Oliveral, 2021a, p. 10-19.

– "La Carxofa de Castellar-l'Oliveral", *Levante-EMV*, 21 d'abril de 2021b, p. 48.

– "La Carxofa a Catarroja", *Levante-EMV*, 30 de juny de 2021c, p. 56.

TRESCOLÍ, Oreto i OLIVARES, Enric. *Festes, danses i processons als arxius de la Casa Insa*. La Ribera del Xúquer, Universitat de València, València, 2019.

VALERO CASTELLS, Andrés. "La Carxofa de Silla. 1", *Algudor*, 1, 2000. pp. 211-235.