



ELCHE

FIESTA Y MISTERIO

25

CUADERNOS
EL PÚBLICO





EL PÚBLICO



MADRID, JUNIO 1987

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura

Director:
Moisés Pérez Coterillo.

**CENTRO DE DOCUMENTACION
TEATRAL**

C/. Capitán Haya, 44.
28020-Madrid.

Teléfonos:

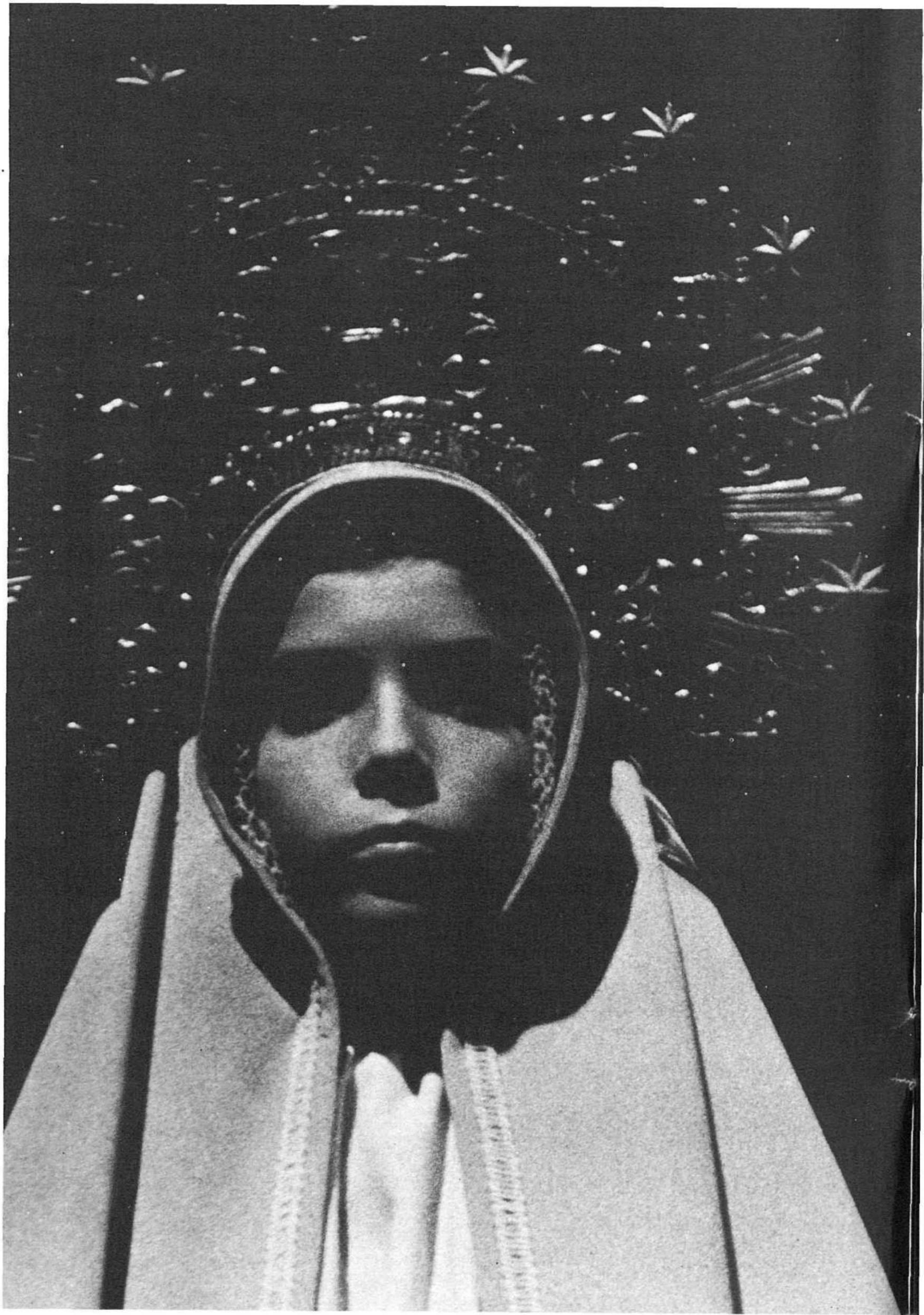
Redacción: 270 57 49 y
279 32 96

Suscripciones: 270 51 99.

Portada:
Andreu Castillejos.

Imprime:
T. G. FORMA, S. A.
C/. Rufino González, 14.
28037-Madrid.
Depósito Legal: M-524-1985.
NIPO: 302-87-001-X.
ISSN: 0213-4926.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 45.



Agradecimiento

La edición de este cuaderno ha sido posible gracias a la colaboración de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana que ha puesto a nuestra disposición los materiales gráficos y parte de los trabajos que se incluyen en esta monografía, pertenecientes a la exposición "Món i Misteri de la Festa d'Elx", presentada recientemente en Valencia y Barcelona, un extraordinario trabajo que trata de situar la "Festa" ilicitana en el cruce de visión de todos sus múltiples significados.

ÍNDICE

Voces de un pueblo, signos de su origen (Alfons Llorenc) 5

DOS RELATOS

La emoción de una obra impura (Eugenio d'Ors) 10
El "Misteri d'Elx" (Xavier Fabregas) 11

EL TEATRO ASUNCIONISTA

Herencia cultural en la cultura catalana (Josep Romeu i Figueres) 16
Personajes de los Misterios Asuncionistas (Josep Lluís Sirera) 19

EL MISTERI D'ELX

La organización de la "Festa" a través de los tiempos (Joan Castaño) . . 23
Sobre el "Misteri" de Elche (Fernando Lázaro Carreter) 31
El texto de la "Festa d'Elx" (Luis Quirante Santacruz) 41
Liturgia y teatro (Aureli Argemí) 47
La escena del "Misteri" (Jesús Francesc Massip) 51
La música del "Misteri", como un viejo templo (M.^a del Carmen
Gómez i Muntané) 59

TRES TESTIMONIOS

Antonio Antón Asencio, 30 años como maestro de ceremonias (M. P. C.) 64
Antonio Berenguer Fuster, dirigir desde dentro y sin batuta (M. P. C.) . . 69
José Estruch, con ojos de niño 71

LA FESTA D'ELX

Edición bilingüe del Consueta de 1625 (Luis Quirante Santacruz) 73





VOCES DE UN PUEBLO SIGNOS DE SU ORIGEN

ALFONS LLORENÇ *

A

l principio, al principio del inicio, fue la trama de la tierra, la urdimbre de la naturaleza y la mano del Sol, la Luna y las fuerzas profundas y ciegas, en estado desbordante, cósmico, dibujando noches y marcando líneas de días,

trazando el invierno y su primavera, pintando el verano y la primavera, tejiendo y destejiendo la vida y vida de vidas.

Muy al principio, fue el sonido y la palabra y el enmadejar y desenmadejar los nombres de las cosas y los sonos de los verbos. Y, pronto, los dioses cabalgaron brumas de acentos, fonemas y voces.

Al principio, la música fue paseo, rudimentario pero indispensable, maravilloso por un mundo de acordes y sonos, regido por la exactitud del número y la vitalidad de la pasión, vinculado con la vida humana y con los perdurables goces de los dioses. Notas, escalas y pentagramas fueron puentes transitadísimos entre orillas humanas y extrarradios divinos.

Y la música se hizo canto y la palabra declamación y habitaron entre nosotros. Y los dioses vieron que era bueno y desearon tener butaca y balcón cercano a do se cantaba y declamaba, adosado a todo proscenio que se preciara. Y, vieron que era bueno y decidieron abandonar en días fastos y señalados los ocios perpetuos de los panteones y olimpos para aparecer y desaparecer, volando, sobre máquinas de poleas y garruchas y divinizaron lo humano y humanizaron lo divino.

Y, el teatro fue sagrado y lo sagrado fue teatro. Y, vieron que era bueno y que era de todos, nadie podía evitarlo. Y escogieron lugares como Eleusis para, sin excluir a nadie, iniciar en los símbolos fundamentales de los sentimientos permanentes del espíritu humano a medida humana, sin necesidad de transportar, a tiempo y a destiempo, más allá de la física. Al contrario, se irradiaban misterios de piedad sentimental, espontánea, intuitiva; representaciones sagradas en recuerdo de la madre Deméter y del rapto de su hija y de la desesperada búsqueda de ésta por parte de la madre que deseaba tenerla a su vera; se señalaba, así, la muerte que engendra resurrección, el verano que genera invierno. Porque, contaban los griegos que Hades, un dios de bajo tierra y de los muertos, hijo de Cronos, el dios del tiempo, y de Rea, una diosa del poder creador de la natura, y nieto, por tanto, de Urano y de Gea, es decir, del Cielo y de la Tierra, secuestró a su sobrina Perséfone, la hija de Deméter, la de la tierra cultivada y del trigo, y convivió con la hija de su hermana en sus reinos subterráneos durante una época del año que coincidía con el invierno. Cada primavera Perséfone abandonaba su enterramiento para volver a soterrarse, tras la cosecha, con la llegada del otoño. El gran misterio de la muerte y la tierra estéril, de la resurrección y la tierra fértil que, a la vez, quiere explicar un gran milagro, aquel que hace que la simiente, encerrada en su tumba, bajo tierra, cerca de los dominios de Hades, con apariencias de ausencia de vida, al pasar el invierno, acompañada como Deméter, por el Sol, germine y brote. Cada año.

Y, cada año, los días 14 y 15 de agosto, cuando la naturaleza llega a su

apoteosis estival y se acerca su dormición otoñal, cuando la tierra empieza a descansar, después del parto de la cosecha, se duerme una Virgen para que vivan vidas y países, para que unos pueblos alenten. Y la Madre de Dios, tan cercana a diosas-madre, recibe culto sobre la cama de su dormición y baja y sube a los abismos sin estaciones. Como en la antigua Roma, donde diosas-madre, como Cibele, eran adoradas colocadas sobre lechos, recordando el rito griego en forma de lectisternio, cuando el estío de la fecundación tocaba a su fin. Y, cerca de las "Volcanalia", las fiestas del 23 de agosto, acción de gracias pública por la cosecha, en que se bendecían hierbas y plantas medicinales y olorosas que protegerían animales, casas, personas y campos a lo largo de la mortecina y peligrosa estación invernal. Son las plantas y las hierbas que rodean los lechos valencianos de la Virgen de Agosto, las camas que pugnaban por prestar las familias y que era señal de buen augurio el morir o nacer en ellas, los lechos que inundaban de buenos espíritus hasta a sus agujas, protectoras estas de las mujeres contra los malignos que producen dolores de cabeza, los tálamos que, con su sola aparición, anunciaban la muerte del verano: "la Mare de Déu en lo llit, prepara-li la jupa al teu marit". Aquellos sublimes catres de la Virgen de Agosto eran adornados con "grills" o "maigs" ("mayos"), tiestos o

(*) Escritor y periodista. Comisario de la Exposición "Món i Misteri de la Festa d'Elx", organizada por la Generalitat Valenciana.

recipientes en que las mujeres sembraban semillas de gramíneas, dejándolas crecer en la oscuridad para que aquellos brotes y tallos fuesen blancos, ya que servían de decoración en el "monumento" mortuario de Cristo el Jueves Santo o en el túmulo de la Virgen de Agosto; los mismos tiestos que preparaban semejantes simientes las madonas de la antigüedad clásica como "jardines de Adonis" a fin de engalanar las fiestas fúnebres del dios muerto en plena juventud, como metáfora de la suerte de un dios, casualmente, compañero, durante tres meses al año, de la Perséfone de la primavera y del amor, la hija de la Deméter de la tierra cultivada y del trigo nuestro de cada día.

Y es el trigo, justamente, y su ciclo quienes han definido el calendario agrícola, natural y festivo de los pueblos del Mediterráneo. Su siembra, germinación, crecimiento, granación y cosecha son hitos que condensan los grandes momentos vitales, pasionales y, por ende, festivos. El trigo que nos legó la madre Deméter y su cosecha, fuentes de alegría y de vida. Su era se cerraba cada 15 de agosto y, por ello, ese día fue, hasta hace muy poco, para las naciones del mar de las civilizaciones su fiesta del trabajo, internacional, la jornada en que se rompían los contratos, en que arrendatarios —parias de la tierra— y arrendadores podían desahuciarse y la diada en que, con el grano en el granero y la paja en el pajar, se podían saldar préstamos y deudas y adquirir herramientas, simientes y bestias de acuerdo con los campos que se laborarían en el próximo período cerealístico. El 1.º de mayo para los anglosajones tuvo estas mismas características y es este el origen remoto del Día Internacional del Trabajo. Para nosotros, las jornadas que podían transfigurarse de Virgen de la Asunción en Madre de los Dolores eran las centrales del agosteo mes.

Pero el 15 de agosto también es una fiesta cívica para el País Valenciano. La "Mare de Déu d'Agost" es una marca clara del origen de los valencianos. Jaime I, nuestro rey conquistador, repoblador y fundador del antiguo reino independiente de Valencia, consagraba o mandaba bendecir las mezquitas como iglesias de Santa María, y "Sancta Maria" no podía ser otra que la de la "dormición", dado que el siglo XIII conoce, a lo largo y ancho de Europa, un florecimiento "dormicionista" notorio y la "dormición" poseía la nivelación plana medieval; la Virgen era como un santo y, por tanto, su fiesta era su nacimiento al cielo, es decir, su muerte y la Iglesia, simboli-

zada por la Virgen, todavía no había adoptado la erecta plomada triunfante tridentina. Era una corriente europea, y don Jaime amaba, entre otras muchas cosas, profundizar en raíces y sincronizar con contemporaneidades. Amigo de amar mujeres, con "nostra dona Sancta Maria" señala el nacimiento, el comienzo del pueblo valenciano, su ingreso en la historia y en la Europa que, con el tiempo ayudaríamos a diseñar y construir como pueblo entre los pueblos, sin intermediarios. "En todas las villas que fuesen grandes, que Dios nos permitió ganar a los sarracenos, edificamos una iglesia de Santa Maria", afirma el rey en su catalán en la "Crónica" de sus hechos. De facto, el 9 de octubre, la diada nacional de los valencianos, con la historia en la mano, no se celebra otra cosa que la dedicación de la mezquita mayor de la ciudad de Valencia a Santa María y como catedral cristiana. No hace falta recordar que, en aquel momento —1238— la religión era civilización y cristiandad, sinónimo de humanidad. Por ello, sobre estas aras a la Madre de Dios, confundida con la tierra, de la que también fue madre, se asienta la ruptura de toda posible continuidad con el mundo musulmán anterior, de mahometanos orientalizantes vencidos se pasó a cristianos —"rum", romanos, nos llamaban los moros— occidentales vencedores. Más que un simple cambio estos altares reflejan la presencia en tierras del que fue el Xarq-al-Andalus de un nuevo sistema cultural, bajado del norte por los caminos de la Tramuntana, de una nueva lengua —la del "Misteri d'Elx"—, de una nueva gente —los padres de los padres de los valencianos actuales, gente vieja en su Cataluña vieja de procedencia— y de una nueva concepción del mundo, tan antigua como las más antiguas de la Mediterránea mar.

La Fiesta de Elx encuentra su germen en esta innovación, en la puesta de fundamentos del País Valenciano y en aquellas palabras que el cronista Muntaner aplicó a la Orihuela, la Murcia y la Elx del siglo XIII: "Si que es cierto que aquellos son auténticos catalanes y que hablan el más bello catalán del mundo". En este definitivo acontecimiento histórico-cultural, en los sincretismos de mitos y ritos cocidos siglo tras siglo y en el dramatismo de la liturgia cristiana, que ya había inspirado rudimientos teatrales como las "Epistoles Farcides" de la seo valenciana o el "Cant de la Sibila", compartido por las catedrales de Valencia, Mallorca, el Alguer, el Rosellón y Cataluña, o los "misterios" del Corpus —la fiesta que

sublimaría la siega del trigo—, o los misterios y ceremonias asuncionistas de Santa María de l'Estany, Tarragona, Lleida, Igualada, Valencia, Elna y Mallorca.

La Iglesia que, en sus primeros tiempos, anatemizó el teatro por sus evidentes conexiones paganas, acabó adoptando la forma dramática a fin de difundir mejor las zonas oscuras de sus dogmas y para impresionar los sentidos de sus fieles, para catequizarlos, conmoverlos y edificarlos, al tiempo que trataba de alejarlos de los divertimientos paganos o simplemente profanos. Pero, con ello, sin pretenderlo, dio continuidad al antiguo carácter sacro del teatro en el mundo clásico y, con él, a la música, a la declamación e, incluso, a la danza. Para mayor inri, el templo, en esas jornadas jubilaires, se convertía en casa comunal, abierta a todos los estamentos de una sociedad estratificada y a sus aspiraciones y necesidades, incluidas las lúdicas.

Las piezas del teatro religioso se poblaban de niveles de significación y de juegos equívocos. Misterios, como el de Elx, al representar un dogma, facilitan la apropiación popular y resultan antidogmáticos. Aquel principio de fe pasa a un mundo próximo de irrealidad, de ficción, de imaginación y permite las interpretaciones, siempre libres, de las gentes. El pueblo pasa de devoto y fiel a espectador y partícipe. El templo deja de ser lugar de iniciados para convertirse en lugar de encuentro comunitario; la iglesia es calle; la nave es patio; el presbiterio es escenario; el altar es alcoba; nada separa el drama de la función litúrgica; el aplauso es rezo y el grito, invocación.

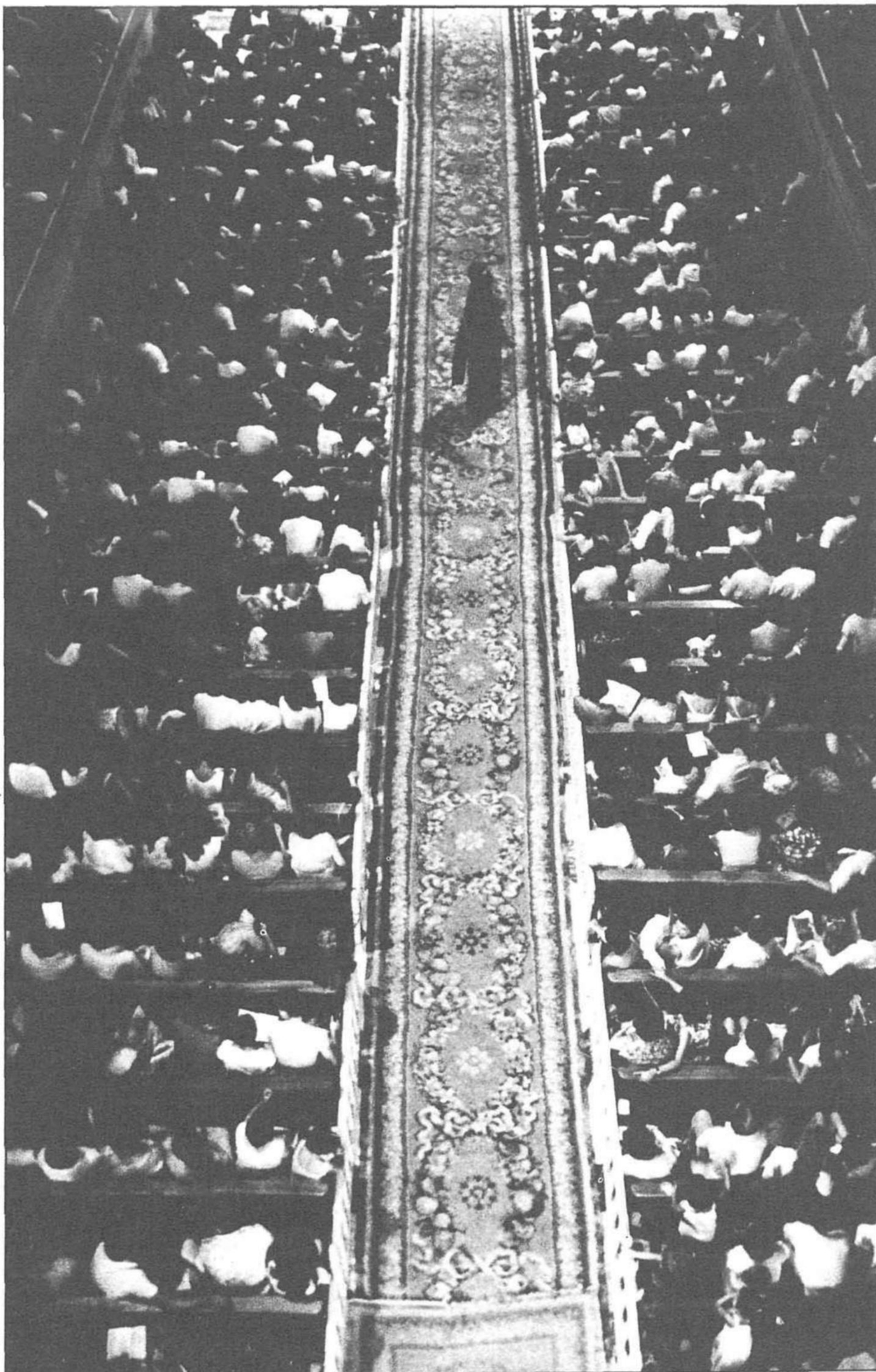
El mundo sobrenatural y el sensorial cobran el mismo interés y se confunden en una misma realidad. San Juan es un apóstol, es un personaje en el interior de un argumento y es un trabajador de Elx. La María es la María de los evangelios canónicos y apócrifos, la de las leyendas y tradiciones europeas que quiso dormirse y despertarse en Éfeso, la ciudad santa de Artemis, la diosa siempre virgen y moza —según una leyenda valenciana y catalana, la Virgen, que murió a los 72 años, siempre se conservó joven y bella—, la luna —un atributo de María—, hermana del Apolo Sol, el que acompañó a Deméter —"la que trae las estaciones y otorga los dones perfectos", según Homero— a buscar a Perséfone; el Apolo que quizás tuvo casa y templo cabe a Elx, en Santa Pola, donde una leyenda, posiblemente inventada en el XIX, pero que "si non e vera, e ben trovata", señala que apareció el arcabarca —como Isis— que, sin timonel, trajo la imagen de la Virgen y el texto de su

misterio, ambos nacidos de las aguas fecundas, como Afrodita.

La mar llevó ya a Noé y a Osiris, a San Jaime de Galicia y a Sant Pere de Roda, a San Lázaro y a Ulises. Las arcas-nave fueron el saber y la ciencia, las semillas de toda la vida y de toda trascendencia siempre fueron contenidos y guardados en recipiente que, sin tripulantes, tuvieron la mar por camino y siempre llegaron por mar donde tienen que cumplir una misión reveladora y sus viajes fueron asociados a la peregrinación diurna y masculina del sol por el cielo; el de la barca era un caminar femenino nocturno y lunar por el mar. La María es todo esto y, al mismo tiempo su muerte y sufrimientos pueden ser los de cualquier mujer, siendo un personaje de una obra, una imagen sagrada, y el infante que la representa y que, cuando no lo hace, juega o estudia y, cuando crezca, quizás fabrique zapatos y es posible que, ante la injusticia, recuerde lo que cantó de niño "ai trista vida corporal, oh, món cruel, tan desigual". Y es que el "Misteri de Elx" confunde los santos de altar con los hombres de la calle y del trabajo. No es nada extraño que la Festa, históricamente, haya tenido problemas y encontronazos con la autoridad eclesiástica.

El espectador no ve un argumento, vive el cómo de una historia que conoce. Quizás, por ello, como en las antiguas tragedias, el pueblo de Elx identifica las palabras representación y Fiesta —nunca ha llamado "Misteri" a su "Festa" con mayúsculas—. Es todo un síntoma. Como no dejan de serlo detalles como la lluvia de oropel, de oro en definitiva, que se produce cada vez que se abre el cielo; las antiguas divinidades, que también descendían a la tragedia, podían hacer llover oro, como Zeus, el viejo padre de los dioses y de los hombres, y su fértil lluvia dorada sobre Dánae. Podría serlo la "magrana", la granada en la que baja el ángel que anuncia la próxima muerte a la Virgen, pero los documentos siempre hablan de "núvol", nube, y "granada" parece ser una simple denominación popular por el color externo de la "nube". Y es una lástima: Perséfone no podía regresar cuando deseaba a la tierra por haber comido un grano de granada y la granada significó la resurrección, que también le anuncia el ángel a María, tras su dormición inmediata; los griegos suponían que había brotado de la sangre del teatral Dionisos.

Pero el "Misteri", la "Feste d'Elx" no es únicamente, ni muchos menos, un conjunto dispar de supervivencias de un mundo ya desaparecido. Su argumento se inscribe perfectamente en el universo cristiano, aquél que dio forma y fondo al pueblo



El "Misteri" conjuga la horizontalidad medieval con la verticalidad manierista.

valenciano y, como celebración —el pueblo de Elx no lo representa— es la fiesta mayor de la ciudad de Elx, es una tierra y una gente, es Elx. Como fiesta mayor de un pueblo es un bien cultural vivo, es presente y será futuro. Hablar del "Misteri" no es hablar de erudiciones medievalistas, ni de investigaciones eruditísimas, ni de reconstrucciones arqueológicas. Es una noticia que se repite cada año; es un hecho que pasó el 14 y 15 de agosto y volverá a ocurrir el 14 y 15 de agosto próximo. Cada vez se ha revivido y se revivirá una página de la historia, siempre dinámica, y de la cultura, siempre renovada, del pueblo del País Valenciano. Se quiera o no, se reactualizan muchos de los rasgos de lo que hemos sido, una parte de los símbolos de lo que somos y algunos de los emblemas de lo que queremos ser los valencianos.

El "Misteri" ha sabido concentrar la historia de la música. Ha armonizado el gregoriano —heredero de la salmodia y judía y del canto popular griego y romano— con polifonías populares renacentistas y barrocas. El "Misteri" resume una parte de la historia del teatro: la horizontalidad medieval cruzada por la verticalidad manierista. Nos devuelve la tramoya que hizo del teatro europeo, aparatos que orgullosamente exportamos a la culta Italia y que conservamos todavía desperdigados por el País Valenciano bajo la especie de "carxofa" de Silla o de Aldaia o de Valencia; de "taronja" de Morella o de "angelet de la corda" de Alfarrasí o que nuestros viejos contemplaron en forma de "angelet de l'aguila" en Concentaina, hasta, al menos, 1799..., todo un cielo de ángeles cantando loas y villancicos desde el interior de artefactos aéreos y celestes.

En el "Misteri", como ha dicho Joan Fuster, "la fiesta popular, viva, recoge la tradición docta, y la alegría piadosa local se une a los signos más inmediatos de una cultura resistente, y los residuos de las viejas liturgias conectan con el ámbito del trabajo de cada día, y todo tiene la seguridad ambigua y a la vez elocuente de los grandes episodios colectivos". Y es difícil encontrar una pieza, de orígenes cultos, que produzca una plasmación popular tan amplia, profunda e insistente. En el "Misteri" encontramos temas y modos de nuestra mejor literatura del XV, la que nos proporcionó un período dorado a valencianos, mallorquines y catalanes. Sus niveles lingüísticos nos hablan de liberación de occitanismos léxicos y de una lengua culta sin dejar de ser popular, digna. Es también la historia del uso de la lengua: el primer misterio asuncionista de nuestra cultura está en latín y es un apéndice de la liturgia —el de Santa María de l'Estany—, el

segundo que conocemos, el de Tarragona, está en catalán pero con abundancia de occitanismos y músicas, la mayoría, tomadas del canto litúrgico —desde la melodía del "Veni Creator" a la del "Tantum ergo" el de Valencia no presenta tantos occitanismos y su música, sin olvidar el gregoriano, recoge baladas populares, el de Elx apenas tiene rastros de occitanismos y junto al gregoriano incluye popularizaciones de cantos de cancionero. Se ha cumplido ya la consigna que lanzara Ausias March de dejar de lado el estilo de los trovadores y, por tanto, la apariencia occitanizante de la lengua. La lengua ya adquirió maduresces clásicas, ya no necesita préstamos de vecinos "lemosines", ya ha pasado las pruebas de Lull, Metge o March.

La Festa d'Elx no ha sido ajena a ninguno de los avatares de la historia. La composición misma de sus actores lo refleja. Empieza siendo una acción litúrgica que representan una Capilla de sacerdotes y una Escolanía para papeles femeninos y voces blancas; van interviniendo los profesionales —incluidos los "castrati" en papeles como el del ángel de la "magrana"— sin despegarse de la estructura eclesiástica; la Desamortización desdota la Capilla y la Escolanía; la Revolución Industrial ofrece sus masas corales, curiosamente coros como "el Popular Clavé" proporciona sus voces, e, incluso, aparecerán "capillas" absolutistas y liberales para alternarse en la representación, según los turnos municipales de partidos.

La guerra de Sucesión misma pondrá una nota de color en el "Misteri", a la vez que arrebatada la independencia política al medieval Reino de Valencia; las tropas borbónicas ocuparon, tras largo asedio, la ciudad, destruyeron el archivo y, con él, los papeles de la "Festa". Pero, en 1709, la ciudad mandó confeccionar un manuscrito tan exactamente igual al prebélico que ni los tipos de letra ni las notaciones musicales se corresponden a las propias del XVIII, sino a las grafías anteriores. Era el libro sagrado de la ciudad.

El amplio respaldo popular venció la prohibición de Trento y las sucesivas amonestaciones del obispado de Orihuela y ello, a pesar de que, como señalan curiales de aquella diócesis, en 1632, se hiciese caso omiso de advertencias como estas: "que los hombres estén separados y divididos de las mujeres, que dentro de dicha iglesia no se hiciesen meriendas ni se vendiesen cosas de comer ni beber, y esto se prohibió porque, a ocasión de la infinita gente que acude de todas partes a ver dicha fiesta y representación, estaban en dicha Iglesia tan apretadamente mez-

clados los hombres con las mujeres, que de dicha apretura todos los años seguían mil deshonestidades y vergüenzas, las cuales ocasionaban riñas dentro de la Casa de Dios, se derramase sangre y se hiriesen los hombres, asimismo se hacían meriendas, comiendo con profanidad como se suele hacer en los corros de toros o otras fiestas profanas, vendiendo para esto, dentro de la iglesia, frutas, vino y agua". El "Misteri" ha sido y es una fiesta global y globalizadora. Un ejemplar único de aquello que es la cultura popular que no renuncia a ser culta.

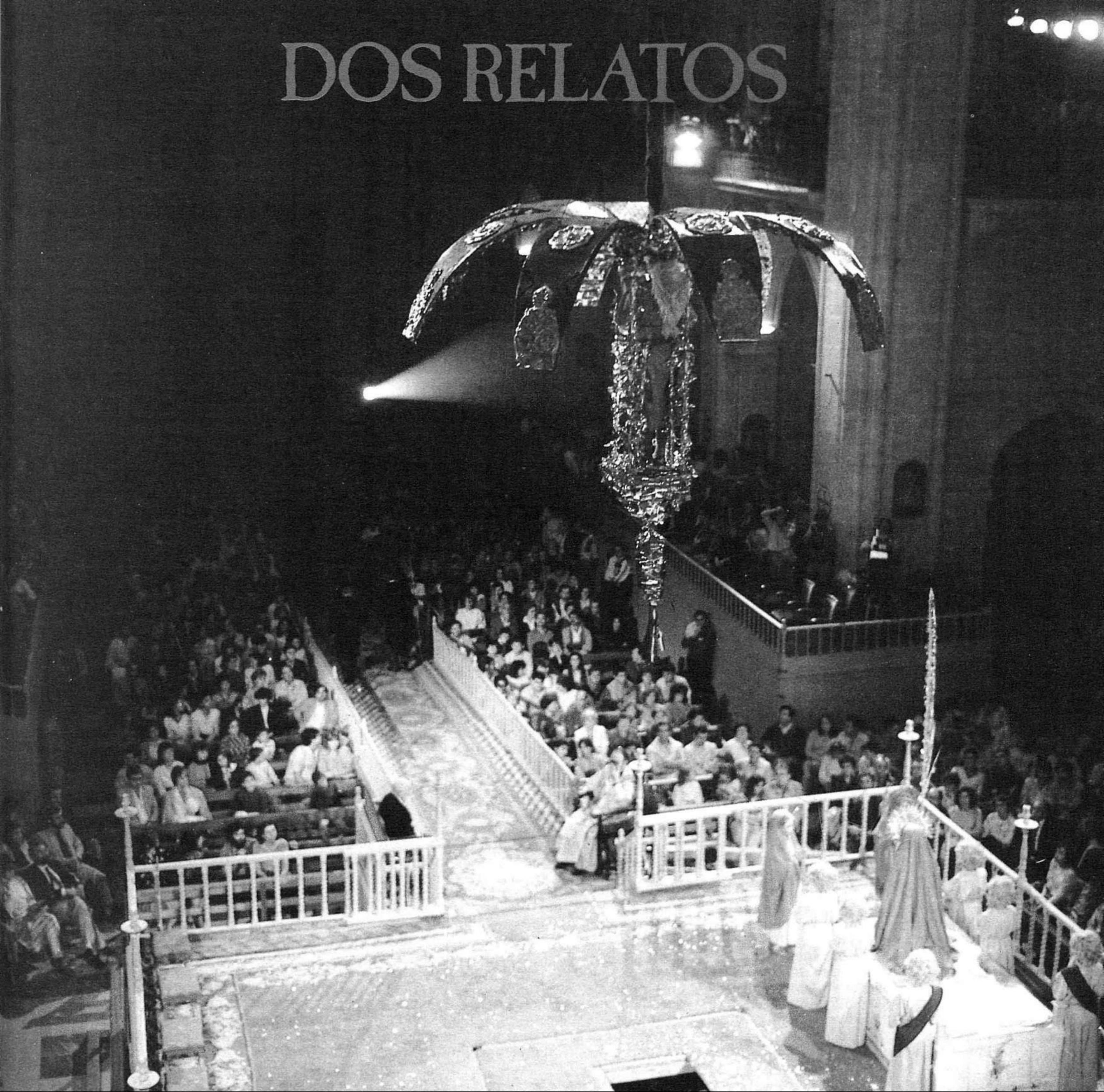
Sin dejar de ser culta ni dejar de poner en práctica, como una liturgia estrictamente local, desde la Edad Media, "hallazgos" del teatro moderno universal: intercomunicación intensa entre espectadores y actores, acción desarrollada entre el público, escenario múltiple con maquinaria aérea, perfecta conjugación del binomio espacio-tiempo, diversificación del movimiento escénico, inclusión de la calle..., teatro de la totalidad.

El "Misteri" recoge constantes eternas. La "Festa de Elx" es el fruto de muchos años y de muchos hombres. Es el esfuerzo secular de los elchanos por mantener unas palabras, unos gestos, unas acciones, unos cantos, unos rasgos, unos límites y una configuración que manifiestan y afirman la personalidad propia de la ciudad de Elx y del País Valenciano. Elx, cuando canta su fiesta, rompe el silencio secular de un pueblo y canta por todos los que hablamos como se habla en Elx.

Revive una cultura sin dejar de ser la alegría de un pueblo, de ser tierra y gente. Armoniza la liturgia y el ámbito del trabajo de cada día. Conecta el hombre y la voz, el juego y la piedad, la palabra y la piedra, la solfa y el teatro. Conjuga la campana, la flor, el cirio, el cohete, la luz, el estallido y la palmera con la expresión plástica del cristianismo y el vivir de las personas todo el día de todos los días.

El "Misteri", fiesta cívica, durante años de dejación e ignominia ha sido la única aparición pública, oficial, digna y solemne de una lengua prohibida, la única manifestación plena de una cultura marginada, reproduciendo íntegra la geografía de ese idioma y de esa cultura. Por ello, se ha convertido en su insignia y señal, frente a la irracionalidad. Es el sello de nuestros orígenes y la encarnación viva de nuestra supervivencia y de la perduración de los distintivos de una nación, de la resistencia de un pueblo y del pueblo de un pueblo ante las despersonalizaciones impuestas. Cada agosto, en Elx, muere una Virgen para que viva un pueblo. Cada año, la "Festa de Elx" revive y nos hace vivir.

DOS RELATOS



LA EMOCIÓN DE UNA OBRA IMPURA

EUGENIO D'ORS

10 **H**

he asistido cierta vez, en Delios, a unas representaciones de las tragedias de Esquilo: Prometeo encadenado aullaba noblemente su vencimiento y su dolor, ante su anfiteatro de montañas, de cuya

cumbre un águila auténtica bajó hasta rozar con sus alas el pecho del héroe y de cuyo fondo un auténtico trueno pareció contestar a sus blasfemias. He visto igualmente el "Edipo Rey", por Max Reinhardt, y la goethiana "Ifigenia en Aulida", dada en el barcelonés Jardín del Laberinto, lujo del marqués de Aliarrás. En Weimar y en la misma sala donde se proclamó la constitución de la República, una ejecución íntegra del "Fausto" me retuvo dos jornadas más de lo previsto; dos jornadas de emoción casi delirante, con momentos como los de las dos "Noches de Walpurgis", y su coro obscuro de maullidos de gata-mujer. También estaba, en el castillo de Leopoldskron, entre los invitados de Reinhardt, su dueño entonces, para ver su "ensayo general" perfecto de "El enfermo imaginario", a estilo exactamente de la Corte de Luis XIV; con instrumentos músicos del tiempo y la farsa en el Salón del Trono de los Arzobispos soberanos de Salzburgo;

junto a la chimenea, con gruesos troncos encendidos. En el mismo Salzburgo, presencié la presentación del "Jedermann"; y, en París, las de los primeros bailes rusos, en la época prediguelheviana; y en Venecia, Campo Trovasso, la de "El mercader de Venecia", una noche de junio, en que el aire se refrescaba al avanzar por el canal las doradas góndolas de los pretendientes de Porcia, portadores de maravillosos presentes. Y he oído la Tetralogía de Wagner; la voz de oro de Sarah Bernhardt; el monólogo de Hamlet en boca de Ermette Zacconi; el falsete de Mefisto, en boca de Max Pellenberg; las arias de Rossini, en la de Conchita Supervía; los estilizados gemidos de Sada Yako, cuando su amante caballero se abría el vientre; la Capilla Rusa y el "Barrabás" flamenco...

Jamás, empero en lo que lleva mi historia de espectador y oyente en teatro, he experimentado una emoción tan profunda, como la sentida el 14 y 15 de agosto de 1934, presenciando en el templo de Santa María de Elche, su "Misterio".

¿Me atreveré a confesar que en este efecto de emoción entra sin duda, en considerable manera, la impureza misma del espectáculo; aquella por la cual se mezclan, en la ópera más antigua del mundo —ópera, puesto que íntegramente materia de canto—, elementos de liturgia y hasta de acrobacia? Impureza que también puede ser considerada, y sobre todo sentida, como plenitud: como síntesis de las artes; con significación más amplia todavía que aquella según la cual Ricardo Wagner concibió las representaciones de Bayreuth. Wagner, fundiendo en vívida unidad la música y la palabra, o nuestro imaginero Berruguete —gran sintetizador de las artes también—, haciendo coincidir, en los lugares de un bulto piadoso destinados a figurar sombras, la plástica, que las proyecta, y el colorido, que las finge, no logran con todo su genio, la impresión escalofriante de totalidad que los anónimos y probablemente sucesivos, autores del Misterio de Elche, al hacer descender de lo alto de la cúpula y por toda la elevación de la iglesia la "manzana" resplandeciente en oros que se abre a cierto nivel, y deja ver el ángel erecto, portador de la palma gentil, mientras éste salmodia interminablemente su canto dulcísimo; o bien, al intercalar, la mañana del día de la Asunción, las ceremonias rituales del culto en el proceso de la fábula escénica, que ha empezado la víspera, con el acto de la muerte de la Virgen, y se terminará por la tarde, con la apoteosis de su coronación. Como en las grandes com-

posiciones de los pintores barrocos —el milagro representado por un primitivo se acompaña con la indiferencia de la naturaleza en torno mientras que entre el barroco se ve al cosmos entero agitarse— aquí el aire, la luz y sus meteoros amplían la escena en un coro gigante. Las puertas del templo, abiertas; el clamor de la muchedumbre, y hasta su olor, entran casi avasalladoramente a integrar la opulencia sensual del conjunto. Ni en las procesiones de Semana Santa en Sevilla se alcanza la cósmica embriaguez y el femenino arrobó que logra producir el Misterio de Elche; la inmersión en lo inconsciente que tan singular espectáculo trae, como revelación profunda de la esencia misma del teatro. Si la casa dórica de un dios en Grecia señala el ápice del clasicismo, la extremidad artística y vital de lo barroco se encuentra aquí.

Con su cargada y casi venenosa dosis de vindicación de lo Eterno femenino, desde luego. No en vano, el argumento de la "Fiesta" está inspirado en un evangelio apócrifo de Josefo, donde el tránsito de María se exalta a majestad comparable a la de la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor mismo; y no en vano lleva este nombre de "Misterio", transido de sugerencias religiosas más arcaicas. Al igual que las Rogaciones primaverales de la Iglesia católica, con su símbolo de bendición de las mieses nuevas, continúan, según testimonio de nuestros liturgistas, la costumbre pagana, que el papa Liborio y san Gregorio Magno santificaron, de la procesión de las "Robigalia", que, salida por la Puerta Flaminia atravesaban el Tíber por el puente Milvio, así todo induce a pensar que —según el principio cristiano de verter el vino joven en odres viejos y de introducir pocas modificaciones en la morfología de la cultura—, estamos con el Misterio de Elche en presencia de una perpetuación de las especialidades culturales de algún santuario antiquísimo; en conexión, por ejemplo, con el significado de las fiestas eleusinas. Mil otros datos —ya se ha recordado la "Dama de Elche" famosa, que es, sin duda, el busto de una sacerdotisa— parecen revelarlo así. Pero, lo más perennemente revelador es el irresistible entusiasmo, el brillo de los ojos, los gritos, las lágrimas, de la mujeres asistentes a la representación. Por lo profundo, todas comulgan en el secreto arcano de una significación muy suya y tremenda.

María coronada entra en el Empíreo cada año por la cúpula de su iglesia de Elche, acompañada por los anhelos y los delirios de una inmemorial venganza de la santa debilidad.

EL "MISTERI D'ELX"

XAVIER FÀBREGAS *

País Valenciano, tantas veces amenazada de mixtificación— pero que evidencia también su inconfundible personalidad. Una personalidad que el forastero percibe enseguida y que se manifiesta al primer golpe de vista en la misma originalidad de la vegetación en la que la villa se encuentra sumergida. Elche es una ciudad levantada dentro de un bosque de palmeras; arquitectura y vegetación se disputan el terreno y se complementan constituyendo un hábitat en la tierra seca, partida por el filo de las aguas del Vinalopo, en medio de una cazuela de montañas desoladas. Este aspecto externo, sin embargo, es sólo un primer aviso para el forastero; a medida que se aproxima a la gente, que le habla y procura comprenderla, el visitante advierte que Elche configura un tipo humano peculiar, amasado con unos rasgos de tenacidad y de entusiasmo capaz de remover piedras. O de mantenerse como un roquedal inexpugnable en el puesto de bastión que la historia le ha adjudicado.

CARA Y CRUZ DEL "MISTERI"

El "Misteri" es un espectáculo religioso documentado a partir del primer cuarto del siglo XVII, pero que, seguramente, se remonta a épocas anteriores. Cada época parece haber añadido algún elemento —y sin duda ha eliminado otros— y a partir de 1924, musicalmente reestructurada por Oscar Esplá, ha adquirido la fisonomía actual. Sin que eso quiera decir que no haya sufrido modificaciones en el transcurso de estos últimos años.

El marco del "Misteri" es la basílica de Santa María. En ella se representa la primera parte el día 14 de agosto y la segunda y última el 15, día de la Asunción. El día 13, sin embargo, tiene lugar el ensayo, que en realidad es una representación condensada, hecha para invitados ilustres y para turistas. Así, las representaciones de los días 14 y 15 son de entrada libre, con las puertas de la basílica de par en par, mientras que a la representación "digest" del 13 se accede por rigurosa invitación o por adquisición de una localidad numerada. El día del "digest" los actores disponen de micrófonos y la atención del público permite una buena audición de la parte musical del espectáculo. Mas quien acudiese a esta representación y no se quedase a las de los días 14 y 15 no tendría idea de lo que es el Misterio de Elche.

El "digest" nos muestra un espectáculo arqueológico, arrancado de su contexto y con el cual resulta muy difícil identificarse. Las notas que se escuchan durante la representación del día 13, por

ejemplo, denotan cierta reticencia y en más de un pasaje acusan un tono burlón. Por encima de la grandeza musical de algún momento, o la vistosidad de los efectos logrados por la maquinaria barroca, la insinceridad básica del espectáculo acaba por imponerse e incluso irritar al espectador.

Quiero suponer que este "digest" fue una invención reciente encaminada a la explotación turística de la fiesta; pero a cualquiera que se le pregunte nos responderá que recuerda la representación del ensayo, de "toda la vida".

Una vez pasado el control de la puerta, unos vendedores ambulantes ofrecen al futuro espectador un folleto explicativo con el texto catalán del Misterio y la traducción castellana, además de algún material informativo, todo en castellano. Uno hará bien comprándolo al precio de cuarenta pesetas más la voluntad, porque si se decide a hacerlo una vez el "Misteri" se ha iniciado, este folleto le costará diez pesetas más. Así que el público se ha ido colocando, se encienden unos rótulos luminosos que hay a cada lado del altar mayor y que dicen lacónicamente: "Silencio".

Entonces, el señor arcipreste se dirige al público, siempre en castellano, cita las personalidades ilustres que asisten al acto —una vez incluso el obispo auxiliar de Varsovia— y pide la identificación espiritual con aquello que están a punto de presenciar. Después se sienta a un lado de la rampa que va de la entrada al tablado donde tendrá lugar la acción y se sumerge en una profunda meditación —parte de los invitados parecen intrigados intentando averiguar si se ha dormido o no— o lee con displicencia algún papel que tiene en la mano.

LA ACCIÓN

El "Misteri" empieza con la entrada de tres señores con chaqué, que llevan una barra de cortina en la mano. Su papel es ínfimo y se limitan a salir o entrar algunas veces acompañando a los actores desde la puerta al escenario y a sentarse hieráticamente delante del arcipreste. Quise preguntar qué representaban y me

(*) *Reproducimos, debido a su interés, el trabajo del desaparecido crítico catalán incluido en el volumen "Cavallers, Dracs i Dimonis", editado en 1976 por las Publicaciones de L'Abadia de Montserrat. La visión crítica de la representación del Misterio, contemplado hace diez años, resulta de gran utilidad en este momento en que se registra un propósito de decantación y de rigor, al tiempo que crece la propia dimensión pública de la "Festa".*

En el Museo Arqueológico de la Alcudia, situado sobre el emplazamiento que ocupa Elche desde su fundación a la llegada de los árabes, se pueden contemplar los diferentes estratos de la ciudad, desde la época de bronce, la ciudad púnica, la ciudad romana y la visigótica. Se diría que cada estrato ha le-

gado un rasgo a la manera de ser de la ciudad; y que estos rasgos no se agotaron con las ricas muestras del ajuar surgidas del subsuelo de la Alcudia, sino que han continuado actuando a través de la historia y con una significación especial a partir de la conquista de Jaime I, cuando Elche asume su personalidad definitiva. Las épocas más remotas dejaron a Elche su Dama, hoy en el Museo Arqueológico de Madrid, quizá como un símbolo del centralismo que siempre pesó sobre la ciudad; la Edad Media y el Barroco le suministraron el Misterio que el tiempo ha ido modificando, pero que se ha mantenido vivo a través de los siglos, y en nuestros días le ha proporcionado un equipo de Primera División, curiosamente encuadrado en la Federación Murciana de Fútbol. La Dama, el Misterio y el equipo actual de fútbol pueden ser tomados como hitos diversos de una larga trayectoria que detecta las influencias recibidas por esta ciudad de frontera —frontera lingüística, en la parte sur del

dijeron que eran los hijos de familias patricias que habían acabado la carrera, y que aquello equivalía a su presentación en sociedad.

La escena representa a la Madre de Dios acompañada de algunos amigos y preparada para morir. El actor que representa a la Madre de Dios es un niño. Y también lo son los personajes que le acompañan. La Virgen está en oración cuando se le aparece un ángel procedente del cielo. En la espectacularidad de esta aparición juega un gran papel la tramoya.

La cúpula de la basílica está cubierta por una pintura que representa un cielo lleno de nubes, y, por un escotillón que se abre y cierra, suben y bajan los personajes celestiales que intervienen en el espectáculo. La altura es de treinta y seis metros y los ascensores penden de una cuerda forrada de azul. Si todavía hoy esta maquinaria es de un gran efecto, cabe suponer lo que sería cuando nadie conocía los sistemas modernos de tracción.

Este primer ángel al que me he referido va encerrado dentro de lo que llaman la "mangrana". Se trata de un artefacto muy semejante a los primeros Montgolfier —¿de finales del XVIII quizá?— que se raja o abre como una granada al pasar el escotillón y de aquí le viene el nombre. El ángel canta mientras va bajando, llega al escenario, habla con la Madre de Dios y vuelve a irse para arriba.

El pueblo sigue la ascensión con el cuello torcido. Una hilera de monjas que tengo delante se dan aire frenéticamente con abanicos de cartón. Ahora, uno detrás de otro, llegan los Apóstoles que milagrosamente se han visto transportados al lugar donde está la Virgen. Antes de morir, la Virgen quiere despedirse de todos los que fueron discípulos de su Hijo, y ésta es la causa de la súbita concentración.

Cuando los Apóstoles rodean a la Madre de Dios en su lecho de muerte, un tobogán hace deslizar al niño que la representa por la parte de delante, mientras por detrás catapultan la imagen de la Virgen que se venera en la basílica. Se trata de un artefacto de escamoteo muy notable. Y a este escamoteo le sigue el canto de los Apóstoles, y el arcipreste, que ya se ha espabilado, anuncia por el micro que se ha acabado la primera parte. Antes de que el público se mueva, avisa que si Encarnita López se encuentra en el templo que vaya a teléfonos, que la han llamado de Bilbao y a las siete volverán a telefonar.

—Eso es un "fiambre", nena —comenta una señora a su hija— Si yo fuera la Encarnita López, agarraba el tren hacia Bilbao sin esperar a las siete.

LA ASUNCIÓN DE LA MADRE DE DIOS

La segunda parte del Misterio comienza con los preparativos para el entierro de la Madre de Dios. Advertidos, los judíos irrumpen en el escenario y comienzan a agredir a los Apóstoles que quieren impedir su entrada. Esta es una de las escenas más movidas del Misterio y de las que más éxito obtienen entre el público. Pero los judíos de Elche son gente fácil de integrar; así, al cabo de poco rato, piden a los Apóstoles que los bauticen y se convierten en unos auténticos "fans" de la Madre de Dios.

En el momento en que la Virgen va a ser enterrada, se abre el cielo y comienza a bajar el araceli. Éste es un ingenio de dos pisos con una larga cola dorada, en el que viajan cinco personas. Su aparición es anunciada por un ataque vigoroso del órgano. Los angelitos del piso inferior arrojan una bolsa de oropel y la basílica parece rociada por una lluvia de oro. A medida que el araceli baja, el canto de los cinco actores se vuelve más agudo y vibrante; se acompañan con arpa y guitarras y repiten una tonada que acaba por hacerse familiar. Inmediatamente se pone la imagen de la Madre de Dios en el lugar central del araceli y la máquina comienza a subir. Cuando llega a media altura, se detiene. Entonces, irrumpe en el templo Santo Tomás, el más remolón de los Apóstoles, quien se excusa de haber llegado tarde a causa de sus trabajos en las Indias. Apenas el araceli reemprende la marcha ascendente se abre el escotillón y comienza a bajar un ingenio con cuatro angelitos que termina por situarse a dos o tres metros por encima de la Madre de Dios. Este es el momento culminante de la representación. Aquí hay ocho personas pendiendo de las cuerdas y, además, la imagen. Se siente una pizca de la emoción de los ejercicios del circo cuando se realizan sin red. Los artistas del barroco sabían calcular muy bien los efectos espectaculares, aunque se sirviesen de unos adminículos y de una estética que hoy pueden parecer antiguos. En todas las representaciones del "Misteri" que se hicieron, no hay memoria de ningún accidente; es más, se dice que ninguna de las personas que intervienen en el espectáculo, sean actores o tramoyistas, morirá de accidente. Y aseguran que siempre ha sido así.

Una vez detenidas las dos plataformas, se desprende la corona de la Madre de Dios que transporta la de arriba, y, recta, por la cuerda, se posa sobre la cabeza de la imagen. El público aplaude como ante el malabarista que recoge en el aire la última de las anillas que había arrojado. Y ahora, angelitos y Madre de Dios, comienzan a subir hasta que los dos armatostes desaparecen a través del escotillón. Más aplausos.

LA "ROÁ" Y LA APOTEOSIS FINAL

El "digest" del día 13 suprime algunas escenas del espectáculo; hay que advertir, sin embargo, que en lo esencial, el Misterio no resulta alterado. Lo que falla, como ya he apuntado, es la espontaneidad del público. Y el público, en una representación, y más todavía, en una representación de este tipo, es un factor decisivo.

El día 14 el espectáculo termina con la Virgen de cuerpo presente. Las ceremonias religiosas continúan entonces en la basílica, y a partir de la noche, comienza la "roá", contracción de "rodada". Se diría que todos los habitantes de Elche salen a la calle. Y que todos son, también, de la comarca. Los labriegos de los pueblos de los alrededores —se dice que Elche tiene 34 partidos o vecindarios y que algunos tienen 3.000 habitantes— se endomingan para acudir a las fiestas. Calles y plazas aparecen atiborradas por el gentío; en el Huerto de Abajo, el gran bosque de palmeras que se extiende hasta la explanada de la basílica, no se puede dar un paso. Las familias, entonces, se acercan a la puerta principal del templo y compran un cirio cada uno, en alguno de los muchos tenderetes donde se venden. El padre, con un chisquero, enciende la mecha, y el que va el último entre los familiares se pega a la fila incesante. Es la "roá". En la "roá" se participa en fila india, paso a paso, y a través del itinerario previsto. De la basílica de Santa María y después de atravesar la calle Mayor, la "roá" se dirige a la iglesia del Salvador, y a partir de allí y por otra red de calles, vuelve a Santa María. Allí se deposita lo que queda del cirio a los pies de la Madre de Dios a los que se besa.

Diremos que la "roá" dura hasta el alba, cuando comienzan a decir las primeras misas, y que esa noche los buenos ilicitanos no se acuestan. Probablemente es así. Lo que puedo afirmar es que a las cuatro de la madrugada de aquel día, Elche vivía en plena algazara con un estruendo insolente, y que la "roá" no mostraba síntomas de debilidad.

El día 15, a las seis de la tarde, tiene lugar la segunda parte del "Misteri". Desde luego, hay que ir a la basílica una hora antes si se quiere encontrar sitio para contemplar la representación; y aun así se encontrará que los mejores sitios ya están ocupados. La multitud se apretuja fuera y dentro del templo, se pone de puntillas o encima de las sillas. De la puerta principal cuelga un toldo de rayas blancas y azules, para proteger del sol a aquellos que habrán de contemplar el momento de la coronación desde fuera. Si uno no se encuentra muy cerca del escenario le será imposible distinguir el canto del rebaño angélico: el público grita, se insulta, suelta alabanzas o blasfemias. Apenas guarda silencio en los momentos más álgidos de la representación.

Cuando la corona se aproxima a la cabeza de la Virgen hay un segundo de silencio. Si uno hace una petición a la Madre de Dios en este momento, no será desatendido. Las viejecitas alzan la vista con devoción y murmuran jaculatorias imperceptibles. El teatro retorna a sus orígenes y se confunde con la magia. La corona ha quedado bien puesta y la multitud estalla en griterío: "¡Viva la Virgen! ¡Viva la Virgen!" Y se aplaude enloquecidamente. Cuando la trampilla del cielo oculta por última vez el araceli, los aplausos crecen en intensidad.

DE LA LEYENDA A LA HISTORIA

La leyenda cuenta que un día, a finales del siglo XIV, un vigía que estaba en la playa de Tamarita, que se llamaba Francisco Cantó, vio que un extraño trasto se acercaba a la costa. Era un arca y dentro estaba una imagen de la Madre de Dios y el texto del Misterio. Avisados los habitantes de la comarca, acudieron a saludar a la recién venida, gente de Alicante, de Elche y de Santa Pola, todos querían llevarse a su pueblo a la Madre de Dios tan milagrosamente encontrada. De común acuerdo pusieron el arca encima de una carreta tirada por dos bueyes y dejaron que los animales, a los que se suponía providencialmente inspirados, decidiesen el camino que se debía escoger. Y, tris, tras, los bueyes se fueron a Elche. Y en Elche se quedó la Virgen y se inició el Misterio. Otras variantes menos complicadas cuentan que el arca tenía ya la inscripción: "Soy para Elche", con lo que la prueba de los bueyes podría haberse ahorrado.

Esta fecha se recuerda cada año el 28 y el 29 de diciembre. Un actor que encarna la figura del vigía llega a Elche procedente de la costa y comunica al consejo el descubrimiento del arca. Entonces una



San Juan, el apóstol que primero acude a presenciar la "dormición" de la Virgen.

comisión de prohombres se encamina a buscar a la Virgen según un ceremonial previsto, cuya parte fundamental es la lectura de un bando redactado en 1354. La cabalgata constituye hoy una fiesta de la alta sociedad ilicitana. Y parece que hace unos años fue invitado a presidirla el señor Alvaro Domecq, el cual se portó con tanta galanura y lo hizo tan bien que, a partir de entonces, todos los jinetes que participan lo hacen con traje cordobés. Vale la pena consignarlo para ahorrar quebraderos de cabeza a algún posible y futuro historiador.

Sin discutir los probables orígenes medievales del Misterio, el espectáculo tal como nos ha llegado tiene todos los aires de haber sido un instrumento de la Contrarreforma. La exaltación de la Virgen y la representación de la Asunción que era necesario popularizar durante siglos antes de introducir el dogma católico, así lo hacen creer. El señor arcipreste al que Juan Castell abordó con el magnetófono al terminar el "digest" del día 13, señaló la utilidad mariana del espectáculo, así como la conveniencia de retornar cada vez más al culto de la Madre de Dios. Instrumento ideológico de la Contrarreforma, entonces, y bastión estético de la época barroca: parecen ser los dos elementos fundamentales del Misterio. Y todo ello edificado sobre la base de una devoción ingenua que antes de la época del cinematógrafo era muy fácil de estimular a base de dorados, de ascensiones por la maroma, cánticos y luminarias. El conjunto, al parecer, resulta muy coherente.

Ya en el siglo XIX y en el primer tercio del XX, el Misterio —eso me lo han contado y es muy verosímil— fue utilizado por las derechas como instrumento de propaganda. Representar el Misterio y llenar la iglesia de fieles fervorosos era una demostración de fuerza. El hecho de que el Misterio fuera declarado monumento artístico nacional por un decreto promulgado y firmado el 15 de septiembre de 1933 por los señores Aniceto Alcalá Zamora, presidente de la República, y el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Marcelino Domingo, no mejoró las cosas. Ir a presenciar el Misterio quería decir estar al lado de unos y en contra de otros. Y la respuesta no se hizo esperar; resultó, al fin y al cabo, premonitoria: el 20 de febrero de 1936, la Basílica de Santa María fue incendiada y de la quema todavía queda como testimonio un rectángulo de la pared, debajo mismo de una de las ventanas entrando a mano izquierda, que se dejó como re-



Una devoción ingenua anterior al cinematógrafo.

cuerdo, sin limpiar, cuando la restauración fue llevada a cabo.

EL MOMENTO ACTUAL

Hoy, el Misterio, aunque siga en las mismas manos, ha perdido su agresividad política; no queda ni rastro de ella. Si en algunos puede estimular la devoción ingenua, y es indudable que lo hace, otros lo ven como una obra de arte viva que es patrimonio del pueblo de Elche. Eso no significa, sin embargo, que el Misterio y sus connotaciones hayan dejado de ser complejas. La continuidad del Misterio está garantizada por las familias patricias de la ciudad que ven allí una afirmación de su prestigio, unas familias, por cierto, que se han desentendido de la tradición cultural a la cual el Misterio pertenece; una tradición y una cultura que continúan siendo del pueblo. Y aquí arranca un grave motivo de contradicción.

En la práctica, las decisiones que afectan al Misterio se resuelven al margen de aquellos que participan en la representación. Es cierto que los actores disponen de un delegado dentro de la Junta Gestora, pero sus atribuciones son escasas las veces que no optan por asentir.

Eso es grave si se tiene en cuenta que los personajes del Misterio son interpretados por los mismos actores mientras sus facultades se lo permiten —algunos actores con los que hablamos, hace quince o veinte años que interpretan el mismo papel— y que actúan desinteresadamente, si se exceptúa una pequeña e insignificante gratificación. Un cierto malestar que se desprende de sus palabras, podría resumirse en estos términos: o los actores ocupan el lugar de responsabilidad dentro de la junta o son unos asalariados, y en ese caso han de cobrar el salario que les pertenece en razón del trabajo que hacen.

Por lo que he podido ver el Misterio es hoy un espectáculo representado mecánicamente, y esta mecánica corre el peligro de deteriorarse. Los niños, que interpretan numerosos papeles, comienzan a ensayar a partir del disco que se grabó del Misterio, y aprenden el canto sin saber el texto. Cuando después tienen que acoplarlo, la dicción es tan lamentable que las palabras del drama resultan ininteligibles, y lo mismo podría decirse del resto de los actores.

Una ciudad que ha sabido mantener vivo un acontecimiento tan admirable como el Misterio, habría de cuidar que ese espectáculo no quedase como un cuerpo extraño dentro de la comunidad. Director y actores deberían estudiar el texto y la música, su significado, procurando situarlos dentro del conjunto de las manifestaciones artísticas de las que surgieron. Eso mejoraría de manera natural el nivel de la representación que hoy presenta diversas irregularidades tanto en el terreno dramático como en el musical. Si el Misterio cumple una función ideológica a favor de unas clases determinadas durante el período de la Contrarreforma y aun en épocas más próximas a nosotros, su dimensión popular aconseja una cesión generosa. Porque, al parecer, el Misterio se encuentra ante esta disyuntiva: o convertirse en una carcasa vacía apta para la disección, como está a punto de suceder en las representaciones "digest" del día 13, o cobrar la auténtica dimensión de un trozo de pasado vivo que encuentra la continuación en un presente vivo también. No tardaremos muchos años en ver cuál de los dos caminos es el que han emprendido.

EL TEATRO ASUNCIONISTA



HERENCIA MEDIEVAL EN LA CULTURA CATALANA

JOSEP ROMEU I FIGUERAS *

16
P

ara el estudio de la dramaturgia asuncionista, cronológicamente de las más recientes dentro de la historia del teatro medieval, es necesario conocer previamente, o al mismo tiempo, la historia de la devoción o la creencia en la Asunción de María después de su muerte, mantenidas por tradición literaria, escri-

turística, litúrgica y sobre todo por la tradición popular del culto mariano.

Las primeras muestras del culto de la Asunción de la Virgen María —culto que se desplegó en Oriente a partir del siglo IV y que fue pasando poco a poco hacia Occidente— en las diócesis catalanas se encuentran en la liturgia sacramental, ritual y pontifical catalano-narbonesa, y en la intensa tradición hispano-visigótica de alrededores del año 1000, procedente de Rosa de Isavena, centro al que había emigrado en busca de refugio la catedral de Lérida durante la invasión musulmana. A raíz de la reconquista de Tortosa, en 1148, y de Lérida, de 1149, se nota una nueva penetración del culto asuncionista procedente en, primer lugar, de la Galia meridional, al parecer a través de San Rufo de Aviñón, y de canónigos regulares. La creencia asuncionista fue tomando consistencia y oficialidad en diversas diócesis catalanas desde la primera mitad del siglo XIII. Y desde Cataluña fue trasladada a Mallorca y Valencia con la reconquista; aunque hay que decir que

la evangelización mariana de nuestras tierras fue considerable, a veces no aparece detallada con claridad la devoción asuncionista en concreto. Finalmente, podemos afirmar que, en terminos generales, la creencia, la devoción y el culto asuncionistas en Cataluña, las Baleares y el País Valenciano y, sobre todo, en la Cataluña estricta consiguieron su eclosión, de manera muy notable y brillante, durante el siglo XIV, y que, posteriormente, no se interrumpieron.

No hay duda de que el teatro asuncionista catalán medieval fue consecuencia de la creencia y doctrina correspondientes, que fueron divulgadas por dos conductos interrelacionados: la liturgia de una parte, y de otra la tradición, entendiendo por tradición tanto la legendaria como la exegética o de los comentaristas.

OFICIOS Y PROCESIONES

En cuanto a la liturgia, hay que decir que existen dos manifestaciones particularmente importantes desde el punto de vista dramático: en primer lugar, los oficios de la Asunción de María, y en segundo, la procesión de la dormición o muerte de la Virgen. Se han conservado varios de los mencionados oficios y se han publicado algunos que prueban la práctica del culto asuncionista en las iglesias catalanas. Estos textos, sin embargo, no ofrecen indicios de representación dramática. Una excepción muy importante de lo que acabamos de decir es el bellissimo tropo en latín del *processionale* de Santa María de l'Estany que data del siglo XIV, y que sin ninguna clase de dudas, era presentado y cantado en el introito de la misa de la fiesta de la Asunción el 15 de agosto. En aquel centro litúrgico, se entonaba la antífona inspirada en el *Ubi es Christus, meus dominus*, que en Cataluña está asociada al viejo tropo de la Resurrección, *Quem quaeritis in sepulchro*, del que el de la Asunción de Santa María de l'Estany es una clara adaptación. Hasta ahora este tropo dramático de Santa María del Estanque constituye el único caso conocido en Europa de un drama litúrgico asuncionista, realmente representado en latín.

En cuanto a la "processó" de la dormición o muerte de María, hay que advertir que fue una práctica muy extendida en todos los Países Catalanes. Con frecuencia era organizada por las cofradías de la Asunción, que tenían bajo su cuidado también otros aspectos festivos de esta devoción mariana. La imagen de la Virgen María, yaciendo en su lecho, era conducida por doce clérigos cantores que

representaban a los Apóstoles, entre los que destacaba San Juan Evangelista que llevaba una palma en las manos; la comitiva recorría un itinerario que comprendía el interior del templo, el claustro, los alrededores de la iglesia, y más adelante, las calles de la población. Los primeros testimonios conocidos de esta procesión en Cataluña datan de alrededor del 1300, aunque la costumbre fuera, sin duda, más antigua. Terminada la procesión, la imagen yacente de María era depositada al pie del altar, en una capilla o en la nave central del templo, y velada por los sacerdotes que representaban a los Apóstoles, entre plegarias y cantos. Esta ceremonia constituía una forma dramática incipiente, pero dramática al fin, que admitía amplificaciones dentro del esquema general y básico.

En cuanto a la tradición de la creencia asuncionista antes aludida, diremos que en nuestros países las fuentes de información más importantes son dos. La primera la constituye el texto asuncionista completo incluido en la "Leyenda áurea", de Jaime de Varazze, traducida al catalán en Roselló en los últimos años del siglo XIII y copiada en un manuscrito en los primeros del siglo XIV. Además, esta traducción fue conservada dentro de una tradición escriturista importante por otros cuatro manuscritos catalanes medievales, aparte de algunos otros, más breves, que copian únicamente la versión concreta del relato asuncionista contenido en la obra de Varazze, lo que, en conjunto, prueba la fuerte popularidad de la creencia y la leyenda entre nosotros.

También constituye una buena prueba el hecho de que, de estas copias autónomas y en lengua vulgar del texto asuncionista, provenga una oración talismánica documentada en el siglo XV y que aún se conserva aunque muy reducida y alterada en el folclore actual catalán. La otra fuente, de las dos mencionadas, la constituyen comentarios diversos sobre la doctrina y la leyenda recogidos por autores catalanes en obras devotas de contenido más amplio en general, o bien expuestas como motivos de sermones y materias de devoción. Dentro de éstos se incluyen, por ejemplo, ciertas prosas y secuencias litúrgicas asuncionistas, gozos marianos del mismo tema, relatos para la piedad popular, sermonarios anónimos conservados sobre esta misma temática, el *Lliber de Benedicta tu in mulieribus*, incorrectamente atribui-

(*) Del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

do a Ramón Lulio, capítulos del libro *Vita Christi*, de Francisco Eiximenis, destinados a glosar distintos aspectos de la vida de María, anteriores a su ascensión y orientados a la creencia y devoción mariana, sermones de San Vicente Ferrer, entre otros textos parecidos. Entre los tratadistas, y más aún entre los recopiladores, el relato ascensionista es muy diverso y variado y ha sido objeto de las más diversas interpretaciones, lo que hace muy difícil establecer la fuente y filiación de los textos. Ni siquiera el texto de Varazze, el más coherente y divulgado, se escapa de este fenómeno de transmisión y modificación.

RASTROS DE DRAMAS ASUNCIONISTAS

Además de la producción dramática relacionada con la liturgia y ya indicada, principalmente el drama litúrgico de Santa María de l'Estany, se conservan algunas interesantes noticias documentales y tres textos de la dramaturgia ascensionista en Cataluña y el País Valenciano en su fase más evolucionada y en lengua vulgar. Una de esas noticias se refiere a una representación mariana hecha en Igualada el día del Corpus de 1476. Aunque no consta expresamente que se trate de la Ascensión; por otra parte, la iglesia parroquial de Igualada estaba dedicada a Santa María, sin especificar su advocación hasta el final del siglo XVII que fue consagrada a la Concepción. No obstante, pudiera ser que la citada representación lo fuese realmente de la Ascensión. Sí era en cambio ascensionista, y en este caso con toda certeza documental, la representación del Corpus, considerada ya como una vieja tradición, que se efectuó en tierra rosellonenses, concretamente en Perpiñán en 1479. Esta última representación formaba parte de la procesión del Corpus, como era también costumbre en otras partes de Europa, sobre todo en Inglaterra. En 1483 se documenta en Tortosa una "Representació del Cors de l'Assumció de la Verge Maria".

De los tres conservados, el primer texto ascensionista en catalán podemos fijarlo al final de los últimos años del siglo XIV y pudiera identificarse con aquel en que se basa la representación ascensionista que se hizo en una plaza pública de Tarragona el año 1338, como consta documentalmente. El manuscrito pertenece a esta época y no tiene nada que ver originariamente con Prades, como se ha pretendido. Su texto es muy extenso, bien desarrollado dramática y poéticamente, rico en formas versificato-



Una tradición ininterrumpida desde el siglo XV.

rias, con frecuentes referencias las melodías con que se habían de cantar los versos, tanto litúrgicas como populares, y la representación está dotada de un ritmo escénico muy conseguido y el conjunto discurre de forma espectacular y armoniosa en cada momento. Revela los más diversos autores, seguramente clérigos y estudiantes. La representación corría a cargo de una cofradía de la Ascensión. Se desarrollaba sobre escenarios múltiples y horizontales, desconocía la tramoya aérea y se desplegaba de forma seguida y en escenas sucesivas. La representación se hacía en dos jornadas, como atestigua la documentación, salvo que el texto y el manuscrito no lo indicasen expresamente. Una de las novedades más relevantes es la escena de los diablos que se quieren apoderar de María, una escena poco frecuente en los textos europeos de tema ascensionista, de entre los cuales el de Tarragona parece ser el más antiguo de los conservados y conocidos. La fuente de la representación es la "Leyenda Áurea", cuyo texto sigue fielmente en líneas generales y amplifica en ciertos pasajes con una fuerte imaginación creativa.

El segundo de los tres textos conservados, hablando cronológicamente, es valenciano y hemos de relacionarlo con

la catedral de Valencia, en cuyo interior se representó. Se puede fechar alrededor de 1425. Únicamente se ha conservado el papel correspondiente a la Virgen María, que contiene, sin embargo, muchas y valiosísimas acotaciones referentes a la espectacular tramoya, entre la que hay que hacer constar el aparato del *araceli* y otra maquinaria aérea, los muchos personajes que intervienen y la música o tonada con que se habían de cantar los versos. Todas estas referencias permiten adivinar una rica y compleja representación, y el conjunto revela una mano culta y muy bien preparada, además de una atinada sensibilidad dramática y un gusto por el espectáculo y la fastuosidad. La representación se componía de dos partes o jornadas que el manuscrito hace constar expresamente, la una relativa a la muerte de María y a los episodios inmediatamente anteriores, y la otra a su ascensión. No sigue el texto de la "Leyenda Áurea" de Varazze, sino parece más bien tener presentes diversos comentaristas ascensionistas, probablemente a través de la síntesis que hizo algún compilador significado y docto, seguramente Francisco Eiximenis, tan vinculado a Valencia con su *Vita Christi*. Es evidente, por otra parte, que la representación valenciana se adapta a unos módulos formales y textuales muy distintos de la de Tarragona antes estudiada.

LA FIESTA DE ELCHE

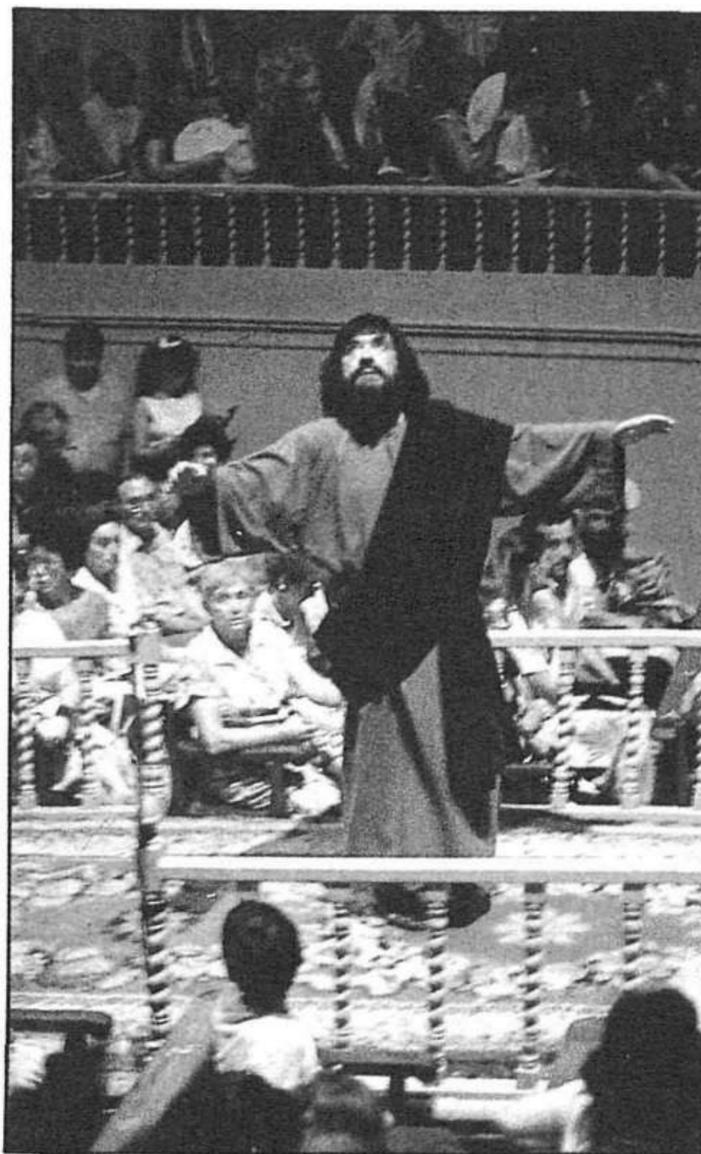
Cronológicamente, la tercera representación ascensionista conservada la constituye el famoso Misterio o Fiesta de Elche. Se fue representando anual y públicamente en el interior del templo de Santa María de aquella ciudad valenciana, probablemente desde el principio de la segunda mitad del siglo XV, de una forma ininterrumpida, exceptuando algunos lapsos no muy prolongados. Se trata de un caso excepcional de continuidad autorizada de una representación dramática dentro del templo desde que aquella costumbre fue definitivamente prohibida; autorización, la de Elche, amparada por un rescripto del papa Urbano VIII, del año 1632. La tarde del 14 de agosto se representa la primera parte o jornada del Misterio llamada la "vispera", consistente en la dramatización de los episodios anteriores a la muerte de María y la muerte misma, y, la tarde del 15, la segunda, llamada "La Fiesta", con la escenificación de la Ascensión y la Coronación de la Virgen. La mañana de esta última solemnidad, es decir, el 15 de agosto, se celebra una procesión por las calles de la población en la que la imagen yacente

de la Virgen es acompañada por los actores que en el Misterio representan las dos "Marías", y los ángeles que les acompañan y los Apóstoles, precedidos por San Juan Evangelista que lleva la palma. Este Misterio dramático, de texto curiosamente muy breve, ya que, de hecho, sólo tiene 255 versos, o 259, nos ha sido legado por tres consuetas o libretas del regidor del Misterio. La primera es del año 1625 y constituye una copia —por otra parte perdida, pero conocida por traslados modernos— de otra consuetas anterior; sólo tiene el texto, sin música. Las dos consuetas conservadas restantes son de los años 1639 y 1709, respectivamente. Ambas contienen el texto, más reducido que el de la consuetas anterior, y también la música. Este Misterio tiene sus atractivos en la espectacular tramoya, especialmente la aérea, y en la música. Forma la tramoya aérea la nube, llamada "mangrana", utilizada en la bajada del ángel, y el "araceli", un adornado y espacioso trapecio en el que los ángeles recogen el alma de María durante la primera jornada del Misterio y en el que el cuerpo es levantado al cielo, en la ascensión, y coronado por la Trinidad desde otro aparato aéreo, más pequeño, durante la segunda jornada. La música, monódica y polifónica, proviene en una parte de la himnología litúrgica y de polifonistas destacados, y de otra, muy probablemente, del canto melismático popular. Hay que señalar que la totalidad del misterio es cantado. El texto literario, en cambio, se limita a la simple función de sostenimiento narrativo y a mero punto de referencia del contenido dramático. En el transcurso de la larga historia de las representaciones del Misterio, se aprecia claramente que el texto original ha ido sufriendo importantes reducciones, a la vez que incorporaciones y sustituciones que no alargan, sin embargo, el relato esencial, en beneficio de la tramoya y la música, elementos que han suplido o más bien asumido de forma traslaticia una parte del contenido argumental del texto literario. Ésta llegará a su máximo despojo después de la consuetas de 1625, que ya nos ofrece una reducción muy esquemática y esencial, hasta llegar a la reestructuración actual, que ha ido restituido el texto de la citada consulta de 1625.

Un análisis interno de este texto, el estudio, sobre todo, de sus formas versificatorias, el de la lengua, la intervención de los sucesivos autores musicales, algunos de nombradía en su tiempo, a partir de la mitad del siglo XVI, con las consecuencias y frecuentes modificaciones del

texto literario para adaptarlo a la música, y la relación del texto con la tramoya y la música, que amparadas por las preferencias de los directores y los espectadores, han ido asumiendo buena parte de la expresividad dramática a expensas del texto, inducen a creer que la redacción primitiva del texto puede situarse al principio de la segunda parte del siglo XV, y que desde mediados del XVI fue experimentando un continuo proceso de reducción por lo que respecta al aspecto literario, y de aumento y sustitución en lo que se refiere al tramoyístico y musical. El Misterio de Elche tiene su modelo más o menos próximo en la aludida representación de Valencia, en lo que se refiere a la tramoya, sobre todo a la aérea. No ocurre así en cambio en el texto, que sigue una fuente o fuentes diferentes, a las que habría que insertar en la línea de narración de Varazze y otros textos que se emparentan, y en la tradición del apócrifo llamado del "pseudo Arimatea".

Hay que señalar, finalmente, la procesión de la mañana del 15, en cuanto implica la conservación de la antigua práctica dramática asuncionista, por incipiente que parezca, en esta clase de manifestación itinerante, antes ya indicada.



La totalidad del "Misteri" es cantado.

Estudiando los tres textos conservados, puede pensarse en una probable representación asuncionista verosíblemente celebrada en Lérida y no estudiada ni precisada sistemáticamente. La dramaturgia asuncionista en Lérida es un fenómeno interesante y enigmático. La creencia y la liturgia de la Asunción son atestiguadas en Lérida alrededor del año 1000, como ya dijimos al hablar del sacramental, ritual y pontifical de Roda de Isavena. Consta que en Lérida había procesión asuncionista en el claustro de la catedral ya hacia el año 1300. Conservamos los oficios litúrgicos de la solemnidad. Y sabemos que por una disposición de 1453 el capítulo de la catedral prohibió que las representaciones sobre la Pasión, la Virgen María y los santos se hicieran delante del altar mayor, ordenando que se realizaran, en cambio, en el huerto del claustro, lo que permite que nos preguntemos si alguna de aquellas representaciones marianas no escenificaría el tema de la Asunción, a cuya advocación estaba, precisamente, consagrada la catedral leridana. En todo caso, a causa de las guerras de la Generalidad contra Juan II y sus consecuencias, que tanto perjudicaron material y económicamente a la catedral, se interrumpieron en la catedral de Lérida las manifestaciones asuncionistas. Ahora bien, es una realidad documentada que mucho después de aquella guerra, en 1497, el capítulo leridano envió un beneficiado a la catedral de Valencia para obtener información sobre la constitución y organización de la tan corriente procesión conmemorativa de la muerte de María, que transcurría por el claustro de la catedral y por las calles de la ciudad; procesión itinerante que Lérida, en efecto, fue celebrando esplendorosamente, desde entonces hasta hace poco. Igualmente, el hecho más importante de esta cuestión, desde el punto de vista dramático, es que la procesión leridana fue evolucionando en torno a 1500, de tal manera, que, aunque muy fragmentada y dispersa, la documentación conservada nos ofrece suficientes detalles para admitir que, como un complemento de la procesión, se representaron en el interior de la catedral al menos los episodios de la muerte de María, con un buen número de personajes e imágenes y con una compleja tramoya y la utilización de aparatos aéreos. Aunque, desgraciadamente, nos falta el texto dramático, o los textos y cantos litúrgicos o paralitúrgicos en que se basaba esta representación de Lérida, de la cual queda únicamente constancia documental muy fragmentada.

PERSONAJES DE LOS MISTERIOS ASUNCIONISTAS

JOSEP LLUÍS SIRERA

que podría remontarse a una versión anterior en catalán. Se encuentran los cuatro unidos, además, por vínculos de tipo escenográfico y argumental, aunque, desde luego, es perfectamente factible, tal y como recientes estudios han puesto de manifiesto, establecer diferencias entre unos y otros. Indiquemos solamente aquí que, desde el punto de vista cronológico, los textos que poseemos se extienden desde finales del XIV y principios de XV (Tarragona, Valencia) hasta finales del XVI y principios del XVII (Castelló, Elx), sin que ello quiera decir forzosamente que los textos más antiguos correspondan a los misterios más antiguos, y al contrario. El lector interesado podrá encontrar importantes precisiones sobre la cronología del Misteri en los trabajos de Luis Quirante o Jesús Francesc Massip, por no citar sino los dos investigadores que más brillan entre los de la última generación de estudiosos del Misteri, y sin olvidar por ello las todavía recientes aportaciones de José María Vives y Gonzalo Gironés.

LOS "COMPARSAS"

Hechas estas precisiones, y asegurada una cierta benevolencia por parte del lector, quiero indicar inmediatamente que no es pretensión mía hacer aquí un estudio exhaustivo de todos los personajes que intervienen en estas obras. Me limitaré, por lo tanto, a hacer algunas reflexiones en torno a la desigual participación de los "comparsas", si así puede llamárseles, en los diferentes misterios, dejando a un lado las figuras protagónicas de María, los Apóstoles y Cristo. Comparsas, pues, que hemos de entender reducidos a las acompañantes de María (las "Marías mudas" ilicitanas) y al pueblo —judío— que hace acto de presencia en determinados momentos. De este último tipo de personajes quiero ocuparme precisamente.

Conocida es de todos los estudiosos del teatro medieval la célebre escena del Misteri d'Elx denominada "la judiada". El episodio de la milagrosa paralización de los brazos de quienes intentaban arrebatarse el cuerpo de la Virgen (y su no menos milagrosa curación cuando se hacen cristianos) se encuentra expresa y prolijamente descrito en los diferentes relatos apócrifos, así como en la *Legenda Aurea*. En el misterio tarraconense, no sólo no falta esta escena, sino que incluso la obra se inicia con una deliberación previa de los judíos, reunidos en su "barra-ca". Deciden aquí, dar un escarmiento a los cristianos; dice en efecto el Rabino:

"Lonch a de temps que no parli
Da quella mare de Jesús
Del qual me tinch be per confus.
Vegat sí sí ia dret o tort
Que com vindra après la mort
Lo seu cors en foch gitem
E a cremar tuyt lo liurem"(1).

Posteriormente, mientras se desarrolla la ceremonia del entierro del cuerpo de la Virgen, tiene lugar la agresión de los judíos, a los gritos de:

Armes armes des astruch,
Veus los dexeables son venguts.
Facam que no aga honor
La mare del enganador.

La presentación de los judíos tiene también, en la obra de Elx, una indudable comicidad degradante, que viene a unirse al explícito triunfo de la fe cristiana. Irrumpen en el "andador" mientras tiene lugar el entierro. Dicen, entonces, los judíos lo que sigue:

"Aquesta gran novetat
nos procura deshonor.
Anem tots a pas cuitat
no comporteu tal error!
No és nostra voluntat
que esta dona soterreu.
Ans, en tota pietat,
vos manam que la deixeu" (coblas
44-45;)

Sin embargo, en el *Misteri de Valencia* y en el de Castelló, este tipo de escenas se encuentran por completo ausentes. En el caso de Castelló las cosas son muy simples: la obra transcurre en ausencia de cualquier tipo de personajes que no sean la Virgen, los apóstoles, Jesús y los ángeles; hasta las doncellas de la Virgen brillan por su ausencia. Bastante más complejo es, sin embargo, el caso del misterio valenciano. Veámoslo con algo más de detalle:

Para empezar se ha eliminado no sólo la escena del frustrado ataque de los judíos, sino también la subsiguiente conversión de éstos. En todo momento, y a lo largo de toda la obra, existe una confusión —¿deliberada?— entre el "poble" y el "pueblo judío". Los que aparecen en la escena son todos ellos cristianos, pero innegablemente judíos. Frente a la ausencia de "cristianos", excepción hecha de los Apóstoles, que padecen las otras obras asuncionistas, lo que hallamos aquí son "cristianos". Tantos y tan numerosos que desplazan a los propios Apóstoles: San Pedro no aparece para nada en esta obra, y los únicos Apóstoles individualizados por sus nombres son San Juan y, muy fugazmente, Santiago. Más aún, mientras la Virgen espera que

No soy yo precisamente un experto en el *Misteri d'Elx*, ni siquiera en el teatro religioso medieval. Por esta razón, y abocado a tener que escribir sobre él, en compañía de quienes sí que pueden calificarse con

toda justicia de especialistas, he optado no tanto por el rigor, como por la especulación que nace de la lectura atenta y reflexiva de unos textos teatrales que, de tan conocidos e inmediatos, acaban por dar la impresión de no ocultar ningún secreto o ninguna sorpresa. Y eso es falso. No en balde se acumulan en los últimos tiempos los estudios sobre la obra ilicitana, y casi todos ellos nos deparan sorpresas y nos alumbran de forma innovadora aspectos que se nos antojaban poco menos que archisabidos.

He escogido, pues, como tema del presente artículo un aspecto, no original y ni siquiera inédito, como es el de la estructura de personajes que organizan la materia dramática en los cuatro misterios asuncionistas nacidos en el área cultural de los Países Catalanes: los tres, escritos en catalán (el de Elx, el de Valencia y el de Tarragona) y el misterio de Castelló, escrito en castellano pero

el Ángel, que ha descendido en una "cadira" (o "nube") para anunciarle su próxima muerte y llevarle la "palma preciosa", cumpla su promesa de hacer venir a los apóstoles, lo que hace es avisar al "pueblo", el cual —naturalmente— llega antes que los Apóstoles, pese a lo milagroso del transporte utilizado por estos últimos. Dice, en efecto:

"Donzelles fels, anats tot prestament, e faits venir del poble molta gent, car jo els vull dar la benedicció ans que jo pas d'esta vida present, a puis veuran, maravellosament, amb gran repaus, la mia Assumpció" (cobla 12).

Fijémonos, por cierto, en los dos últimos versos: ese pueblo que queda aquí invitado expresamente por la propia Virgen para que asista a su Asunción; sabe la Virgen —a priori— que ascenderá a los cielos, lo que no acontece en las otras obras aquí consideradas. Pero no es sólo esto: llegados los cristianos a la casa de la Virgen, ésta los acoge con una extrema deferencia:

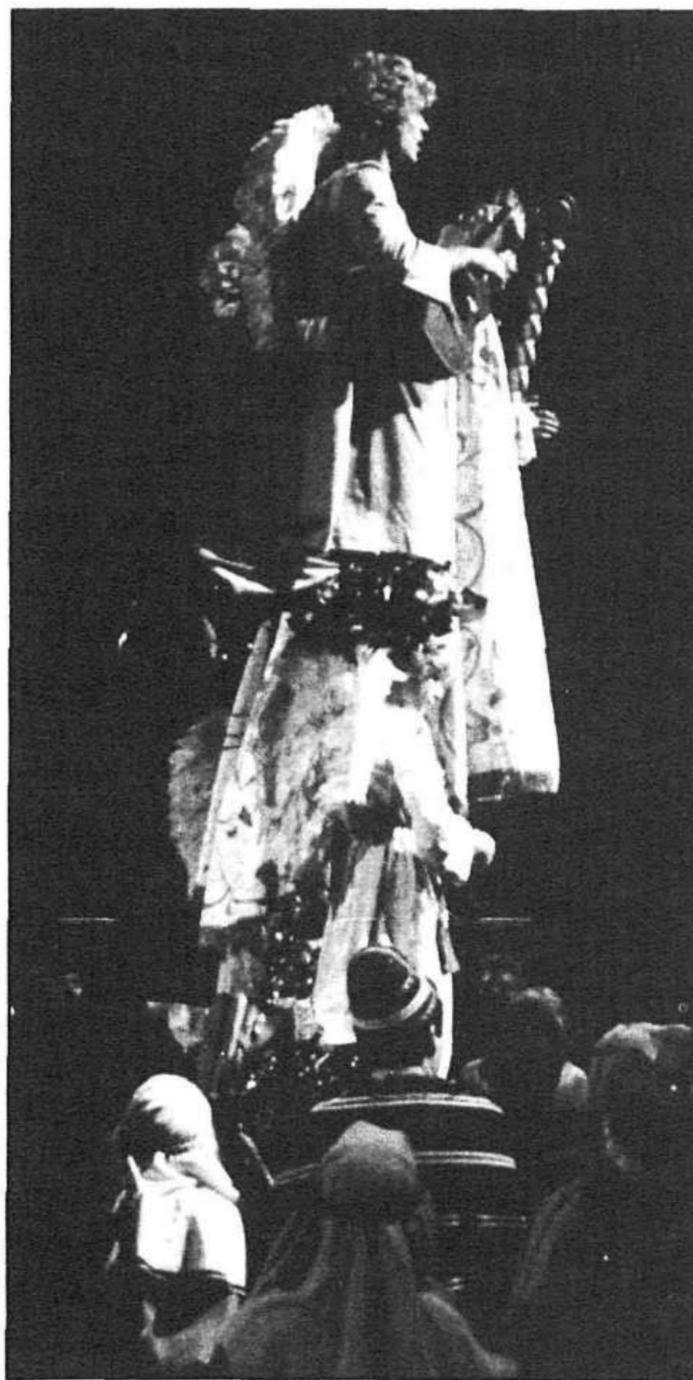
"Mos fels amics e dones, ben vingats (...)

E perquè sou del meu Fill molt amats" (cobla 18).

"Tornats-vos-en, mos fills, aconso-lats, puis jo us he benetis e senyats e romandrets fels en la santa Fe" (cobla 19)

Desde un punto de vista cuantitativo, la escena de la Virgen con el pueblo y con sus dirigentes (José de Arimatea, Gamaliel, Lázaro) ocupa un total de diez estrofas (un mínimo calculado de 60 vv.), mientras que la recepción de los Apóstoles —mucho más importante en las otras obras— se desarrolla en once, sólo una más. Pero no es esto todo: después de la llegada del colegio apostólico, regresa el pueblo, con sus príncipes a la cabeza, y todos juntos asisten al descenso de Cristo. Posteriormente, la resurrección de la Virgen tendrá lugar ante todos ellos, así como su ascensión a los cielos, tal y como había prometido al principio de la pieza. Reitera la Virgen las expresiones encomiásticas en estos términos:

"Oh fills cars, defensors de la Fe! Hajats per cert que dins mon cor jo us he, e molt cament, per recomants, com cells qui sou, del meu Fill molt amats. E us dic, de cert, que el cel posseirets,



El "araceli" emprende su ascenso.

CARME MONTAÑANA

e a la fi, de tot lo món jugarets" (cobla 71).

Se despide de ellos, como bien reza una acotación:

"Enaprés la Maria vaja per la processó tocant a cascú per les espatles, quasi que en pren comiat".

Y asciende finalmente a los cielos en medio del pueblo y de los Apóstoles, que forman —a estos efectos— un solo grupo.

LAS DIFERENCIAS

Del anterior —aunque apresurado— repaso, fácil es comprobar cómo la pieza valenciana se separa de las otras, por lo que respecta al tratamiento y a la distribución de los personajes. En realidad, las cuatro obras muestran —desde este punto de vista— diferencias dignas de consideración; así, mientras la obra castellanense muestra una clara inclinación por simplificar el cuadro de personajes mediante una

drástica operación de reducción que contrasta con el mantenimiento de una escenografía deslumbrante (por otra parte, no muy diferente a la ilicitana), el misterio de Tarragona se aparta radicalmente de los otros al dar cabida no sólo al tropel de judíos malvados, sino también a un grupo de demonios que protagonizan una escena de indudable fuerza cómica, al tiempo que posibilitan con su presencia la materialización escénica de "la boca de l'infern". Entre uno y otro, Elx y Valencia se distinguen (como ya queda dicho) por dar el primero cabida a los judíos perversos y conceder el segundo una innegable protagonismo al "poble".

Mucho más difícil que esta descripción se me hace, hoy por hoy, aportar una explicación medianamente satisfactoria a las peculiaridades de la obra valenciana. Y es que no es tan fácil explicar el importante papel desempeñado por el pueblo judío en ella. Judíos cristianos, por supuesto, pero judíos al fin y al cabo. Enlaza esto con la problemática teológica de los orígenes del cristianismo y su vinculación mayor o menor con la religión hebrea. Sabido es cómo a lo largo de la Edad Media la balanza se decantó hacia el lado de la tajante separación entre ambas religiones, hasta el punto que las tradiciones religiosas, la iconografía, la literatura y toda la cultura religiosa en bloque marginó por completo un hecho tan obvio como el que las primeras comunidades cristianas surgieron del seno del pueblo judío. Y esto tiene también su reflejo en el tema asuncionista. En efecto: el Misterio valenciano no inventa nada, ya que no tenemos más que ir a algunos de los Evangelios apócrifos para encontrarnos con la narración de los hechos que también relata el redactor del Misterio valenciano. Así, en el *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*, cap. V, encontramos cómo la doncella de María va a avisar a los parientes y conocidos de la Virgen:

"Oye, vete a llamar a mis parientes y a los que me conocen, diciendo (les) María os llama".

El llamado *Transitus W* contiene este elemento, y hace hincapié igualmente en que se trataba de convocar a los "parientes y vecinos". A su vez, la no menos conocida *Narración del Pseudo José de Arimatea*, ya mucho más tardío (mientras los dos primeros se situarían no más allá del siglo VIII, aproximadamente, el último sería del XIII) narra una situación semejante en su cap. V, pero con una precisión que conviene no obviar:

"Entonces llamó a José el de Arimatea y a otros discípulos del Señor...".



La presentación de los judíos tiene una degradante comicidad.

Advirtamos cómo el innominado grupo de convecinos y parientes se ha convertido en otro de discípulos, con nombres propios de sus líderes espirituales; en esa misma línea, por supuesto, se mueve el *Misteri...* valenciano, que también aprovecha el patetismo de que sabe dotar a esta escena la *Legenda Aurea*, de Santiago de Vorágine, quien nos ofrece una vívida conversación entre los parientes y amigos de la propia Virgen.

Lo interesante, por lo tanto, no estriba en la invención del episodio, sino en su mantenimiento: el *Misteri d'Elx* toda esta situación ha quedado suprimida, aunque se mantiene al principio del segundo acto, el de la *Festa*, un pequeño resto; los Apóstoles avisan a las Marías para que acudan a enterrar a la Virgen:

“Par-nos germans, devem anar a les Maries a pregar devotament vullen venir per a la Verge sepelir” (cobla 36)

Bastante más curiosa es, al respecto, la respuesta de las Marías, que sólo aparece en el texto en 1625;

“Vosaltres siau ben vinguts, parents e amics de grans virtuts, Promptes som per anar a la verge a soterrar” (cobla 39)

Y digo curiosa porque, como apunta inteligentemente Gonzalo Gironés (*Los orígenes del Misterio de Elche*, 1983, p. 60), es excesivo a todas luces calificar de parientes a los Apóstoles; se hace necesario, por lo tanto, presuponer la presencia de los “parientes y amigos de la Virgen”, de los que no han quedado más rastros, en algún estadio anterior del texto ilicitano. Que posteriormente desaparecieran no haría sino reforzar la impresión de una revisión muy determinada de las obras asuncionistas (incluyendo la de Castellón, pocos años anterior a la versión de 1625) en el sentido de reducir al máximo la presencia de este tipo de personajes. Al

respecto, fijémonos cómo el texto ilicitano más antiguo conservado (el de 1625, precisamente) es el único que hace hablar a las “Marías mudas” y pone en sus bocas la estrofa que acabamos de transcribir. Hay que hacer notar que en la primera jornada del *Misteri d'Elx*, una vez llegados los Apóstoles, las Marías y los ángeles que las acompañan dejan de hacer compañía a la Virgen y no asisten a la muerte de ésta, sino que permanecen sentados en unos bancos laterales (lo que podemos interpretar como su retirada a una “mansión” distinta, por lo que dejan de desempeñar un papel activo en el desarrollo posterior de la obra, hasta que son llamados de nuevo por San Pedro y los otros Apóstoles). Acabemos esta mínima incursión por un terreno tan especializado volviendo a insistir en la ausencia de San Pedro en el Misterio valenciano; ausencia tanto más inexplicable cuanto el sucesor de Cristo y “primer Papa” encarna en todas las otras obras un papel acorde con su jerarquía y con la tradición hagiográfica (que desarrolla hábilmente siempre que puede la sumisión de los otros Apóstoles, y en especial San Juan, a su figura).

A tenor de lo dicho anteriormente puede concluirse fácilmente que el Misterio valenciano depende de la tradición apócrifa ya citada, por lo que a la presencia de los cristianos jerosimitanos se refiere, y están ausentes de él las connotaciones antisemitas visibles en otras obras, ya sea de forma explícita o implícita; respectivamente, las “judiadas” y la eliminación de cualquier referencia a esos molestos primeros cristianos “no gentiles”. Cabe suponer, no es ello nada difícil, que esta actitud propia del Misterio valenciano obligó a revisiones de los textos que, como en el caso ilicitano, continuaron representándose en la Contrarreforma. Lo que no podría ser sino pura especulación, sin embargo, y de momento, es el porqué de las peculiaridades de la obra valenciana. Quizá muy pronto contemos con alguna respuesta que no sea una pura hipótesis.

(1) Dado el carácter divulgativo del artículo he suprimido cualquier tipo de notación y he prescindido de ofrecer una bibliografía general. He utilizado como textos los siguientes: para el *Misteri d'Elx* el publicado por Ll. Quirante en Gregal (Valencia, 1986). Para el de Valencia, la versión de M. Sanchis Guarnier (en *Misteris assumpcionistes valencians; Tres i Quatre*, 1986). Finalmente, la cita del de Tarragona se ha extraído de la ya antigua edición de Joan Pie dins el seu article “Autos sacramentals del segle XIV” a la Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, t. I, 1898-1898.



LA ORGANIZACION DE LA "FESTA" A TRAVES DE LOS TIEMPOS

JOAN CASTAÑO *

La "Festa" o Misterio de Elche puede definirse como el acontecimiento en el que la población ilicitana celebra anualmente a su patrona, la Mare de Deu de l'Assumpció.

Y pese a que el pueblo de Elche siempre ha mantenido la "Festa" con su soporte y esfuerzo, luchando en contra, incluso, de disposiciones oficiales opuestas y de numerosas dificultades, han sido diversas entidades quienes han tenido a su cargo la organización de las representaciones y las que han asegurado su continuidad en medio de las cambiantes circunstancias.

Estos organismos, como veremos, casi nunca se han encontrado solos en la tarea organizadora, porque, precisamente, el carácter popular de la obra y la multiplicidad de aspectos que conlleva, hace que sean diversos los estamentos implicados.

Cada uno de ellos tuvo bajo su cuidado aquellos detalles del Misterio que le afectaban directamente, y todos juntos, encabezados por la entidad oficial de cada momento, hicieron posible el resultado final: es decir, que la fiesta, año tras año, generación tras generación, se haya seguido celebrando en la iglesia de Santa María de Elche.

LA FAMILIA PERPINYA

La falta de documentación concreta de la "Festa" con anterioridad al siglo XVI, nos impide asegurar con certeza el

modo en que fue organizada en sus orígenes. No obstante, existen algunos indicios que nos permiten suponer que en una época muy lejana, fue la noble familia ilicitana de los Perpinyà la que tenía a su cargo el drama sacro. Estos indicios se basan en un manuscrito dado a conocer por el investigador Juan Gómez Brufal, que, desgraciadamente, no indica la procedencia o la fecha. El mismo escrito, que por otra parte fue calificado de "apócrifo" por el mismo estudioso, asegura la existencia de un vínculo fundado en la iglesia de Santa María por el cual recaía sobre los Perpinyà "...todo lo concerniente a la representación del Misterio".

En los tiempos de los Reyes Católicos, Pedro Perpinyà presentó ante el alcalde ordinario de Elche, Antón Molina Ruiz, una petición reclamando el derecho al patronato en todo lo relacionado con la "Senyora Santa Virgen". Allí puede leerse, siempre según Gómez Brufal, cómo el caballero "fixo otra cabalgada en la cibdad e della vido que invitaba los vecinos a la festa de la Sra. Vierge, como elecsto para ello". Y concluye el manuscrito:

"E ansi presentando su tenor de dicho poder e pedimento e preguntas es esto que se sigue, por cuya provanza ell dicho Sr. allcalde mando al dicho Pedro Perpinyan que trayga e presente sus iguales elexidos de que se entienden aprovechar en la festa e este presto de los mandar tomar e rrecibir e facer en ello lo que sea de justicia e hommenage a la Sra. Sta. Vierge" (1).

Esta cita, que como decíamos, no pudo documentarse más extensamente, po-

dría estar relacionada con la constante unión que los Perpinyà —linaje que aparece en Elche después de la reconquista de Jaime I, y que se convierte en uno de los más poderosos e influyentes— parecen mantener con la "Festa".

Así, será Luis Perpinyà quien, en 1530, solicite en nombre de la Cofradía de la Madre de Dios una ayuda para la representación, precisamente en el primer documento que conservamos.

Otro Perpinyà, fray Juan, de una rama aragonesa del apellido, aparece como un posible protagonista de la difusión de representaciones asuncionistas similares al Misterio, en tierras sudamericanas alrededor del siglo XVI (2).

Y a un nuevo miembro de la familia, Claudiano Felipe Perpinyà i Perpinyà, se le pueden atribuir las dos primeras traducciones al castellano del texto de la "Festa". Las mencionadas traducciones fueron realizadas en 1700 y 1740, respectivamente (3).

Este detalle final que nos habla de una época relativamente reciente, no puede ser ignorada, porque demuestra cómo Claudiano Felipe tuvo libre acceso al Consueta, o libro con la música y letra del Misterio.

Esta relación del Consueta, celosamente guardada por el Consejo Municipal en la "caxa de tres claus", no podía ser utilizada por cualquiera para "...no donar lloch la Vila ny clero aques fassen trellats per la autoritat y gravetat de la festa" (4).

(*) Archivero del Patronato del Misterio.

LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

Como ya dijimos, la primera noticia documental que se conserva referente a la "Festa", data del 26 de septiembre de 1530.

La Cofradía de la Madre de Dios solicitaba allí al Consejo de la Villa para que "...dauraren la cadira en la cual se fa la asunció de la dita gloriosísima Verge Maria per lo mes de agost cascun any en la sglesia de señora Santa María..." (5).

El citado Consejo concedió en esta ocasión doce ducados. Y en los años siguientes se sucedieron las limosnas en mayor o menor cuantía, como se puede comprobar en los libros del Consejo guardados en el Archivo Municipal de Elche.

Existía entonces una asociación piadosa —la "Confraria"— cuya misión se concretaba en potenciar los cultos de la Madre de Dios de la Asunción. Cultos que encontraban en la "Festa" su máxima expresión.

Aunque tenemos pocos datos respecto a ello, parece claro que la "Confraria" estaba constituida por un Clavario o presidente y diversos cofrades, entre los que destacaban numerosos nobles de la población.

El año 1573, el propio Consejo ilicitano acordó escribir al Papa, mediante el canónigo Cardona, con el fin de que Su Santidad otorgase un jubileo perpetuo para las vísperas y la octava de la "Festa", así como la confirmación de la propia Cofradía:

"...suplique a la Santitat vulla atorgar un jubileu perpetuo se guanya en la Esglesia de Senyora Senta Maria, de les primeres vespres de la Festa de la Asumpció de la Gloriosa Verge Maria per tota la octava, vezitant lo Altar Mayor de dita Esglesia, y la capilla de la Ermita de Senyor San Sebastià, on está la ymatge de la Gloriosa Verge Maria reservant, donat voluntaria caritat, confesant, e combregant dins la octava ho en Quaresma, ab gravis partius, cars als que son cofrades, confermant la confraria questa fundada..." (6).

Esta Cofradía tenía su asiento en la ermita de San Sebastián, pequeño oratorio del gótico catalán, edificado en 1489 en la calle Mayor de la Villa, al lado del Hospital de Caridad y cerca de la iglesia de Santa María.

En la mencionada ermita, que hasta ahora ha servido como vestuario para los actores de la "Festa", tenía el altar y capilla la imagen de la Madre de Dios. Esta imagen, como es sabido, interviene en la representación sacra sustituyendo

al niño que interpreta el papel de María en el momento de la Dormición.

La capilla fue espléndidamente adornada a lo largo de los siglos XVI y XVII, detalle que queda confirmado por Cristóbal Sanz, que en 1621 manifiesta:

"Para esta fiesta y cofradía hay una capilla muy rica en San Sabastián, con su reja de hierro dorada de mucha costa, adonde está Nuestra Señora de la Asumpción. Es de las más bien puestas y adornadas capillas del reino, que es un relicario sagrado" (7).

Los ingresos de la Cofradía, aparte de las ayudas del Municipio, tenían que ceñirse a las limosnas recogidas en la bandeja de la ermita. Por eso, en ocasiones, al estar falta de los fondos necesarios para realizar las representaciones, hubo que suspenderlas.

Eso sucedió algunos años, unas veces por este motivo, otras en señal de duelo, en ocasión de la muerte de Diego de Cárdenas, marqués de Elche, y cuando murió el hijo de Felipe II, don Carlos.

Esta eliminación de la "Festa" en ciertas ocasiones, fue considerada por los ilicitanos como la causa de unos extraordinarios granizos que asolaron los campos y de los cuales resultaron "...grandissims danys als olivars i viñes que en molts anys no feren fruits..."

Por ello, escuchando los ruegos de la población se reunió en capítulo "la vila y clero", y el Consejo ilicitano decidió tomar a su cargo el Misterio y representarlo perpetuamente en la iglesia de Santa María.

EL CONSEJO MUNICIPAL: 1609-1740

El 11 de marzo de 1609, el Consejo Municipal decidió, como indicamos, que "...se haga dicha Festa cada año y que por ninguna causa se deje de hacer, y teniendo esta experiencia y devoción y deseando que aquélla mejore y que no se deje de hacer, este Concejo ha decidido tomarla a su cuenta..." (8).

Además, para llevar adelante este propósito, fueron aprobados, previa autorización del señor de Elche librada el 18 de octubre de 1608, una serie de impuestos con la finalidad de recabar fondos. Estos impuestos, entre los que destacan los de Albara de Molinatge y de Cabeçatge, forman una larga relación: comercio de tejidos, quincalla, vinos, sosa, lino y cáñamo, miel, etc.

Con eso no sólo se cubrían los gastos de las representaciones en sí, sino, además, los diversos festejos que se organizaban fuera de la iglesia: carreras de caballos, feria, "nit de l'albà", corridas de toros, atenciones a las autoridades, etc.

Para toda esta organización, el Consejo delegaba en dos caballeros, los llamados "Electos". El nombramiento tenía lugar el 21 de junio de cada año y estos caballeros habían de administrar las rentas que se destinaban. Puestos en el caso de gastar más de lo que convenía, como ocurrió a veces, habían de sufragarlo de su propio bolsillo.

Los Electos habían de tener cuidado de todos los detalles de la representación. De manera que ocupaban un asiento muy cerca del escenario o "cadafal" y allí actuaban como apuntadores. Vestidos de gala y llevando sendas varas doradas como señal de autoridad, salían de Santa María en los momentos cumbre, para avisar e introducir a los actores en escena. Actores que, como sabemos, estaban preparados en la ermita de San Sebastián.

Estos electos se han mantenido hasta hoy, aunque de forma simbólica, haciendo entrar en las representaciones actuales a un actor en cada acto —San Juan en la "Vespra" y Santo Tomás en la "Festa", sentándose en un ensanchamiento del "andador", junto al "cadafal". De igual manera, el antiguo traje de gala se ha transformado en un chaqué y largos bastones de mando.

Aunque el Consejo era quien organizaba la "Festa", también la iglesia de Santa María participaba a través de los electos eclesiásticos. Éstos eran elegidos por la Junta Parroquial —una especie de consejo presidido por el Vicario Foráneo, un representante del señor de Elche, el alcalde del Consejo y el administrador de la fábrica de la iglesia— e integrada por unos cincuenta nobles y ciudadanos ilicitanos que dirigían la parroquia, y trabajando al unísono con los civiles, preparaban las fiestas de agosto.

Por otra parte, los cantores y el Maestro de Capilla que intervienen en el Misterio, pertenecían a la Capilla de Músicos y Cantores del templo y eran elegidos conjuntamente por la Fábrica de Santa María y por la Villa.

Esta doble elección puede explicarse sabiendo que los cantores y músicos recibían sueldos, tanto por parte de la iglesia —por la intervención en las ceremonias litúrgicas anuales, especialmente en las festividades del Corpus Christi, Navidad, Semana Santa, fiestas de la Madre de Dios, Apóstoles y Santos señalados— y por otra, del Consejo Municipal al contribuir a la "Festa".

Estas dobles elecciones ocurrían en diversos actos de la aludida Junta Parroquial. Como la celebrada el 7 de octubre de 1700 para ratificar el nombramiento

del Maestro de Capilla a favor de Antonio Navarro: "...que la present Parroquia se avia ajuntat pera nomenar Mestre de Capella per quant la present Vila en lo Consell que es tingué pera la elecció de Amostasafat en lo dia vint y sis del mes pasat del corrent any en lo cual Consell nomerà dita Vila per Mestre de Capella al Lizencià do Antonio Navarro..." (9).

Hay que indicar también que esta capilla tenía unos profesionales fijos que recibían un salario anual, y, además, una banda de músicos que eran contratados tan sólo en las grandes solemnidades. Además, en ocasiones se traían para la "Festa" cantores de fuera de la población con tal de engrandecer la parte musical del drama o de suplir aquellos papeles que no hubiesen podido cubrirse en Elche.

Esta búsqueda de cantores forasteros no era de ningún modo inusual, como lo prueba el hecho de que en los capítulos que regían el cargo de Maestro de Capilla en 1705, se ordenaba que, si era necesario traer niños para interpretar los papeles de María y del ángel de la "Mangrana", "...el gasto que es farà en portarlos i tornarlos de fora Vila y el donarlos a menjar, estiga a carech y despenzes del dit Mestre..." (10).

Todo esto es ratificado por Cristóbal Sanz, que indica ese año de 1621:

"Es su templo so título y nombre de Nuestra Señora de la Asunción, cuya fiesta y devoción es tanta en esta villa, que cada año se celebra en 15 del mes de agosto. Teniendo para la celebración de esta fiesta muchos adornos y ropas costosas. Trayendo personajes y cantores de lejanas tierras para dicha fiesta, gastando con tanta liberalidad en razón de esta Señora, Princesa de los Cielos y Tierra, que no se puede decir ni imaginar" (11).

También, a mitad del siglo XVII, la antigua Cofradía de "Nostra Senyora", que había quedado desorganizada, volvió a ponerse en marcha.

Concretamente en 1649, coincidiendo con un aumento de la devoción popular a la imagen de la Madre de Dios de la Asunción —en reconocimiento a su intervención en la epidemia de peste que golpeó a la comarca el año anterior— cuarenta y dos ilicitanos decidieron relanzar la Cofradía, previa solicitud al señor obispo de la diócesis.

En 1648, el 16 de agosto, tan pronto acabó la "Festa", la Junta Parroquial acordó que la imagen de la Virgen no volviese a su capilla de San Sebastián, sino que permaneciese instalada en el

templo parroquial donde se le podría tributar la veneración deseada con mayor solemnidad.

Y, aunque algunos años después, se vuelve a conducir provisionalmente la figura mariana a la ermita, mientras era construido un retablo que la contuviera en el altar mayor de Santa María, ya no abandonó jamás esta iglesia.

Esta nueva etapa de la Cofradía, que en 1629 y 1724, recibe sendas bulas pontificias de Urbano VIII y de Benedicto XIII, la hace volcarse en la imagen. Entonces, además de intervenir en la organización de las Salves —octavario estrechamente relacionado con la "Festa" que se celebra a partir del día 16 de agosto con la talla de la Virgen yacente y donde se entonan unos Gozos con letra y música inspirados en el Misterio (12)— en la procesión de entierro del 15 de agosto y otros cultos, participa también en la propia representación sacra. Precisamente en aquellos momentos más relacionados con la presencia de la Madre de Dios.

De esta manera nos indica Claudio Felipe Perpignán en su traducción del texto de la "Festa" (13), fechada en 1700, al manifestar cómo, al final del primer acto o "Vespra": "Acabando de cantar muere la María y le ponen una vela en sus manos y los Apóstoles se alsaran y con todo secreto y disimulo vasisrán la María y pondrán la imagen de Nuestra Señora y el hermano de esta Cofradía



La imagen de la Virgen en el centro del "araceli".

ensenderá los quatro baldones y dará velas a los Apóstoles..."

"L'ARROVA DE L'OLI" Y EL VÍNCULO DEL DOCTOR CARO

Además de todo lo que hemos visto, participan también, más o menos directamente, en la organización de la "Festa", algunas administraciones o fundaciones ilicitanas de carácter piadoso.

"L'Arrova de l'oli" (14). Esta institución se instaura en la población, aunque no podemos precisar el momento exacto, para ayudar a la Cofradía de "Nostra Senyora", y consistía en dar una arroba de aceite por cada una de las calderas de jabón que se fabricaban en Elche.

Hay que tener en cuenta que la industria jabonera —a partir del aceite y la sosa— era una de las principales de la población en el pasado. Se podían contar hasta veintidós establecimientos dedicados a esta tarea en 1562, y la producción era de unas setenta y cinco mil arrobas anuales.

Esta ofrenda de "l'arrova d'oli" da lugar a una administración en la calle de un Clavario o Mayordomo, que generalmente era el mismo administrador de la Fábrica de Santa María como aparece en los libros parroquiales del templo. Entre las anotaciones existentes, desgraciadamente escasas, hay que destacar la aparecida en el manuscrito que recoge la visita parroquial iniciada el 9 de diciembre de 1602 por el reverendo Jerónimo Roig, vicario y visitador general del obispado de Orihuela. Y en ella se contiene un testimonio particularmente interesante, ya que nos informa del origen de "l'arrova".

"...de les arrovés de oli que los particulars de la present Vila donen pera obs dels gastos e ornaments de la Cofraria de la Asumpció de Nuestra Señora per rahó de les calderes de sabó que coguen en los dumengues e festes..." (15).

Por lo que hace al destino de las limosnas recogidas, las palabras de Carlos Tárrega y Caro en la Consueta de 1751, nos aclara la distribución:

"...y pera que hayga bastant y nessesari pera la dira festivat de N.^a S.^a de la Asumpció que al present es solen gastar cascun any entre los salaris y festivat 500 lliures per aver yo administrat y llevat estos costes fins lo any 1729, te ordenades esta Villa dos clavaries, la una dedicada pra les robes de Apostols y tramoies, altra pera pagar salaris, y festa de N.^a S.^a sobre els impostos de molienda y sedetes dels caps de les reses o menuts qui es maten en les carneries de la Vila e raval de S. Joan Bte. desta Vila..." (16).

Así que, como hemos visto, esa "arrova" que estaba dedicada fundamentalmente al mantenimiento de tramoyas y vestuario del Misterio, fue también dedicada al salario de los músicos.

En la Junta Parroquial celebrada el 8 de diciembre de 1640, se acordó, dados los escasos fondos de que disponía la citadísima arrova de aceite, suspender el salario que concedía al corneta Diego Pasqual.

Como era de esperar, este acuerdo fue recurrido por el interesado que, el 29 de junio de 1664, conseguía la renovación de la decisión con las siguientes palabras:

"Item ordena la dita Parrochia que les quinse lliures de mos que dona cascun any de salari la arrova de l'oli a Diego Pasqual, menistril, aquella va mot alcançada y no pot acudir a pagar dites quinse lliures y es just se le ajen de donar al dit Diego Pasqual, per so ordena que dites quinse lliures les y done la dita parrochia cascun any fins tant la dita arrova de oli no tinga dines pera poderles pagar y tenint dines aquella las aja de pagar y tornar a dita Parrochia per via de préstamo y no de altra manera..." (17).

En cuanto a la preparación de aparatos escénicos y vestidos, indicaremos que la "arrova" colaboraba con la iglesia en el mantenimiento de los terrados del templo, sin duda por el uso que de ellos se hacía en la "Festa". También costeaba el ropel gastado en la representación, montaba la tramoya aérea y confeccionaba y guardaba las ropas y otros elementos necesarios.

Igualmente se puede mencionar dentro de este apartado de fundaciones que intervienen en la organización y financiación de la "Festa", el llamado Vínculo del Doctor Caro.

Fue fundado testamentariamente por don Nicolás Caro y Martín. Este personaje que se ordenó sacerdote después de quedar viudo y alcanzó el grado de doctor en Teología, participó en la formación de la Cofradía de la Madre de Dios de la Asunción el año 1649.

Al morir, en 1666, legó todos sus bienes —diversas casas, huertos de palmeras, terrenos de cultivo, derechos de agua de la Acequia Mayor, etc.— a sus herederos en forma de Vínculo indivisible. Una cláusula del documento manifestaba que, en el caso de finalizar la línea sucesoria, todos los bienes habrían de pasar a la imagen de la Madre de Dios de Elche.

Al morir su única nieta, Isabel, y como su bisnieta Francisca hubiera profesado como religiosa en el convento de Berigà-

nim, el clericato de Santa María, en nombre de la Cofradía de "Nostra Senyora", tomó posesión del Vínculo en 1698.

Y a pesar de que el marido de Isabel Caro, Antonio Soler de Cornellà, interpuso un pleito en la Audiencia Real de Valencia por considerarse con derecho sobre la herencia, después de su tránsito en 1710, ya de forma plena, el Vínculo pasó a la Cofradía.

Las rentas que las numerosas posesiones ofrecían, se dividieron en tres partes —como sucede actualmente— una para sufragios en favor del alma del testador, otra para los cultos a la Madre de Dios, y la tercera para el adorno de la imagen y de su altar.

Esta toma de posesión explicaría el aumento en esplendor de las festividades marianas en Santa María a lo largo del siglo XVIII.

Por lo que se refiere a la "Festa", el Vínculo mantenía, a través de la Cofradía, y en cierta manera fundido con ella, no solamente los mantos, adornos y joyas de la imagen, sino que también realizaba pagos a músicos, tramoyistas, oradores religiosos para el octavario, vestidos para las representaciones, montaje de tabladillos, etc.

EL CONSEJO MUNICIPAL: 1740-1924

La dualidad iglesia-municipio que, como elementos más importantes, mantenía la "Festa" anualmente no estuvo siempre exenta de fricciones y dificultades.

Ya el año 1700 surgió un conflicto entre los Electos civiles y eclesiásticos al exigir estos últimos que la limosna que el municipio les ofrecía en carne la entregase en dinero. La Villa se negó a realizar este cambio.

"El Maestro de Capilla se unió a la mayoría de los cantores que no querían cantar. La Villa acordó que, para lo sucesivo, los Electos designados por el Consejo buscaran los músicos y no se avisara a los Electos eclesiásticos. Al Maestro de Capilla se le pagaría su anuidad y se le suprimiría el trozo de saladar que disfrutaba como beneficio por desempeñar el papel de Santo Tomás, repartiéndose a los pobres la sosa que aquel criaba" (18).

En octubre del mismo año se eligió un nuevo Maestro de Capilla por parte del Consejo, elección que fue ratificada por la Junta Parroquial de Santa María.

El problema más grave, que precisamente es debido a una ruptura en esta colaboración, se produce entre los años 1734 y 1740.

En la primera de las fechas mencionadas, el obispo, atendiendo a unas peticiones que venían de años anteriores, asignó a Santa María una plaza de número unida al Magisterio de Capilla, otra de organista y arpista y otras dos de Sochantres.

La decisión de crear esta plaza, con lo que la elección de Maestro de Capilla quedaba en manos del prelado de la diócesis, no fue aceptada fácilmente en la población, ni por la Fábrica de la iglesia, que continuó pagando algunos años el salario al Maestro por la dirección de la "Festa" en contra del mandato del obispo que suprimía este sueldo por innecesario en mantener un Maestro durante todo el año, ni por la Villa, que siguió eligiendo su propio director musical del Misterio. Incluso el administrador de la Fábrica de entonces, Leonardo Soler de Cornellà, inició un proceso en la Audiencia que no tendría éxito.

Por todo ello, a partir de este momento, se suceden con más frecuencia las duplicidades en el cargo de Maestro de Capilla de Santa María, ya que, además del existente en la iglesia para los oficios y festividades anuales, el Consejo elegía al suyo, que algunas veces coincidía con el anterior, pero otras no, para la dirección de la representación asuncionista.

En otras ocasiones, en cambio, se dio el caso contrario, es decir, la inexistencia del Maestro, y habría de ser uno de los músicos el que, de forma interina, actuase como tal. O bien, incluso, se llegaba a situaciones en las que algunos músicos sufrían el impedimento de acceder a determinados papeles por el interés de cada una de las partes para salvaguardar sus posturas.

De esta manera, la "Festa" se desligó en su organización de la Iglesia y acabó por depender totalmente del Consejo. Esta separación lo fue del todo en 1740, y, argumentando una falta de producción de aceite en la ciudad, la Villa acordó suprimir la administración de "l'arrova de l'oli". Igualmente también se hacía cargo el Ayuntamiento de Elche del nombramiento del Caballero Portaestandarte —el que llevaba el guión de la Madre de Dios en la procesión del entierro del 15 de agosto— función que hasta entonces desempeñaba el Clavario de la citada "arrova". El documento de esta supresión fue publicada por Pedro Ibarra:

"Con motivo de la baja experimentada en la fabricación de jabón, cuya industria se cobraba el arbitrio de la "arrova de aceite", con cuyos productos se acudía a los gastos de la Fiesta de agosto, acuerda el cabildo extinguir la Clavería y que

para en adelante se guarde la pauta de nombrar anualmente cualquiera de los sujetos de esplendor que pareciera para la asistencia al estandarte y acompañamiento en la Festividad de Ntra. Señora como correspondía al Clavario que hasta la hora presente había nombrado y para la próxima festividad se nombra a D. Jaime Ortiz..." (19).

Esta elección de Portaestandarte presentó algunas dificultades, como, por ejemplo, en 1741, en el que el Consejo, para evitar problemas, decidió que el nombramiento recayese, alternativamente, tanto en la clase de caballeros como en la de ciudadanos o graduados.

A pesar de este acuerdo, años más tarde, concretamente en 1793, se vuelve a indicar que el Portaestandarte habría de ser noble, y se multaba a quien intentase modificar esta decisión.

A esta organización de la "Festa", más o menos exclusiva, por parte del Consejo, se añadía la preparación de las ceremonias religiosas adjuntas — misas, procesión, y, sobre todo, el octavario— para la iglesia de Santa María.

Y como la única excepción a la citada exclusividad, puede documentarse la intervención del Vínculo del doctor Caro en aspectos relacionados con la participación de la imagen de la Virgen en las representaciones. O con cuestiones de tramoya y vestuario que se hicieron más evidentes en el pasado siglo XIX.

Con esta participación más activa del vínculo se intentará paliar, precisamente, los altibajos que padeció el Misterio en aquella época.

Los altibajos se iniciaron el año 1835, en el que —coincidiendo con la desamortización de los bienes eclesiásticos— el consejo acordó suprimir la capilla de músicos de Santa María y destinó los gastos que ésta ocasionaba a otros menesteres del Municipio, como el pago de médicos, cirugía, preceptor y maestros.

La supresión hizo desaparecer aquel grupo de profesionales de la música que intervenían en el drama, y, poco a poco, éste se fue degradando, musical y escénicamente.

Además, los constantes cambios en el poder municipal, aumentaron la inseguridad en las representaciones. Las variaciones frecuentes de actores y directores, la variabilidad en los presupuestos asignados para el mantenimiento de la obra, la escasez de ensayos, el carácter provisional de los que intervenían, y, sobre todo, la ninguna importancia que, dentro y fuera de Elche, se daba al drama sacro, hizo que su decadencia se agravara.



ANDREU CASTILLO

El público sigue la aparición de las tramoyas aéreas.

La falta de recursos impedía la renovación de tramoyas y vestuarios. Se suprimió, además, la escena de la judiada con la finalidad de evitar alborotos en el templo, y esta circunstancia hizo aparecer en el escenario personajes tan extraños a la pieza como sacristanes, monaguillos e, incluso, guardias municipales.

Esta situación hacía exclamar a Pedro Ibarra en 1907:

"Pero... ¿y cómo se representa?"

Muy mal. En primer lugar, desde el momento que compete al M.I. Ayuntamiento y no a otra entidad o corporación la representación de la "Festa", según el compromiso de 11 de marzo de 1609, corresponde, pues, al mismo, en su custodia y conservación, estando al cargo del presidente de Comisión de Festividades, procurar que la representación de la "Festa" sea digna y no sufra demérito alguno. Dos clases de profanaciones viene padeciendo nuestra gran representación lírico-dramática, profanaciones que dicta la ignorancia: unas que corresponden a su partitura, a su canto, a su música; otras a su indumentaria, a los trajes que visten los personajes que se han de representar, a los diferentes incidentes que la desfiguran" (20).

DE LA JUNTA PROTECTORA AL PATRONATO NACIONAL

Esta degradación a la que hemos hecho referencia, hizo que, en 1924, siguiendo la iniciativa del que fue erudito ilicitano Pedro Ibarra Ruiz, se formara en la población la llamada Junta Protectora de la Fiesta de Elche.

Esta junta, en su entorno, se dividía en cinco comisiones. La primera era la Junta de Gobierno, presidida por el alcalde de la población y por el arcipreste de Santa María. También tenía dos vicepresidentes, tesorero, secretario, cronista —lo fue el propio Ibarra— y un vocal artístico, Oscar Esplá.

Las otras cuatro comisiones se llamaron: de Fiestas Cívicas, de Hacienda, Artística y de Propaganda.

Siguiendo los deseos de la Junta, se inició una revisión, una restauración del drama. De la parte musical se hizo cargo el compositor alicantino Oscar Esplá, que, como dijimos, era el vocal artístico de la Junta. También se efectuó un remodelaje escénico, siguiendo para ello las acotaciones de la Consueta de 1625, la más antigua de las que se conservan. Esta revisión teatral no llegó a culminar hasta 1954, con la creación del puesto de Maestro de Ceremonias o director es-



Un niño interpreta a la Virgen.

ANDREU CASTILLO

cénico de la obra. En este período de tiempo se fija a la representación con todos sus detalles, tal como se conoce hoy.

Por otra parte, desde la formación de la Junta Protectora, se vio la necesidad de que ésta actuase siempre de forma independiente, tanto respecto del Municipio como de la propia iglesia. Y, además, que se ocupase de la "Festa" durante todo el año, trabajando constantemente para engrandecerla y propagarla.

"...cuidar los detalles de la escena, de la pureza artística de la representación, de la designación de personajes, vestuario, declamación, etc. Y como trabajo complementario de lo expresado, la institución en pleno, tendría que estudiar a fondo la parte literaria y musical, examinando lo que fue a través de las centurias, significando las variedades sufridas y llegando incluso a posibles restauracio-

nes de cosas notabilísimas ya sepultadas bajo el polvo de tantas generaciones de ilicitanos.

Siendo tantos y tan complejos trabajos que había que realizar esta Junta, dicho está que habría de moverse con toda libertad, sin trabas, sin encrucijadas, sin tropiezos, gozando de verdadera personalidad. Es más, el Ayuntamiento debería desentenderse en absoluto de todo lo referente a la "Festa", delegando en la institución la escasa y deficiente intervención que en la actualidad tiene. Y si es la iglesia, su intervención había de estar reglamentada por el Patronato en lo que se refiere al acto en sí de la representación" (21).

Estas palabras, recogidas del semanario "El Popular", órgano escrito de la sociedad artística "Popular Claro Clave", del 7 de diciembre de 1930, concluye abogando por la división de los miembros de la Junta en tres grandes grupos. Unos natos, como el alcalde de la población, el rector de Santa María y el cronista de la ciudad. Otros, electivos, no residentes en Elche, pero de carácter ilustre, y que conocieran la "Festa", a los cuales se podrían consultar algunas cuestiones. Y, por último, un tercer grupo de vocales ilicitanos, "de preparación suficiente para su cometido, a ser posible gente joven y activa, para que no muriese esto por renunciación, vejez o indolencia".

Todo este movimiento en pro de la recuperación del Misterio en su programación nacional e internacional, tuvo un momento álgido el 15 de septiembre de 1931, cuando el presidente de la II República, Niceto Alcalá Zamora, firmó un decreto por el que se declaraba a la "Festa" monumento nacional.

En este mismo decreto se indicaba cómo la representación ilicitana había de quedar sujeta desde entonces a la llamada Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, cuyas funciones fundamentales eran "fomentar el cultivo del folklore nacional y enaltecer las manifestaciones artísticas de tradición popular".

Después de la Guerra Civil, se vuelve a recuperar la "Festa" —suprimida durante los años de la contienda— que pasa a depender de la Junta Nacional Restauradora del "Misterio de Elche" y de sus Templos, constituida a propuesta del alcalde de la población el 24 de mayo de 1940.

Las principales tareas de la Junta fueron las de restaurar el escenario de las representaciones, el templo de Santa María y reponer los elementos escénicos y el vestuario que habían desaparecido en el incendio de la iglesia de 1936.

Esta Junta, el presidente de la cual fue el ministro de Educación Nacional, se divide en dos comisiones. Una, llamada "de Madrid", presidida por Eugenio d'Ors y por el capitán general de la Tercera Región Militar. Esta comisión estaba formada por diez vocales, entre los que se encontraban el director general de Bellas Artes, el director general de Asuntos Eclesiásticos, el de Regiones Devastadas, así como otros miembros permanentes de la Real Academia de la Historia o de Bellas Artes de San Fernando.

La segunda comisión, denominada "d'Elx", estaba presidida por el alcalde de la ciudad. Y estaba constituida por veinte vocales, entre los que destacaban el arcipreste de Santa María, el presidente de la Comisión de Fiestas del Ayuntamiento, el jefe local de Falange, el jefe local de Prensa y Propaganda, el administrador de los bienes del vínculo del doctor Caro, así como otros ilicitanos.

Concluida su misión restauradora, el alcalde acordó, después de la sesión extraordinaria del Ayuntamiento celebrada el 5 de mayo de 1948, solicitar del ministro de Educación Nacional la disolución de la Junta y que pase a depender íntegramente del Consejo Municipal.

A pesar de ello, el Ministerio decide transformar la Junta Restauradora en el

Patronato Nacional del Misterio de Elche, mediante el decreto de 15 de julio de 1948. En él se indicaba que el Patronato había de cuidar "...de mantener con el debido decoro la continuidad del Maravilloso drama sacro-lírico y se preocupe del mayor esplendor de la fiesta, arbitrando los permisos necesarios para que puedan celebrarse con toda dignidad y atendiendo a su difusión dentro y fuera de España".

Este Patronato Nacional, arranca de otro decreto del 16 de diciembre de 1950, mediante el cual se modifican algunos aspectos del anterior.

Era presidente de honor el Jefe del Estado presidente nato, el ministro de Educación Nacional; presidente efectivo, el director general de Bellas Artes; vicepresidente primero el alcalde de Elche y, segundo, el arcipreste de Santa María. Además existía un vicepresidente tercero, un secretario y catorce vocales.

Dentro de esta entidad de carácter nacional, fue constituida una junta local gestora. Allí había dos presidentes natos, el alcalde de la ciudad y el rector de Santa María. También un presidente gestor, vicepresidente, secretario, tesorero, archivero y doce vocales.

El reglamento de este patronato fue aprobado el 28 de abril de 1957 y se manifestaba como su objeto principal

"...la custodia, conservación y celebración anual de la "Festa", con arreglo a las normas tradicionales y documentos existentes. Asimismo cuidará de propagar y difundir el conocimiento del "Misterio", y de atender a la conservación de la Insigne Iglesia Arciprestal de Sta. María de Elche, escenario del mismo" (22).

En 1974 se incorporan otros doce vocales, elegidos por seis años para la Junta Local Gestora.

Hubo también cambio en la presidencia nacional al pasar a depender el Patronato de la Generalitat Valenciana, después del traspaso de competencias por parte del Poder central al Gobierno autonómico.

Y en 1986, como última modificación significativa, se decreta el aumento de la gestora en 16 miembros más, que queda constituida por cuarenta vocales.

Por último, indicaremos que, respecto al mantenimiento de las representaciones, además de lo que se recoge con las localidades de los ensayos generales —creados en 1924 y en los que se escenifica el Misterio a puerta cerrada y en un solo día, —cuenta el Patronato con subvenciones oficiales de la Generalitat Valenciana, de la Diputación Provincial y del Ayuntamiento de Elche, así como otras ayudas menores de entidades locales de ahorro o de otro tipo.

NOTAS

(1) Gómez Brufal, J. "El Porta-estandarte y los electos". *Festa d'Elig*. Imp. Mozas. 1950.

(2) Martínez Cerda, I. "El Misterio de Elche y su posible influencia en la evangelización de América". *Archivo Ibero-Americano*. T. XLV, núm 177-8. 1985.

(3) Castaño García, J. "Claudio Felipe Perpinyan. Vida y obra del primer traductor de la Festa d'Elx". *Rev. del Instituto de Estudios Alicantinos*. Núm. 36. Alacant. 1982.

(4) Ibarra y Ruiz, P. *El Tránsito y la Asunción de la Virgen*. Elx. Tip. Agulló, s/f. (¿1933?). Pág. 5.

(5) Ibarra y Ruiz, P. "De la Festa. Antigua Coronación de la venerada imagen". *La Defensa*. Elx, 15 d'agost de 1930.

(6) Arxiu Municipal d'Elx. *Llibre de Consells de la vila de Elig...* Transcrit per Navarro Mallebrera, R., y Navarro Escolano, A. M. "La Festa en el siglo XVI". *Festa d'Elx*. Elx. Imp. Segarra. 1984.

(7) SANZ, C. *Recopilación en que se da cuenta de las cosas anci antiguas como modernas de la ínclita Villa de Elche...* Ms. de 1621. Ed. Lib. Atenea. Elx. 1954. Pág. 119.

(8) Ibarra y Ruiz, P. *Historia de Elche*. Alacant. Tip. Botella. 1895. Ed. facsimil. *Papers d'Elx*. núm. 1. Elx. 1982. Págs. 265-7.

(9) Arxiu de la Basílica de Santa María d'Elx. (ABSME). *Libro de Juntas Parroquiales*. (1700-1740). Fols. 13-16v.

(10) ABSME. *Libro de Juntas Parroquiales* (1700-1740). Fols. 49v-54.

(11) Sanz, C. *Op. cit.* Págs. 117-8.

(12) Castaño y García, J. "Los Gozos asuncionistas ilicitanos y su relación con la Festa d'Elx". *Rev. del Instituto de Estudios Alicantinos*. Núm. 28. Alicante. 1979.

(13) Ibarra y Ruiz, P. *Lo Misteri d'Elig. El Misterio de Elche*. Alacant. Imp. Lucentum. 1929. Pág. 38.

(14) Castaño y García, J. "L'Arrova de l'oli", una antigua aportación al mantenimiento de la Festa d'Elx. Inédit.

(15) ABSME. Legajo. "Visitas pastorales (1503-1602)".

(16) Tarrega y Caro, O. *Consueta de 1751*. Manuscrit.

(17) ABSME. *Llibre de la fabrica de Senta Maria de la vila de Elig, comença en lo pnt. any 1592*. Fols. 49v-50.

(18) Ramos Folques, A. *Historia de Elche*. Elx. Tall. Lepanto, 1970. Pág. 406.

(19) Ibarra y Ruiz, P. *El Tránsito...* Págs. 56-7.

(20) Ibarra y Ruiz, P. "Alrededor de la Festa". *La Semana*. Elx, 11 d'agost de 1907.

(21) Transcrito por Ramos Folques, A. *Anales del Misterio de Elche*. Ed. de l'Ajuntament d'Elx. Elx. Imp. Segarra, 1974. Págs 47-8.

(22) Transcrito por Ramos Folques, A. *Anales...* Pág. 59.



SOBRE EL "MISTERI" DE ELCHE

FERNANDO LÁZARO CARRETER *

Esta admirable reliquia del teatro antiguo sigue provocando al investigador con múltiples enigmas, a pesar de la ingente bibliografía que ha congregado. Pero no abundan en ella los títulos responsables (1). Y pasan por verdades simples ocurrencias. Algunas han alcanzado sanción oficial: el de-

creto de 16 de abril de 1931, declarándola monumento nacional, afirma que su origen "se remonta al siglo XIII", y asegura que "puede considerarse como un antecedente de la ópera, que apareció tres siglos más tarde en Italia" (2). Los especialistas, sin negar en general la hermosura del espectáculo —con la excepción notable de H. Mérimée, al cual le parecía "*médiocre et tapageur*"— (3), se sienten incómodos ante un fenómeno rodeado de tantos prejuicios y ante una obra que se presume profundamente alterada con el correr del tiempo; ambas dificultan su consideración histórica y crítica.

Realizamos en este trabajo un intento más de precisión, entrando en la contienda que opone a quienes retrotraen la obra hacia los siglos oscuros (opinión consagrada oficialmente, según hemos visto), y a los que, con mayor fundamento, la aproximan a épocas muy posteriores. Nos referimos, claro es, a la versión hoy conocida, cuyo más antiguo manuscrito es de 1625 (4), y no a hipotéticas fases previas, de las que no existe el menor indicio, al menos en la parte

literaria, única que va a ocuparnos. Esta limitación a lo conservado no implica oposición alguna a quienes postulan un texto de los siglos XV o XVI, sucesivamente evolucionado hasta alcanzar su fijación. Intentamos sólo negar carácter medieval a la *Festa* hodierna, y proponer indicios de que no pudo alcanzar su configuración, hasta las proximidades de 1600 (5). Y ello aunque sea muy conservadora su técnica (6), que corresponde a la empleada en Cataluña y Valencia más de un siglo antes. Así, pues, por decisión metodológica, preferimos no contar con el supuesto indemostrable de otra u otras piezas anteriores que, por transformación, produjeron el texto actual.

Ante todo, importa conjurar la errónea creencia de que existen interrelaciones directas entre los dramas asuncionistas de Elche (E), Tarragona (T) y Valencia (V) (7), aunque los tres correspondan al mismo movimiento religioso y artístico que indujo la aparición de dramas asuncionistas en todo el oriente peninsular, quizá desde finales del siglo XIV. Pedrell, sin prueba alguna, supuso que el primero procedía del segundo (8). La otra postura, la de que V produjo E, fue mantenida por Shoemaker, para quien éste, "con ligeras pero significativas modificaciones, es la misma obra que la pieza valenciana" (9). Ni a él, ni a Pedrell, ni a tantísimos estudiosos parece haberles interesado consultar seriamente las versiones antiguas de la leyenda asuncionista difundidas por toda Europa; hubieran comprobado así que absolutamente todas las coincidencias entre las obras cotejadas se explican por un fondo común legendario; y que sus abundantes

disparidades deben su razón a que siguen versiones distintas de dicho fondo común"(10).

El cual empezó a tramarse en los primeros siglos del Cristianismo, conforme a una rigurosa secuencia de elementos argumentales, compatible con una cierta variedad en la presentación de los detalles. He aquí el desarrollo de los motivos que importan para nuestra discusión:

1. María, desde la muerte de Cristo, se dedica a la oración.

2. Recibe la visita de un ángel que le anuncia su próxima muerte y le entrega una palma (11).

3. La Virgen hace ciertas peticiones al ángel; o, cuando éste se ha ido, las formula mediante una plegaria a su Hijo.

4. Avisa a sus parientes y allegados para que le hagan compañía.

5. Aparece milagrosamente Juan y dialoga con María, la cual le informa de que los judíos tienen decidido quemar su cadáver. Le confía la palma para que, según las instrucciones del ángel, sea llevada en el entierro delante del féretro.

6. Se presentan los Apóstoles, incluido Pablo. En algunas versiones, falta Tomás. Se extrañan del milagro que los ha arrebatado de sus lugares de predicación y los ha traído ante la casa de María.

7. San Juan les explica la causa del prodigio.

(*) De la Real Academia de la Lengua y catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid.

8. Cristo desciende con legiones de ángeles y se lleva el alma de su Madre. Ordena el enterramiento del cuerpo.

9. Al organizarse el entierro, Juan ruega a Pedro que, como cabeza del Colegio Apostólico, porte la palma. Pero éste declina: sólo en quien sea virgen como María, debe recaer tal honor.

10. Los judíos atacan el cortejo fúnebre, pero se vuelven milagrosamente ciegos. Un sumo sacerdote intenta derribar el ataúd, pero sus manos quedan adheridas a él, sin que pueda separarlas. Previo un acto de fe, es liberado, y los ciegos conversos recobran la vista.

11. Baja Jesús a llevarse al cielo el cuerpo de María, que ha sido sepultado. La Virgen resucita antes o no, según las doctrinas mariológicas que se pretenda apoyar. Este motivo argumental presenta numerosas variaciones. En función de una de ellas está el siguiente:

12. Tomás llega tarde; se abre el sepulcro para convencerle de que el cuerpo de María está allí, pero sólo quedan algunos restos de la mortaja.

Son estos, insisto, los motivos que nos interesan para comparar E, T y V, aunque aludiremos, cuando sea preciso, a algunos más. T comienza con una reunión de judíos deliberando sobre qué harán con el cuerpo de María cuando muera, y deciden quemarlo. Es elemento peculiar de esa obrita, quizá inducido en su posición inicial por el s-Juan, donde, por su parte, los judíos se limitan a inquietarse por las asiduas visitas de la Virgen al Santo Sepulcro, sin aludir a la cremación. T desarrolla y anticipa, pues, aspectos del motivo 5, independiente (o, lo que es muy probable, con dependencia de algún texto francés). Después, la acción pasa a la mansión de la Virgen, donde la oímos orar, e inmediatamente después a la del cielo, para escuchar cómo Cristo ordena a un ángel que traslade la palma a María. Esa sucesión de breves escenas era sólo posible por la disposición escenográfica de T —varias mansiones simultáneas levantadas en el tablado—, tan distinta a la de E (y a la de V), cuya morada celeste es aérea e invisible: se abrirá sólo para los ascensos y descensos de los personajes sobrenaturales. Ello configura a T como texto más arcaico, próximo en su técnica a la de los *miraclès* (12).

E y V carecen de tales preámbulos. Se inician con la visita de María a los Santos Lugares (rasgo ausente de T), que, dentro de las fuentes consultadas, sólo figura en Voragine (“...omniaque loca Filii sui, scilicet, locum baptismi, ieiunii, orationis,

passionis, sepulturae, resurrectionis et ascensionis, quamdiu vixit, devotione sedula visitavit”). Sin embargo, esta creencia había preocupado a los mariólogos más antiguos, y san Vicente Ferrer se hacía eco de sus dificultades. Tras exponer que la Virgen visitaba Nazaret, Belén, el templo, los lugares del bautismo, de los ayunos, de la pasión y el sepulcro, afirma: “*Quaestio est hic contra istam visitationem, quia dicit B. Ambrosius quod B. Maria non erat vagabunda, neque ad publicum veniens, sed quieta domi, amans secum habitare*”. A lo cual, el dominico halla una solución: “*Concordantia bona est ista, sustinendo utrumque, quod ista visitatio erat quolibet die, ut dicit historia, sed erat spiritualis et contemplativa, et non recedebat de domo, ut dicit B. Ambrosius, sed ibar spiritu*”. Está así claro que, en los alrededores del cuatrocientos, tal cuestión se planteaba en tierras valencianas, y que ello justifica la inclusión de la visita en V y su supervivencia en E. Aunque su tratamiento escénico requiriera aquel vagabundeo que Ambrosio y Vicente se resistían a admitir.

Ese rasgo parece, pues, emparentar a ambos textos, si bien, en E, la Virgen, sorprendentemente, se hace acompañar por dos Marías (Salomé y Jacoba), mientras que en V van con ella dos vírgenes, más de acuerdo con la tradición (13). E se distancia mucho de la leyenda, al introducir tales personajes en este punto. Sin embargo, hay seguridad de que las Marías figuraban en ceremonias litúrgicas levantinas de la Asunción que no tenían carácter propiamente teatral. Así, una consuetud mallorquina del siglo XV advierte que “*per lo proseso de la claustra ni la proseso depres de uespres no y aura Marías*” (14). A esa costumbre, aquí prohibida, de que interviniesen, se debe su presencia en V, pero no en la escena inicial, sino entre la gente que acude a acompañar a María en el tránsito y en la Asunción. Y es que V mezcla espectacularmente los relatos apócrifos con las ceremonias procesionales de que da testimonio la consuetud mallorquina. No tengo explicaciones para la presencia de dos Marías en E que no sean la falta de pulcritud “histórica” y el deseo de presentar sólo personajes conocidos del público.

Es, en cambio, común a los tres dramas el súbito anhelo de morir que manifiesta María en su plegaria. Hallo tal rasgo de urgencia sólo en Voragine (“*Die igitur quadam, dum in Filii desiderium cor Virginis vehementer accenditur, aestuans animus commovetur, et in exterior*

rem lacrymarum abundantiam excitatur”), de donde ha llegado incuestionablemente a las tres piezas. Pero éstas vuelven a separarse en el diálogo entre la Señora y el ángel. He aquí un motivo diferencial de cierto interés: “*De este segle deus exir per mort*” se limita a decir el mensajero en T, sin señalar el plazo (15). Este falta en varias fuentes, como el s-Juan, el s-Tesalonicense y Voragine. Por el contrario, E y V, que lo fijan en tres días, van acordes con el s-Melitón y el s-Arimatea. Sorprende que T no contenga el rasgo, en contraste ahora con los otros dos textos, más laxos en otros puntos.

Mayor significación, ya que permite romper la alianza de E y V insinuada hasta aquí, poseen las divergencias de los dramas en el tercer motivo. La Virgen, efectivamente, hace en T y en V tres peticiones al mensajero celeste: a) que le releve su nombre; b) que los Apóstoles asistan a su fallecimiento; y c) que, en el trance, no vea al diablo. Salvo en el s-Juan y en el s-Arimatea, donde no se formulan peticiones, éstas existen en las demás fuentes, aunque difieren en número y contenido. Las tres de T y de V pueden leerse en Voragine, y precisamente en ese mismo orden. E, en cambio, se limita a la segunda. Es el primer rasgo de simplificación que apuntamos en nuestro texto. Habremos de señalar bastantes más, en apoyo de la tesis reduccionista sustentada aquí: E, cuyo esquema puede explicarse sustancial pero no exclusivamente por la *Legenda aures*, o abrevia una versión anterior que, como T y V, contenía las tres peticiones (lo cual no consideramos por la razón metodológica expuesta), o lo compuso directamente alguien que prescindía por sistema de cuanto, figurando en la leyenda, no iba a tener aprovechamiento en el drama. Ni el nombre del ángel importaba para la acción dramática. Por ello, no vacila en mantener la única demanda productiva: la de que vengan los Apóstoles. V y T, menos económicos en su desarrollo, acogen las otras dos con un afán conservador que falta en E.

Es V el único texto que cuenta con el cuarto motivo, diferenciándose muy significativamente de los otros dos. El aviso de María a sus allegados aparece en dos ramas del tronco legendario: las que derivan del s-Arimatea y del s-Tesalonicense, lo cual determina su presencia en el *Transitus W* (y, por tanto, en los manuscritos silense y segoviense). Sobre la difusión de esta última versión, contamos además con el testimonio de fray Claudio de Rota, el cual, en 1554, publicó la *Legenda aurea* añadiéndole numerosos



ANDREU CASTILLO

Los tres dramas recogen el súbito anhelo de morir que manifiesta María.

relatos. Al tratar de la Asunción, y tras la versión de Voragine, inserta la del s-Tesalonicense, advirtiendo que "*in pluribus ecclesiis solenniter legitur*". Y el motivo que refleja V se desarrolla ampliamente por fray Claudio ("*Beata Maria conuocans amicos et cognatos...*") (16). T y E no lo tienen en cuenta, haciendo aparecer al apóstol san Juan ante la casa de la Virgen apenas se ha retirado el ángel, como los apócrifos que no incluyen este motivo.

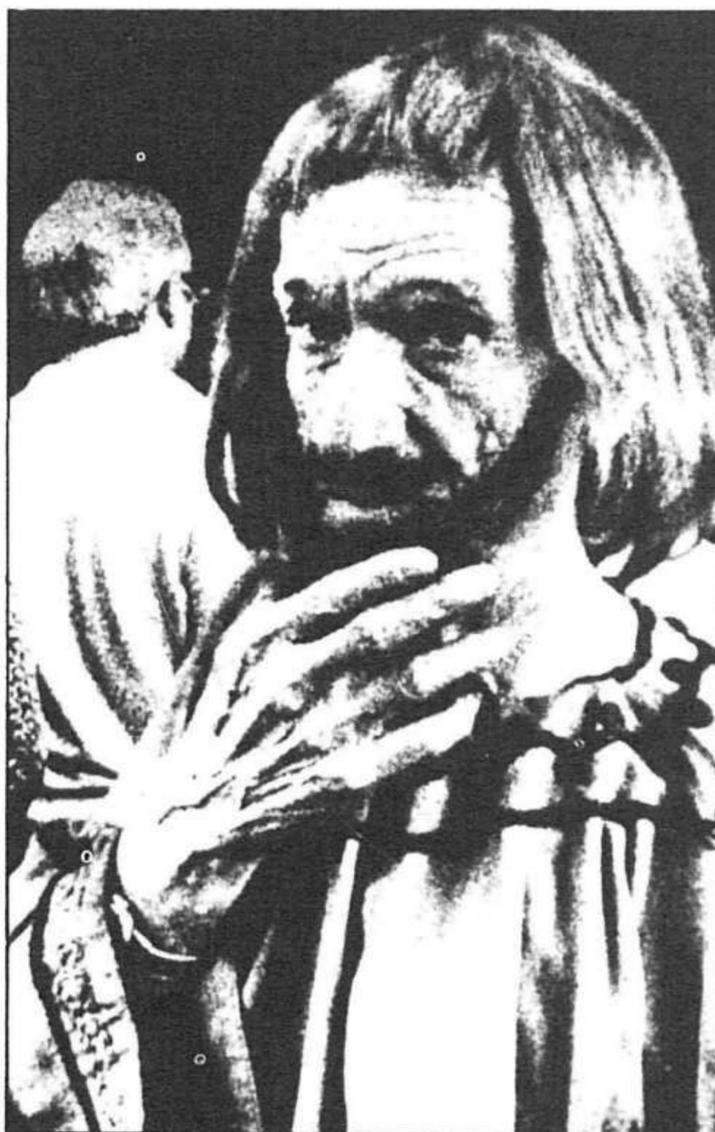
Llega solo, conforme a la tradición casi unánime (17), y, según varias fuentes (son excepciones s-Juan y s-Arimatea), llama a la puerta, hecho que recoge V y deja huella en T: la acotación señala que el encuentro sucede "*a la porta de Sta. Maria*". De nuevo, las consuetas ilicitanas procuran un mayor ahorro escénico, prescribiendo la entrevista en el *cadafal*. En el diálogo entre ambos personajes, otra nota refleja el apego de T a los detalles: sólo él conserva la preocupación de María por "*que lo mun cors volem cremar*". Es un motivo muy importante, que divulgó Voragine ("*Audivi enim Judaeos [...] dicentes: [...] corpus eius continuo rapiemus, ac iniectum ignibus comburemus*"), y que no manifiestan ni V ni E, aunque tal vez por causas distintas. Cabe sospechar la ausencia en el primero, sencillamente porque no figuraba en sus fuentes, que entremezclan datos de diversas tradiciones y también los suprimen. Así, aunque el temor por la cremación se lee en el s-Tesalonicense, ha desaparecido de la modalidad de éste que narra fray Claudio de Rota. Una de esas versiones carentes del motivo parece inspirar a V en este punto. En el texto ilicitano, que no refleja en ningún momento contactos con la tradición que influye en V, y los mantiene en cambio con aquella otra en que María expresa su preocupación, la falta debe atribuirse a su constante poda de detalles sin rendimiento escénico.

Es lástima que V no conserve la parte de Juan, para controlar su comportamiento ante otro motivo atingente a su diálogo con la Virgen. T vuelve a ser muy cuidadoso: al oír el Apóstol que debe ocuparse del enterramiento, lamenta que tan gran responsabilidad recaiga sobre él ("*O deus que fare tot sol*"), de acuerdo con apócrifos como el s-Tesalonicense y el s-Melitón ("*Quomodo ego solus parabo, Domina, exsequias —dice este último—; nisi venerint fratres mei, discipuli et coapostoli Domini nostri Jesu Christi, ad reddendum honorem corpusculo tuo?*"). No hay tal reparo en E; únicamente, el deseo de que vengan los Apóstoles. Y ¡con qué sentido de lo teatral! Juan abandona su coloquio con la Virgen, y exclama: "Oh Apóstols é

germans meus/ veniu, plorem ab tristes veus", preparando así la milagrosa aparición de aquéllos, que, evidentemente, no entraba en su potestad determinar. El poeta de E, a diferencia del de T, manifiesta poca fidelidad en la utilización de los datos legendarios; antes bien, lo domina el pragmatismo del autor atento a forjar situaciones de rendimiento dramático, como sucede aquí al atribuir a Juan tan dominante papel.

Los tres dramas conservan la entrega de la palma, y en los tres prosigue la acción con el siguiente paso, ritual en todos los relatos asuncionistas: la llegada de los Apóstoles (motivo sexto). Pero con una diferencia importantísima que basta para proclamar la autonomía de E respecto de T y de V: sólo en el texto ilicitano deja de venir Tomás. Veremos más adelante cómo su ausencia divide en dos grupos las fuentes asuncionistas. El Sacro Colegio, que entra precedido de Pedro, muestra como constante en tales fuentes su perplejidad por hallarse ante la casa de la Virgen ("*Quare congregavit nos Dominus?*"), se preguntaban, según san Vicente Ferrer). En T, los recién llegados formulaban su asombro con sendos pareados; y otro tanto debía ocurrir en V, a juzgar por la acotación: "*vénen los apostols a tocar a la porta, e aquí, invicem, diem lur cobla*". Pero E, bien alejado ya de este puntillismo medieval, sustituye las manifestaciones sucesivas de la sorpresa por una de las escenas más teatrales del *Misteri*, que convierte a Pedro, y después a otros "*tres Apostols, que serán S. Jaume y altres dos*", en portavoces de la inquietud común. Esta alteración del relato, como pretexto para el hermosísimo ternario, unida a otras ya señaladas o que señalaremos, sugiere el alejamiento cronológico de E respecto de V y T, los cuales, según es norma en ellos, se limitan a ilustrar dramáticamente la leyenda sin desvirtuarla nunca (aunque recojan u omitan datos diversos, reflejando la diversidad de las fuentes que en ellos confluyen).

La salutación de los Apóstoles a la Virgen constituye otro importante rasgo diferencial del drama ilicitano. En el s-Juan, inician el diálogo sin fórmula introductoria; en el s-Melitón, la invocan diciendo: "*Benedicta tu a Domino, qui fecit coelum et terram*". Otros saludos de este tipo refieren los apócrifos, incluido el del ángel de la Anunciación ("*Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum*") que se lee en el s-Arimatea (y, muchos siglos después, en *Lo passament*). No parece que V contuviera ninguna invocación litúrgica ("*Castells enclaus de tanqua virginal...*"), pero sí aparece en T, aunque reducida a un solo



FRANCESC JARQUE

La "judiada" es la escena más popularmente celebrada.

verso: "*Verge mare deus te sal*". E presenta en este momento un desarrollo suntuoso: el de la Salve, que incluye la consuetud de 1625, pero no la de 1639. En ella figuran dos invocaciones correspondientes a la letanía lauretana, una textual ("*consolatrix afflictorum*") y otra alterada ("*advocata pectorum*"). J. Palomares hizo una observación interesante a este propósito: dicha letanía se compuso hacia 1500, y obtuvo la aprobación eclesiástica en 1597. "Es indudable —afirma— que el motete de la Salve no existía antes de su autorización como plegaria litúrgica, lo cual, según hemos visto, no pudo ocurrir hasta el filo del seiscientos. Si no suponemos mal atribuyendo a la consuetud de 1639 un texto anterior al de 1625, tendríamos aquí un caso claro de interpolación, que bien pudo producirse al ser rehecho y fijado el drama no mucho antes de ese último año.

En un solo apócrifo, el s-Arimatea, es María quien explicará al Sacro Colegio la causa de su prodigiosa reunión. En todos los demás, o la comprenden sin explicársela (s-Juan), o es el Apóstol que le precedió quien lo hace ("*Ioannes igitur ad eos exiit, et Dominam de corpore recessuram praedixit*", contará Voragine). Es lo que ocurre en T, y casi seguro en V. De lo

cual difiere E, yendo ahora con el s-Arimatea, cuyo relato en este punto había dejado huellas en España, como lo demuestra *Legendarium Segobiense*, donde María cuenta a los elegidos de Cristo el mensaje del ángel. Lo cual confirma una vez más el entremezclamiento de fuentes, la imposibilidad de explicar por una sola los textos que examinamos: de ahí, su mutua independencia.

De nuevo, tras la reunión de los Apóstoles con la Virgen, T reemprende su camino propio con una cómica *diablerie*, que guarda paralelo con el misterio francés de *l'Assomption de la Vierge* (19); sólo que en él se presenta con las formalidades de una lucha en regla entre san Miguel y Satán, mientras que en T es sólo un intermedio bufo donde unos pobres diablos muestran cobardía ante la misión raptora que les encomienda Lucifer. Tal asechanza contra María antes de la dormición aparece, pero de modo muy distinto, en una sola de las fuentes que he consultado, el s-Juan, de la que no conozco derivaciones españolas. Pero el motivo "asechanza", con otro tratamiento argumental (era casi imposible escenificar los prodigios que relata el s-Juan), debió de sugerir la escena que media entre la salutación apostólica y la muerte de Nuestra Señora, en ese y en otros misterios asuncionistas galos, configurando un modelo estructural que actuó sobre T (si es que no fue sólo un modelo, sino un misterio concreto el que le sirvió de pauta). El hecho de que este texto cuente en su escenografía con una mención infernal promueve por sí solo tal sospecha, pues como Shoemaker precisó, el infierno "juega una parte insignificante en todos los teatros españoles antiguos conocidos; podemos decir que este "lugar", tan popular en el teatro medieval francés, encuentra escaso favor en el sur de los Pirineos"(20). Si rasgos como este, y, casi seguro, la escena inicial de los judíos, apuntan en T hacia un modelo provenzal o francés, E y V no precisan de tal supuesto inmediato para ser entendidos.

María, pues, y no San Juan, es quien explica en E a los Apóstoles el motivo de su congregación sobrenatural, y seguidamente muere. El araceli baja por segunda vez, con cinco ángeles para transportar el alma. Con ello vuelve a quebrantarse el esquema difundido por los apócrifos, en el cual, el Hijo desciende con ángeles antes de la muerte de Nuestra Señora (21), e intercambia con ella sacros requiebros. Esta venida de Cristo era mariológicamente necesaria, ya que ningún mensajero podía recibir aquella alma única. Así ocurre en T y en V, donde Jesús toma en sus

manos el ánima materna, y marcha con ella al cielo (es decir, a una mansión del catafalco en T, y al cimborrio, por medio del araceli, en V). No hubieran osado alterar ese punto básico de la leyenda, a diferencia de E, que la soslaya, por probables razones de tipo teatral y religioso: abreviar un paso necesitado de muy amplio desarrollo, suprimir un papel de difícil encarnación, eliminar respetuosamente del juego dramático la figura de Cristo... En cualquier caso, ese no atender a lo que dicen el dictado y la escritura revela en el autor una mente muy alejada de las normas poéticas medievales, y constituye una prueba importante de modernidad.

En el motivo noveno, T vuelve a concordar exactamente con algunos apócrifos (s-Melitón, s-Tesalonicense y Transitus W) y, por supuesto, con Voragine: Juan ofrece la palma a Pedro para que la porte como Príncipe de los Apóstoles, y es ritual que éste no la acepte, argumentando, como dice la *Legenda aurea*, que "*dignum est ut palman Virginis virgo ferat*". Ignoramos qué sucedía en V, ya que, tras la dormición, sigue los derroteros ceremoniales a que ya aludimos. En E falta el ofrecimiento: el Pescador entrega la palma a Juan, y éste la recibe obediente: "*compliré lo quem aveu manat*". Este paso del *Misteri* sólo tiene explicación si se piensa que al autor le constaba aquel juego de cortesías, y que en su designio abreviador lo redujo a la mera ceremonia de la entrega. Apoya tal posibilidad el hecho de que Pedro fundamenta su instrucción a Juan en que "*assí u dix la Verge gloriosa/ans que als cels sen ajes pujat*". Pero es lo cierto que María no ha dicho tal cosa en presencia de los Apóstoles, produciéndose así una incoherencia inadvertida por quien ejecutó la reducción.

Se llega de esa manera a la escena más popularmente celebrada de la *Festa*: la del ataque de los judíos al entierro de la Virgen (motivo diez), que aparece ya en los apócrifos ascensionistas más tempranos (22). No es difícil reconocer su inspiración bíblica: reproduce el castigo de Uzza cuando, en el traslado del Arca de la Alianza a Jerusalén, osó tocarla (II Samuel, 6, 6-7). La escena, en T, es absolutamente fiel a la tradición que cristaliza en la *Legenda aurea*: un rabino llega a poner las manos en el féretro, y ya no puede apartarlas; los restantes judíos quedan ciegos. Ante las súplicas del primero, san Pedro le exige que bese el ataúd y que haga una profesión de fe. Al quedar suelto, le presta la palma de Juan para que la alce sobre los judíos cegados, de modo que recuperen la vista aquellos que crean en el Señor. Realiza-

dos ambos milagros, continúa la procesión fúnebre, ya incorporados a ella los conversos. Repetimos que todos estos momentos se escenifican en T, incluso la frialdad con que los Apóstoles acogen las súplicas del rabino agarrotado: "*Bets pots pensar tu uerament / que nos aunem ocupament / dentendre en la seboltura / e no molt en la tua cura*", versos que corresponden a este pasaje de Voragine: "*In obsequiis dominae nostrae nunc impediti sumus, et sic rationi tuae intendere non valemus*".

Y, en esto, E vuelve a sorprender de nuevo con un apartamiento sin base en la leyenda: "*Acabada esta cobla [...], volent los Jueus perseverar en llevarse a Nostra Senyora, llanca má St. Pere al coltell y el major de dits Jueus fá lo mateix y rinyen, quedant aquells ab les mans gafes*" (consueta de 1625). No se alude, pues, a la ceguera, que es una constante de la tradición: todos quedan con las manos agarrotadas. La espectacularidad del momento, buscada adrede y por sí misma, no puede ser mayor. Luego, también contra las fuentes, se omite la participación del rabino, ya libre, en el milagro: no será él quien tome la palma, sino que Pedro realiza con ella —o con un hisopo— un teatral bautismo colectivo, ausente de todos los textos ascensionistas y sólo presente en E. Una conciencia clara del relieve de los papeles, del reparto de acciones en función de su prelación en el espectáculo, altera los datos "verdaderos"; está ya más atenta a la eficacia del juego escénico que al posible control de dichos datos por parte del público.

Tras el enterramiento del cuerpo de María, los apócrifos siguen varias direcciones: en el s-Arimatea y en algunos manuscritos del s-Tesalonicense, la Asunción se verifica sin presenciarse por los Apóstoles, que velan junto al sepulcro: sólo al abrirlo advierten el milagro. En el s-Juan, tampoco la contemplan, pero una visión posterior les permite admirar la figura de la Virgen en el Paraíso. El *Transitus W* esfuerza su fantasía haciendo que Cristo baje por el cadáver, y que en el viaje al cielo le acompañen los Apóstoles, donde presencian la fusión del cuerpo y el alma de María; después, son restituidos "*unde assumpti fuerant*". Por fin, al s-Melitón establece los datos que, muchos siglos después fijará Voragine: desciende Jesús con un ejército innumerable de ángeles, saluda a los Apóstoles y les pregunta qué debe hacer con su Madre. Ellos le sugieren que la resucite y se la lleve consigo al cielo. Cristo manda al arcángel Miguel que

traiga el alma de la Virgen, se produce la resurrección, María bendice al Señor, y es elevada al Paraíso entre los himnos del cortejo celeste.

Todos estos pasos se dramatizan en T, incluida la consulta de Jesús a los Apóstoles ("*Los meus amichs parlaume clar / la mia mare vull honrar / diguats-me donchs quin honrament / li donare eternament*"). Como es natural, y puesto que E ha renunciado al "papel" de Cristo, nada de esto aparece en el drama ilicitano: apenas cesan los cánticos del entierro, desciende el araceli con el alma de María para iniciar seguidamente la Asunción. Se trata de otra importante trasgresión del canon hagiográfico en la rama a que pertenece E —aquella en que los Apóstoles presencian el portento—, para la cual la venida de Cristo ("*ut tradit hystoria*", según decía Sancho Porta) (23) era un hecho más que verdadero: necesario. El Turonense lo dijo con su puntual concisión: "*Iterum adstetit Dominus, susceptumque corpus deferrí iussit in paradiso*" (24). Pero el teatro como espectáculo impone unos rigores a los que es especialmente sensible la *Festa*, alejada así de ser una mera ilustración paralitúrgica a la manera de T y de V. Es decir, liberada de sus servidumbres medievales.

Los dramitas de Tarragona y de Valencia terminan con los cantos de loor que celebran el traslado de María. El de Elche se prolonga con la arribada de Santo Tomás, que llega sólo a tiempo de presenciar la espectacular coronación de la Virgen bajo el cimborrio. La alteración reductora de la leyenda alcanza aquí otro punto culminante, dejando sin rendimiento un elemento de gran importancia funcional en los relatos de la tradición que lo acogen. En efecto, el retraso de dicho Apóstol aparece por primera vez en la carta del s-Dionisio a Tito, no anterior al siglo VIII (25). Lo incluyen la *Historia euthymiaca* y el s-Arimatea, más tardíos aún, pero no las fuentes anteriores que he consultado. En general, las versiones en que los Apóstoles contemplan la venida de Cristo y la Asunción son las que carecen de ese incidente, mientras que aquellas otras en que el prodigio ocurre mientras los custodios duermen o yacen en tierra cegados por una luz maravillosa necesitan un pretexto para persuadirse de que la traslación ha sucedido (26). Ese pretexto es, justamente, la llegada de Tomás, que, según el s-Arimatea, es conducido al monte Olivete cuando María está siendo ascendida (27); la invoca, y la Virgen le arroja su cíngulo; va después al sepulcro, y, en su evangélico papel de dudar, niega que allí esté el sagrado cuerpo, por lo cual

sufre una reprimenda de Pedro. Tomás entonces les cuenta su visión y les muestra el cinto; al abrir la tumba, se rinden a la evidencia.

Esta tardía adición a la leyenda, de clara intención compositiva, es declarada apócrifa por Voragine —ello explica tal vez su ausencia en T y en V—, tras referirla de otro modo: al volver Tomás, se niega a aceptar el hecho de la Asunción (él no la ha presenciado, apartándose así del s-Arimatea); pero cae del cielo el cinturón, y cree. “Simulación” llama, insisto, la *Legenda aurea* a este episodio, Aduciendo la repulsa que de él hizo san Jerónimo; lo cual no impidió que circulara ampliamente. Aparece calcada de este libro en el ya mencionado misterio francés de *L’assomption de la Vierge*; por el contrario, *Lo passament* proviene del s-Arimatea, con todo su despliegue visionario y la discusión posterior de los Apóstoles. Está claro que E no sigue a Voragine, ya que le es dado a Tomás contemplar el traslado. Pero tampoco adopta la otra versión más desarrollada y prodigiosa. Su visión, tan espectacular, carece de funcionalidad en el drama, pues él no puede mostrarse incrédulo: comparte con los demás Apóstoles el momento del ascenso y de la coronación. Reúne así, forzosamente, dos elementos prácticamente incompatibles de la leyenda: el traslado a la vista de todos y la tardía llegada de Tomás. Y aún hay algo importante: su absoluto olvido del ceñidor de la Virgen, que es clave en ese momento. Nicolás Florentino, al pintar el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca (1445), se cuidó de representar a María entregándose. “*Tremes le la sua sinta*”, asegura *Lo passament*, tal vez por los mismos años. Y juega en el posterior auto castellano de *La asunción de Nuestra Señora* (28).

Ni aparece, pues, ese milagro en E, ni desempeña función alguna la tardanza de Tomás. Su entrada, interrumpiendo la subida del araceli, es un *coup de théâtre*, sin significado ilustrativo: un puro incidente espectacular que añadir a los ya descritos. Si acaso, posee un sentido inopinadamente cómico, anejo a la incomprensión generalizada de los famosos versos “*vos me ajau per éscusat / que les Indies me an ocupat*” (29). Tal incomprensión ha alcanzado a numerosos eruditos (30), que siguen relacionando lo que ahí se afirma con el descubrimiento de América. Olvidan que la tradición atribuyen a este Apóstol la evangelización de la India, donde una comunidad religiosa se denomina aún hoy “cristianos de Santo Tomás”. Contando con ello, Riquer, tras señalar que este detalle figura ya en el s-Arimatea (y aún antes, en el s-Juan, podríamos añadir; no



Los apóstoles saludan el ascenso y la coronación de María.

está en Voragine), se fija con su habitual agudeza en el plural *Indies*, y escribe que el hecho “*prengué nova actualitat després del descobriment d’America i adquiri un valor especial en anys posteriors al 1492 quan tant es parlava de “les Indies”, terres allunyades que justificaven l’arribada tardana i apressada de l’apostol. Encara que aquest indici no sigui una prova conclouent per a datar tot el Misteri d’Elx amb prioritat al 1492, cal confessar que en els textos avui conservats l’allusió a les Indies, així en plural, predisposa a fer pensar en el continent america*” (31). Es seguro que ese entendimiento hubo de sobreponerse al auténtico en cualquier fecha posterior a 1492, pero me parece que el plural no es significativo a efectos de datación, en vista de otros indicios que permiten asegurar la alternancia de los dos números para designar el territorio hindú. Por ejemplo, los testimonios cartográficos; el mapamundi del código Vaticano Latino 6.018 (siglos VIII-IX) delimita con claridad dos Indias: la “*India magna*” y la “*India bragmanorum*” (32); y, en la versión de la *Cosmografía* de Ptolomeo de la biblioteca de El Escorial (1409), aparecen representadas la “*India intra Ganges fluvium*” y la “*India extra Ganges fluvium*”. Explícitamente reprodujo en verso esa división Juan de Padilla (1521), al referirse a los triunfos de Santo Tomás:

Aquí de la *India* diré solamente,
y cómo contiene sus dos divisiones
las cuales el Ganges divide patente.
Las dos divisiones son intra y extra,
que hacen *dos Indias* muy grandes y
latas (33).

Un poco antes ha dicho el Apóstol que “por todas *las Indias* calientes, / sembrando la santa palabra divina / dejábalos sanos ...”. Casi seguro, fue la denominación de estas *Indias* orientales la que hizo aplicar el plural a las occidentales. Y pensamos, consiguientemente, que nada aporta el citado verso de E al problema de la fechación del texto: lo mismo diría si se hubiera escrito antes de 1492 como si fuese posterior. A esos efectos, insisto, es tan irrelevante como la “judiada”: ambas cosas provienen de remotas edades, y se han limitado a sobrevivir en la *Festa*, cualquiera que sea el momento de su composición.

Nuestras pesquisas conducen a varias conclusiones de distinto grado de plausibilidad, pero quizá sustentables todas con razones filológicas. Pueden ser estas:

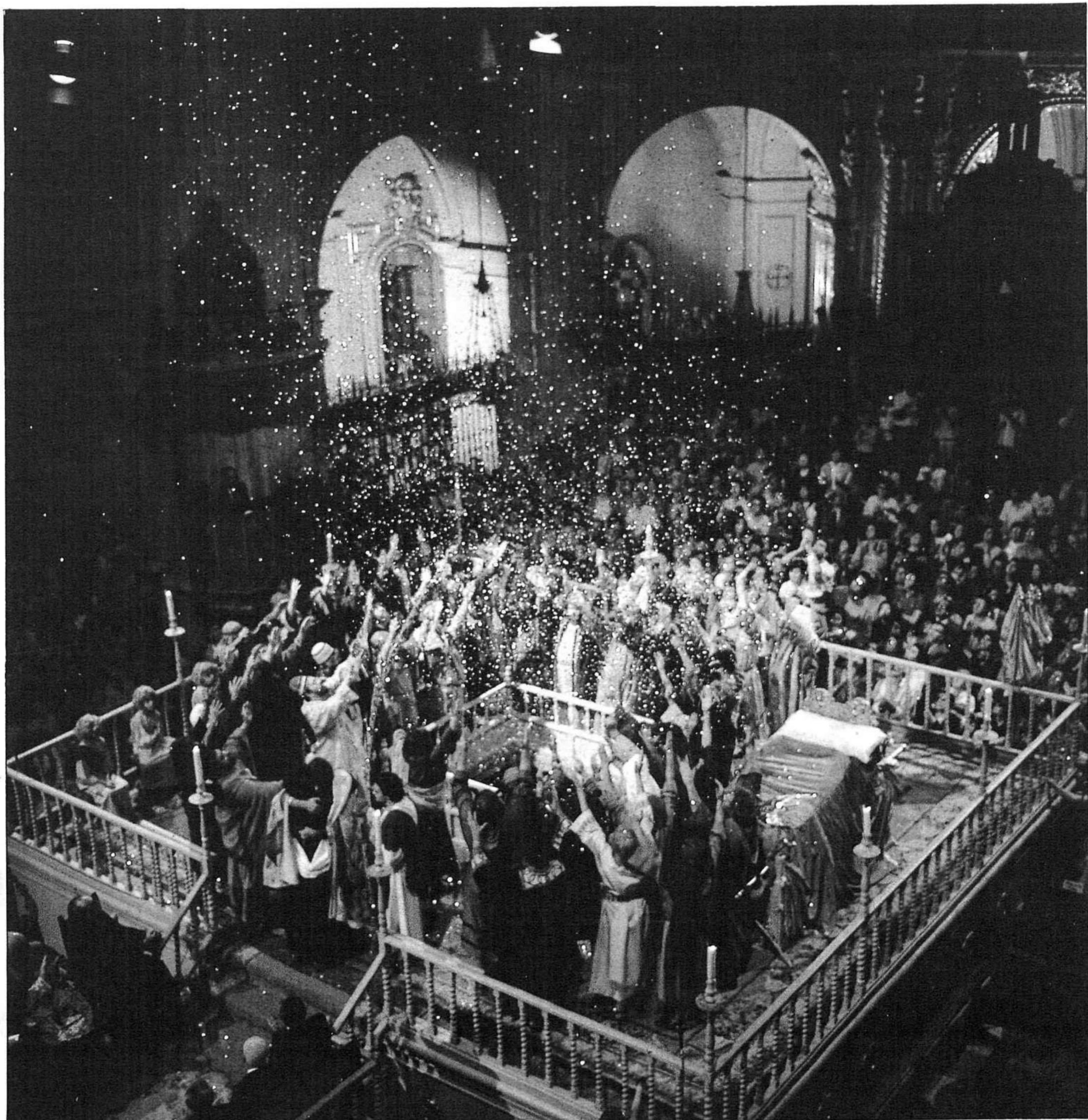
1. No existe interdependencia alguna entre T, V y E. Sus coincidencias se explican, sin excepción, por la leyenda asuncionista en sus diversas variedades, muy especial la de Voragine.

2. Sin embargo, la *Legenda aurea* no es fuente exclusiva de T ni de V. El motivo cuarto de nuestra relación no figura en aquel libro, y sí en V; ya hemos visto que se conoció en España (ms. Silense; *Legendarium Segobiense*). Y los escrúpulos de Juan al tener que organizar él solo el sepelio, presentes únicamente en T, tampoco figuran en Voragine, y sí en el s-Tesalonicense y el s-Melitón.

3. La casi estricta fidelidad de T a los detalles más menudos de la leyenda, así como su escenografía (mansiones simultáneas) y juego escénico, acordes con la fase francesa del miracle, aconsejan atribuirle clara antelación temporal sobre V y, por supuesto, sobre E.

4. El texto ilicitano, que podría explicarse partiendo de la *Legenda aurea* por simples reducciones de la misma (y alguna adición extraña, como la de las Marías), aunque acoge el episodio de Santo Tomás (estableciéndose así una diferencia tajante con P y V), lo hace con peculiaridades muy extrañas que no figuran en Voragine (34). De éste se separa también significativamente en el motivo séptimo.

5. E, en la fase que representa la consuetud de 1625, es el más moderno de los tres dramas. Prescinde de detalles importantes de la leyenda, priva a otros de función o los transforma con la atención





Maria recibe con la palma el anuncio de su tránsito.

espectáculo. Una perspectiva de autor dramático se sobrepone continuamente a la de ilustrador de la historia o de la sudohistoria sacra, lo cual revela un extraordinario alejamiento de los comportamientos medievales.

Queda en pie el problema: ¿qué fecha cabe atribuir al *Misteri* de las consuetas? Ya vimos cómo Riquer afirmaba que los textos existentes no permiten una datación anterior al siglo XVII, aunque supone que son el resultado de la evolución de otros textos anteriores perdidos. Lo cual, como decíamos, es perfectamente sospechable y hasta defendible. Pero ciñéndonos a lo que puede controlarse en la *Festa*, es claro su sometimiento a un modelo de la eficacia teatral que domina sobre la mera exposición de la historia. Y que ello sólo resultaba posible cuando la leyenda asuncionista se iba desvaneciendo en la memoria de las gentes, hasta el punto de no echar en falta aspectos fundamentales del relato. E contrasta en eso vivamente con la minuciosidad argumental de otros textos asuncionistas del quinientos, como el auto castellano del Códice de Autos Viejos (núm. XXXII) o el drama castellanense que publicó Juliá (35). Que el recuerdo de aquella leyenda fue atenuándose, hasta extinguirse casi a mediados del XVII, lo demuestra el hecho de que Tamayo de Salazar, al narrarla en 1656, declaraba lo siguiente: puesta en la economía y plasticidad del

"Venio ad acta quae in hac dormitione euenere, quae dabimus desumpta ex aliquibus breuiariis vetustis et legendariis Hispaniae praecipue MS apud me Segobiensi" (36). De estar vigentes aquellos hechos, ¿por qué iba a acudir a papeles viejos para contarlos?

Insisto: la fijación del texto en la primera consuetas conservada (o en la de 1639 si, como sospechamos, representa una fase inmediatamente anterior), se explica bien remitiéndola a los alrededores de 1600. Tal vez —ya advertimos que no pretendemos negarlo— hubiera otro texto anterior "más medieval", esto es, más fiel a los detalles legendarios (lo cual permitiría entender la técnica cuatrocentista de la tramoya), de los que se prescindió poco a poco o repentinamente para modelar otro espectáculo "más moderno", en la medida en que tales detalles habían dejado de ser recordados. Pero, por desgracia, faltan pruebas concluyentes de que las representaciones del *Misteri* se verificaban en épocas pretéritas. No debe olvidarse que el famoso rescripto de Urbano VIII (1632), citado a menudo como prueba de la antigüedad del espectáculo sacro (37), se limita a reproducir en este punto aquello que argumentaban los ilicitanos en su apelación: "Requeridos por parte y a instancia de la comunidad y personas de la villa de Elche [...], principales en exponer que desde tiempo inmemorial hasta hoy..."

NOTAS

(1) Cf. M. Albert [sic, por Albert] Vila y R. Alier Aixala, *Bibliografía crítica de la "Festa" o "Misteri d'Elig"* (Alicante, 1975). Es muy elevada la proporción de trabajos que, con toda razón, descalifican los recopiladores.

(2) Sorprende que un experto en teatro levantino, como H. Corbató, al reproducir el decreto en su artículo *Notas sobre el Misterio de Elche y otros dramas sagrados de Valencia* "Hispania", XV, núm. 2 (1932), ps. 103-108, dejara sin glosa estas aseveraciones (las cuales se reprodujeron tal cual en el decreto de 15-VII-1948, que creaba el Patronato Nacional del "Misterio de Elche"). Corbató, sin embargo, afirmaba que el "texto del M. de B., al tal como existe hoy, no se remonta más allá del siglo XVII" (p. 106).

(3) *L'art dramatique a Valencia* (Toulouse 1913), p. 45.

(4) Lo copió Gaspar Soler Chacón, el cual, al remitirlo a quien se lo había encargado, asegura: "Este trelat es tret del original que la Vila te en son Archiu en la caixa de Tres Claus". Ese "original" se ha perdido. Cf. R. Ramos Folques, *Leyenda del "Misterio de Elche"* (Madrid, 1956), ps. 195 y 202.

(5) Apoyamos así la opinión de M. de Riquer, *Historia de la literatura catalana, III* (Barcelona, 1964), p. 515: "els textos que ens són assequibles no permeten d'arribar més enllà del segle XVII"; si bien él, como otros ilustres investigadores, supone versiones más antiguas del *Misteri*.

(6) Como dice P. Bohigas en su trabajo *Lo que hoy sabemos del antiguo teatro catalán, "Homenaje a W. L. Fichter"* (Madrid, 1971), p. 89, donde excluye significativamente nuestra obra de "las piezas catalanas de teatro religioso medieval conocidas hoy", la separa de "los misterios medievales" y la atribuye a una "época relativamente tardía".

(7) Manejamos las siguientes ediciones, respectivamente: J. Palomares Perlasia, *La "Festa" o Misterio de Elche* (Barcelona, 1957), ps. 120-152; J. Pie, *Autos sacramentals del siglo XIV, "Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa"*, I (1896-1898), ps. 673-686 y 726-737; y M. Sanchis Guarner, *El misterio asuncionista de la Catedral de Valencia, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona"*, XXXVII (1967-1968), ps. 97-112.

(8) Cito su trabajo (1901) por la traducción, publicada en Elche en 1951; ps. 83-84. Ya puso en duda tal procedencia L. Rouanet en su reseña de la "Revue Hispanique" (1901), ps. 541-542.

(9) Utilizo la traducción de su libro (1935) publicada con el título *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI, "Estudios Escénicos"* (1957), p. 47.

(10) Para nuestra discusión, consultamos las siguientes fuentes de la tradición:

s-Juan: *Tratado de San Juan el Teólogo sobre la dormición de la Santa Madre de Dios*; original griego que se fecha entre los siglos IV y V; texto y traducción de Aurelio de Santos, *Los Evangelios apócrifos*, 3.^a ed. (Madrid 1975), ps. 582-606, que utilizamos. Manejamos también la

versión latina publicada por Dom A. Wilmart en "Studi e Testi" LIX (1933), ps. 357-362, según un único ms. de Santa Croce.

s-Melitón: *Sancti Melitonis: de transitus Virginis Mariae*, de hacia 550, según Martín Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, "Studi e Testi", CXIV (1974), p. 112. Edición en Migne, *Patrologia graeca*, V, col. 1.231 y ss.

s-Tesalonicense: *Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios escrita por Juan, Arzobispo de Tesalónica* (s. VII); original griego y traducción de Aurelio de Santos, *Los evangelios*, ps. 611-645.

Transitus W.: *Adsumptio Sanctae Mariae*, según la ed. crítica basada en diez ms. (entre ellos, el de Silos, de 1039, que publicó M. Férotin, *Le liber mozarabicus sacramentorum*, París, 1912, col. 795 y ss.) por Dom A. Wilmart en "Studi e Testi", LIX (1833), ps. 325-357. Es, según Jugie, *La mort*, p. 115, una traducción latina abreviada del s-Tesalonicense.

Historia eutymiaca, del s. IX o posteriores, según Jugie, *La mort*, p. 162, inserta en un sermón de San Juan Damasceno; ed. en la P. G. de Migne, col. 747 y ss.

s-Arimatea: *De Transitu Beatae Mariae Virginis*, relato tardío pero muy difundido; edición y traducción de A. de Santos, *Los evangelios*, ps. 647-659.

Jacobo de Voragine, *Legenda aurea* (h. 1260); manejamos el impreso de la Biblioteca Escorialense, 44-3-19 (al que le falta la primera hoja), fs. CV-CLV.

Hemos consultado otras versiones de la tradición asuncionista, como éstas:

Legendarium Segoviense, en J. Tamayo de Salazar, *Anamnesis sive Commemorationis Sanctorum Hispanorum*, IV (Lyon 656).

San Vicente Ferrer (†1419), *De Assumptione beatae Mariae Virginis*, en el *Quadragesimale* (Augsburgo, 1729), sermón 67.

Lo passament de la Verge Maria (siglo XV), ed. por F. Carreras y Candi, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", X (1921-1922), versión popular de la leyenda, resumida en un "Llibret talisman", como la llama el editor: garantiza contra las asechanzas del diablo a quien lo lea o lleve consigo.

(11) En este objeto han querido ver algunos una peculiaridad indígena de E. La entrega figura en todos los apócrifos, menos s-Juan, y tiene su origen en el Evangelio del s-Mateo, que puede leerse en A. de Santos, *Los evangelios*, p. 219.

(12) La fecha *ad quem*, según su editor sería 1420; M. de Riquer (*Historia*, III, p. 511) advierte que A. J. Soberanas se propone reeditar el texto, y que lo atribuye a finales del XIV. Aguardamos su demostración; por el momento, sigue en pie la afirmación de K. Young, según el cual no existe evidencia alguna de que, durante la Edad Media, la liturgia de la Asunción incluyera verdaderos dramas; cf. *The Drama of the Medieval Church* (1933) II (Oxford 1967), p. 257. No se conservan obras dramáticas asuncionistas de Francia anteriores al siglo XV; cf. L. Petit de Julleville, *Les mysteres*, II (París 1880), ps. 4 y ss.

(13) Según el Evangelio de Santiago, vivía con tres doncellas llamadas Calletha, Neshra y

Tabetha; cf. Jugie, *La mort*, p. 121. En el s-Arimatea, se llaman Sefora, Abigea y Zael. Sin embargo, hay algo muy importante que advertir respecto de E: la presencia de las Marías y las coplas en que la Virgen dialoga con ellas, sólo figuran en la consuetud de 1625; en la de 1639 se dice que "entra la María acompañada ab dos Maries", pero no hablan con la Señora: el texto empieza con el lamento de ésta, "Ai trista vida corporal". Y cuando, al prepararse el entierro, la consuetud de 1625 dice que "van St. Pere, St. Joan y St. Jaume bon están les Maries", la de 1639 no menciona a esta últimas. No he podido ver el trabajo en que A. Antón Asencio, *El Misterio de Elche, un drama religioso del siglo XIII*, "Ecclesia", II, p. 181 (cf. Albert y Alier, *Bibliografía*, p. 68), defiende la prioridad del texto de 1639 sobre el de 1625, pero hay algunas razones para sospecharla: las dos primeras estrofas de la Festa parecen añadidas.

(14) Apu R. B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain* (Toronto, 1958), p. 138.

(15) Sin embargo, aunque el ángel no se lo advierte, María sabe que morirá al tercer día, ya que así lo anuncia después a sus allegados. De hecho, la tradición era fortísima, y en el *Transitus W.*, por ejemplo, figura el aviso ("post tres dies adsumenda es"), aunque el s-Tesalonicense que lo inspira no ofrece tal información.

(16) *Legenda ut vocant, sanctorum* (Lyon, 1554), f. 95r.

(17) El s-Arimatea y la *Historia eutymiaca* precisan que vinieron todos, menos Tomás. No hace esta excepción san Gregorio de Tours, para el cual "congregati sunt omnes apostoli". cf. S. M. Bover, *La Asunción de María* (Madrid, 1951), p. 163. Ni tampoco el *Legendarium Segoviense*. En las restantes fuentes consultadas, Juan se presenta antes que los demás.

(18) "La Festa", p. 131.

(19) Cf. su descripción en Petit de Julleville, *Les mysteres*, II, p. 471.

(20) *Los escenarios múltiples*, p. 39.

(21) En este punto sólo la *Historia eutymiaca* dice: "Cumque illic esent [Apostoli], eis visio apparuit angelica, et divina melodia audita est supernum potestatum."

(22) Aunque, ya en 1890, Roque Chabas (cf. Corbató, *Notas sobre el Misterio*, p. 105) señaló que la "judiada" nada tenía que ver con el decreto de expulsión de 1492, y lo reiteró Rouanet, *loc. cit.*, p. 541, han seguido perseverando en el error algunas personas que se han ocupado de la Festa; cf. Albert y Alier, *Bibliografía*.

(23) *Sermones* (Valencia, 1512), f. LXXXIIIr.

(24) Apud Bover, *La Asunción*, p. 171.

(25) Cf. Jugie, *La mort*, p. 158.

(26) La única excepción que conozco es el s-Tesalonicense, donde los Apóstoles, que no han notado nada extraño, tampoco necesitan la venida de Tomás para abrirlo: lo hacen espontáneamente con el fin de venerarlo. Sin embargo, otros códices de aquel texto se apartan de él haciendo que los Apóstoles —entre los cuales, naturalmente, está Tomás— lo vean todo; cf. A. de Santos, *Los evangelios*, p. 643-646. Es la

opción que prefiere el *Transitus W.*, con la fantasía que antes hemos reseñado.

(27) Aún hubo imaginaciones más extraordinarias, como la de una versión árabe del siglo X, en que Tomás se encuentra con el cortejo de María en sus respectivos viajes aéreos, por lo cual dialogan de nube a nube; cf. Jugie, *La mort*, p. 123.

(28) Lleva el número XXXII en la colección de autos de la Biblioteca Nacional publicada por Rouanet.

(29) Así suelen percibirlo los espectadores. Asombra que no sea más cauto un erudito como Snoemaker: "No se puede eludir la convicción de que la revelación de Santo Tomás como un personaje cómico, con su tópica [?] alusión a una tierra descubierta recientemente..." (*Los escenarios múltiples*, p. 47).

(30) En torno a la declaración de Tomás de que viene de las Indias, podría elaborarse una antología de disparates, en la que entrarían desde Valbuena Prat, *Historia del teatro español* (Barcelona, 1956), a quien en este pasaje parece un añadido (lo raro es que a Albert y Alier, *Bibliografía*, esta opinión les parezca un acierto), hasta J. de Entrambasguas, que escribió: "Es, pues, este *Misterio de Elche*, técnicamente estudiado de un modo científico y sistemático, el que puede revelarnos cómo fue el teatro religioso medieval, y también cómo comenzaba, con sus judíos y su alusión a las Indias, a incorporar a sus plásticas del misterio litúrgico, los afares coetáneos, la misma vida de España, iniciando el primer paso al realismo de la Edad de Oro, sin perder por ello su idealismo, como un equilibrio prodigioso cuya clave está en el *Misterio de Elche*, precisamente" (*El Misterio de Elche*, Elche, 1974, p. 33).

(31) *Historia*, ps. 518-519.

(32) Cf. *Itineraria et alia geographica*, "Corpus Christianorum", CLXXV, p. 453.

(33) *Cancionero castellano del siglo XV*, ed. Foulché-Delbosc, I (Madrid, 1912), p. 411.

(34) No debe entenderse, claro es, que los autores de estos dramas tenían conciencia de los canales distintos de la tradición como si fueran folcloristas modernos. No existía ningún prurito de fidelidad a una fuente concreta, y podían mezclarse detalles de varias, difundidas por hagiógrafos y predicadores según fueran sus lecturas e intereses. Sólo así se explica la coincidencia, en un solo texto, de motivos que provenían de remotos orígenes diversos.

(35) *La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español*, "Boletín de la Real Academia Española", XLI (1961), ps. 260-289. Juliá sostiene que falta en él la "judiada" por influencia tridentina (p. 212). Da a entender con ello que E es anterior (p. 230). ¿No cabe deducir igualmente su posterioridad, cuando ya el teatro áureo sacro se permitía libertades proscritas en Trento?

(36) *Anamnesis*, p. 480.

(37) Palomares, *La "Festa"*, lámina XXI.

* Debo a mis ilustres amigos Josep Romeu y Josep Massot amables respuestas a consultas que les he hecho mientras elaboraba el presente trabajo. Quede pública constancia de mi gratitud.



EL TEXTO DE LA "FESTA D'ELX"

LUIS QUIRANTE SANTA-CRUZ *

Tratar de adentrarse en el estudio del texto literario supone encontrarse, de inmediato, con el mismo problema que plantea el análisis de la Festa desde cualquier punto de vista: la escasez y la imprecisión de la documentación conservada.

Para empezar, no tenemos ningún Consueta anterior a 1625. Sabemos que la Festa existe al menos desde 1530 y que a lo largo del siglo XVI fue creciendo y gozando cada vez de una mayor tutela municipal. Sin embargo, hasta 1609 no pasó a depender del Consejo de la Villa. El siglo XVI es, pues, un auténtico misterio del que sabemos muy poco, aparte de que dependió de la famosa Cofradía, en cuyos desaparecidos archivos debían guardarse los documentos de la época.

Pero junto a estos problemas genéricos el texto presenta otros diferentes, derivados, pienso, del escaso peso específico del componente verbal dentro de la representación. El hecho de que la Festa sea una representación conmemorativa (repetida cíclicamente) priva al texto literario de su misión principal: informar a quien escucha; la aparición de un Consueta destinado al maestro de capilla, el hecho de que sea éste quien se encargue de la puesta en escena de toda la obra, son factores que pueden explicar la reducción de los más de 260 versos del Misteri a poco más que un simple soporte verbal para las brillantes notas musicales. En efecto, abundan fra-

ses casi sin sentido, en una lengua atropellada y férrea, casi de circunstancias; versos muy poco atentos a la cohesión semántica, deslucidos. Muy pocos consiguen producir (leídos, sin el apoyo de la música y el encanto de oírlos en boca de un personaje animado) verdadera emoción lírica. No me resisto a poner un par de ejemplos altamente ilustrativos. En la c. 30, Juan dice: "de ulls e de cor debem plorar/mentres viurem, e sospirar" ¿Hay que leer "debemos llorar y suspirar mientras vivamos", o por el contrario "debemos llorar mientras vivamos y suspiremos" (es decir, "respiremos")? Léanse estos cuatro versos y obsérvese la circunstancialidad y tosquedad, especialmente estas tres construcciones adverbiales (dispuestas una detrás de otra): "eternament", "tantost", "de continent":

"Vos siau ben arribada
a reynar eternalment,
oh, tantost, de continent,
per Nós sereu coronada" (c. 65).

Desde luego, semejante pobreza verbal contrasta con la riqueza y lo elaborado de la música y de la puesta en escena de este episodio, colofón final de la representación.

La historia de los textos empieza, pues, al menos un siglo después que la de la representación: en el siglo XVII. El más antiguo de los que, de una forma u otra han llegado hasta nosotros es el "Llibre de la Festa de Nostra Senyora..." que copió D. Gaspar Soler Chacón, sin música ("...trellet solament de la lletra..."), por encargo del señor Marti de Monssi, representante de la Inquisición murciana. Esta copia fue en-

cargada para que la citada Inquisición tuviera elementos de juicio sobre la Festa, para decidir si, aplicando los principios de Trento, debía ser suprimida o no. El manuscrito está hoy perdido, aunque ha sido reproducido en varias ocasiones por el antiguo archivero de Elche, D. Pedro Ibarra. De todas sus ediciones destaca la que aparece en su libro "El Tránsito y la Asunción de la Virgen" (1924). Fue transcrita directamente y, al parecer correctamente, del manuscrito de Soler.

Recientemente ha aparecido un documento excepcional. Se trata del "Llibre de la Festa de Nostra Señora..." del Requeridor Carlos Tárrega. Está fechado en 1751 y es una copia manuscrita del libro de Soler.

El primer Consueta con música que se conoce es el "Consueta de la Festa de Nostra Señora de la Assumptio que se celebra en dos Actos Vespra i dia en la insigne Villa de Elig. Escrita por un devot seu en VI dies del mes de Febrer del Any MDCXXXIX". Actualmente también está perdido. Desgraciadamente, para este texto no contamos con una edición como la de Ibarra. Ninguna de las dos ediciones recientes del Consueta de 1639 puede servir como sustituto del manuscrito del devoto. La primera, de Fuentes y Ponte, está llena de errores, notables olvidos y frecuentes tergiversaciones. La segunda, la de Roc Chabas, no es una edición del texto de 1939, sino una "edición crítica" que parte de cuatro fuentes distintas. Des-

(*) Profesor del Instituto Español de Cultura de Roma.

graciadamente, sólo la aparición del manuscrito puede decirnos cómo era este importantísimo Consueta.

Llegamos ahora al Consueta de 1709, copiado el Presbítero Joseph Lozano Roiz con el título de "Consueta o Director para la gran función de la Vespra y Día de la Mare de Deu de l'Asumpcio". El manuscrito se conserva actualmente en el archivo del Ayuntamiento de Elche y de él se han hecho bastantes ediciones en los últimos años.

Existe un cuarto Consueta, fechado en 1722. Fue un regalo que en 1820 ofreció D. Ignacio Rodríguez, maestro de capilla entonces, a su "querido discípulo Francisco Antonio Aznar". Es una reproducción con alguna que otra variante, todas de poca relevancia, del Consueta de 1709 (1).

De los cuatro Consuetas que se conocen, el único que en cierta medida refleja el estado de la representación en su época es el de Gaspar Soler. Las especiales circunstancias por las que fue copiado (para informar a la Inquisición) y la poca consideración en que entonces se tenían las acotaciones escénicas (mientras que del texto de Soler dice que ha sido "fielment trelladat", de las "advertencies" indica que "van lo mes clar espesificades que mes estat possible"), hicieron que Soler cargara estas últimas de una buena cantidad de información, utilísima hoy para saber cómo era la representación a principios del XVII.

Los otros tres Consuetas son tres eslabones de una cadena de copias de la que sabemos muy poco. Parece ser que unas iban sustituyendo a otras más antiguas, pero ignoramos hasta dónde se remonta esta cadena, de dónde copia el devoto, etc. Una cosa, sin embargo, parece clara: a diferencia de la de Soler, estos textos son copias en un sentido exacto del término: atienden a mantener en el tiempo un determinado texto que heredan, independientemente de cuál sea el devenir de la puesta en escena. Aspiran a conservar el texto, no a reflejar la representación, a la que dan la espalda.

DEL TEXTO AL "TEATRO"

Pero también es posible aproximarse al texto de la Festa buscando en él uno de sus aspectos más fascinantes para el estudioso/espectador del siglo XX: el componente "teatral". Rastrear en el Consueta aquellos elementos que puedan confirmar la sensación de que la mimesis, la seducción, la ficción, están asomando ya tímidamente. Comprobar, a través del binomio básico (un actor en un espacio) que sobre esa espléndida celebración litúrgica, cargada de espectaculares gol-

pes de escena, que ofrece una concepción dramática tardomedieval perfectamente estructurada, en el Consueta se advierten ya breves fugas (las manos de los judíos agitadas de dolor, la rabia de Tomás por su retraso), pequeños destellos, más tiernos cuanto más torpes, que van más allá de dicho esquema.

En primer lugar, la representación ilicitana, como otras muchas de ese espléndido siglo XV, tiene lugar en un espacio con una simbología muy marcada: el templo cristiano. El espacio escénico del actor se extiende por este teatro y no sólo asume sus valores, sino que se convierte en una ilustración, en una concreción plástica de los mismos. Si echamos una ojeada al escenario ilicitano (soy consciente de la imprecisión del término) encontramos un espacio fragmentado en dos dimensiones, horizontal (por donde el hombre accede a la sacralidad) y vertical (por donde María asciende a Dios y por donde Éste —o sus emisarios— se proyecta en la tierra), con dos puertas al final de cada una de ellas (la "porta del cel" y la "porta major") encargadas de separar las dimensiones divina y profana de la sacra, que es la única que en realidad contiene el templo y que establece su centro en el "Cadafal", punto de encuentro de las dos dimensiones.

Esta integración del espacio dramático en el teatral hará que el comportamiento de los actores en el desarrollo de la acción dramática resulte notablemente condicionado. El simple acceso de los personajes a la escena se convierte en una cuestión escabrosa puesto que, antes que nada, se trata de "entrar en el templo" y esto quiere decir abandonar la esfera profana y adentrarse en la sagrada. Es un privilegio y un cambio de estado y, además, exige la invitación de un iniciado. El Consueta, con la maestría de quien tiene una gran tradición a la espalda, resuelve la cuestión con brillantes soluciones que atienden y satisfacen ambas exigencias: respecto al templo y cohesión en la acción dramática: al inicio de la obra, María pide a sus hermanas, "les Maries", que no la dejen sola en el periplo que está a punto de iniciar ("preg-vos no'm vullau dexar/puix tant me mostrau amar"), lo cual es una habilísima forma de invitarlas a entrar en el templo. María, a su vez, ha sido introducida por las distintas autoridades que la acompañan al inicio. Cuando Juan pide que sus hermanos vengan y le acompañen ante la inminente muerte de la Virgen ("O Apostols e germans meus/veniu, plorem ab tristes veus") hace también una explícita invitación a que atraviesen el umbral, a que entren. El Consueta insiste repetidamente en que cada uno de los Apóstoles, al entrar

en el templo, deba hacer "admiracions". La expresión sintetiza perfectamente la doble sensación que debe sentir el Apóstol: sorpresa por verse trasladado repentinamente de un lugar muy lejano pero, sobre todo, admiración por el lugar especial en que se encuentra. Sólo los judíos entran en el templo sin ser llamados. El castigo y posterior bautismo será, sobre todo, un recurso para que puedan seguir dentro de la iglesia.

Se detectan, incluso, momentos en donde se rebasan explícitamente los límites del espacio escénico; expresiones en donde los actores aluden directamente al templo. Los del Ternari al entrar hablan de "parts de assí estrañes", lo cual no alude a la lejanía de las tierras donde estaban evangelizando, sino a la naturaleza profana de éstas que es extraña a la sacralidad del templo. Por su parte, Santo Tomás, a quien alguien de dentro (un electo) le abre la puerta, emplea en su lamento las partículas *assí* y *esta sepultura*, insistiendo en polisignificación de los ámbitos representados. El más claro ejemplo de esto último son los versos que María canta en la primera estación (cobla 4). En el "andador", en medio el público, iniciando un *vía crucis* ejemplar que le llevará a la muerte en Cristo, cargada la escena, por traslación, es ese *pathos* familiar al espectador que impregna la Pasión de Jesús y que pone en evidencia el *Plactus* mariano, la Virgen dice: *Aquí*. El adverbio, esta única palabra ilustra perfectamente la concepción medieval del espacio y la relación que con él establece el actor; agrupa, superpone e iguala tres espacios distintos: el lugar real (el Huerto mismo), el templo y el espacio de la acción dramática.

Pero además, esta materialización de la simbología de la iglesia que ofrece el espacio escénico confiere a éste un carácter de *preexistencia*, de lugar establecido por concesión divina, ajeno y por encima de la voluntad del hombre, que desautoriza de inmediato a éste último a introducir con su mano mortal el más mínimo cambio. Es éste el espíritu de base que inspira una de las grandes constantes de la escena medieval: la *simultaneidad* (todos los elementos del decorado escénico ante los ojos del espectador antes de que la obra empiece). Esta simultaneidad, esta preexistencia del espacio, hacen del personaje un componente más del "decorado" que no puede abandonar el ámbito al que ha sido asignado. En Elche (y en otras representaciones de la última Edad Media), donde esta técnica adquiere altísimas cotas, los personajes (los mortales, se entiende) no están en la escena desde que empieza la obra, pero experimentan un



La preexistencia del espacio hace que ningún personaje pueda abandonar el ámbito sagrado.

proceso unidireccional: una vez en ella (o en el templo, o en contacto con lo sagrado) ya no la abandonan. Ningún personaje sale de la escena, ninguno abandona el templo.

Desde el punto de vista del fiel-espectador, en la Festa d'Elx se distinguen dos tipos de escena: las que tienen lugar por la dimensión vertical, la que une lo sagrado con lo divino, y las que se extienden por la horizontal, es decir la lleva a lo sacro desde lo profano. Las primeras son la bajada de la "granada", las dos apariciones del "araceli" y la "Coronación". En el segundo grupo se incluyen la peregrinación inicial de la Virgen, la llegada de los Apóstoles, la Judiada y la venida de Santo Tomás. La única escena que se representa enteramente en el "Cadafal" es el entierro de María.

Mientras que en las primeras, gracias a un vasto despliegue de virtuosismo técnico, se le concede al asistente, como privilegio, que presencie con sus sentidos mortales una realidad superior, sobrenatural, inaccesible (la divinidad que irrumpe en la tierra con toda su potencia), en las segundas lo que sucede es accesible al hombre; éste puede integrarse y participar: los personajes aquí son sus representantes, sus delegados en la veneración de la Virgen. La naturaleza diferente de ambos grupos de escenas se hace evidente si comparamos el hieratismo de los personajes aéreos con el movimiento de los terrestres (moderado, en el caso de los Apóstoles, o espasmódico, en el de los judíos); si advertimos que todo aquél que sale por la "porta del cel" vuelve a entrar por ella, mientras que los que lo hacen por la "porta major" entran pero no salen, viajan sólo hacia adentro; si pensamos que cada una de las escenas del "andador" es un viaje, un movimiento constante de fuera hacia adentro, de la periferia al centro (en el caso de los judíos el viaje es además el de la conversión), ya que un viaje, una partida hacia el más allá, es el "transitus" mariano que se escenifica. Técnicamente, las diferencias también son sugestivas: la escena en vertical son el resultado de un alto grado de desarrollo tramoyístico; las horizontales se basan en las capacidades del hombre, en su "oficio" de celebrante y a su "destreza de actor". En resumen, con el primer tipo el espectador se deslumbra; con el segundo, aprende y se confirma. Catequesis, propaganda, a través del sobrecogimiento de los sentidos; este es el gran principio que inspira el Misteri medieval.

Volvamos ahora al componente gestual de la representación. Es evidente que el modelo básico será el litúrgico, con pince-

ladas de naturaleza cortesana más o menos diluída o popularizada ya. Nuestra obra arranca y tiene bien presente el esquema de la celebración litúrgica cristiana. Los actores son bien conscientes de su condición de oficiantes de la misma forma que el público es ante todo una comunidad de fieles que se congrega para celebrar la Asunción de la Virgen, el día 15 de agosto.

Este tipo de gestualidad, este conjunto de gestos y movimientos común a todos los que "celebran" (fieles y oficiantes) servirá, además, para hacer evidentes las relaciones jerárquicas que existen entre los personajes. La llegada de los Apóstoles al lecho de María es un ejemplo perfecto: Juan llega y hace una profunda inclinación ("... fa una profunda humillació agenollat davant la Maria, la qual abraça a Sent Joan..."). Pedro sólo una inclinación, como el resto de los Apóstoles ("... humillantse agenollat davant la Maria, la abraça, i ella fa lo mateix, i alca's Sent Pere i abraïa a St. Joan..."). Ambos tienen el privilegio de abrazar a María cosa que no hará el resto. Se abrazan entre ellos en señal de igualdad. Los demás tendrán que mostrar públicamente su sometimiento. Los seis Apóstoles que llegan después de Juan y Pedro hacen dos tipos de saludo, ambos de claro reconocimiento de inferioridad. A María, como todos, "li fan una humillació com ja es dit". A los dos Apóstoles les "fan son acatament... abracant-los fins a agenollarse ab un genoll".

El primero es un gesto preceptivo de carácter piadoso, una inclinación de cabeza. El segundo recuerda inmediatamente el código de gestos feudal. El primero responde, por encima del sometimiento jerárquico, al comportamiento básico de un fiel ante un objeto/sujeto sacro, de veneración. El segundo es simplemente el reconocimiento del superior, del Señor, por parte del inferior.

Pensamos, hablando de estructuración jerárquica, en la escena en la que Pedro da la palma a Juan. La escena, tal como se representa en Elche, no es más que una parte del episodio en donde, tradicionalmente es Juan, que tiene la palma porque ya se la ha dado la Virgen, el que quiere cederla a Pedro por deferencia. En la Festa sólo se registran dos coblas, "Preneu vós, Joan, la palma pretiosa", dirá Pedro, y Juan responderá: "de grat pendré la palma pretiosa". El episodio, pues, queda reducido a un simple gesto de acatamiento. La distribución de la supremacía de un Apóstol está perfectamente estructurada. Mientras que en el primer acto es Juan quien, al amparo de la Virgen, tiene un papel preponderante (entra antes,

llama a los Apóstoles, recibe la palma), en el segundo es Pedro quien, muerta María, se convierte en cabeza de los mortales (entra el primero, vestido "ab capa de domas blanc" para presidir la procesión del entierro). Juan ahora le debe sumisión. Esta escena, que no sólo es irrelevante sino incluso contradictoria (¿no le había sido encomendada la palma a Juan directamente por María?), parece subsistir sólo para hacer evidente dicha sumisión.

Hablando de Medioevo y gestualidad, no nos resistimos a reproducir la siguiente acotación: "... fent demostracions los Jueus ab les mans estar sanes menegantles a tots y succesivament prenen los Apóstols a Nostra Señora ab tota la solemnitat i reverencia que poden...". Sigue vigente en estas palabras el viejo principio que opone el espasmo al hieratismo y los asocia respectivamente con el mal y con el bien. "La milicia de Cristo era discreta, sobria en sus gestos. El ejército del diablo amaba la plateidad de los gestos". Entre los dos está el hombre cristiano, entre el hieratismo divino de la estatua y el espasmo endemoniado de los judíos. Los Apóstoles entran en el templo "fent admirations" y a las Marías al principio del segundo acto se les advierte que entren devotamente ("devotament vullen venir"). Devotamente, humillándose, admirados... estos son los límites del comportamiento gestual el cristiano, la "moderación" medieval.

Pero la Festa, ya se ha dicho, no es sólo Medioevo, va un poco más allá. Aunque más que hacer evolucionar una tradición, que se cierra con el soberbio ejemplo que es ella misma, lo que hace es liberarse de ella y trascenderla en ocasiones, en la medida en que haga esto se aproximará al teatro, a su esencia de ficción y seducción.

El texto mismo sugiere dos niveles de aproximación: los versos que se recitan y las acotaciones escénicas.

En la escena medieval sólo hay dos formas para que un personaje intervenga verbalmente en la acción: la conversación o la oración. Es necesario que haya un interlocutor, alguien o algo a quien dirigirse. La Festa no es una excepción y estas son las dos formas dominantes. Ahora bien, no son las únicas. Hay algunos momentos en donde los personajes ni conversan ni rezan. Son incipientes formas, titubeantes, impuras, de monólogos; palabras cantadas al aire buscando un destinatario que queda fuera ya de los límites estrictos de la acción dramática.

Cuando la Virgen sube al "Cadafal" después de la peregrinación proclama "Gran design ne a vengut al cor". Ya no dice, como en el drama asuncionista que se



Un tránsito incipiente de la oración al diálogo.

representaba en Valencia, sensiblemente anterior, "Oh, Fill Jesús... faits-me tanta d'honor que em portets breu al gauig de Paradís". Ha abandonado ya la forma de oración y ha puesto en primer término el deseo y la impaciencia introduciendo tímidamente una cierta dosis de intriga.

Poco después llega Juan y canta: "O apóstols e germans meus/veniu, plorem ab tristes veus...". Juan está triste y lo hace ver con vehemencia: insiste, proclama su tristeza. Y lo hace combinando ese pseudo-monólogo con un perfecto golpe de efecto que evidencia todavía más la consciencia de un público destinatario. Juan, en el centro del tablado, muestra su labor dirigiéndose a la Puerta Principal, llamando a los Apóstoles, en un claro afán de globalización, de que su voz se extienda por todo el templo.

La misma vehemencia, el mismo sentimiento de tristeza y la misma intención

globalizadora se aprecia en la entrada tardía de Tomás lamentándose por llegar tarde. Aquí lo que decimos encuentra un magnífico sostén en la indicación escénica que precede a su intervención: "mostrant gran sentiment".

Por su parte Pedro, poco después, canta cuatro interesantísimos versos: "O Déu valeu! Y que és asso/de aquesta congregatió? Algun misteri amagat/vol Déu nos sia revelat". Aunque el Consueta se apresura a añadir "Respon la Maria", la verdad es que estas palabras tienen, muy poco de pregunta a María sobre la causa de la reunión, y la intervención de María todavía menos de respuesta. Los versos de Pedro tienen, indudablemente, otro destinatario. La forma llana y directa de los versos, la exclamación inicial, la sospecha posterior, etc., tienen trazas de monólogo, de aparte y, desde luego, expresan el interrogante del hombre mortal (nadie co-

mo Pedro para representarlo) que no sabe, que no alcanza a explicarse el prodigio, la manifestación de la potencial divina. Un hombre que razona, que se pregunta y trata de responderse... He aquí, de nuevo, un claro asomo de intriga.

Por último, ¿qué decir del Ternari? ¿Quién es el destinatario de esos versos que, en el "andador", en medio del público, proclaman el poder del alto imperio, la confirmación del prodigio y el espesor del mismo?

Una doble consecuencia puede establecerse de estos cinco casos que hemos visto. De una parte hay una cierta tendencia a dotar a la ceremonia que sirve de base de una importante dimensión humana. La rabia de Tomás, los deseos de María, la tristeza y el desamparo de Juan, la sospecha y el desconcierto de Pedro..., son sentimientos creados que los actores muestran con su cuerpo y su voz. Se trata,

pues, de breves, ligeras concesiones a una tenue caracterización del personaje que en cierto modo traiciona el férreo concepto medieval de personaje-símbolo, bidimensional como el de la pintura del fresco medieval, creado con el mismo espíritu. De otra parte, lo hemos ido viendo, en estas coblas planea ya, bien perceptible, la sensación de que existe un público destinatario de las acciones teatrales.

En cuanto a ese segundo elemento de aproximación que nos da el texto, las acotaciones escénicas y, en concreto, el componente gestual, junto a las genuflexiones, inclinaciones de cabeza, reverencias..., en donde el Consueta se muestra certero, preciso y exacto, encontramos salpicadas a lo largo del texto indicaciones escénicas como "fent admiracions", "apartant-se un poc", "Girant-se als Apóstols", "es gita la Maria y es queda morta", "fent vissatges y cerimonies com qui...", "pelea ab los Jueus", "los brassos alts, les mans fetes gafes", "com qui plora", etc., que son ya de una naturaleza completamente diferente. En ellas el actor deja de ser un mero "agente del movimiento de traslación en el espacio" y se acerca ya a su condición plena; se ve obligado a "hacer como que". Se trata de una gestualidad más compleja y, sobre todo, sin ningún tipo de codificación previa. Es algo que no depende más que de la capacidad del actor para transformarse.

El litúrgico es un gesto que, en último término, coloca a quien lo realiza como un trámite entre la comunidad reunida y la divinidad. Es una gestualidad "transitiva", que no significa, que no es advertida, que pertenece a un código común a todos. Como la cruz, que es símbolo y es única, así la gestualidad necesaria para aproximarse a ella será también universal, colectiva. Para que el gesto sea teatral, para que signifique, tiene que hacerse particular, tiene que llevar intencionalidad, tiene que ser "intransitivo". En el Misteri d'Elx hay acciones y "muestras de acciones". Es en estas últimas donde brota la mimesis, cuando se muestra el gesto, cuando éste se explica por sí mismo, fuera de especiales códigos externos.

Veamos con detalle tres preciosos ejemplos. La irrupción de los judíos en el templo con intención de oponerse a que el cuerpo de María sea enterrado es descrito con las siguientes palabras: "...y a este temps entren los Jueus de dos en dos fent vissages y serimonies com qui va descubrint una cosa no pensada". Poco después, cuando la Virgen está siendo enterrada, los Apóstoles "fent demostaciones com qui plora..." Cuando llega Santo To-



ANDREU CASTILLO

El actor ha dejado de officiar y comienza a crear.

más, el Consueta dice que entra "fent admiracions mostrant grant sentiment...". Son tres preciosos ejemplos de un nuevo fenómeno que se superpone a todo lo que hemos dicho hasta ahora. En los tres hay una simulación voluntaria, consciente. *Mostrant* o *Com qui* son expresiones que exigen, que presuponen que se haga algo que no se siente. Estamos ya, pues, en plena chispa mágica que crea teatro: la seducción.

De las tres, la más fragante es la segunda porque lleva implícito el concepto de "mentira". Los Apóstoles harán como que lloran, ¡Pero no lloran! Estamos lejos, muy lejos de San Agustín ("¿Qué sentimientos de piedad puede inspirar "el teatro" si se trata de casos fingidos e inexistentes?"). Ahora tienen que convencer a un público de que están llorando, sin estarlo en realidad.

La primera insiste también en ese concepto de ficción que está emergiendo en la Festa, pero resulta especialmente interesante porque muestra bien a las claras cómo quien escribiera el Consueta se sentía incómodo con este nuevo tipo de acotación "plena". La acotación es, en verdad, una narración de lo que sucede en escena, no un conjunto de indicaciones

gestuales para un actor. La imprecisión es el resultado de una evidente falta de terminología gestual.

También la tercera es sorprendente porque implica un fuerte contraste con la acotación de tipo litúrgico. Si en éstas el actor está perfectamente pilotado y tiene muy bien medidos sus movimientos, en aquéllas toda la fuerza de la escena se abandona por entero a la interpretación libre del actor (las posibilidades de mostrar "sentiment" van desde la rabia hasta la desolación, que son dos cosas muy diferentes).

Lo más emotivo, lo más sugestivo de esta espléndida y espectacular representación medieval tal vez sean esos momentos en donde, con cándida tosquedad, se toma conciencia de que hay un público, cuando emerge el concepto de destinatario. Se entrevé, entonces una cierta tensión que supera los límites de la ceremonia. Hay alguien a quien hay que seducir. Depende única y exclusivamente del actor el que el público se crea o no que los personajes riñen, que Pedro llora o que los Apóstoles se quedan sorprendidos por el prodigio de su repentino viaje. No hay ahora un fuerte código detrás que compartan actores y espectadores y en virtud del cual los movimientos, la gestualidad pierde toda relevancia, toda significación. Aquí se está mintiendo. El actor ha dejado de officiar y se ha puesto a fingir, a crear. Aquí empieza el teatro, los primeros balbuceos, su espectacular nacimiento.

(1) Recogemos aquí una breve relación de ediciones de los cuatro Consuetas.

De 1625, aparte de la que reproducimos más adelante, pueden verse, la de P. Ibarra, "El Tránsito y la Asunción de la Virgen", Elche, 1924; la de J. F. Massip, publicada en el catálogo "Mon i Misteri de la Festa d'Elx", Valencia, 1986, pp. 135-147 y la de Sanchis Guarner, anotada por mí, en "Teatre Assumcionista Valencia", Valencia, Tres i Quatre, 1986, pp. 59-78.

De 1639: J. Fuente Ponte, "Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción", Lérida, 1887; R. Chabas, "El drama sacro de la Virgen, de Elche", El Archivo, Denia, IV, III (1890), pp. 230-214.

De 1709: J. M^a. Vives, "La festa" y el consueta de 1709", Elche, 1980; R. Ramos Folqués, "La leyenda del Misterio de Elche", Madrid, 1956; J. Massip, edición crítica del Consueta de 1709 (acompaña a la magnífica reproducción de dicho Consueta realizado por la Generalitat de Valencia en 1986).

De 1722: "El Misteri d'Elx" (edición de Luis Quirante), Gregal Llibres, Valencia, 1986.

LITURGIA Y TEATRO

AURELI ARGEMÍ *

El gesto y la palabra son elementos esenciales de la liturgia cristiana. En efecto, la liturgia es un conjunto de signos expresados, fundamentalmente, con la palabra y el gesto, para significar algo que les trasciende. Sin esos signos que acompañan la "materia" de la liturgia (el pan y el vino, en el caso de la Eucaristía, el agua en el sacramento del Bautismo, el aceite en los de la Confirmación, Orden y Unción de los Enfermos ...) no se manifestaría el "Misterio", el acontecimiento que, a través del rito litúrgico, se "representa".

Desde ese punto de vista, la liturgia cristiana tiene, en su mismo núcleo, algo de "teatral". Si por "teatral" se entiende la representación hecha por unos actores que transmiten al público, mediante la palabra y el gesto, además de utilizar otros "objetos", una obra cuyo contenido o mensaje va más lejos de la simple materialidad corporal.

Ya en los orígenes del cristianismo, a pesar de que Jesucristo hubiera predicado que Dios puede adorarse en cualquier sitio, las celebraciones litúrgicas tienden a realizarse en espacios "escénicos". Se construyen o se adaptan templos que sean el "ambiente adecuado" para dar el realce que merecen la palabra y el gesto. La Iglesia cristiana sigue la tradición, no únicamente religiosa, del mundo antiguo sacralizado, en especial del judío y greco-romano.

Con el tiempo la distribución del "mobiliario" en el interior de los templos cristia-

nos, la decoración de sus muros y el vestuario utilizado por los celebrantes de la liturgia, adquieren unas particularidades que recuerdan el "montaje" necesario para la representación de las obras teatrales y la participación del público.

PARALITURGIAS

Cuando la liturgia cristiana, que inicialmente dejaba un gran margen a la espontaneidad y a la adaptación de los ritos, de acuerdo con las diversas sensibilidades de los celebrantes y de los fieles, va estereotipándose y se debe conformar a unas reglas que fijan las altas jerarquías, aparece en su seno un fenómeno característico. Por una parte, los oficiantes reproducen unos ritos bien establecidos, pero cada vez más alejados de la percepción popular en evolución constante, y, por otra, ese distanciamiento ha de ser compensado con la introducción de medios "paralitúrgicos" cuya expresividad debe ayudar a comprender el "Misterio" o acontecimiento "representado".

Los primeros indicios de las "paraliturgias" nos los ofrecen las procesiones que preceden o prosiguen ciertas celebraciones litúrgicas propiamente dichas. Han llegado hasta nosotros documentos de los siglos III-IV que las describen, con profusión de detalles, en sus cantos, movimientos, ceremonias e imágenes.

Sin embargo, los Padres de la Iglesia velan para que las "paraliturgias" no degeneren y se conviertan en un espectáculo teatral, muy criticado por el grado de decadencia a que el "teatro" había llegado. Tertuliano (†240), por ejemplo, arremete contra el peligro del teatro porque sólo

representa acciones turbulentas, "de furor en la tragedia, de libertinaje en la comedia". En esa línea se pronuncian también San Cipriano, obispo de Cartago (†258), y San Juan Crisóstomo (†407) quien sentencia que el "teatro es la peste de las ciudades". En cambio, San Jerónimo (†420), aun advirtiendo que el teatro puede ser malo, cree que es bueno para la difusión de la Fe si su arte está en función de los temas de la predicación cristiana. Así mismo piensa San Agustín, obispo de Hipona (†430), añadiendo que una liturgia pesante y en algunos aspectos difícil de entender atraerá la atención de los fieles si éstos le añaden cantos y gestos como los que proporcionan las costumbres orientales. San Paulino, obispo de Nola (†431), es todavía más explícito al admitir el valor de las representaciones y escenificaciones de las verdades cristianas porque "son entretenidas y pedagógicas". (Textos citados por Jesús Francesc Massip, *Teatre Religios Medieval als Països Catalans*, Barcelona, Ed. 62, 27-28, 42).

Ante esas opiniones desfavorables y partidarias sobre el "teatro", la opción mayoritaria, elevada a norma, de la Iglesia, viene marcada por la exigencia de recuperar, cristianizar, las ceremonias paganas "teatrales" existentes y muy arraigadas en la sociedad a evangelizar, mediante, sobre todo, la liturgia. Así las fiestas paganas de primavera son absorbidas en el período litúrgico de Cuaresma y Pascua; las de invierno y "nacimiento" del sol, en el Adviento y Navidad; las de las siembras y cosechas, en los días de Témoras...

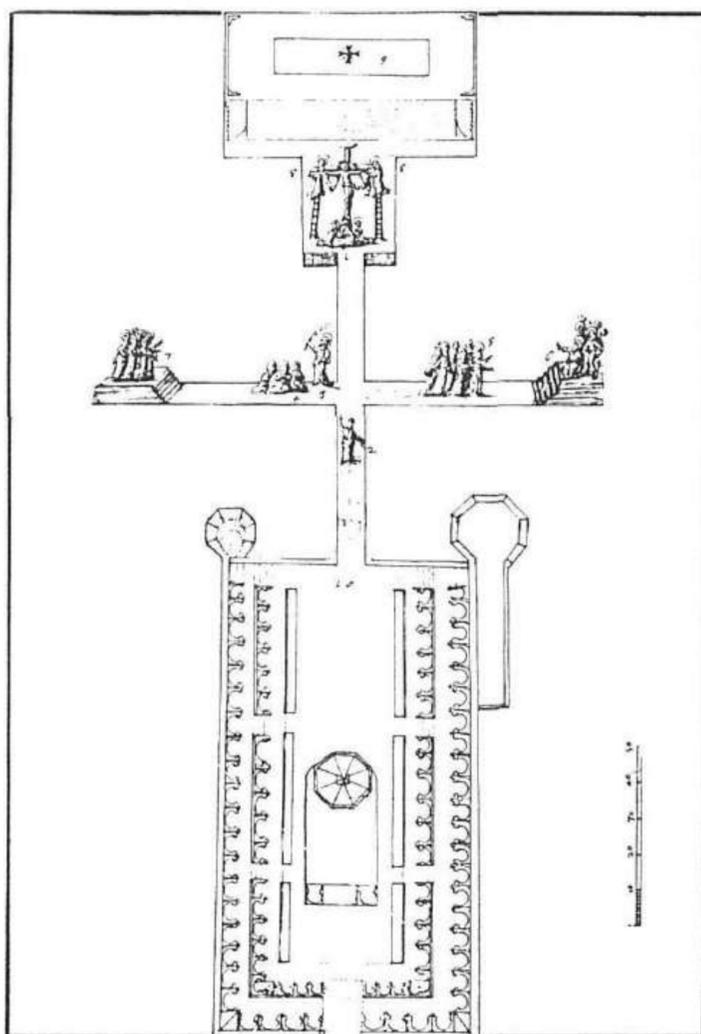
(*) Doctor en Teología y Liturgia.

TROPOS, SECUENCIAS Y CONSUETAS

De hecho, en el proceso de purificación y adaptación a las exigencias populares, la Iglesia integra en sus ritos litúrgicos elementos teatrales ajenos. Limitándonos a la liturgia occidental, ese camino de integración se hace patente cuando aparecen los "tropos" (hacia el siglo VIII) derivados de los cantos antifonales (difundidos en el siglo VI). Los "tropos" son breves textos interpolados en los cantos litúrgicos que, primitivamente, servían para memorizar las melodías. Paulatinamente, los tropos se desarrollan y se convierten en "secuencias", es decir, en melodías autónomas que cuentan con la participación, siguiendo la forma de diálogo, de solistas y coro. Su contenido viene a ser un comentario, simple y evocador, de la fiesta litúrgica que se está celebrando y se inspira en hechos concretos, dándoles un alcance imaginativo no consignado en los Libros Sagrados. De ahí surge la necesidad de revestir el diálogo con gestos y escenificaciones. Ya tenemos el embrión del "drama litúrgico" que será pormenorizado en unos libros conocidos con el nombre de "consuetas". (Se entiende por "drama litúrgico" precisamente la pieza teatral realizada dentro de la liturgia y del templo y cuyos actores son, en su mayoría, eclesiásticos).

Durante el siglo X hay una notable producción de "consuetas". Merece una mención especial, por ser, entre los más antiguos, la más completa llegada hasta nosotros, la "consueta" escrita, para intercalarla en la Misa de Pascua, por Ethelwold, obispo de Winchester, hacia el año 970, sobre la "Visitación del Santo Sepulcro" de Jesucristo. En ella se describe el vestuario especial utilizado, los movimientos de los actores y de los fieles y el diálogo que mantienen las Tres Marías (Magdalena, Salomé y Jacoba) alrededor de la tumba del Señor, cómo la inciensan y buscan el cuerpo del Crucificado y, finalmente, su gesto atónito ante la aparición de un ángel que les anuncia la Resurrección. Mientras tanto se muestra, en otro lugar del templo, la cruz, sin la figura del Crucificado, para significar que Jesucristo ha vencido a la muerte. Quizás se trate de la misma cruz con el Crucificado que, en el transcurso de los Oficios del Viernes Santo, había sido cubierta, solemnemente, por un velo (imitación del sudario del que nos hablan los Evangelios) y sepultada dentro de un hueco excavado en un altar (imitación del sepulcro).

Las "consuetas", nacidas, seguramente, en el monasterio benedictino de San



Grabado de 1691 que detalla la escena del "Descendimiento de la Cruz", en la Seu de Mallorca. Entre el altar mayor y el coro, en pleno cruce del templo, se escenifican las diferentes escenas de la Pasión.

Gallen (Suiza), se difunden con rapidez en Inglaterra, Occitania, Cataluña, Castilla, etcétera.

MISTERIOS

El desarrollo del "drama litúrgico" le hace adquirir una propia entidad que, sin perder la relación con la liturgia, va desconectándolo de las celebraciones litúrgicas. Ello es debido, en gran parte por lo menos, a que la liturgia continúa usando la lengua latina, cada vez más incomprensible por el pueblo, repite unos gestos y usa unos símbolos que resultan anacrónicos, difícilmente comunicativos a la imaginación y a las mentes de la masa de fieles.

Así pues, el "drama litúrgico", introduciendo las lenguas vernáculas y el estilo teatral, más libre, adquiere una categoría con caracteres de sustitución y de pedagogía doctrinal. Pero también de contestación, en la medida que los "dramas litúrgicos" llegan a interpretar las fiestas y los mismos textos bíblicos de una manera "demasiado" laica, asumiendo frases y formas, a ciertos oídos y ojos, irreverentes o injustamente críticos hacia las estructuras eclesiásticas. Por ello, desde el siglo XIII al siglo VIII, Papas y obispos prohíben,

con insistencia, que se hagan "representaciones" en los templos fuera de las estrictamente litúrgicas. No obstante, las proscripciones, durante ese largo período, parecen tener poco éxito; incluso cuando toman cartas en el asunto el Concilio de Trento (1545-1563) y sínodos posteriores.

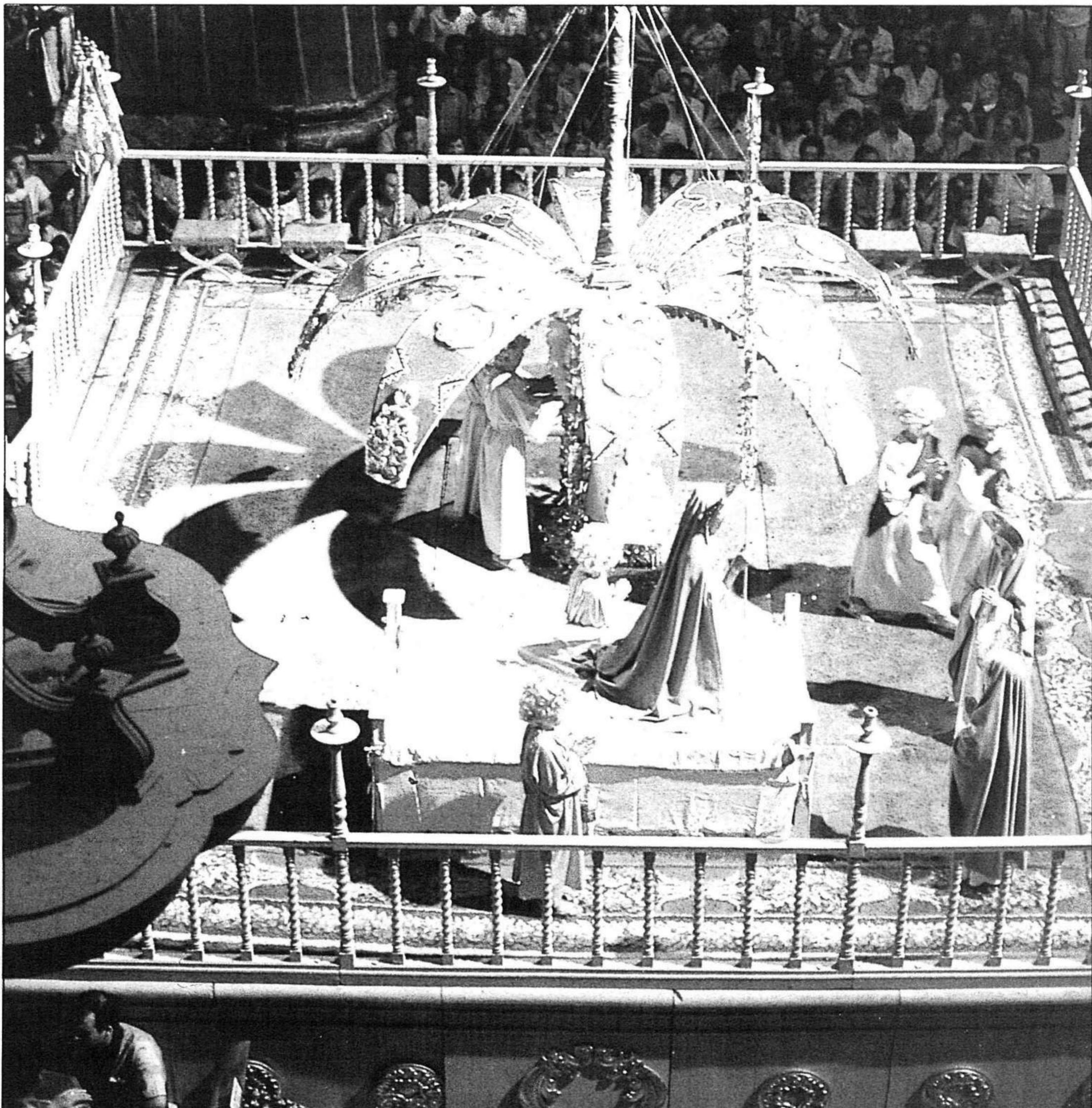
Mientras tanto, el "drama litúrgico" ha adquirido una especificidad en el mundo teatral. Se le conoce con el nombre de "Misterio". (Más recientemente se llamará "Auto Sacramental"). Aunque el "Misterio" coincide mucho con la "consueta" y a menudo ambos términos son usados como sinónimos, cabe señalar que la temática y la composición escénica de los "Misterios", en el curso de los años, llega a ser mucho más amplia que la estrictamente ligada a la liturgia.

Esa evolución va unida a los cambios de ambiente que se producen para las representaciones. Al inicio, el "drama litúrgico" está circunscrito al interior del templo y tiene su punto culminante en el altar, centro de las celebraciones litúrgicas; luego toma como espacio el atrio de la iglesia; del atrio va hacia la plaza frente a la iglesia, si existe, o a la plaza del mercado; finalmente, en épocas modernas, aunque no siempre, llega a un edificio construido expresamente para ese género de representaciones. A cada una de tales etapas corresponde una escenificación adaptada al nuevo ámbito teatral. Asimismo, el contenido de los "Misterios" se ajusta cada vez más a las vivencias del público y pretende dar respuestas a sus inquietudes no sólo religiosas.

Algunos de los "Misterios" han ido perviviendo hasta nuestros días, más o menos conservando su originalidad. Entre ellos cabe citar los "Misterios de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo". Por ejemplo, los pertenecientes a la ciudad bávara de Oberammergau y Lorena de Nancy, quizás los de mayor espectacularidad, y, en nuestras tierras, si bien su composición es tardía, los de los pueblos de Olesa y Esparreguera, cerca de Barcelona. Abundan aún representaciones referidas a la Navidad, a la Adoración de los Reyes Magos, a la vida de los Santos locales, etc.

Pero una de las mejores síntesis de la evolución de los "Misterios" la hallamos en el famoso "Transit i Assumpció de Nostra Senyora" de la ciudad valenciana d'Elx que todavía hoy se mantiene vivo. La obra se repite todos los años el 14 y 15 de agosto, festividad litúrgica de la Asunción de María.

El Misteri d'Elx fue compuesto a mitades del siglo XV y ha pasado por retoques, reformas, erosiones y complementos posteriores. Su gestación se pierde en la Edad



El escenario o "cadafal" levantado en el crucero de la basilica de Santa Maria en Elche.



El texto del "Misteri" revela su dependencia de los evangelios apócrifos.

Media, en un contexto donde abundan los "Misterios" sobre la vida de María y, particularmente, sobre su Asunción.

Ante todo, hemos de notar que el Misteri d'Elx se representa en el interior del templo. Es más, el templo actual, consagrado en 1784, fue construido pensando en la representación del Misteri, como ya lo había sido el anterior, de finales del siglo XVI. Sin embargo, el exterior también juega su papel. En efecto, los actores se revisten en una ermita alejada del recinto del templo y acceden a él por la puerta principal procesionalmente, al son de instrumentos musicales, después de haber hecho un recorrido callejero por la ciudad engalanada toda ella para ensalzar la Festa. Otra procesión callejera se realiza, por la mañana del día 15, acompañando el túmulo de la Virgen muerta.

La primera parte del Misteri d'Elx tiene lugar al acabarse el acto litúrgico de las Vísperas (14 de agosto); la segunda (15 de agosto) supone la celebración de la Eucaristía, en memoria de la Asunción de la Virgen. En cuanto al texto, es evidente su dependencia de los "evangelios apócrifos" que también sirvieron para redactar los textos litúrgicos de la festividad, al no existir en la Biblia referencias directas sobre el acontecimiento de la Asunción de la Virgen. En gran parte, la música está inspirada en la monodia medieval del canto gregoriano, la música litúrgica tradicional por excelencia, y en la polifonía renacentista religiosa, característica durante la época en las celebraciones litúrgicas. También la estructura de la obra se basa en el paralelismo que hace de la muerte-asunción-coronación de María con los oficios litúrgicos de la pasión-muerte-resurrección-ascensión de Jesucristo. De un modo simbólico, el sitio destinado a ocupar el altar mayor del templo, mesa de la celebración eucarística, substituido por un catafalco, necesario para el desarrollo de la acción teatral, constituye el punto central del Misteri. Muchos gestos (posiciones de las manos, inclinaciones, genuflexiones...) están copiados del ceremonial litúrgico. Todos los actores, como era también la costumbre litúrgica, son de sexo masculino.

Este espectáculo, con sus raíces litúrgicas, tiene, evidentemente, aspectos escénicos propios del género teatral que no es el caso aquí de recordar. Sólo me queda añadir, en esa brevísima síntesis sobre la relación entre liturgia y teatro, que el *Misteri*, como los demás "Misterios" y la misma liturgia, cuenta con la participación activa de los actores y de quienes lo contemplan y siguen como acontecimiento que les afecta.

LA ESCENA DEL "MISTERI"

JESÚS-FRANCESC MASSIP *

Uno de los aspectos más sugestivos y menos estudiados del *Misterio* o *Fiesta de Elche* es el referente al espacio en que se representa y a los elementos escénicos que lo componen. Abundan las descripciones

y las explicaciones actuales, pero creemos que falta todavía una verdadera contextualización en el marco dramático de la época en que nació y se configura el gran espectáculo ilicitano.

En estas páginas intentaremos sintetizar las investigaciones que nos conducen al entorno de la escena del Misteri y que pueden resumirse en cuatro puntos fundamentales: el estudio del marco de la representación; el espacio físico del Cielo o Paraíso; las tramoyas aéreas ("mangrana", "araceli" y "coronació"), y los elementos del escenario horizontal ("cadafal" y "andador").

EL MARCO DE LA REPRESENTACIÓN

La representación del Misteri desde sus inicios ha tenido como marco fundamental el interior del templo, concretamente, la iglesia parroquial de Santa María de aquella ciudad.

Pero este espacio escénico no fue siempre idéntico: sobre la mezquita árabe que permaneció en pie hasta 1334, se construyó el primer templo católico, probablemente de estilo gótico y de planta

de cruz, que subsistiría hasta 1492, y en el que, posiblemente, se representaría por primera vez el Misterio. Aunque no sabemos nada de su fisonomía, podemos suponer una estructura similar de entarimado y rampa y un cielo en altura (en cimborrio, cúpula o arcada) tal y como sucedía en el misterio asuncionista de la catedral de Valencia del mismo siglo XV. El segundo templo, que, al parecer, fue mucho más grande, acabaría de construirse aproximadamente en 1556, pero se hundió como consecuencia de las fuertes lluvias de 1672. Conservamos una descripción hecha por Cristóbal Sanz en 1621: "El templo donde se hace esta Fiesta, que es en la iglesia mayor, está hecha su fábrica, para este efecto, porque es muy grande, de una nave, y tan alta que causa espanto y asombro a los forasteros. Parece que Nuestra Señora le sustenta, para que allí se celebre su muerte y ascensión a los cielos. No se halla en la cristiandad otra tal fábrica como esta iglesia, la cual se acabó, según se ve en sus edificios, el año de 1556".

La construcción de la iglesia actual se comenzó en 1673, según planos del arquitecto Francisco Verde, sucediéndole en el cargo de maestro mayor de las obras Pedro Quintana y Ferrán Fouquet, y desde 1758, continuó la construcción, con sustanciosas aportaciones, el arquitecto Marcos Evangelio. Su conclusión definitiva sucede en 1784.

Por todo esto, podemos decir que el espacio escénico del Misteri se fue amoldando y perfilando a través de las tres distintas construcciones del templo de Santa María, sin contar las representacio-

nes que pudieron tener lugar en la vecina iglesia de San Salvador entre 1672 y 1686, es decir, el período que media entre el hundimiento de Santa María (de tal magnitud que conllevó su total demolición) y la construcción de la nave y arco del templo actual. Pero todavía desde esta última fecha hasta la disposición presente, el marco escénico se fue adaptando al crecimiento constructor de la iglesia: de 1686 a 1729 solamente se utilizó la nave desde la puerta mayor hasta el arco toral, donde se levantó un tabique para separarla del crucero en construcción. Parece ser que en 1727 crucero y cúpula estaban ya construidos; en 1729 se derribó el tabique del arco toral, ampliándose el espacio del templo al transepto cupulado; en 1730 avanzan las obras del presbiterio y en 1736 se abren por primera vez las dos puertas laterales del crucero. En 1767 se acaban las obras del tabernáculo, retablo y cámara de la Virgen (prebiterio); en 1784 finaliza, definitivamente, la edificación del templo, tal y como puede verse hoy.

EL ESPACIO FÍSICO DEL CIELO O PARAÍSO

El lugar escénico del Cielo se situó siempre en el *Misterio de Elche* en lo alto (igual que en otros dramas asuncionistas catalanes y castellanos de los siglos XV y XVI). Un espacio compuesto al menos en dos partes: una visible al público y otra reservada al trabajo de los tramoyistas.

(*) Del Instituto de Experimentación Teatral de la Universidad de Barcelona.

Actualmente, el Cielo del *Misterio* está emplazado en la gran cúpula de quince metros de diámetro por quince de altura (desde el anillo de la base de la cúpula hasta el vértice), si bien el espacio "laboral" se prolonga al terrado de la iglesia. De esta manera consta de tres subespacios:

a) La parte visible: el "cielo" propiamente dicho, es decir, el lienzo pintado que cierra el anillo de la cúpula y que en su extremo oriental se abre con unas puertas corredizas llamadas "portal del cielo", por donde bajan los artefactos aéreos. En 1761 se estrenaba el primer lienzo del "cielo" diseñado por Marcos Evangelio para la cúpula de Santa María. Lo había pintado Francisco Talón por 300 libras. En 1839 lo restauró Nicolás Semper, mientras que en 1867 se hacía uno nuevo a cargo de José González Martínez, por 4.500 reales de vellón, y decorado con nubes, serafines tocando instrumentos, querubines desplegando cintas donde estaba escrito el famoso versículo del Cantar de los Cantares ("Quae est ista quae ascendit, invixa super dilectum sumis"). Este lienzo se quemó en el incendio del templo en 1936. Después de la guerra civil, Francisco Rodríguez hizo un cielo provisional que sería sustituido por el actual, estrenado en 1978, obra de María García Ramírez, que dejó de pintar ángeles y filacterias, para representar solamente nubes.

b) El interior de la cúpula: un tambor octogonal cubierto por una media naranja, en el extremo oriental del cual se emplaza un andamio, encima de las "puertas del cielo", que sirve para maniobrar a los tramoyistas y personajes que bajan en las máquinas. Entre el lienzo y el andamio hay, desde 1920, una red de protección, tanto para salvaguardar a los operarios como para impedir que caigan objetos que podrían dañar el lienzo y hasta precipitarse en la iglesia (Carlos Tárrega, en su manuscrito del *Misterio*, de 1715, nos narra alguna de estas caídas, unas humanas, salvadas por el andamio de las "puertas del cielo", otras de los más diversos y estrambóticos objetos: piedras, puñales, espadines, gorros, capas, melones, botijos, etc.). Sobre el andamio, rodeado por una barandilla, se alza una poderosa cabria —tres vigas inclinadas y convergentes en la parte superior— de la que pende un poderoso quinal o doble polea, por el que se deslizan las gruesas maromas que sostienen los aparatos aéreos en sus ascensos y descensos. A este citado andamiaje se llega por tres de las ocho ventanas que se

abren al tambor y que dan al terrado de la iglesia.

c) La terraza de la iglesia, rodeando la cúpula, tiene, al lado norte, una casita donde se visten y desnudan los personajes que viajan en las máquinas aéreas, y, al lado este, bajo cubierto, se emplazan los dos tornos todavía de tracción humana: uno que recoge la maroma del "núvol" y del "araceli", y otro la del aparejo de la "Coronació"; tornos metálicos, contruidos en 1971 por Carlos Campello Martínez sobre el proyecto de Antonio Serrano Bru, y que sustituyen a los antiguos de madera.

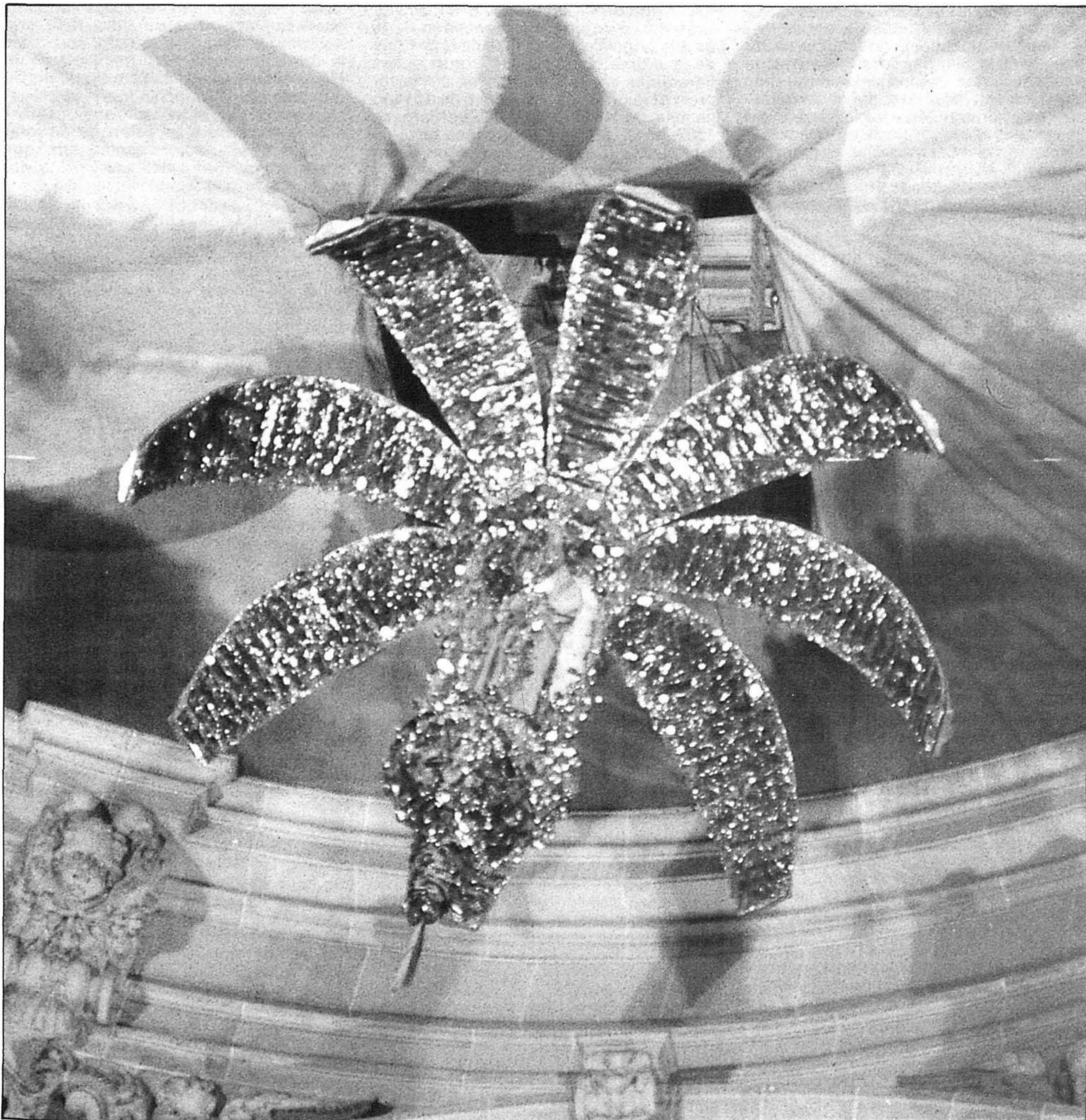
Pero este emplazamiento y disposición, aunque la cúpula estaba ya construida y accesible en 1727, no fue logrado hasta 1758 por obra del arquitecto Marcos Evangelio, que la había puesto en práctica en 1716. Anteriormente a esta fecha, si bien los elementos integrantes podían ser muy parecidos, el emplazamiento era otro y otras eran también las características externas. Hasta el momento sólo teníamos noticia de la "trampa" por donde se bajaban las máquinas aéreas desde lo alto de la arcada de la iglesia. La documentación detalla, desde 1617, los diferentes elementos que hemos descrito: lienzo del cielo, puertas correderas, andamio, maromas, poleas, tornos, ruedas, palomas, etc. Es evidente que, en la ausencia de cúpula o elemento similar en las anteriores iglesias de Santa María, el cielo se montaba en su parte invisible, sobre el propio tejado del templo, con todos los aparejos y los tornos ("torno mayor" para las máquinas pesadas del "núvol" y "araceli"; "torno menor" para la más ligera de la "Coronació", al aire libre, si bien, se disponía, cada vez, una gran vela o toldo, de 138 varas, para proteger a los tramoyistas del sol o de las inclemencias climáticas. Del terrado se accedía a la nave a través de una trampa o abertura practicada en la bóveda junto al arco toral ("arcada") del transepto; escotillón que, durante el resto del año, estaba cubierto por dos grandes tapas de madera afianzadas por losas de piedra. Bajo esta compuerta se construiría un pequeño andamio para las "puertas del cielo" y se extendería, ya a la vista del público, un lienzo azul, representando el cielo, clavado con tachuelas y tensado con cuerdas y maromas de esparto. Las rúbricas del primer *Consue-ta* conservado (1625), no contradicen en absoluto esta verosímil hipótesis. Ahora bien, si actualmente, por ejemplo, la moderna eficacia de los tornos sólo requiere cuatro hombres que giran las manillas, durante los siglos XVII y XVIII había, por

lo menos, seis hombres en el torno mayor y cinco en el menor, mientras que las tramoyas eran dirigidas por catorce hombres más, que hoy día son solamente ocho, dos, boca abajo, vestidos con camisas color rosa sosteniendo las maromas para evitar la oscilación de las máquinas; otros dos, a horcajadas sobre los anteriores, les ayudan, vestidos con camisas azules —fuertemente sujetos los cuatro con correas protectoras y, hasta hace poco, coronados con flores—; otro operario, a un extremo del andamio, se ocupa de abrir y cerrar las puertas del cielo mediante una cuerda; finalmente, tres hombres más, a medida que va bajando la maroma de las máquinas, la van revistiendo con una tela azul que la engalana; y hay que recordar, para acabar, al director responsable de tramoyas y tornos.

3. *Las tramoyas aéreas*: el "núvol" o "mangrana"; el "araceli" o "rescélica" y la "Coronació" o "Trinitat".

El uso de artefactos aéreos en la escena teatral arranca de la tragedia griega: el *geranos* o grúa que descendía o ascendía personajes divinos, uso que censuraba Aristóteles. Esta práctica escénica no se recupera hasta finales de la Edad Media en ciertas ceremonias espectaculares, tanto de tipo religioso como laico. Entre las primeras destaca la celebración del día de Pentecostés, que en Lérida se festejaba ya de manera sensacional durante el siglo XIII y que en los siglos XIV y XV desembocaría en auténtica representación. Es en esta ceremonia parateatral donde sale un primer rudimento de aparejo aéreo que baja un palomo de arteificio, lleno de cohetes, y unas lenguas de fuego que se detenían sobre las cabezas de los sacerdotes-apóstoles congregados en el presbiterio: se trataba de la venida del Paráclito, fiesta llamada en Lérida "La Colometa", y, en Valencia, "La Palometa". En ambas catedrales el ingenio bajaba desde el cimborrio, donde se pintaba un cielo en lienzo detrás del cual se escondía una compleja maquinaria que permitía el descenso del arteificio. También, durante el siglo XIV, las ceremonias laicas utilizaban máquinas aéreas, esta vez para bajar niños cantores. Así ocurrió en París, en 1385, en la entrada de la reina Isabel de Baviera, o en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza, en 1339, en la coronación de Martín el Humano, donde el aparato aéreo recibió ya el nombre de *núvol* y que, se repitió en la coronación de Fernando de Antequera (1414), bajando al personaje de la Muerte.

Se puede establecer, entonces, un origen áulico para el aparejo del *núvol* o



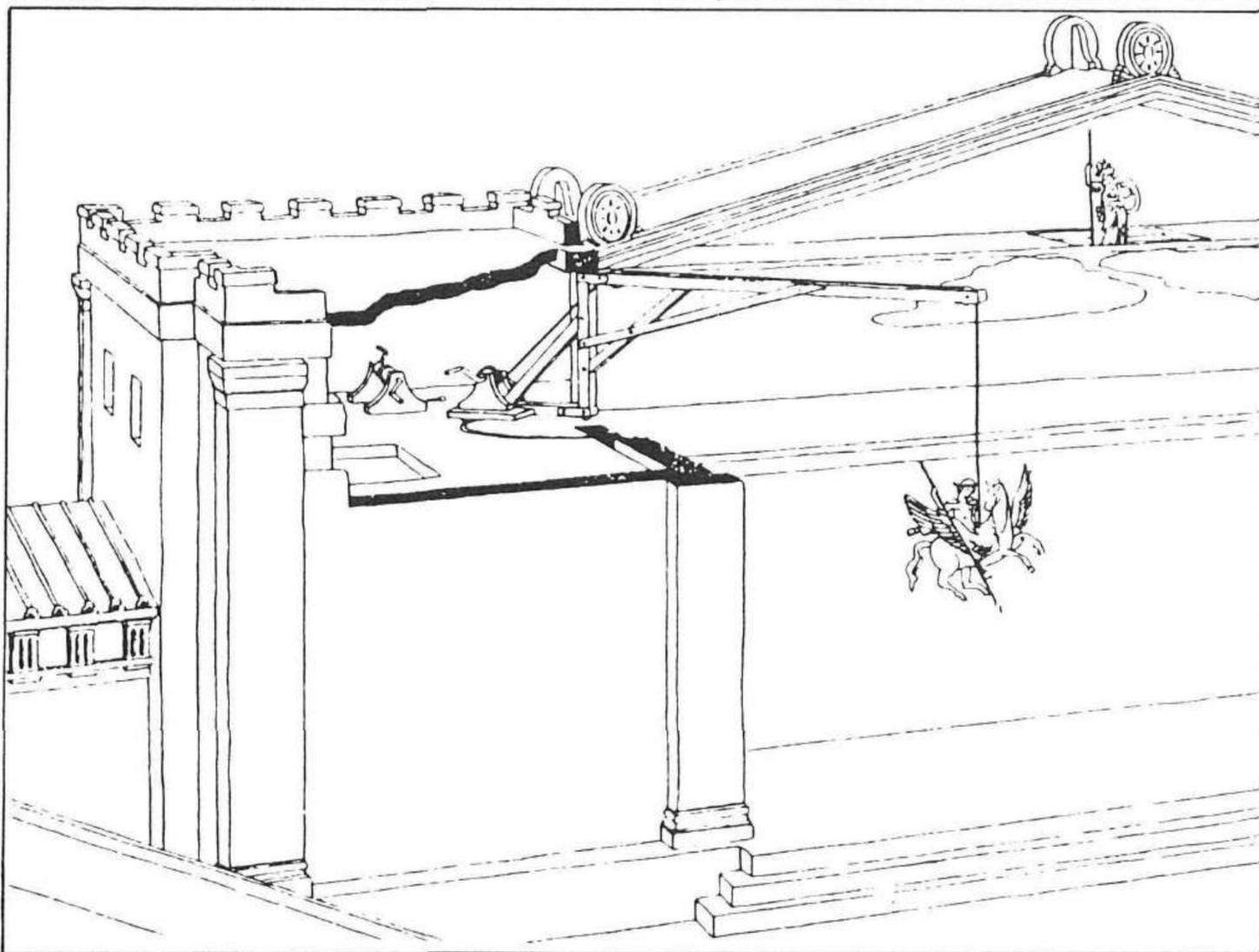
mangrana (que reaparece durante los siglos XV, XVI y XVII en las entradas reales en las ciudades), que fue después trasladado a las grandes representaciones religiosas, especialmente de tipo asuncionista, bajando al ángel que anuncia la próxima muerte de la Virgen. Así aparece el Misterio asuncionista de Valencia (1416-1425) con el nombre de "peanya", nomenclatura ésta que, junto con el de "carxofa", se utiliza todavía en los pueblos valencianos de Silla y Aldaya para designar una máquina aérea que se abre como el "núvol" de Elche, y presenta a un niño cantor interpretando un motete en un pequeño acto dramático durante la Procesión de la Transfiguración de Cristo (6 de agosto). En la documentación sobre el desaparecido Misterio asuncionista de Lérida (1498), el aparejo que desciende al ángel se cita con el nombre de "cadira". Idéntica nomenclatura aparece en el primer documento que se conserva sobre el Misterio de Elche, si bien se refiere a "la cadira en la cual se fa la Asumció" (1530), que posiblemente designa la parte central del "araceli". El "núvol" del Misterio de Elche es un aparejo compuesto por una carcasa y una tapadera. La carcasa consiste en cuatro barras metálicas unidas, arriba y abajo, por dos refuerzos octogonales de madera. Dentro de esta armadura se sujeta, con gruesas correas, el ángel, de pie y sostenido por otras cuatro barras más cortas que se le ajustan al cuerpo. De la base inferior pende una borla forrada de oropel. El espectacular cobertor arranca de la repisa superior y se compone de ocho gajos o cascotes de esfera, pintados exteriormente, hasta 1906, de azul (en correspondencia con su simbología de nube) y con un ángel querubín en cada ala actualmente, pero pintado de color granada, adaptándose al nombre popular de la máquina, "mangrana", olvidado ya su significado original. El interior de las alas, barras y basamento está completamente guarnecido de oropel. El "núvol" sobresale cerrado por la puerta del cielo, y ya en el espacio libre del interior de la iglesia (a unos cinco metros del lienzo celeste) abre sus gajos majestuosamente mediante cordones azules (hoy encarnados) descubriendo a la vista del público al ángel niño que inicia el canto.

Este tipo de máquina, y con el nombre de *núvol*, aparece exhaustivamente documentado en el teatro religioso europeo de los siglos XV, XVI y XVII. Recordemos el *núvol* esférico y con discos giratorios que bajaba en la iglesia del Carmen de Florencia en una representación de la

Ascensión de Cristo (1439), o el *núvol* de Dios Padre en una representación de la batalla angélica en la Plaza de la Señoría de la misma ciudad (1454) (otras nubes florentinas se documentan en cierta representación de la Asunción de 1514, o en una de la Asunción en San Félix en 1533, entre otras). Recordemos también los "núvols" usados en los dramas asuncionistas franceses de finales del XV y principios del XVI, el "núvol" de un *pageant* de la Asunción hecho en Londres, en 1522, en la visita del emperador Carlos, y las múltiples "nubes" del teatro

Coeli", según la cual el emperador Augusto (u Octavio) aclamado por el Senado como el señor del mundo, acudiría a la Sibila Tiburtina para pedirle consejo sobre la aceptación de este título, disuadiéndole ella y anunciándole la encarnación del Mesías, el verdadero rey, presenciando entrambos la visión de un altar del cielo (*ara coeli*) lleno de luz, que transportaba a una doncella con un infante en los brazos.

La primera vez que aparece mencionado el "araceli" en su acepción escénica es, precisamente, en una representación



Hipótesis para la reconstrucción de una tramoya aérea en el Teatro Dionisos de Atenas.

castellano del XVI-XVII (tanto el del tipo religioso-tradicional como el de Cervantes, Lope y Calderón). También el teatro tradicional catalán mantuvo esta tipología de máquina en diversas representaciones al menos hasta el siglo XIX, con expresivos restos actuales en el País Valenciano: además del modélico de Elche y las mencionadas "carxofes" de Silla y Aldaya, tienen las "taronges" de Morella y San Mateo, auténticas y preciosas reliquias de nuestra antigua escenotécnica.

Por otra parte, el aparejo del "araceli" podría haberse originado en las representaciones navideñas de la Sibila y el Emperador, relacionado como está su nombre con la leyenda romana del "Ara

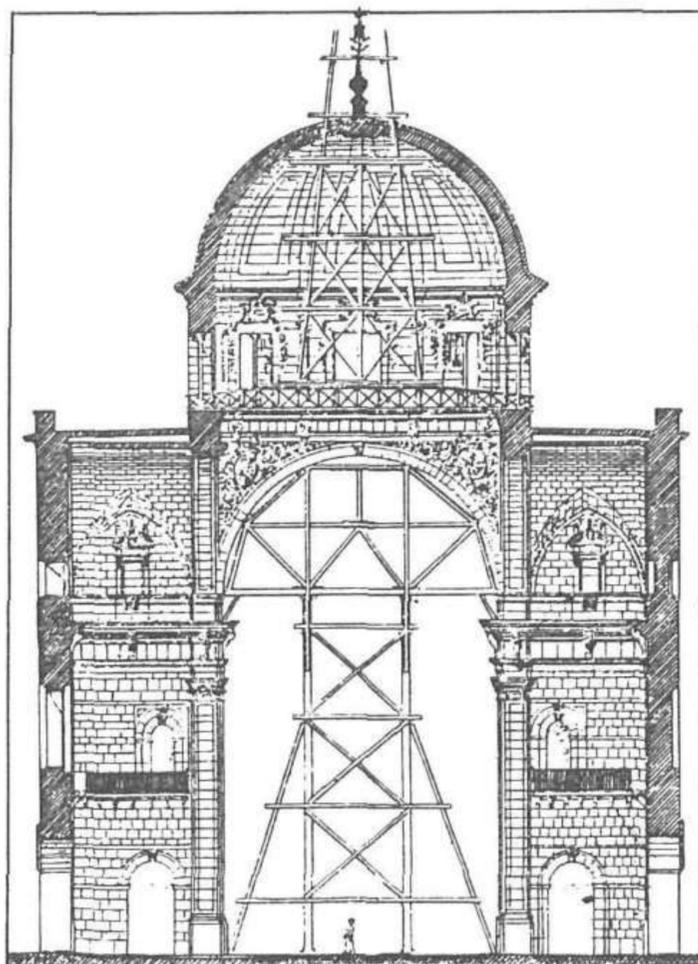
de la Sibila hecha en la catedral de Barcelona la Navidad de 1418. Muy pronto se le ve aparecer en el Misterio asuncionista de Valencia y en muchos otros dramas, dentro y fuera de la iglesia y se desarrolla, en su máxima complejidad y perfección, con el propio Felipe Brunelleschi (1377-1446) en Florencia. Aparatos semejantes aparecen en los "Montemens de la Vierge" tan abundantes al sur de Francia (Occitania) hasta la revolución (1793), entre los que cabe destacar aquel que se construyó en Rabastens en 1501 compuesto de una rueda con cinco asientos (uno para la Virgen y cuatro para los ángeles) y un sol bajo la rueda y más grande que ella, con nueve rayos

que sostenían otros nueve asientos de ángeles que, añadidos a cinco más, dispuestos a torno a la rueda, hacían un total de diecinueve asientos, sobre los cuales se emplazaban, no actores, sino estatuas.

El "araceli" de Elche está formado por dos barras de hierro que arrancan de un pedestal hexagonal de madera y se unen en arco al asa de un enganche superior, con una distancia suficiente entre la repisa y el arco, para emplazar, de pie, un sacerdote, que será sustituido por la imagen de la Virgen asunta. Fuera de las barras, a veinte centímetros de la base, están unidos otros cuatro pedestales (dos por cada barra) también de madera y con almohadillas (que en 1763 llevaban fundas de color rojo brillante) donde van arrodillados cuatro ángeles músicos: en las peanas inferiores dos triples tocan fingidamente un par de guitarrones, y en las superiores un tenor que toca la guitarra y un bajo que toca el arpa (en otras épocas era un contralto y un tenor), todos ellos sujetos con gruesas correas de cuero a la estructura metálica central. En el siglo XVIII iban atados con seis cíngulos de seda.

Tanto las repisas como las barras están profusamente tapizadas de oropel, con una borla del mismo material pendiendo de la repisa inferior. La parte central del "araceli" es, desde luego, la zona más destacada y de mayor amplitud, dado que en ella ha de elevarse la talla de la Virgen, y bien podría referirse a esta parte la "cadira", que había de dorarse en 1530, según el documento antes mencionado. Así parecen confirmarlo otros documentos referidos al *Misterio de Adán y Eva* que se representaba en Valencia durante el Corpus, en el cual Dios Padre bajaba en una tramoya que era necesario repintar cada año: "aja de pintar lo ARACELI Y CADIRA de Déu Padre y la BARCELLA os se senta". Una cosa es, pues, el "araceli" expresado no solamente como la totalidad de la máquina, sino como un concepto del "altar del cielo" (en Elche se llama también rescélica) igual a "cosa del cielo" y otra, muy particular, son los elementos técnicos que la componen: barras, repisas, bastones y la "cadira" o "barcella", su elemento central.

Finalmente, el aparato de la "Coronación" es específico del Misterio de Elche, pues si en el Misterio de Valencia no aparece el pasaje de la Coronación de María, en los posteriores castellanos se la corona ya en el Paraíso. Mas en Elche, para aumentar la espectacularidad del drama, se hace salir del cielo otra máqui-



Arriba, sección del crucero de Santa María realizado por Coquillat. Abajo, dibujo de Antoni Serrano que ilustra la instalación de las tramoyas aéreas.

na, un araceli más pequeño, integrado por una silla de madera y hierro, con respaldo en arco, donde se coloca, asegurado, el sacerdote que hace de Padre Eterno, y en los extremos inferiores en los que se enroscan dos repisas, una a cada lado, en las que se arrodillan (también sobre cojines) dos ángeles niños, que en su origen debieron representar a las dos personas de la Trinidad, pues que así se llama el conjunto en el manuscrito de 1625: "Coronació" o "Santíssima Trinitat". Todo él, como los anteriores, enteramente adornado con oropel. La máquina sólo desciende seis metros bajo el lienzo-puerta del cielo y se queda inmóvil esperando que suba el "araceli" con la imagen de la Virgen, que también se detiene a cuatro metros por debajo de la "Coronació", momento en el que Dios procede a coronar a María, cosa que hace dejando caer una diadema imperial de latón dorado, sujeta con un cordón de seda amarilla que se posa sobre la cabeza de la venerada imagen en el momento culminante del drama.

En conclusión, podemos decir que el "núvol" o "mangrana" nace de las manifestaciones festivas hechas en torno al soberano. Lo que nos declara la unidad cultural de la época, tanto a nivel ideológico como iconográfico, y la constante relación de acción e influencia entre las fiestas religiosas y las laicas y profanas. Esta máquina aérea sufrirá una acción progresiva desde el "núvol" de 1399, en el que bajaba un ángel cantor, hasta la "mangrana" de 1599 (en la entrada real de Felipe III a Barcelona), que se abría majestuosamente cuando el muchacho había de dirigirse al rey, pasando por la "caxa" de 1519 (en la entrada del emperador Carlos a Barcelona) que bajaba cuatro ángeles salmodiando, y por la "grúa" de 1564 (en la entrada de Felipe II) que hacía descender a Santa Eulalia y dos angelitos.

Por su parte, el "araceli", que adquirió su madurez técnica de la mano de Brunelleschi, nos enfrenta a un nuevo planteamiento escénico que parece aspirar a la creación de una escena unificada en el intento de establecer una estrecha relación entre espectáculo y espectadores.

Otros aparatos aéreos, de fisonomía imprecisa, se documentan por todas partes de Europa en los faustos y espectáculos de lo último de la Edad Media. Recordemos, aunque sea tan sólo por su antigüedad y espectacularidad, el excepcional ingenio ideado por un genovés que descendía desde las torres de Nôtre-Dame de París, para coronar a la reina Isabel de Baviera, en 1385, atravesan-

do por una abertura el toldo de tafetán que la cubría; o el ingenio que, desde 1443, subía la estatua de la Virgen asunta hasta lo alto de la iglesia de Santiago de Dieppe, donde había instalado un Paraíso de color azul y sembrado de estrellas.

LOS ELEMENTOS DEL ESCENARIO HORIZONTAL: EL "CADAFAL" Y "ANDADOR"

El escenario múltiple horizontal del Misterio de Elche se desarrolla longitudinalmente a lo largo de la nave de la basílica de Santa María a través de un corredor ("andador") de madera, en rampa, de dos metros de anchura, que culmina en un entarimado situado en el transepto, delante del altar, llamado "cadafal", tablado de madera de la altura de un hombre y aproximadamente cuadrado (ocho por siete metros).

El entarimado escénico ("cadafal" o también "bastiment") proviene del ceremonial áulico (usado por reyes y altos dignatarios en sus manifestaciones públicas para realzar su figura y facilitar a los circundantes su visión), y en el espectáculo religioso medieval se utiliza tanto en el interior de las iglesias como en la calle o la plaza, para permitir una mejor visibilidad al público espectador en las representaciones.

En nuestro ámbito cultural se hace presente el tablado escénico a principios del XVI (aunque, sin duda, se usaba y en el XIII), en las diversas representaciones o referencias documentales que nos han legado. Podemos decir que existen dos tipos de tablados: los fijos, contruidos de madera sobre barriles, caballetes y mesas de mercado, y los móviles o portátiles (que aparecen en el siglo XV), montados sobre ruedas ("roques" o "carretes" en Cataluña, "pageant Wagon" en Inglaterra, o "tableaux vivants" en Francia), sobre los cuales se erigían los más diversos decorados en los que figuraban numerosas representaciones religiosas, bien dentro de los templos (especialmente en las celebraciones de Semana Santa y Navidad), bien en las calles de la ciudad (sobre todo durante la Fiesta del Corpus, con su espléndida procesión urbana).

Estos entarimados continúan siendo esenciales en las representaciones dramáticas del siglo XVI, en algunos casos fortalecidos con piedra y adornados con elementos metálicos, si bien tienden a resumirse en un "cadafal" único, simple unas veces, otras con diversos niveles o alturas, que se aproximan resueltamente

a la nueva concepción frontal y de caja italiana que inicia la escena renacentista.

En el interior de los templos, el cruce-ro era la ubicación más frecuente de estas plataformas. Así se encuentran en la Catedral de Valencia, donde el "cadafal" se construía "davant lo cor, e de l'epistoler tro sus al prehicaor", es decir, frente al coro, situado en medio de la nave central (como era habitual en los templos de nuestro país) hasta el púlpito que estaba en el presbiterio; emplazamiento que mantendrá el Misterio de Elche y otras muchas representaciones como las de la catedral de Mallorca donde se precisa que se colocaba "al mig de la yglesia", al "cap dels banchs" o en el presbiterio (delante del altar mayor). Actualmente, el "cadafal" de Elche es de superficie plana, pero no sería extraño que los tablados escénicos medievales hubieran estado ligeramente inclinados hacia los espectadores para aumentar la visibilidad de su superficie, según consta que se realizaba todavía durante el siglo pasado en cierta representación de la Pasión en el norte de Cataluña. Exactamente en el centro de la plataforma del Misterio de Elche hay un escotillón de dos por dos metros con puertas corredizas por donde se introduce el "araceli" en sus dos bajadas y dentro de la que se abre en la segunda jornada el supulcro de la Virgen.

También el uso de trampas practicadas en la superficie de los entarimados medievales y renacentistas está ampliamente documentado en nuestro antiguo teatro; compuertas que comunicaban con la escena el espacio subterráneo del "cadafal", reservado a los tramoyistas, que, ocultos a la vista del público, ejecutaban toda clase de trucos escénicos. Dirigido al espacio dramático, este lugar, situado bajo el tablado, se asemejaba al infierno o al sepulcro, pero también servía para permitir la desaparición de la escena de algunos personajes.

El Misterio de la Asunción de Valencia ya utilizaba, en la entrada del XV, la escotilla central, con las mismas funciones que la de Elche, y en el XVI sería profusamente utilizada tanto en las representaciones religiosas tradicionales, como en las nuevas comedias renacentistas castellanas, especialmente las de Cervantes.

Según datos recientes (después de la guerra civil), no se usaba en el "cadafal" de Elche la segunda trampa por donde actualmente desaparece el niño-María y aparece la imagen de la Virgen, sino que solamente existía la central y en el momento en que había de hacerse el cambio, un acólito levantaba la alfombra de

la única trampilla central, mientras que un operario, en el interior del "cadafal", retiraba los tablones que la cubrían, al tiempo que un apóstol agarraba al actor-María y lo introducía por el escotillón, mientras que los demás apóstoles sacaban debajo del lecho de la Virgen el arca que contenía la imagen y la colocaban sobre el tálamo mortuorio, aprovechando que el público, en ese instante, alzaba la cabeza para contemplar el descenso del "araceli".

Esta trampa, situada al lado del Evangelio (norte-oeste) bajo el lecho de la Virgen muerta, es un poco más pequeña que la central (2 x 0,80 metros) y oculta un ingenio diseñado por el arquitecto Antonio Serrano Peral, mediante el cual el cambio resulta menos ostensible y más rápido. La modernidad de esta segunda compuerta no es obstáculo para considerar que podía haber existido en sus orígenes, ya que un mismo entarimado admitía, en otras representaciones, más de una trampa. Sobre la fisonomía del "cadafal", la documentación de los siglos XVII y XVIII nos informa que su construcción se realizaba con tablones de madera sostenidos por caballetes, y en su interior, donde trabajaban los tramoyistas, había unas cancelas que separaban diversos subespacios, exactamente como sucede en la actualidad. Además, se empleaba también para la realización del tablado, yeso, clavos, cuerdas y puntales. El yeso, con toda probabilidad, servía para rebozar los muros exteriores con el fin de poder adornarlo con pintura, porque nos consta que en su exterior producía el efecto de estar forrado con láminas de jaspe, aspecto todavía vigente a finales de la pasada centuria.

Por otra parte, su superficie estaba cubierta en aquellos tiempos con alfombras o lienzos de color azul, y todo el "cadafal" estaba rodeado por una barandilla de madera torneada que protegía al tablado y que estaba pintada y hasta plateada de hojalata. Esta baranda tenía —y tiene todavía— dos portezuelas en ambos lados (oeste y este) del cadafal para permitir el acceso de los actores desde la nave y el de los ayudantes de escena desde el presbiterio. En ella se alzan, sobre todo, doce cirios que arden constantemente desde las vísperas del día 14 de agosto hasta el 15 al toque de oración, y que, antiguamente, constituían la única iluminación del Misterio.

Hoy, el suelo del entarimado está cubierto por una gran alfombra diseñada por Manuel Bedito, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y realizada bajo la dirección de Gabino



La instalación del "cadafal" facilita la visibilidad y permite el funcionamiento de las trampillas por la que desaparecen los personajes.

Stuik, por la Real Fábrica de Tapices de Madrid.

El otro elemento escénico horizontal que se utiliza en el Misterio de Elche es, como hemos dicho, el llamado "andador", rampa que asciende desde la puerta principal de la basílica al tablado del crucero. Pasadizo también rodeado y flanqueado por balaustradas como el "cadafal", en cuya unión con aquél, salva la última altura con dos escalones. En este punto hay dos ensanchamientos laterales donde se colocan las sillas para que vean la representación los caballeros electos (al lado de la Epístola) y el arcipreste de Santa María (al lado del Evangelio). Parece ser que a principios de siglo, solamente había uno: el de los caballeros electos y portaestandarte, por-

que el arcipreste y el clero tenían cuatro poltronas o sillones sobre el propio entarimado apoyados en la barandilla. Incluso en épocas anteriores subían sobre el "cadafal" las camareras de la Virgen, un par de guardias y algún que otro espectador audaz, cosa que fue reiteradamente prohibida hasta que, a partir de 1924, no accedían al entarimado más que los personajes que representaban el Misterio.

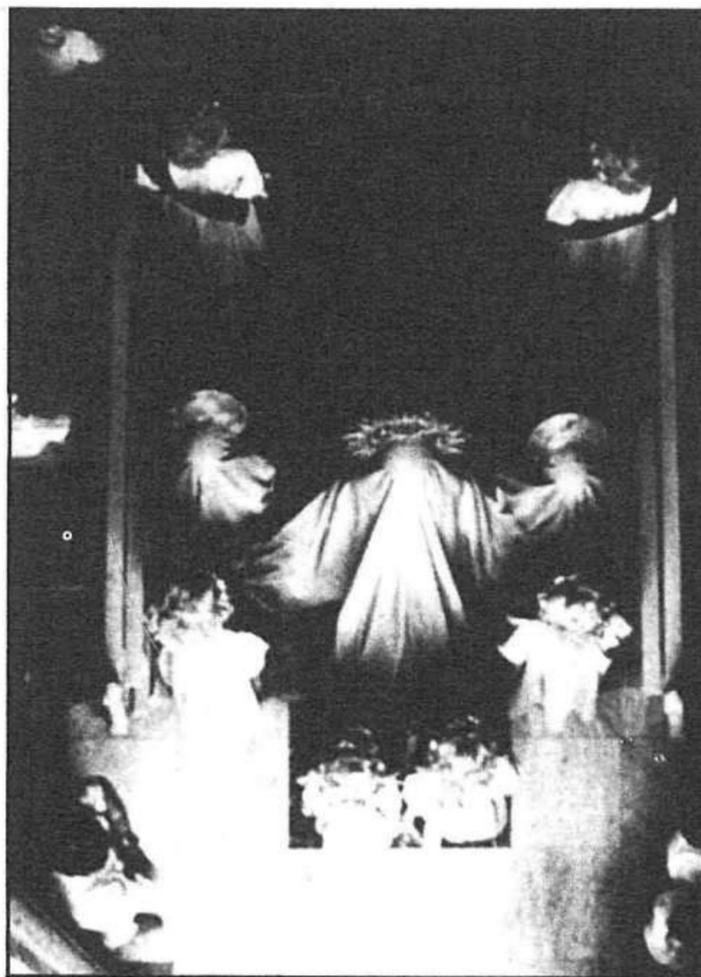
El "andador" tiene su precedente litúrgico en la "vía sacra", pasadizo ceremonial que unía el coro, situado, como hemos dicho, en el centro de las iglesias, con el presbiterio, separado por unas rejas que impedían completamente el uso al público del espacio del coro y del altar mayor, exclusivamente reservados para

la clerecía. Escénicamente se utilizó con el nombre de "corredor", que solamente servía para llegar al entarimado o como pasarela para ir de un "cadafal" a otro (cuando había más de uno), aunque a lo largo de él los actores desarrollaban, como sucede todavía hoy en Elche, una parte importante de la acción. También en los corrales castellanos del XVI existía el "palenque", camino de tablas que desde el suelo se elevaba hasta el tablado del teatro.

Tenemos fundadas sospechas de que el "andador" ilicitano, al menos antes de 1632, llegaba hasta la misma puerta de Santa María. En un principio, el "andador" no tenía por qué ser tan largo, sino que arrancaba varios metros después de la puerta del templo. Así parecen expre-

58

sarlo las rúbricas del primer manuscrito conservado del Misterio (1625) al señalar como el actor-María "entra por la porta mayor y va a l'andador" o cuando las Marías y ángeles, en la segunda jornada, "es paren a la porta mayor (a la banda) de la pila de l'aygua beneyta". Por el manuscrito de 1639 parece que el "andador" ya cruzaba, efectivamente, toda la nave, hasta la misma entrada de la puerta mayor, porque anota en la misma rúbrica inicial: "Entra la María (...) per lo andador", es decir, que al entrar en la iglesia, tiene a sus pies el principio del pasadizo; y la rúbrica inicial de la segunda jornada dice: "Van les Maries y es queden en lo andador", cuando en 1625 se quedaban en el suelo de la iglesia, delante de la puerta mayor, y un poco separadas hacia el norte (hacia la pila). ¿Qué es lo que puede haber sucedido entre ambas fechas? En 1632 el Papa Urbano VIII, a través de su protonotario apostólico, Marcos Antonio Franciotus, envía una carta al obispo de Orihuela (a cuya jurisdicción pertenecía la iglesia de Elche) y a todo el clero de aquel Obispado y del Arzobispado de Valencia, para que no se interfieran en la celebración del Misterio de Elche, cuya representación legitimaba el propio Papa, como excepción y a pesar de las estrictas prohibiciones decretadas por el Concilio de Trento y por los sínodos particulares de cada Arzobispado contra las representaciones dramáticas en el interior de los templos. A esta carta admonitoria se apresura a responder el vicario general del Obispado de Orihuela, excusándose y sosteniendo que nunca el obispo había impedido la representación del misterio asuncionista, sino que, "lo que en dicha fiesta se prohibió y mandó en el mes de agosto del año próximamente pasado (1631), por público edicto publicado en el púlpito de dicha iglesia, fue que en los días que dentro de dicha Iglesia se hiciese dicha representación, se amedianase dicha Iglesia con un PALENQUE hecho de tablas, de manera que los hombres estén separados y divididos de la mugeres, y que dentro de dicha Iglesia no hiziesen meriendas ni se vendiesen cosas de comer ni beber, y esto se prohibió porque, a ocasión de la infinita gente que acude de todas partes a ver dicha fiesta y representación, estaban en dicha Iglesia tan apretadamente mezclados los hombres con las mugeres, que de dicha apretura todos los años se seguían mil deshonestidades y desvergüenzas". También en la catedral de Valencia, por Acuerdo Capitular de 1651, se habían instalado unas rejas, desde el altar mayor



El cortejo de las Marías entra en el templo por el "andador".

al coro, con el mismo objeto de separar a los hombres de las mujeres.

Es posible entonces que, ante aquel edicto del obispo de Orihuela, se alargase el andador o "palenque" hasta la puerta mayor, quedando, de esta manera, perfectamente dividida la iglesia en dos partes o ámbitos tal y como quería la jerarquía eclesiástica. Y eso no pudo ser antes de 1632 (el edicto se publicó en las fiestas de agosto de 1631), ni después de 1639 (cuando se copia el segundo *Consueta* conocido, que, como vimos, incluye en sus rúbricas el matiz de un *andador* que comienza en la puerta mayor).

Aquí hay todavía otro detalle que nos puede confirmar aquel supuesto: los actores, cada vez que entraban o salían de la iglesia en sus intervenciones, habían de ir acompañados por dos caballeros electos, costumbre reservada ya en el manuscrito de 1625 y que todavía hoy persiste. En el siglo pasado, aquellos caballeros iban hasta la ermita de San Sebastián (vestuario de los actores) a buscarlos, acompañados además de tres parejas de guardias. Podemos lanzar la hipótesis de que eso se hacía con la finalidad de que los caballeros electos, con sus varas de autoridad, abriesen paso entre la gente que se apretujaba en el espacio entre la puerta mayor y el principio del andador antes de que éstos llegasen a los pies de ella, para que los acto-

res pudieran acercarse sin dificultad al espacio de la representación. En diversas referencias documentales sobre representaciones dramáticas de los siglos XV y XVI (y todavía hoy en ciertas procesiones del Corpus, Semana Santa o Canto de la Sibila), aparecen unos personajes, (pertigueros, ordenadores, arregladores) que, provistos de bordones o varas, apartaban a la gente para dejar espacio para las representaciones y ceremonias (en Lérida había, incluso, el cargo de *espan-taperros*, cuya misión consistía en fustigar con un látigo a los animales que irremediamente se colaban dentro del templo durante las representaciones).

En la documentación de los siglos XVII y XVIII se habla también de *crujía*, de *taulat* y de *corredor* como sinónimos de *andador*. Pero otras veces aparece en plural: "corredores". ¿Podía existir allí otra rampa al extremo este del "cadafal" para bajar al presbiterio? Hoy existen unas escaleras de madera para esta función.

Concluyendo, podemos decir que el Misterio de Elche, pese a su larga vida a través de los siglos, con todas las readaptaciones y transformaciones que esta continuidad comporta, ha mantenido los elementos técnicos y la disposición escénica que heredó de las últimas conquistas teatrales de la Edad Media.

Por una parte, recibió la multiplicidad horizontal característica del escenario de aquella época, consistente en la yuxtaposición y la simultaneidad de los sitios dramáticos en el espacio teatral. Efectivamente, tiene la particular concentración de la acción en el crucero ("cadafal"), también a lo largo de toda la nave ("andador" y Santos Lugares) y el sustancioso movimiento dramático, pues fuera, en la calle, se desarrollan secuencias parateatrales (desplazamiento de actores desde la ermita de San Sebastián hasta la iglesia Mayor y procesión urbana del entierro de la Virgen). Por otra parte, incorpora las nuevas concepciones escénicas surgidas en el pre-renacimiento (siglos XIV-XV) y concretadas en el uso de la verticalidad mediante ingenios aéreos; escena vertical que también acusa cierta multiplicidad en la acción dramática.

De esta manera, el Misterio de Elche se ha convertido en albacea de la más depurada concepción escénica que creó la Edad Media: la combinación del escenario horizontal (espacio de tierra) con el escenario vertical (espacio de cielo), sirviéndose de los elementos más característicos que la componen: escenotécnica aérea y escenarios elevados.

LA MUSICA DEL "MISTERI" COMO UN VIEJO TEMPLO...

M.^a CARMEN GÓMEZ I MUNTANÉ *

Cuando visitamos nuestros viejos templos movidos por esa típica curiosidad que caracteriza al hombre moderno, nos sorprende a veces observar la huella que cientos de años de historia han dejado inscrita en ellos. Rara

es la iglesia románica cuyos cimientos no estén basados en un templo anterior. Rara es también la iglesia o catedral gótica que no resulte de la ampliación de otra románica, y que a su vez no haya sido remodelada en años posteriores; recordemos esas capillas barrocas o neoclásicas que amplían las naves laterales de nuestros templos medievales, o alguna de sus fachadas de los siglos XVII y XVIII. Si paseamos nuestra mirada por su interior, altares, imágenes, crucifijos, retablos, pinturas, tapices, la iluminación e incluso los asientos, todo ha ido cambiando poco a poco con el paso del tiempo. El deterioro, el cambio de gusto, la modificación de los ritos, los motivos de seguridad, han ido remodelando ese interior, que seguramente se parece hoy muy poco a lo que fue en el pasado. ¿Existe algún templo románico, gótico o del Renacimiento del que podamos decir que se haya mantenido intacto desde la fecha de su consagración? Lo único que de verdad se conserva es algo así como su "esqueleto", cuya radiografía nos revelará sin duda las múltiples "operaciones" a las que habrá sido sometido, pero

que en modo alguno es idéntico al templo que fue, al templo vivo de otros tiempos.

Existe hoy en día en todos los ámbitos de nuestra cultura una loable afición por conservar y reconstruir el pasado, afición que prima sobre todo el grado de antigüedad. Las viejas piedras de iglesias y catedrales se limpian con esmero, se dirá que para despojarlas del mugre que las cubría y facilitar así el acceso a la autenticidad de aquel pasado; la verdad es que también se las despoja de cualquier resto de pintura o de objetos que se hubieran ido acumulando con el paso de los años. ¿Acaso es menos auténtica una pequeña capilla de una catedral gótica con los muros encalados y posteriormente pintados, y su pequeño retablo barroco, que esa misma capilla con las paredes mostrando la piedra desnuda y con un altar sin adorno alguno? Puede que una capilla de estas últimas características no haya existido nunca antes de hoy; puede que se trate de una proyección estética del presente hacia el pasado, en tanto que la capilla barroca, sin duda, reflejaba la imagen de toda una época.

Sin pretender polemizar aquí sobre los criterios que guían la conservación de nuestro patrimonio artístico, tal vez las consideraciones que acabamos de exponer nos ayuden a comprender mejor qué es el *Misterio de Elche*, por lo menos en su aspecto musical. Al igual que un viejo templo en el que confluyen estilos artísticos distintos, el *Misterio*, en la versión que hoy conocemos de él, es una representación dramático-musical que consta de veintisiete números o piezas

distintas, escritas a lo largo de muchos años; su texto, en "limosín" y versificado, se refiere a la Asunción de la Virgen. Las veintisiete piezas a las que acabamos de referirnos se agrupan en dos jornadas, la primera de las cuales consta de once números diferentes, más cuatro repetidos, y la segunda de dieciséis, de los cuales también dos se repiten. En la primera parte predomina el canto monódico y en la segunda, el polifónico.

Cinco de las piezas que se cantan a lo largo del *Misterio*, tienen un origen medieval. Se trata de tres himnos, una secuencia y un salmo que, salvo en un caso, se cantan con un texto diferente al suyo original. La excepción la constituye el salmo "In exitu Israel de Egypto", que mantiene íntegramente su texto en latín, y en el que la entonación gregoriana sufre cierta transmutación, al cantarse polifónicamente algunos de sus fragmentos, siguiendo la técnica del falso bordón. Nada sabemos sobre quién o quienes adaptaron estas cinco piezas al *Misterio*.

Respecto al autor de otros de sus fragmentos somos algo más que afortunados. Se sabe, por ejemplo, que Antonio de Ribera (fl. 1514-27), compositor destacado del Cancionero Musical de Palacio, adaptó una obra de Pedro de Escobar (ca. 1465-d. 1535), el villancico a cuatro voces "Quedaos, adiós", que se canta con el texto "Cantem, senyors"; él mismo parece haber adaptado otras tres composiciones de sus contemporáneos a la representación dramática, los núms. 17, 18 y 20, aunque este punto queda aún

(*) Profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona.

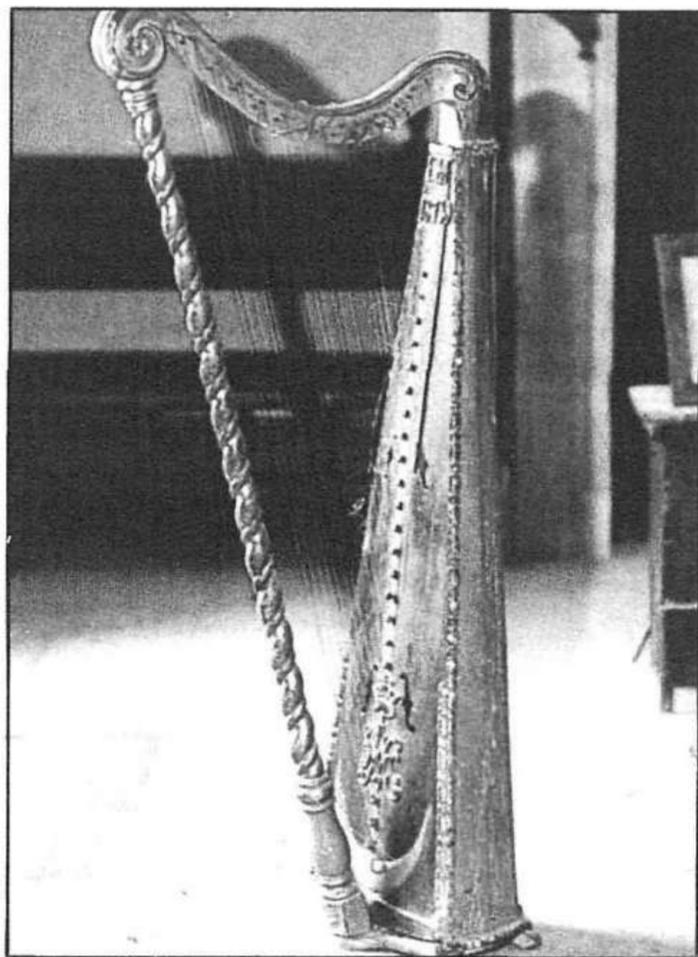
por aclarar. Ribera es a su vez autor de una de las joyas musicales de todo el *Misterio*, "Flor de virginal belleza", composición polifónica a cuatro voces que cantan los Apóstoles alrededor del lecho donde yace el cuerpo sin vida de la Virgen.

Aunque sólo consta que el canónigo de Orihuela Juan Ginés Pérez (1548-1612?) compuso uno de los fragmentos del *Misterio*, "A vosaltres venim pregar", a mi entender caben atribuirle, a él o a su escuela, cuatro composiciones más, "Salva regina princesa", "Esposa e mare de Déu", "Llevantau.s, Reina excel. lent", "Vós siau ben arribada" y "Gloria" final, con lo cual su estilo pasa a ser el mejor representado de toda la obra. Por su parte, Lluís Vich, maestro de capilla, de Santa María de Elche entre 1562 y 1584 y organista de la misma en años anteriores, escribió el villancico a cuatro voces "Ans d'entrar en sepultura", la composición más larga de toda la representación. Por lo que respecta a las demás composiciones, todas son anónimas, pudiéndose distinguir entre ellas la obra de, por lo menos, tres maestros distintos, se supone que contemporáneos de los más arriba citados.

El drama ilicitano se sitúa en la cúspide de toda una tradición teatral, cuyos orígenes habría que buscar en obras idénticas o parecidas al drama asuncionista del monasterio catalán de Santa María del Estany. Esta obrita, que debe ser del siglo XIII aunque aparezca copiada en un manuscrito del XIV, es un calco de un drama litúrgico muy extendido que solía representarse el día de Pascua. La música de este último se mantiene prácticamente intacta en la nueva representación, en tanto que el texto, en latín, se adapta a las circunstancias que requiere el día de la Asunción de la Virgen.

A medio camino entre los dramas asuncionistas del Estany y de Elche, hay que señalar en primer lugar una obra en lengua vernácula que consta fue representada en Tarragona en el año 1388. Su música procede en gran parte de distintas melodías litúrgicas a las que les fueron adaptados de uno a cinco nuevos textos, y también de tres melodías populares o trovadorescas, que sufrieron el mismo proceso. La labor musical creadora, si es que la hubo, quedó limitada en el drama de Tarragona a la composición de tres melodías hoy perdidas que el manuscrito que lo conserva clasifica como "cantilenas"

Anterior al *Misterio de Elche*, por lo menos en la versión que hoy conocemos,



Arpa del siglo XVIII que se utilizaba en la representación. Museo de la Festa.

es también el drama de la Asunción que fue estrenado en Valencia el 15 de agosto de 1416. A diferencia del de Tarragona, el de Valencia hace uso exclusivo de melodías trovadorescas —seis en total—, a las que adapta sus versos escritos en valenciano; a dichas melodías se suman otras dos que no se conservan, pero que cabe pensar fueran escritas exprofeso para la representación.

Lo primero que llama la atención entre estos tres dramas asuncionistas a los que acabamos de referirnos y el *Misterio*, es que mientras en este último alterna la monodía con la polifonía, en los otros se canta siempre en canto llano. Tal vez hubiera una excepción, a saber, el tropo de "Sanctus Sospitati dedit mundum", que en la Asunción de Tarragona se canta con el texto "Ara isqua de la fossa", y del que sólo se conserva una versión polifónica a dos voces; es posible, sin embargo, que en lugar de esta versión polifónica se utilizara otra monódica, hoy desconocida, en la representación.

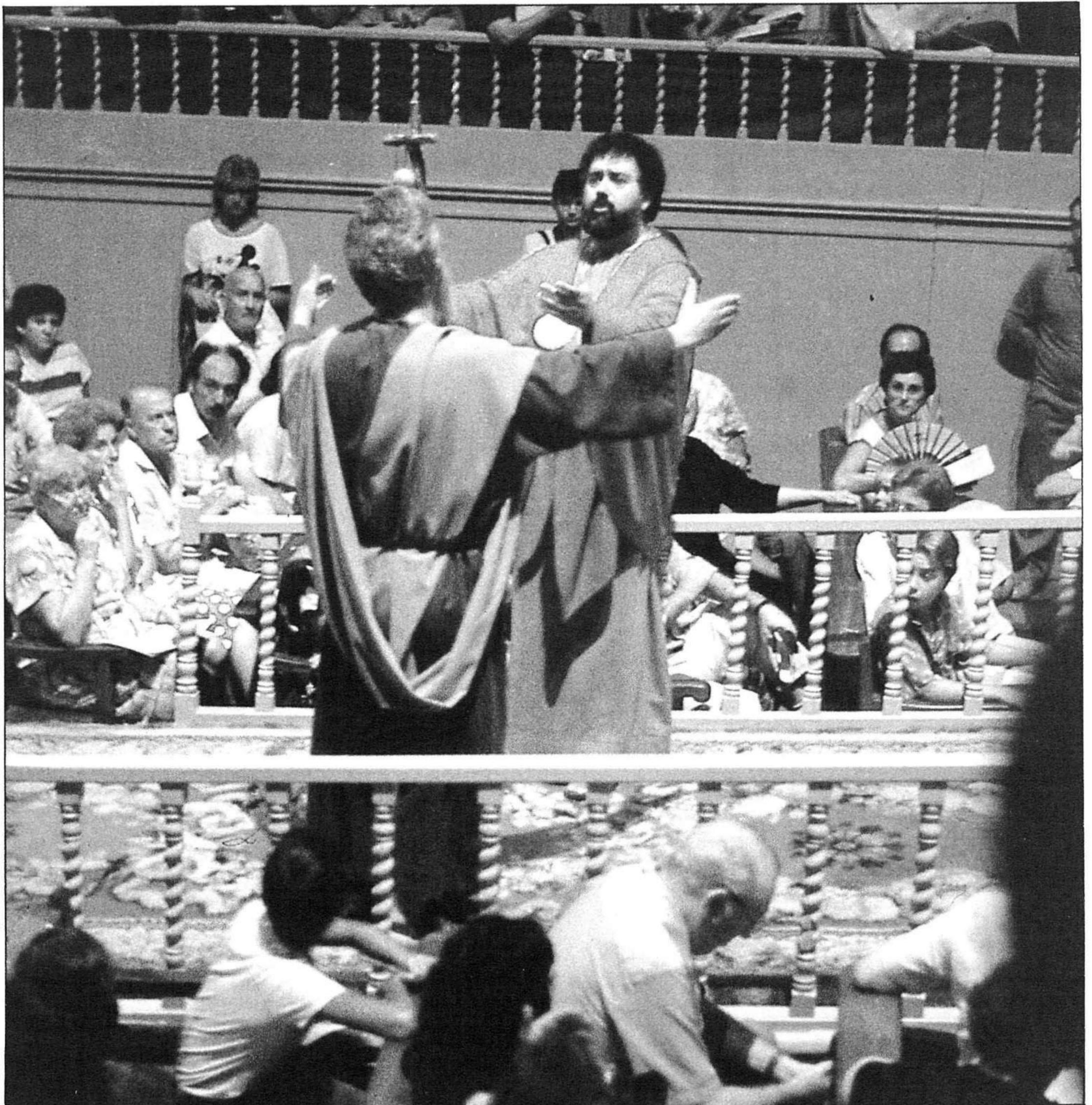
En segundo lugar ocurre que en el *Misterio* parecen dominar las piezas escritas exprofeso para el mismo, por lo menos en un notable tanto por ciento, en tanto que en las representaciones asuncionistas de origen hispano que le preceden históricamente, la creación musical original apenas si se nota.

Parece demostrado que el texto que sirve de base a la Asunción de Elche fue escrito en parte a fines del siglo XV; a este respecto cabe consultar los numerosos trabajos que dedica al tema Jesús-Francesc Massip, entre los que destacamos su edición crítica del *Misterio*, recientemente publicada por la Consellería de Cultura de Valencia. Su música, recordémoslo una vez más, es el resultado de la suma de distintas composiciones originales de autores diversos, a las que se añaden algunas adaptaciones; los compositores que se sabe de cierto trabajaron en *Misterio*, Ribera, Ginés Pérez y Vich, vivieron y desarrollaron su obra en el siglo XVI. Cabe observar que Ginés Pérez y Vich nacieron cuando Ribera ya habría muerto.

El único manuscrito antiguo conservado que recoge la música del *Misterio de Elche*, data del año 1709, manuscrito del que existe un duplicado fechado en 1722. Evidentemente, se trata de una copia realizada a partir de otra u otras anteriores, puesto que la forma en que aparece escrita la música es típica del siglo XVI, como máximo de principios del XVII. Este manuscrito no recoge una pieza que se sabe fue escrita para la representación dramática por Joan Bautista Comes (1582-1643), discípulo de Joan Ginés Pérez y maestro de capilla de la Seo de Valencia, "Veniu, Mare excellent".

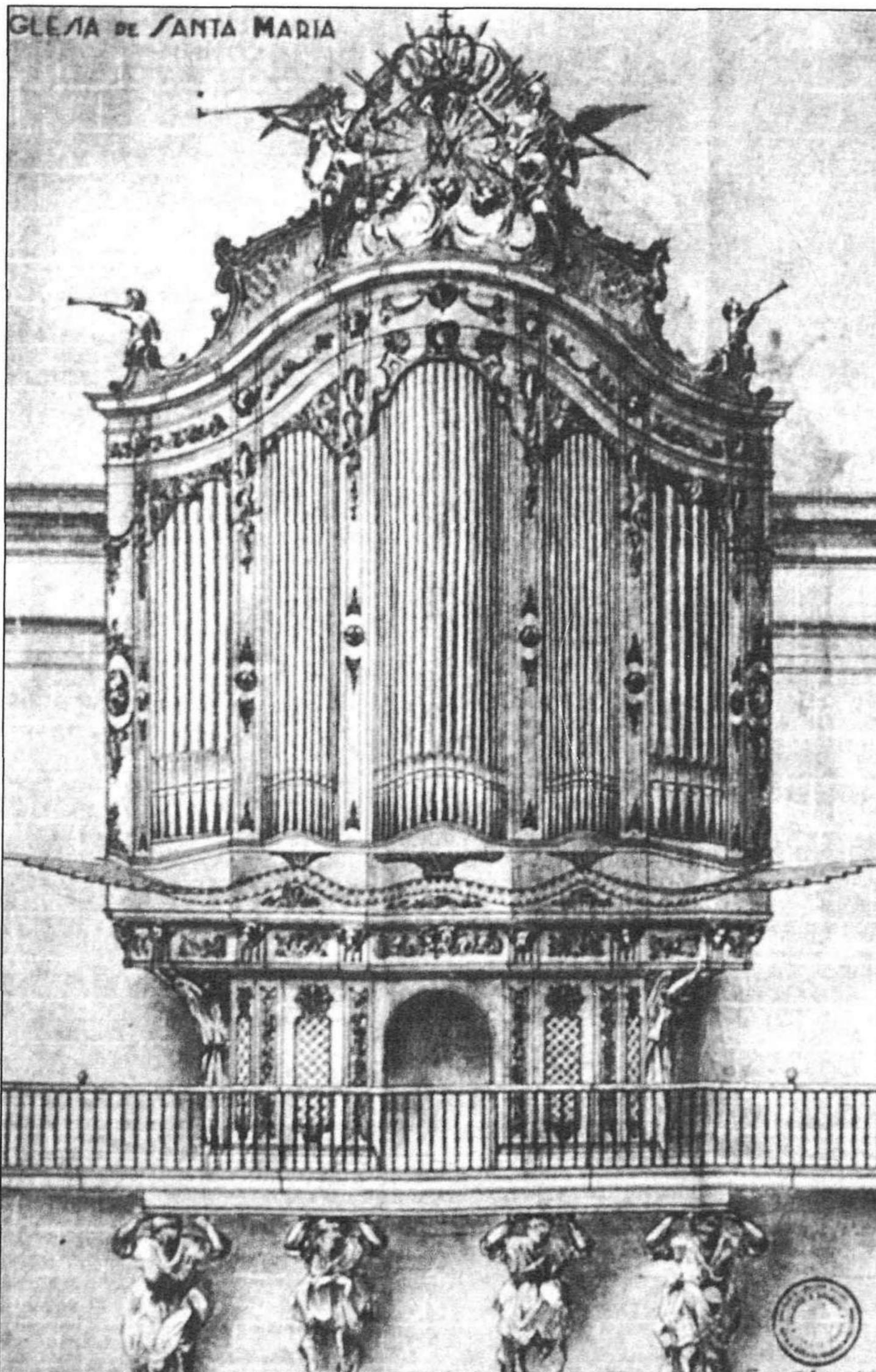
En mi opinión, este dato que puede parecer anecdótico, revela en cierta medida el proceso de composición de la música del *Misterio* hasta llegar a la versión que hoy conocemos del manuscrito o Consueta de 1709. Si Comes pensó en añadirle una pieza, lo más seguro es que existiera una tradición en este sentido. Lo que ocurre es que en su época la representación habría adquirido una entidad propia difícil de alterar, como se desprende del hecho de que la pieza en cuestión no fuera incluida más allá seguramente de algunas representaciones en las que el mismo Cosme podría haber tomado parte.

Su maestro Ginés Pérez fue más afortunado, pero tanto respecto a sus composiciones como a las de los otros maestros que intervinieron en la versión del *Misterio* de 1709, cabe preguntarse si son añadidos o bien si sustituyen a otras piezas que ocuparían su lugar en posibles versiones anteriores. Puesto que Ginés Pérez no pudo trabajar en la misma época que lo hizo, por ejemplo, Antonio de Ribera, y puesto que si excluimos del *Misterio* las obras en las que



61

En el "Misteri" se alternan el canto llano y la polifonía.



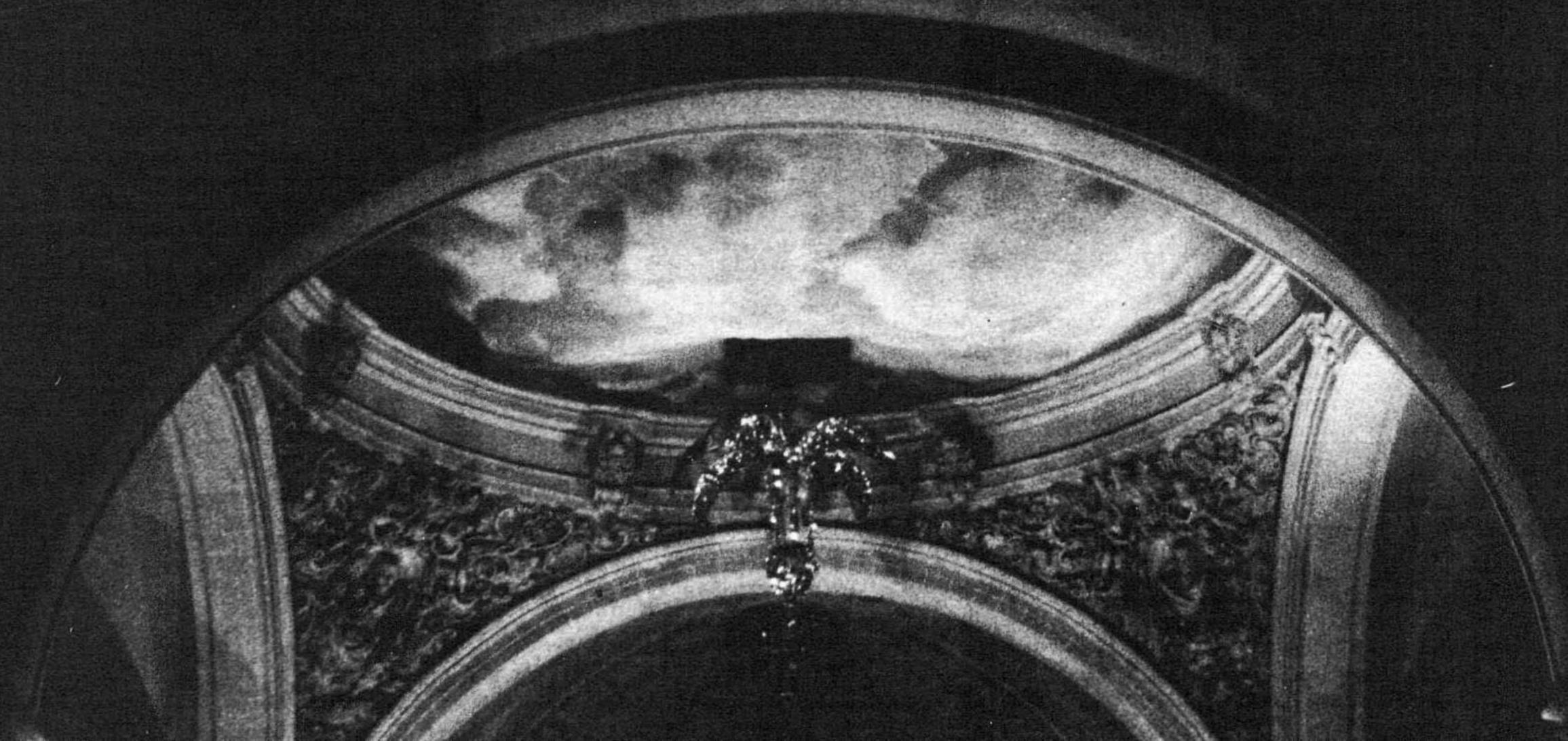
se adivina su mano o la de su escuela la representación cojea, hay que suponer que por lo menos una parte de estas piezas sustituyen a otras anteriores de texto idéntico o parecido. Es muy posible que estas últimas fueran adaptaciones de cantos monódicos gregorianos o trovadorescos, algo que debía conocer muy bien Antonio de Ribera, pues sólo así se explica lo inusitado de su o sus adaptaciones polifónicas; de hecho, Ribera se limitó a imitar lo que otros hicieron antes que él. Buena muestra de ello son las adaptaciones de fragmentos gregorianos que aparecen en la Consueta de 1709 y que seguramente formaban parte de la primera redacción del *Misterio*. Es imposible determinar de cuándo data esta última, aunque muy bien podría ser contemporánea de las representaciones de Tarragona o Valencia, o incluso de otras representaciones mucho más primitivas de las que sin duda derivan ambas.

El *Misterio de Elche* resulta ser algo así como un viejo templo del siglo XV, construido, en mi opinión, a partir de los cimientos de otro más antiguo; con el paso del tiempo ese templo ha sufrido varios retoques de importancia, que sin embargo no han llegado a alterar su estructura básica. Lo que sí se ha alterado, en cambio, es toda su parte ornamental. El *Misterio* se canta hoy en día con larguísima melisma que envuelven las notas en que se apoya su estructura, hasta el punto de que ésta se hace a veces irreconocible. La tradición de tales ornamentaciones arranca muy probablemente del siglo XVIII, aunque a ellas se añaden recursos vocales más propios del XIX y otros que tienen que ver con el folclore mediterráneo.

Cabe la tentación de tratar de recuperar lo que fuera la versión más primitiva que la que se canta hoy en Elche, siguiendo una vieja tradición oral; ahí está la Consueta de 1709 que nos brinda la gran oportunidad de hacer una reconstrucción histórica del *Misterio*, tal como debió sonar a fines del siglo XVI. Pero, por desgracia, ni dicha Consueta ni ninguna partitura del Renacimiento dice nada acerca de cómo debía interpretarse aquella música. Hacer sonar al pie de la letra la música que copia la Consueta de 1709 equivaldría a algo así como dar vida a un esqueleto. O bien se recupera y se aplica una tradición interpretativa propia del Renacimiento a la versión del *Misterio* que recoge la Consueta señalada, o bien es preferible quedarse con una tradición más moderna, pero que ciertamente resulta mucho más auténtica.

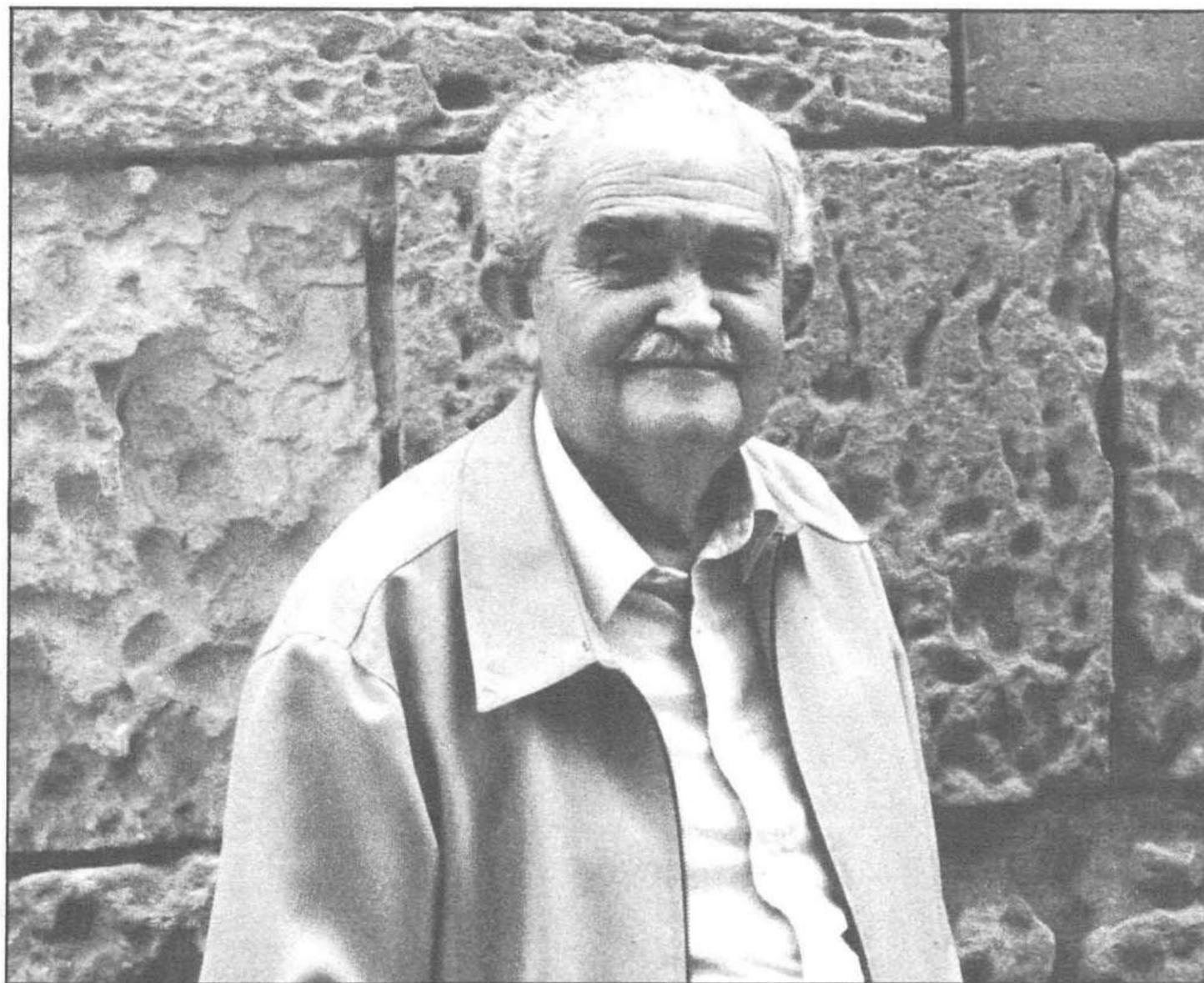
Dibujo del arquitecto Serrano Perales para la restauración del órgano de la basilica de Santa Maria.

TRES TESTIMONIOS



ANTONIO ANTÓN ASENCIO, TREINTA AÑOS COMO MAESTRO DE CEREMONIAS

M. P. C.



Desde hace treinta años viene desempeñando la función de maestro de ceremonias en el *Misteri*, un oficio que él compara a la dirección escénica en el teatro, pero que dadas las dimensiones de este acontecimiento es

algo más complejo. Su nombre es Antonio Antón Asencio y su primera intervención en la *Festa* ocurrió en 1933, cuando interpretó el ángel de la "granada" que anuncia a la Virgen la hora de su tránsito. Hoy dos hijos suyos bajan también en el "araceli", son el bajo y el tenor, los ángeles que tañen el arpa y la guitarra, mientras la tramoya aérea recorre la vertical de treinta metros en el crucero de la basílica de Santa María. Para este singular acontecimiento todo se ha convertido en escena, la nave, la plaza, la tramoya instalada en la bóveda, el campanario, la sacristía..., y Antonio Antón,

sentado junto al órgano y provisto de un sofisticado aparato de transmisión, envía sus órdenes a los ocho puntos cruciales de este mundo, para que todo el engranaje de la *Festa* se ponga en marcha.

—“Nosotros lo conocemos desde hace tantos años que ya lo hacemos de rutina, pero lo cierto es que se trata de un aparato muy complicado. En los últimos años hemos introducido la electrónica para conseguir una mejor coordinación, pero se trata de cambios que el público no advierte y que poco a poco han ido sustituyendo a los procedimientos arcaicos, como la transmisión de órdenes que se hacía antes de la guerra civil desde el “cadafal” a la tramoya del cielo. Aquel procedimiento, ya histórico, consistía en que el arcipreste, que está sentado a la entrada del “cadafal” agitaba un pañuelo blanco y un observador, situado en el balconcillo que hay sobre el camerín de la Virgen, en el retablo del altar mayor, gritaba a los que estaban en la tramoya: “obriu”. Y ellos abrían la puerta porque la escena requería la presencia del ángel. Aquella señal se escuchaba prácticamente en toda la iglesia hasta que se

instaló una línea telefónica que unía el tablado y la tramoya, y que aún se mantiene porque se trata de un mecanismo de mucha seguridad, aunque las órdenes se transmiten por un aparato electrónico”.

—¿Cuándo aparece la figura del maestro de ceremonias?

—“Esa figura existe como tal desde que se creó el Patronato del Misterio de Elche. En principio, la dirección de escena consistía en ese mecanismo tradicional de transmisión de órdenes sin que hubiera una persona en concreto que se responsabilizase de esa tarea. Era simplemente el jefe de la tramoya aérea, el que recibía las órdenes de abrir o cerrar. Después comenzó a coordinar el desarrollo de la escena, de tal manera que en los momentos cumbres del drama los aparatos llegasen a la altura precisa desde donde fuera posible su observación, no sólo desde la iglesia, sino desde las plazas circundantes, puesto que la iglesia abre sus puertas de par en par para permitir la visión de la escena a las personas que no han podido entrar en el templo. En estos años se han venido

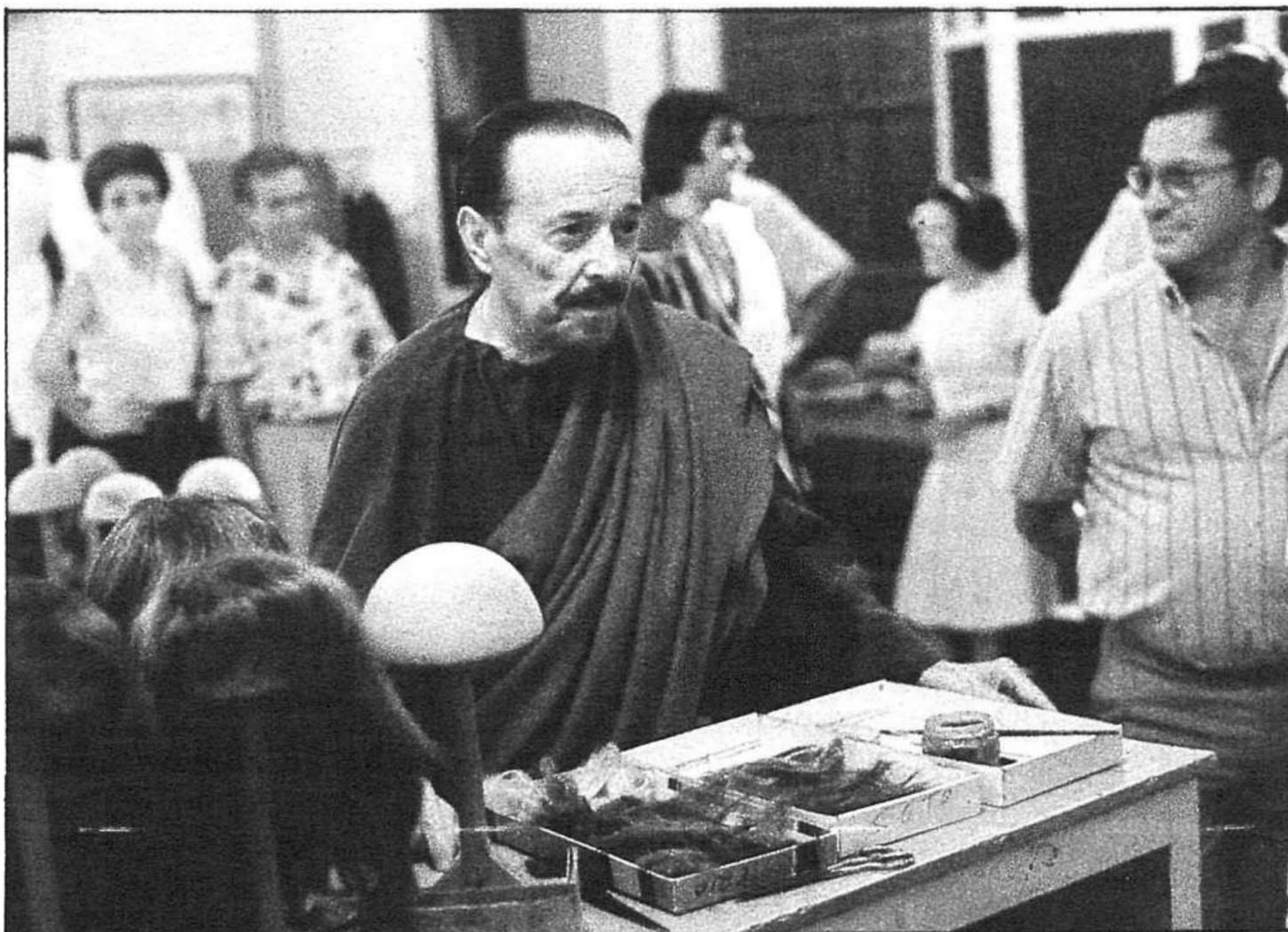
perfeccionando mecanismos rudimentarios, pero hay que decir que el *Misteri* se sigue haciendo por personas no profesionales, que han heredado sus papeles de padres a hijos y que en esa circunstancia radica precisamente su encanto. Por ejemplo, arriba, la gente que mueve el torno, es la familia de Durá, desde hace cinco generaciones”.

—Hay que decir que las personas que participaron y hacen posible el *Misteri*, desde los cantores a los tramoyistas, lo hacen de manera desinteresada, aunque exista una pequeña remuneración simbólica y que se ensaya de manera intensiva los diez días anteriores a la representación, para coordinar movimientos y detalles y para conjuntar los coros, porque todos los años se producen relevos. Como hay diferentes representaciones, existe también una rotación en los papeles y cada uno de los personajes tiene un suplente, para que no se produzcan sorpresas de última hora, como antes ocurría.

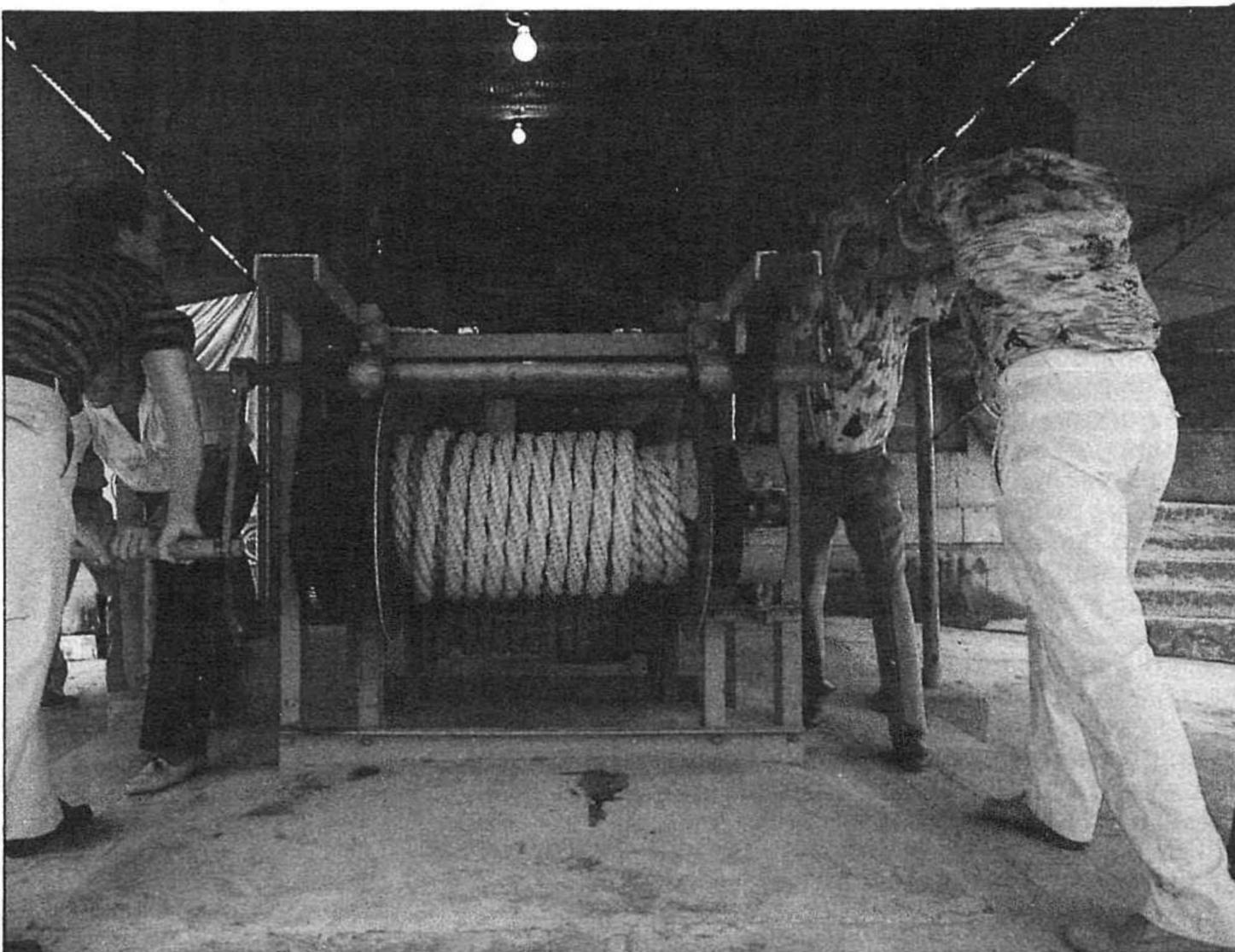
—“Puede decirse que en Elche existen varias docenas de familias que desde siempre han estado unidas al *Misteri*, y que aunque algunos de sus antepasados hayan sido actores y ellos no se consideran con las facultades precisas, no por ello se alejan, sino que colaboran en otras tareas. Incluso los cantores, cuando por razones de edad se ven obligados a retirarse de la escena, continúan después vinculados a las representaciones. Esta especial vinculación de la gente de Elche con el *Misteri* es, sin duda, una de las razones que han hecho posible su pervivencia en medio de las vicisitudes de la historia. Desde una representación religiosa medieval sostenida básicamente por el clero —todavía a finales del siglo XVII, cuando se inaugura el actual templo, la nómina de clérigos era de más de cincuenta— se pasa, de acuerdo con los gustos y condiciones de cada época, a dar una mayor participación a los seglares, sobre todo al introducirse la polifonía y necesitar de personas con condiciones específicas. Aun así se conservan tres papeles que deben ser interpretados por sacerdotes, pero más bien debido a razones litúrgicas que de la propia representación”.

ENTRE LITURGIA Y TEATRO

Porque el *Misteri* ha quedado cristalizado en el tránsito de la liturgia al teatro, como si fuera un fósil en cuya rareza se ofrecen pruebas de un período originario de la formación del teatro. Al librarse de la prohibición de Trento, la *Festa ilicitana*



Los “oficios” del *Misteri* se transmiten de generación en generación.



En la capilla de San Sebastián se instala el “camerino” colectivo.

ha podido transmitir a los siglos sucesivos cómo era en realidad el teatro religioso heredado de la Edad Media y sometido a la creatividad popular, que con frecuencia entraba en conflicto con la jerarquía religiosa.

—“Hay que decir que el *Misteri* es un acto litúrgico de principio a fin y ya, desde 1950 en que la Asunción de la Virgen fue declarada dogma de fe por el papa Pío XII, la Iglesia ha elevado a la categoría de artículo de fe lo que nuestra representación conmemoraba desde hacía siete siglos. Como consecuencia de esa declaración dogmática, la Santa Sede concedió el título de basílica menor al templo donde se representa el *Misteri*, seguramente para confirmar su raíz esencialmente religiosa, lo que justifica también que sea la única representación que se celebra en el interior de un templo y que se libra de las prohibiciones de Trento por un curioso decreto papal de 1632.

Cuando el obispo de la diócesis intentó prohibir las representaciones, basándose en que se producían en la iglesia ciertos actos y una excesiva algaraza, porque la gente tomaba partido por los judíos o por los apóstoles, lo que da origen, incluso, a peleas entre los asistentes, las autoridades civiles de Elche con el síndico de aquella época al frente, D. Francisco Sempere, ni cortos ni perezosos se fueron a Roma a protestar y a exponer que ellos tenían justos títulos, desde tiempo inmemorial para celebrar esta representación y que nadie hasta entonces lo había puesto en duda. Fue entonces cuando el papa Urbano VIII, el papa Barberini, entendió que la representación tenía una calidad artística y que en nada se oponía al dogma religioso, de modo que ordenó al obispo de Orihuela que se abstuviera de intervenir, conminándole incluso bajo multa de 500 ducados y pena de excomunión, y que si tenía algo en contra de la representación del *Misteri*, que acudiese antes al tribunal pontificio. Así que, en mi opinión, fue la fe de los ilicitanos en el propio dogma de la Asunción lo que ha hecho pervivir esta representación hasta nuestros días, librándola del destino común de las innumerables representaciones que entonces existían en Europa y que fueron pasando del interior de los templos a los atrios, y de allí a las plazas públicas, antes de perderse definitivamente”.

Para Antonio Antón no deja de ser milagrosa esta conservación del *Misteri*, sobre todo si se tiene en cuenta el nivel cultural de aquella época en la que él calcula que no más de tres docenas de



Revestirse, el comienzo de la ceremonia.

personas sabrían leer y escribir en Elche. Pero lo cierto es que hay que reconocerle su buena suerte, porque si sale airoso del enfrentamiento eclesiástico, cuando peores tiempos corrían en España para la confesión católica, consigue el respaldo del propio gobierno de la República, con su declaración de monumento nacional, aunque la bula republicana no librase a la iglesia de Santa María del incendio durante la guerra y su consecuente destrucción —imagen de la Virgen incluida— de todos los elementos de la representación.

—“Ya en 1609 se había dado un paso decisivo para resolver el problema fundamental de las representaciones, que era el económico, el que amenazaba con que se interrumpieran las representacio-



CARME MONTAÑANA

nes, como había ocurrido un año a consecuencia de la muerte del príncipe don Carlos y en otro año porque la Cofradía no disponía de fondos. Desde esa fecha el Ayuntamiento lo tomó a su cargo y se comprometió a subvenir los gastos de la representación.

Con todo, esta era una fiesta en la que lo que menos importaba era la dignidad artística del espectáculo. Encontraba su principal justificación en la exaltación del misterio de fe que representaba. Este hecho motivó que los maestros de capilla fueran suprimiendo escenas, cantando fragmentos mutilados, permitiendo imperfecciones y dejando por desidia que se fueran introduciendo elementos extraños, como instrumentos para dar el tono a los cantores... A partir de 1924

eran tantos los elementos extraños introducidos en la representación que incluso al propio "cadafal" accedía parte del clero de Santa María, así como autoridades y hasta guardias municipales. Entonces la junta se puso en contacto con el músico alicantino Óscar Esplá, a quien se debe una limpieza de la partitura musical que corregía todos los vicios contraídos con el paso del tiempo. Al advenimiento de la República, como Esplá fue nombrado presidente de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos, dado su cariño por el *Misteri* y valorando su calidad artística, consiguió del gobierno de la República su declaración de monumento nacional, caso rarísimo en un momento en el que la cuestión religiosa en España está más controvertida. El

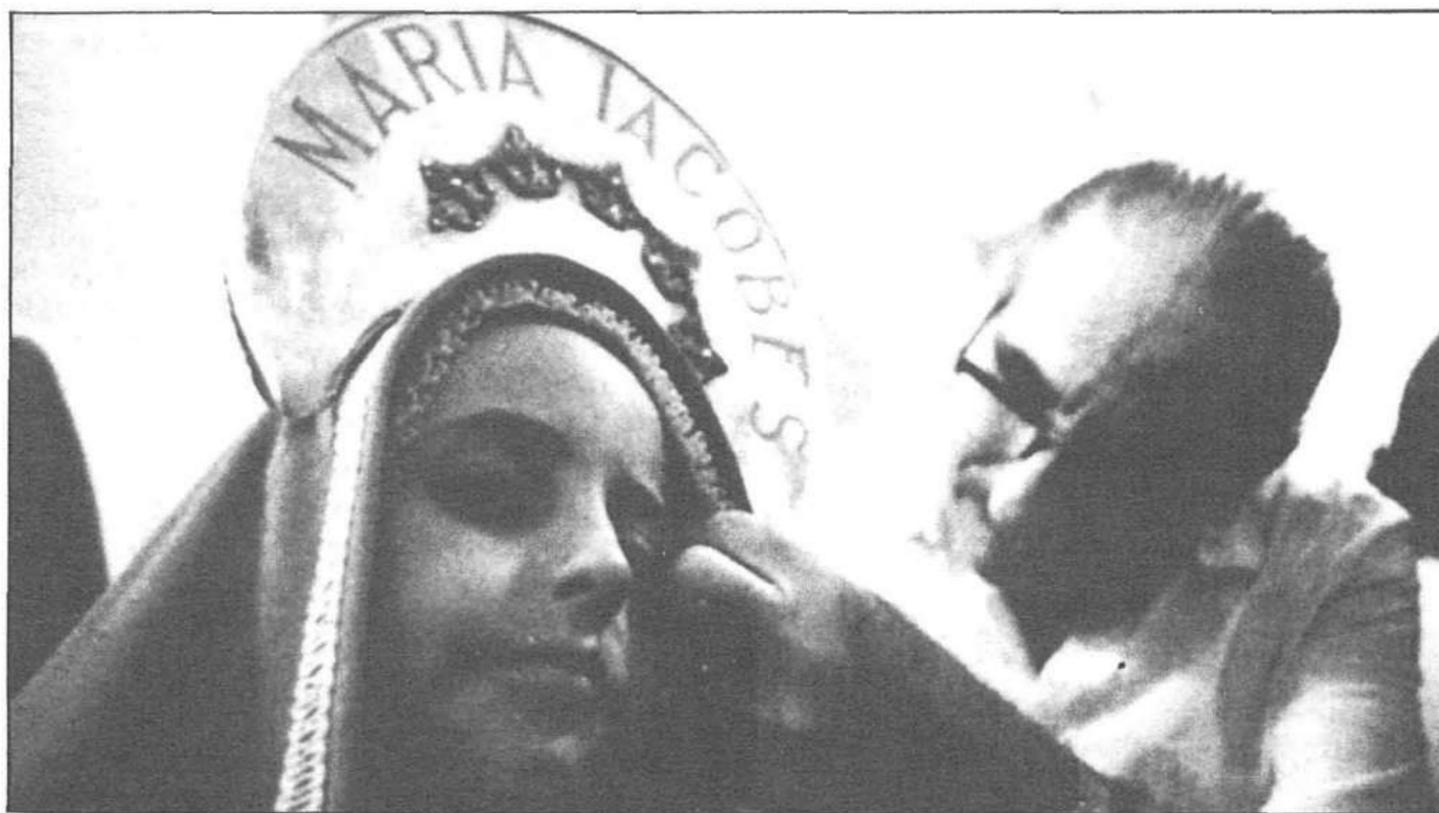
donde se iban a dar cita tradiciones teatrales y parateatrales de todo el mundo relativas a temas marianos y navideños.

—“Fue una polémica muy grande la que suscitó aquella invitación para participar en Nancy. Todos los problemas, que no eran pocos, se habían resuelto. En la ciudad francesa habían destinado el templo del Sacré Coeur. Yo mismo viajé dos veces y todo estaba preparado. Aquel templo tenía la rara cualidad de permitir la instalación de nuestra tramoya y el obispado de Nancy nos había permitido cavar un foso en el suelo de la iglesia para que pudiera descender el "araceli". Incluso los problemas económicos se habían resuelto. Se trataba de cifras desorbitantes para nosotros. El

de la gente que ir a representar el *Misteri* en Nancy no significaba perderlo, ni exponerse a que lo copiaran, como se argumentaba entonces. Los que defendíamos la idea de ir a Nancy lo hacíamos convencidos de que aquella ciudad, equidistante de las principales capitales de Europa, podía haber atraído a gran número de visitantes de distintos países, que de ese modo hubieran podido conocer nuestra *Festa*, circunstancia que difícilmente pueden ofrecerle las representaciones de Elche, con nuestros problemas de infraestructura económica y hotelera. Hubiera sido una propaganda fundamental. Pero predominó el criterio de las personas tradicionales de Elche, los que piensan que el *Misteri* es sólo nuestro y que quien quiera verlo, debe venir aquí. Hay que reconocer que como aquí no podría verse en ningún sitio, esa es la verdad. Y hay que decir más: aquí y en las representaciones del 14 y 15 de agosto, no en los ensayos anteriores, ni en las representaciones de noviembre, porque toda la ciudad está en torno a la celebración, porque ésta es nuestra fiesta mayor”.

La precaución por guardar el *Misteri* de posibles copias ha sido también una constante de siglos. Pero el celo excesivo en los tiempos que corren ya no parece aconsejable. Nadie puede pensar razonablemente en este momento en copiar y reproducir un acontecimiento de estas dimensiones, y si así fuera, de nada serviría guardar bajo siete llaves las partituras y secretos del *Misteri*, habiendo como hay tan modernos sistemas de reproducción. Eso es lo que piensa Antonio Antón; y su opinión no es precisamente benévola con el exceso de celo de otros tiempos.

—“Ese celo es precisamente una de las causas que más han contribuido a la degradación del *Misteri*, a la degradación artística de las partituras, porque como el Ayuntamiento era el custodio de la música y el que nombraba al maestro de capilla, la política turnante entre liberales y conservadores hacía que cuando un partido gobernaba en la ciudad, nombraba a su propio maestro de capilla y cuando entraba el otro, designaba al suyo. Y el anterior tenía buen cuidado de no darle sus papeles a quien le sucedía, para que no supiera sus secretos. Pero no sólo cambiaban los maestros de capilla, también lo hacían los actores, el carpintero, el peluquero y hasta los artesanos que fabricaban las sandalias. Esta situación se prolongó desde 1900 hasta la dictadura de Primo de Rivera”.



Las diademas identifican a las tres Marias.

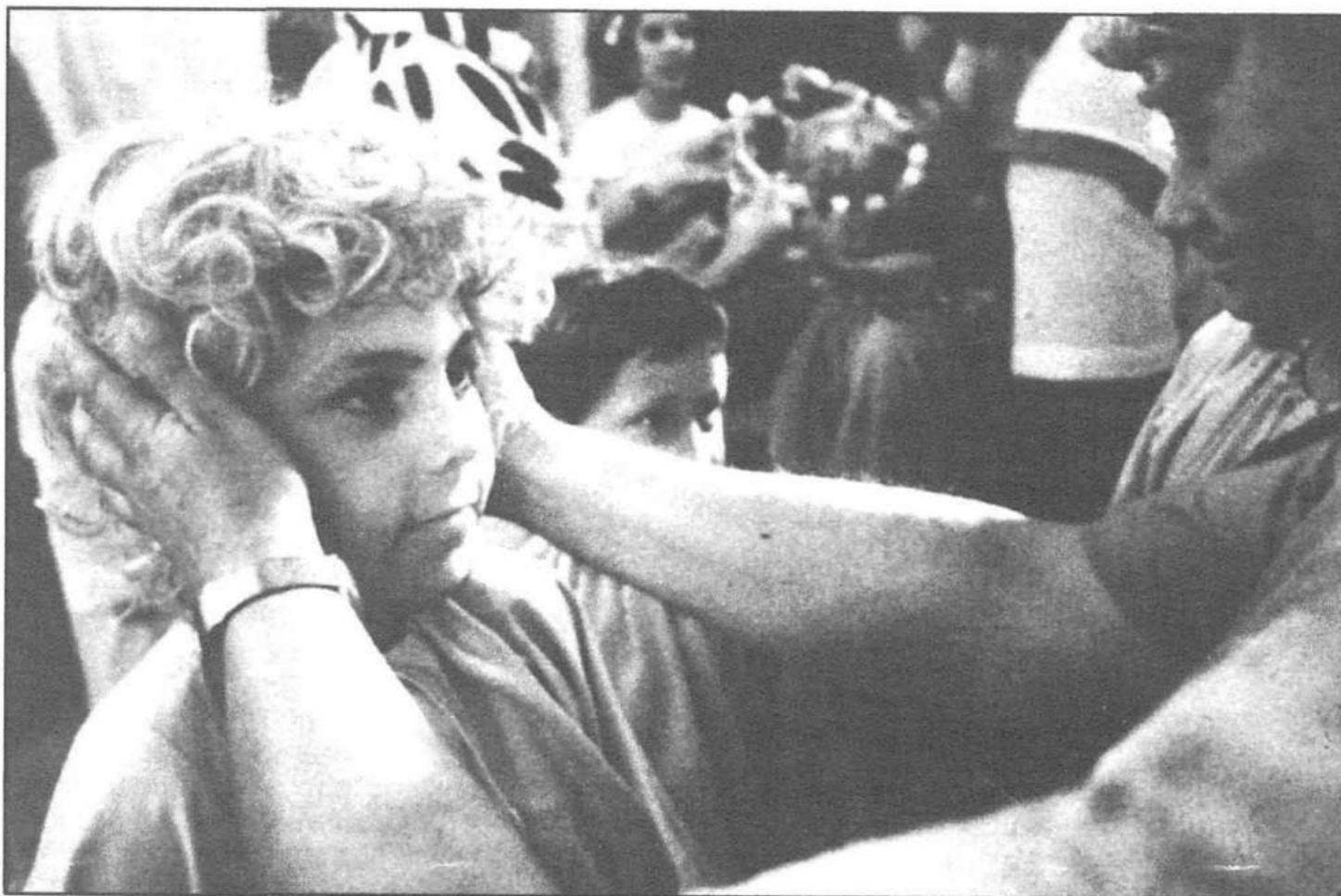
decreto estaba firmado por Marcelino Domingo y Niceto Alcalá Zamora. Pero en 1936, comenzada la guerra, ardió la iglesia y hasta 1941 no pudieron reanudarse las celebraciones del *Misteri*”.

IR A ELCHE

Otra de las características de la celebración ilicitana, conservada hasta hoy con absoluta intransigencia, consiste en negarse a salir del templo y de la ciudad, que es su escenario desde hace siglos, a pesar de las frecuentes invitaciones para representar el *Misteri* en otras localidades y países. La fidelidad al espacio original llevó a los ilicitanos a una situación crítica en 1979, cuando fueron invitados a un festival de carácter extraordinario en Nancy, durante las navidades,

Festival de Nancy pagaba cinco millones y el Ministerio de Cultura, en un rasgo de generosidad poco habitual, ponía los seis restantes. Cuando todo estaba dispuesto se organizó aquí una especie de motín entre partidarios y adversarios de la salida del *Misteri* y una sesión histórica de la junta gestora del Patronato terminó en empate y fue el voto de calidad del presidente, que era el alcalde de Elche, don Ramón Pastor, el que decidió en contra de la salida.

Yo era un firme defensor de la participación en aquel festival extraordinario en el que coincidían tradiciones y grupos de todo el mundo mariano. Para nosotros hubiera servido de gran propaganda. Nada se hubiera roto en nuestra tradición, pero cuesta mucho llevar al ánimo



Los ilicitanos mantienen la tradición medieval de representar sólo varones todos los personajes del "Misteri".

RAFAEL DE LUIS

de que la dirección de escena sea desempeñada por alguien que haya visto mucho el *Misteri*. Claro, hay gustos para todo y es bueno que existan distintas opiniones. Hace ya muchos años fue patrón del *Misteri* don José Tamayo. Él tenía unas ideas un tanto extrañas, concebía la iluminación más teatral, pero el *Misteri* siempre se ha representado con luz de sol y con cirios rodeando el "cadafal" como signo de su carácter litúrgico y yo creo que esa calidad medieval no se debe suplantarse. Nosotros tenemos un grave problema de iluminación en las representaciones nocturnas que se hacen a puerta cerrada, pero no hemos querido buscar un efecto que ilumine el "cadafal" y los aparatos aéreos y deje en la penumbra a los espectadores, como si se tratase de un teatro. Para nosotros toda la basílica es escenario, en horizontal y vertical. Por eso hemos preferido una iluminación ambiental de tipo general.

Mi principal tarea a lo largo de estos treinta años como maestro de ceremonias ha consistido en ir adecuando la representación paulatina y casi insensiblemente a lo que el Consueta más antiguo nos relata, el de don Gaspar Soler Chacón".

Don Antonio Antón Asencio tiene un hijo que cumple las funciones de maestro de ceremonias como suplente y que alterna su papel como ángel del "araceli" con el de la dirección de escena. La continuidad vuelve a estar asegurada y es normal que una emoción especial le recorra por dentro, como un hormigueo, al saber que la herencia del *Misteri* pasa a las siguientes generaciones a través de su propia sangre. Emoción que no le impide reconocer que el *Misteri* seguiría también si ellos no estuvieran, porque todo un pueblo lo conoce y lo defiende. Y hay un último motivo de satisfacción, una larga batalla ganada porque está a punto de aparecer una edición filatélica dedicada a la *Festa d'Elx*, que dará a conocer este insólito acontecimiento en los más insospechados rincones del mundo. Si hubiera que terminar estas líneas con un juicio ponderado, sirva la opinión del archivero del *Misteri*, don Juan Castaño, a quien se debe otro de los trabajos de este cuaderno, cuando aseguraba que la calidad de la representación del *Misteri* es tan notable en los últimos tiempos, si se compara con las representaciones de hace un siglo, que no puede explicarse sin la permanencia de una misma persona como maestro de ceremonias en los treinta últimos años.

SOLO HOMBRES

Otra de las características definitorias del *Misteri* es que todos sus papeles están interpretados por hombres, adultos en los personajes de los apóstoles y judíos y niños en el de la Virgen, las Marías y los ángeles, de acuerdo con la primitiva tradición medieval, de la que las mujeres estaban ausentes. Los ilicitanos no se han planteado la cuestión de si sería adecuado abrir a la participación de las mujeres la interpretación de algunos personajes del *Misteri*.

—“La verdad es que nunca nos lo hemos planteado. Es cierto que para la interpretación de la partitura tanto vale la voz blanca de niño, como una voz de soprano; me refiero al único papel cantante de cierta importancia, que es el de la Virgen. Pero lo cierto es que la gente está acostumbrada a identificar mejor a su Virgen con un niño, que con una persona mayor. Nunca se ha planteado una cuestión semejante y en la única grabación que existe en disco, la de 1960, el papel de la Virgen lo cantó una soprano ya desaparecida, Dolores Pérez Cayuela; la verdad, hay que reconocer que los detalles de la partitura se encontraban muy realizados en su voz, pero sin embargo la gente admira más a un niño con buena voz, interpretando este papel, que a una cantante de alta escuela. Ninguno de los

que intervienen en el *Misteri* son profesionales. Son ilicitanos, gente del pueblo, trabajadores, estudiantes, profesionales, gentes de todas las clases sociales que ponen su mejor voluntad, pero sin la perfección artística que da la profesionalidad. Yo creo que en eso reside el encanto del *Misteri* y que las experiencias que en ocasiones se han hecho con profesionales no han dado buen resultado”.

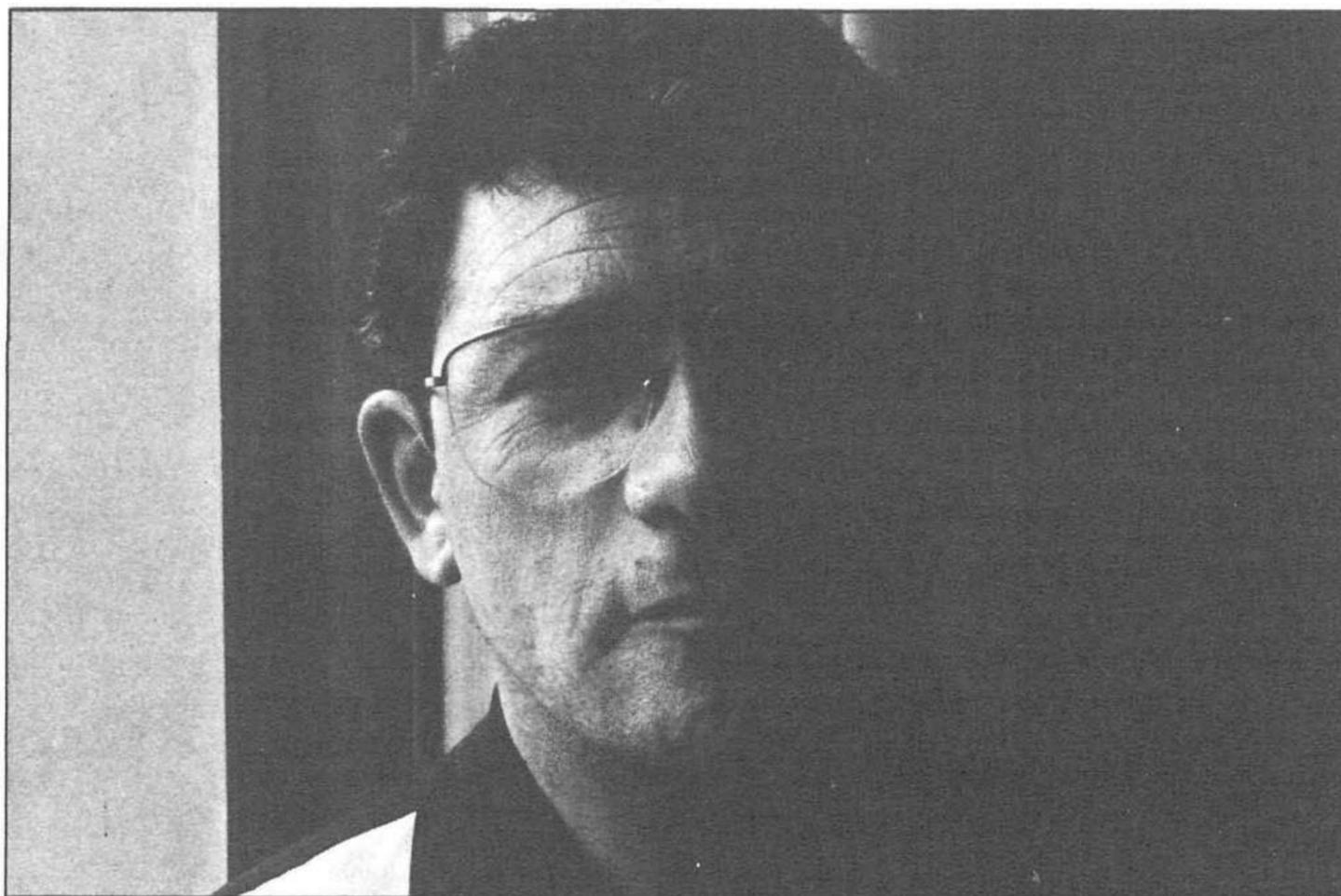
TREINTA AÑOS

Respecto a la interpretación de los personajes, su maestro de ceremonias y director de actores en funciones confiesa que deja una gran libertad a los actuantes y que no es demasiado favorable a la introducción de novedades o de técnicas teatrales que puedan desvirtuar la representación.

—“Con los intérpretes yo me limito a exponerles la personalidad y el carácter de cada uno de los personajes, siempre de acuerdo con lo que dice el Consueta en los versos y luego les animo a que lo interpreten a su modo. El que debuta, necesita más ayuda, porque aunque haya visto durante toda su vida la representación y se la sepa de memoria, siempre hay que cuidar los detalles, que a veces parecen insignificantes, pero que son fundamentales. Por eso yo soy partidario

ANTONIO BERENGUER FUSTER, DIRIGIR DESDE DENTRO Y SIN BATUTA

M. P. C.



Va a cumplir seis años al frente de la Capilla del *Misteri*. No es ilícito, pero el obispado le ha puesto en la única parroquia del mundo donde, además de los menesteres pastorales y litúrgicos, es preciso cuidar, como de

las niñas de los ojos, de una representación excepcional a caballo entre la liturgia y el teatro, que mantiene en vilo la ciudad desde hace siglos. Ser cura en Elche parece requerir algunas condiciones especiales, como por ejemplo ser tenor, revestirse de san Pedro con barba y melenas de guardarropía, u ocupar la silla del Padre Eterno en la escena de la Coronación a treinta metros de altura sobre las cabezas de la multitud reunida en el último tramo de la representación. Ser maestro de capilla en Elche quiere decir en estos tiempos aceptar una serie de responsabilidades notables, que van desde hacerse cargo de la interpretación musical del *Misteri*, ensayar, probar y elegir a los intérpretes durante meses, caracterizarse de apóstol y salir a la nave de la basílica para dirigir, sin que se note ese difícilísimo concierto de voces que desgranar los versos amorosamente

transmitidos de generación en generación. Para don Antonio Berenguer, la *Festa* goza de una envidiable salud, y le parece que cada día se encuentra más fuerte.

—“Es de suponer que si ha aguantado quinientos o seiscientos años, pueda aguantar otros muchos más, porque visto así, subjetivamente y desde dentro, parece que su propia permanencia en la historia le va haciendo mucho más astuto que los acontecimientos que ha debido superar. Se diría que se va endureciendo y los ve venir”.

Cuando al maestro de capilla se le mienta el conflicto del *Misteri* con la jerarquía eclesiástica local, enseguida puntualiza que no se trataba de prohibir estas representaciones, que debían ser mucho más respetuosas y doctrinalmente correctas que todas las demás que desaparecieron en todo el Occidente. Que ésta se salvó, precisamente gracias a un “breve” del papa Urbano VIII, de la tajante orden de Trento en su propósito de terminar con el desmadre que se producía en los templos con motivo de las representaciones y sobre todo por las imprecisiones doctrinales.

—“A mí me sorprende el paralelismo que existe entre el *Misteri* y los postulados doctrinales católicos. Ni en la letra, que es maravillosa, ni en la música, podía encontrarse motivos de censura. Tampoco había escenas “de gracioso” como se

acostumbraba en otras representaciones, aunque no se excluye, porque la escena más controvertida, históricamente, la entrada de la “judiada” siempre se presta a cierto entusiasmo popular, sobre todo con la aparición de “Manolico”, que interpreta a uno de los judíos agueridos, el primero que trata de impedir el entierro de la Virgen y por eso queda inmóvil dentro de la escena. Pero más que a algarabía este papel se presta a un gozo y reconocimiento popular”.

Para don Antonio Berenguer la música es el verdadero calzador del *Misteri*, una partitura exigente, que precisa de gran sensibilidad capaz de identificar las partes que se corresponden con cada época y de darles la interpretación que precisan.

—“La música es en esencia medida. En sus partes más antiguas, el *Misteri* conserva una música tonal, de compás claro; luego se ha ido complicando de acuerdo con los gustos de la época. Del gregoriano se pasa al canto llano, que es una maravilla, aunque haya puristas que lo desprecien. Es cierto. No puede compararse con el que se escucha en una abadía, pero es como una pintura naif, tiene un carácter y una impronta popular muy hermosa. En el *Misteri* sucede un fenómeno muy fácilmente inteligible, aunque existan todo tipo de teorías para explicar los melismas y que en esencia no es muy distinto del propio proceso



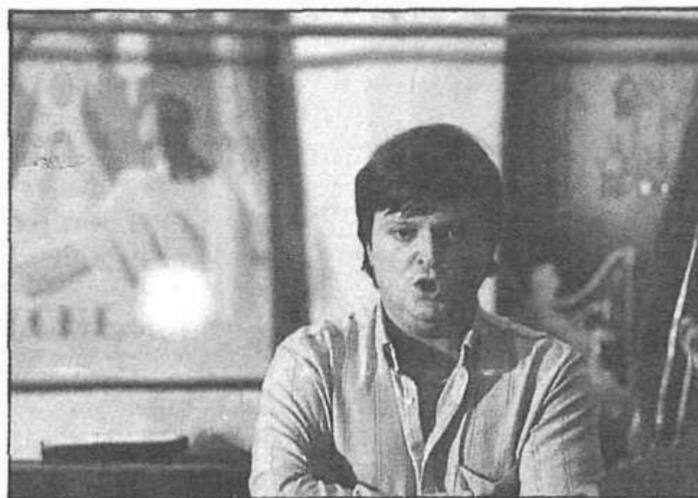
Ensayos del "Misteri" en la capilla de San Sebastián.

70

que las canciones populares sufren al ser interpretadas, pasadas por el matiz y el acento de las personas cuando las hacen suyas. Es algo que se encuentra en las canciones de trabajo, en la recolección y en la trilla, por ejemplo. Las melodías no son de nadie, la gente se las apropia, las hace suya, las acorta o las alarga de acuerdo con su inspiración y su momento y ningún compositor debiera enfadarse por ello".

Debe ser fácil para un maestro de capilla —lo de fácil es un decir, cuando se trata de la paciencia y de la tenacidad que se adivina en las voces del *Misteri*— elegir las voces, buscar las calidades, sacar partido a los fragmentos más duros de la partitura, pero pudiera ser más complejo intuir la talla y la capacidad de los intérpretes. Al fin y al cabo, la selección y adjudicación de los papeles pasa íntegramente por sus manos

—“Todo va junto. En la música, como en el teatro las cosas no salen exactamente como están previstas, siempre se producen cambios e intervienen circunstancias que hacen variar las cosas. Hay que unir a un personaje un tono de voz, pero hay que contar con las circunstancias el calor, el mareo que produce la altura...”



Más que restaurar se trata de reconocer la partitura.

El maestro de capilla ha ido evolucionando también a lo largo de la historia, no siempre se ha mezclado entre los apóstoles, como ahora sucede, para dirigir discretamente los motetes del *Misteri*.

—“La figura del maestro de capilla ha sufrido también los gustos de la época. Hubo un tiempo en que salía con frac y un abanico al lado del niño que interpreta a la Virgen y en los momentos de sofoco le daba aire con las partituras. Ahora mi situación es más discreta, pero se advierte que estoy dirigiendo. Hay gente a quien esto le parece mal. Incluso yo estoy convencido de que el *Misteri* saldría también si no lo dirigiera nadie, porque todos se lo saben y ellos son en definitiva sus protagonistas, pero en mi opinión si se han pasado semanas ensayando para descubrir los matices de la partitura, resulta imprescindible dirigir, marcar los finales, las entradas... Ellos quieren ser dirigidos”.

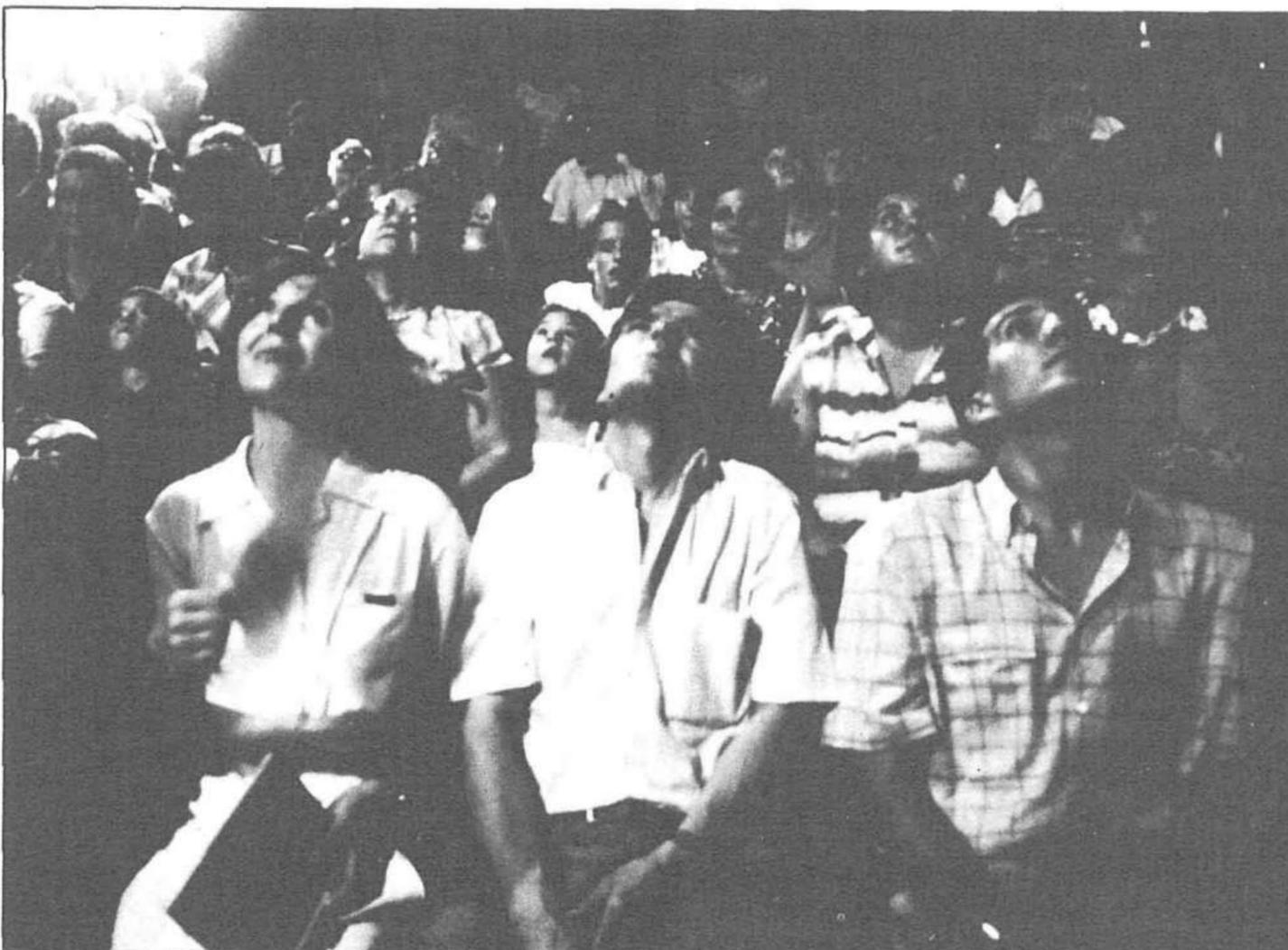
Más que restaurar, el maestro de capilla insiste en que su labor a lo largo de los ensayos consiste en hacer que redescubran lo que ya saben, que lo “saluden” y “reconozcan”.

—“En mi opinión, el trabajo de restauración ya está hecho hace mucho tiempo. Mi trabajo en los ensayos se parece más bien a un proceso de desmontar y volver a montar las piezas de cada fragmento, de cada trozo temático. Se trata de un trabajo pesado, aunque es muy hermoso intentar cantar como si no se hubiera cantado nunca unas partituras que ya se conocen de memoria. Siempre existe la posibilidad de descubrir algo nuevo, de provocar un encuentro personal. Siempre quedan algunas notas oscurecidas por la costumbre. No es que no se aprecien, sino que cuando se reconocen, terminan teniendo otro brillo, otro color, como una alegría interna. Para eso precisamente se ensaya. Siempre digo que en música el sonido ideal está aún por salir”.

Don Antonio Berenguer es consciente de los sacrificios que requiere de los cantores la interpretación del *Misteri*, del cuidado que tienen que tener con la voz, en meses donde la sed hace vulnerables las gargantas, por eso insiste en que el mérito no es el del maestro de capilla, sino de los intérpretes que continúan y perpetúan esta tradición. “El maestro de capilla también suda, pero ellos sudan más, porque uno podrá querer mucho a su señora y hacer que se embarace, pero quien tiene que traer el hijo al mundo es su mujer. Y en este caso, la mujer son ellos”.

CON OJOS DE NIÑO

JOSÉ ESTRUCH



El calor y la muchedumbre también son elementos dramáticos.

Como teatro, el Misterio de Elche me parece lo más importante que se hace en España. Así expuesto parece un poco absurdo, pero lo creo sinceramente. Siempre digo que el teatro no se puede hacer con grupos que se forman de aluvión, sino que requiere una preparación de un grupo, de un equipo, que es el artesano que luego crea el montaje que quiere llevar a cabo. Y resulta que el único elenco que hay realmente estable, incluso históricamente, en España es el del Misterio de Elche, ya que no tiene ni veinticinco, ni treinta, ni cincuenta actores, sino que es todo un pueblo que actúa repetidamente todos los años, aunque se releven.

Por supuesto, el teatro puede ser bueno o malo, bien hecho o mal, pero insisto en que la condición esencial es que el elenco esté formado, y en Elche está formado desde hace varios siglos, hereditariamente, renovándose con cada generación.

Mi experiencia respecto al Misterio es

la de espectador y como tal lo he vivido a lo largo de los años. Mi primer contacto fue terrible. Yo tenía ocho años y quien entonces hacía de San Pedro, Adrián Ruzaza, era el cura que me había bautizado y muy amigo de mis padres. Ese verano me dijo: "Pepito, vente conmigo al Misterio" y me llevó a Elche. Una vez allí, ya dentro de la iglesia, me indicó que le esperara en un rincón un momento, que venía enseguida, y se marchó. Recuerdo que me quedé allí muy asustado en esa enorme basílica —mucho más grande entonces, debido a mi corta estatura—, entre una muchedumbre que venía poco a poco amontonándose. De repente se me acerca un señor con barba, disfrazadísimo, que me dice: "Vamos, Pepito". Era el cura Adrián vestido de San Pedro. Aquello me produjo un sobresalto grandísimo y me quedó grabada una profunda impresión que se consolidó a lo largo de todo el acto que era largo, tremendo, apoteósico, con aquella lluvia dorada que caía del cielo, de donde bajaban gentes cantando. No sabía si aburrirme o asustarme, pero en cualquier caso todo me resultaba sobrecogedor.

Después de esa primera experiencia, tuvieron que pasar cincuenta años hasta la siguiente, muy distinta, claro. Yo volvía del exilio y tenía cierta querencia de

aquello que había visto siendo chico y me acerqué de nuevo. De esto hace veintidós años y desde entonces, ya no he faltado nunca. El motivo es que el Misterio tiene también otra de las virtudes del teatro: la necesidad que un público tiene de él; y yo me siento en este caso público y tengo esa necesidad, aun conociéndolo casi de memoria. De esta manera, cuando empieza el Ternario, sabiendo quienes van a hacer de tenor, bajo y barítono, canto con ellos, me emociono profundamente. Y poco después, baja del cielo el Araceli con unos niños cantando, todo ello torpemente, desde el punto de vista de la técnica teatral, pero con gran verdad, que es el elemento que realmente da forma al teatro, y yo me vuelvo a emocionar de nuevo, hasta se me saltan las lágrimas. Y luego entra la judiada con actores visiblemente inexpertos, aunque cantando bastante bien, y ocurre exactamente lo mismo, me emociono como si estuviera presenciando la más genial de las obras.

Hace unos años tuve la ocasión de completar mi imagen del Misterio participando en el rodaje de una película sobre el tema. Vi la representación varias veces seguidas desde distintos ángulos y alturas, observé la mecánica de cerca; a esos hombretones vestidos con túnicas azules

y rosas, para parecer ángeles desde abajo, mientras mueven la maquinaria, los tornos, las cuerdas. Ahora me considero como un maquinista del teatro, conocedor del texto, un admirador de los actores y, en definitiva, un excelente público, con esa necesidad de asistencia que requiere el teatro.

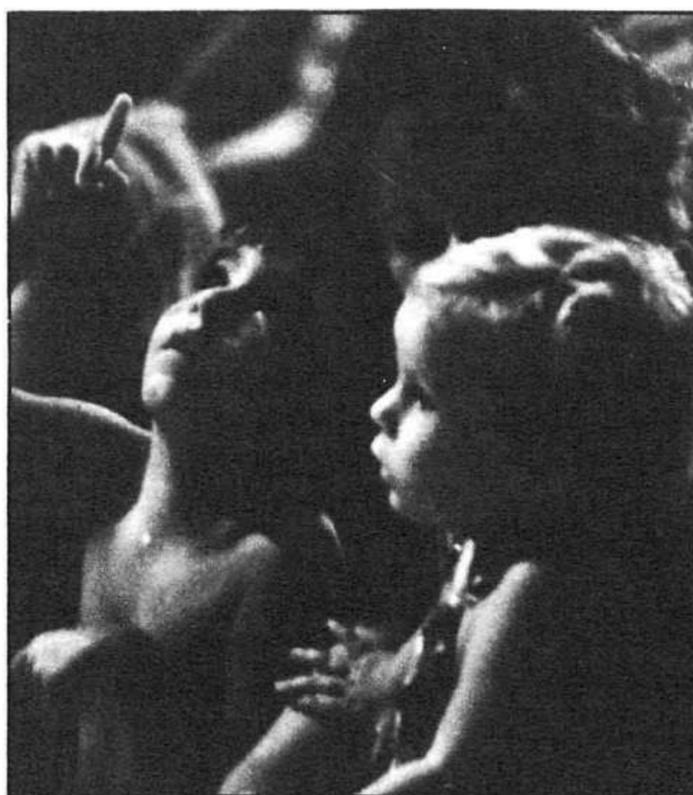
Una de las experiencias más emocionantes que he tenido durante estos años de asistencia continuada al Misteri fue la ocasión en la que actuó, casi obligadamente, un señor mayor haciendo el papel de San Juan después de no haberlo representado desde hacía veinte años. El apoyo, el cariño, la relación que se estableció, fue algo impresionante, un sentimiento indescriptible que comparte una gran parte de una población. Ese sentimiento es comparable al orgullo que puede sentir Manolo, el más viejo, quien hace el papel de primer judío, el que tiene encomendada la misión de bajar la Virgen por aquellas escaleras acaracoladas y estrechas del último tramo para que en la siguiente actuación pueda volver a ser ascendida. También se encuentra satisfecho de la perfección que logra en el momento en que ha de quedarse inmóvil cuando se realiza el milagro, cuando los judíos pretenden robar el cuerpo de la Virgen. El minuto o minuto y medio que queda él completamente solo, con su absurda peluca, vestido con su rico y aparatoso traje, le llena de dicha por la emoción que sabe provoca entre los asistentes.

Para Manolo fue una tragedia que su mujer no trajera al mundo más que chicas, ya que el Misterio está hecho exclusivamente por hombres. Sin embargo, la vida ha querido que tenga la felicidad de compartir las actuaciones con un nieto suyo, Manolito, que ha venido representando a la Virgen hasta que, ya crecido, le ha cambiado la voz. El año pasado estuve hablando con él y me dijo que su gran ilusión es llegar a hacer un día de San Juan.

En este deshilachado comentario —con el que sólo quiero comunicar la emoción que en mí provoca el Misterio— no puedo dejar de referirme a Goody, a quien en Elche se quiere tanto como a la Virgen. Ella consiguió las subvenciones necesarias de organismos internacionales para realizar una película, así como toda la colaboración de los protagonistas del Misterio. Durante el rodaje se hizo tremendamente popular. Habló con todo el mundo, la tienen en palmitas, la gente le abraza y le están agradecidos por la difusión universal que ha hecho de su espectáculo. A partir de entonces, el Mis-

terio ha sido reconocido en todo el mundo como un hecho de trascendental importancia cultural.

En general, creo que en Elche se da el ideal de una compañía de teatro por la relación que existe entre los componentes. No me canso de repetir que esa ilusión común, ese espíritu de integrantes de un grupo dentro del cual participan con toda fe y entusiasmo, dando cabida a todo aquel que, generosamente también, quiera integrarse para adoptar ese sentido de compañerismo, me parece muy, pero que muy importante. De esta manera, aun no habiendo genios, todos son excelentes artesanos en su oficio. Y yo me alegro mucho de que no se hayan propuesto pulir su espectáculo desde el



Mirar el "Misteri" con la mayor ingenuidad.

punto de vista técnico teatral, porque eso sería estropear la espontaneidad y la fuerza personal que conlleva el fenómeno. No está hecho por actores que mejoren su forma de actuar; eso haría perder el elemento ingenuo que es parte de su encanto.

Por otra parte, no es imprescindible el grado de fe religiosa que tiene cada uno, sino la inmensa fe que tienen todos en lo que están haciendo, en la hermosura de la representación de la Virgen subiendo al cielo en cuerpo y alma. Esto ayuda a la creencia del espectador, lo que da autenticidad a un hecho artístico, estético, mezclado con la religiosidad. Yo, que no soy católico, me conmuevo realmente cuando veo subir a la Virgen, porque quiero que me engañen y creo que ésta es la actitud que adopta el público: sen-

tirse engañado en el momento, aunque antes o después no sea así. Yo aconsejaría que el que fuera por primera vez lo hiciera con la mayor ingenuidad, sin ninguna exigencia, virgen de todos los mitos teatrales, y de la sabiduría técnica y musical, sin saber absolutamente nada, dispuesto a pasar la mayor incomodidad y el calor entre la muchedumbre, que son elementos que terminan por superarse.

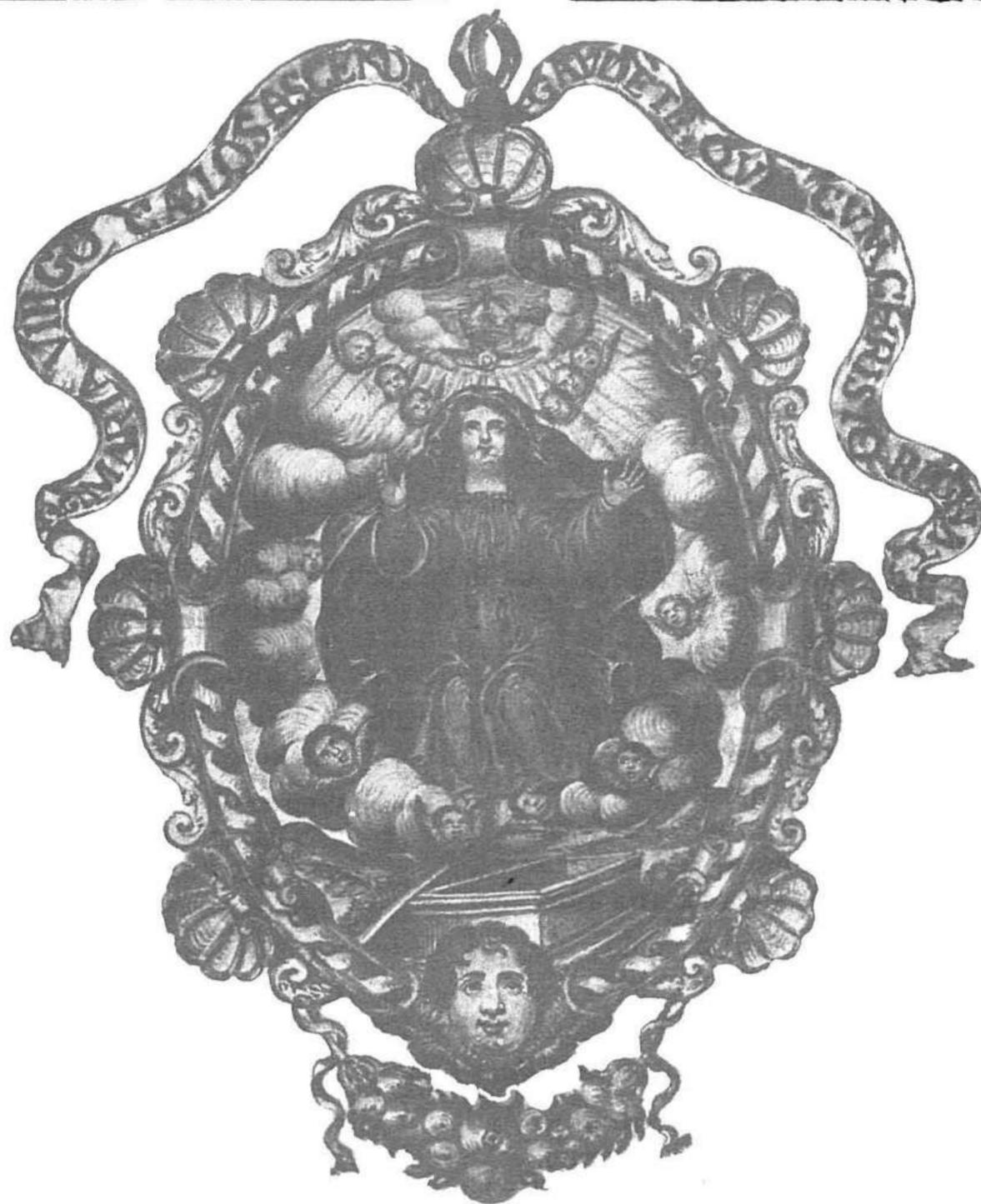
Me parece, asimismo, desacertado pretender sacar todo esto de la iglesia, como se está intentando últimamente, porque el marco donde se realiza es parte fundamental del espectáculo. Esa iglesia, concretamente, con la mecánica de los tornos y cuerdas, esos angelitos, o angelotes, con sus puntillitas alrededor del cuello, esa especie de alcachofa de oropel barato, que se abre, con su efecto impresionante a la vez que cae el polvo dorado... todo eso es tan ingenuo, tan rico, tan de verdad...

Tiene que ser en Elche y en esa basílica. Muchos están de acuerdo conmigo y consideran que si alguien quiere ver el Misterio que se jorobe y vaya allí en pleno mes de agosto, en plena canícula. Y que se ase. Creo que es esencial, es parte del espectáculo esa incomodidad.

Me parece que no existe paralelismo entre las procesiones andaluzas y el Misteri. Aquéllas me parecen más paganas. La espontaneidad de la gente tan preparada para escuchar la saeta y todo eso, me conmueve muchísimo menos. El tema también es distinto, ya que las procesiones están inspiradas en la Pasión mientras que en Elche lo que se celebra felizmente es la Asunción de la Virgen. La Virgen muere, la van a enterrar, los judíos no quieren que la entierren para evitar una peregrinación de cristianos. Es el momento en que se amotan y se produce el milagro, cuando San Pedro levanta la palma que trajo el ángel...

Ha habido dos espectáculos en mi vida que me han conmovido por encima de todos; son el Mahabharata y el Misterio de Elche. Es un poco absurdo, lo sé, pero es verdad. Uno es el teatro primitivo e interpretado de una forma absolutamente "kitch", y el otro es el teatro absolutamente elaborado. Son los dos extremos del Teatro con mayúscula. La emoción que provocan es distinta. En el Mahabharata el intelecto juega mucho, la experiencia, la cultura. El otro es un teatro primitivo, de brocha gorda, pero de una perfección extrema.

(Transcripción de la entrevista realizada por José M.^a del Moral).



EL "MISTERI D'ELX"

EDICIÓN BILINGUE PREPARADA POR
LUIS QUIRANTE SANTA CRUZ

El texto que aquí reproducimos es el de D. Gaspar Soler Chacón, de 1625, el más largo, antiguo y rico en indicaciones de los que se conocen. El manuscrito, como el "original de la Caxa de tres claus", de donde Soler copió, se encuentra perdido. Para su edición se ha partido de las dos únicas fuentes posibles: la edición "a la letra" de Ibarra (de 1924), dirigida a "personas que se interesan de los estudios históricos ilicitanos", y el *Llibre* de Tárrega (manuscrito de 1751). Se ha valorado y cotejado ambas fuentes pues ambos tuvieron delante el manuscrito de Soler (para una explicación de las distintas soluciones que aquí adoptamos, véase mi libro *Teatro Asuncionista Valenciano de los siglos XV y XVI*, de inmediata aparición, publicado por la Generalitat de Valencia).

**CONSUETA de la festa de la Assumció de la
gloriosa Mare de Déu dita vulgarment la festa de
la Vila de Elig que es selebra a catorze y a quinze
de agost perpètuament.**

Lo acte de la Vespra és lo següent: que acabades vespres ix la Maria ab les dos Maries y quatre o sis àngels de la hermita de St. Sebastià, hon està la capella de Nostra Señora, y la acompanyen los dos elets ab lo mestre de capellà, lo vicari foràneo y dos capellans ab sis o güit cavallers, a la yglésia mayor ab los sons y trompetes, y entra per la porta mayor y va a l'andador y sonen los ministrils, orge y campanes, y agenollada sobre dos coxins de vellut carmessí, canta les cobles següents:

1. MARIA Germanes mies: yo voldria
fer çerta petitió aquest dia.
Preg vos no.m vullau dexar
puix tant me mostrau amar.
2. MARIES Verge y Mare de Déu:
on Vós voldreu anar
vos irem a acompanyar.
3. MARIA Ay trista vida corporall.
O món cruel, tan desiguall.
Trista de mi, yo, qué faré?
Lo meu car Fill, quant lo veuré?

Acabada de cantar esta cobla, passa a la primera estació, que és lo ort, el qual està en una capella de les de la ygléssia, molt ben adornada de tapisseria y arbres, y axí estan les demás de les estacions, y, agenollada, canta:

4. MARIA O sant Verger Getsemaný
on fonch pres lo Señor! Aquí,
en tu, finà tracte cruel
contra.l señor d'Isrrael.

Passa a la segona, que.s la creu, y canta:

5. MARIA O Arbre sant digne de onor,
car sobre tots és lo millor!
En tu volgué sanch escampar
aquell qui lo món volgué salvar.

Passa a la terçera, que.s lo St. sepulcre, y canta:

CONSUETA¹ de la fiesta² de la Asunción de la gloriosa Virgen, llamada vulgarmente la Fiesta de la Villa de Elche³, que se celebra los días catorce y quince de agosto, perpetuamente.

El acto de la Víspera es el siguiente: acabadas vísperas, sale María, con las dos Marías y cuatro o seis ángeles, de la ermita de San Sebastián, donde está la capilla de Nuestra Señora⁴, y la acompañan los dos electos con el maestro de capilla, el vicario foráneo y dos capellanes con seis u ocho caballeros⁵ a la iglesia mayor, con toques y trompetas, y entra por la puerta mayor y va al andador y suenan los ministriles, el órgano y las campanas, y, arrodillada sobre dos cojines de terciopelo carmesí, canta las estrofas siguientes:

1. MARÍA Hermanas mías: yo querría
pedir algo en este día.
Ruégoos no queráis dejarme
pues tanto mostráis amarme.

2. MARÍAS Virgen y Madre de Dios:
donde vos queráis marcharos
iremos a acompañaros.

María empieza la primera exclamación y, arrodillada, canta:

3. MARÍA ¡Triste vida corporal!
¡Mundo cruel tan desigual!
¡Triste de mí! Yo ¿qué haré?
¿Cuándo a mi Hijo veré?

Cuando acaba de cantar esta estrofa pasa a la primera estación, que es el Huerto, que está en una de las capillas de la iglesia, muy bien decorada con tapices y árboles (así están las demás estaciones), y, arrodillada, canta:

4. MARÍA ¡Oh Jardín Getsemaní
donde fue preso el Señor!
Aquí se dio trato cruel
contra el Señor de Israel.

Pasa a la segunda, que es la Cruz, y canta:

5. MARÍA ¡Oh Árbol digno de honor,
sobre todos el mejor!
Su sangre en ti derramó
Aquel que el mundo salvó.

Pasa a la tercera, que es el Santo Sepulcro, y canta:

6. MARIA O sant Sepulcre virtuós!
en dignitat molt valerós,
puix en tu volgué repossar
aquell qui lo món volgué salvar.

Passa al cadafal y, agenollada sobre lo llit, canta al to de Vexillia Regis ettz:

7. MARIA Gran desig me a vengut al cor
del meu car Fill ple de amor.
Tan gran que no u poria dir,
hon per remey desig morir.

Acabada esta cobla, obre's la porta del sel y devalla lo núvol ab lo àngel ab la palma en la mà y, comensant a exir per la porta, se dispara la artilleria y sona lo orge, ministrils y campanes mentres lo núvol devalla alguna distància y, en para la artilleria y demés instruments; obre's lo núvol y comensa lo àngel a cantar:

8. ÀNGEL Déu vol salve Verge imperial,
Mare del Rey selestial.
Yo us port saluts e salvament
del vostre Fill omnipotent.

9. Lo vostre Fill, qui tant amau
e ab gran goig lo desigau,
Ell vos espera ab gran amor
per exsalsar-vos en onor.

10. E diu que al ters jorn, sena duptar,
Ell ab si eus vol apellar
alt, en lo regne selestial
per Regina angelical.

11. E manam que us la portàs,
aquesta palma, y eus la donàs;
que us la fassau davant portar
quant vos porten a ssoterrar.

Acabada esta cobla, arriba lo àngel fins on està la Maria y agenolla's en lo cadafal, prop la Maria, y bessa la palma y possa-se-la sobre lo cap y dóna-la-y; y la Maria la-y pren fent la matexa çerimònia, y respon al to de Vexilla Regis ettz:

12. MARIA Àngel plaent e yluminós:
sigràtia trob yo davant vós,
un do vos vul demanar,
preg-vos no.l me vullau negar.

13. Ab molt ser, si posible és,
ans de la mia fi yo veés
los apòstols assí justar
per lo meu cos a ssoterrar.

Acabant de cantar esta cobla, respon lo àngel muntani lo núvol:

14. ÀNGEL Los apòstols assí seran
y tots ab brevetat vendran,
car Déu, qui és omnipotent,
los portarà sobtossament.

6. MARÍA ¡Oh Sepulcro virtuoso!
En dignidad muy valioso,
puesto que en ti reposó
Aquel que el mundo salvó.

Pasa al cadafal y, arrodillada en la cama, canta al tono de Vexillia Regis, etc.:

7. MARÍA Un gran deseo me ha venido
de ver a mi amado Hijo.
Grande es. Decirlo no puedo,
pues morir por él deseo.

Cuando se acaban estos versos se abre la puerta del cielo y baja la nube con el ángel con la palma en la mano y, en cuanto empieza a salir por la puerta, se dispara la artillería y, mientras baja hasta una cierta distancia, suenan el órgano, los ministriles y las campanas, y, cuando callan la artillería y los demás instrumentos, se abre la nube^o y empieza el ángel a cantar:

8. ÁNGEL Salve Virgen imperial,
Madre del Rey celestial.
Salud, salvación, os traigo
de vuestro Hijo omnipotente.
9. Vuestro Hijo, que tanto amáis
y con gozo deseáis,
os espera en gran amor
y os ensalzaré en honor.
10. Y al tercer día, sin dudar,
Él consigo os llevará,
alto, en el reino celestial,
como reina angelical.
11. Y me mandó que os trajera
esta palma, y que os la diera;
que ante vos la hagáis llevar
cuando os lleven a enterrar.

Acabada esta estrofa, llega el ángel hasta donde está María, se arrodilla en el cadafal, cerca de ella, besa la palma, se la pone en la cabeza y se la da. María la toma haciendo misma ceremonia y responde al tono de Vexilia Regis, etc.:

12. MARÍA Ángel grato y luminoso:
si hallo gracia yo ante vos,
un don quisiera pedir, os
ruégoos no queráis negaros.
13. Con ser mucho, si es posible,
que antes de mi fin yo vea
los Apóstoles reunidos
para mi cuerpo enterrar.

Acabado de cantar estos versos, responde el ángel subiendo en la nube:

14. ÁNGEL Los Apóstoles aquí estarán;
todos en breve vendrán,
pues Dios, que es omnipotente,
los traerá súbitamente.

15. Y puix, Verge, o demanau,
lo etern Déu diu que li plau
que sien assí sens dilatió
per vostra consolatió.

Acabada de cantar esta cobla, tanca's lo núvol y entra en lo sel y tanca's la porta, y torren a sonar los ministrils, campanes y los demás instruments, y entra sent Joan Apòstol fent admirations, puga al cadafal y fa una profunda humilliató agenollat davant la Maria, la cual abraça a sent Joan y, apartan-se una poca distància, canta:

16. ST. JOAN Saluts, honor e ssalvament
sia [a] vós, Mare excellent.
E lo Señor qui és del tro,
vos done consolatió.

Respon la Maria al to de Ay, trista vida corporal:

17. MARIA Ay fill Joan e amich meu!
Conforte us lo ver fill de Déu,
car lo meu cor és molt plaent
del vostre bon adveniment.

18. Ay fill Joan! Si a vós plau,
aquesta palma vós prengau
y la.m fassau davant portar
quant me porten a soterrar.

Dóna la Maria la palma a sent Joan, bessa-la y possa-se-la sobre la cap, y sent Joan la pren y fa lo mateix y, apartat un poch, com aplorant, canta:

19. ST. JOAN Ay trista vida corporall.
O món cruel, tan desiguall.
O trist de my!, y on iré?
O llas mesquí, yo què faré?

20. O Verge, Reyna ymperial,
Mare del Rey selestial!
Com nos dexau ab gran dolor,
sens ningun cap ne regidor!

Girant-se sent Joan als apòstols, canta:

21. ST. JOAN O apòstols e germans meus!
Veni, plorem ab tristes veus,
car güi perdem tot nòstron bé,
lo clar govern de nostra fe.

22. Sens Vós, Señora, que farem?
e ab qui ens aconsolarem?
De ulls e de cor devem plorar,
mentres viurem, e sospirar.

Entra sent Pere, fent admirations y aplega al cadafal y, humillant-se agenollat-davant la Maria, la abraça y ella fa lo mateix, y alsa's sent Pere y abraça a sent Joan humillant-se los dos. Diu al to de Saluts, honor...:

15. Puesto que vos lo pedís,
al Dios eterno le place
que aquí estén sin dilación
para consolación vuestra.

Acabada de cantar esta estrofa, se cierra la nube y entra en el cielo y se cierra la puerta; y vuelven a sonar los ministriles, las campanas y los demás instrumentos; y entra San Juan Apóstol haciendo admiraciones, sube al cadafal y hace una profunda inclinación arrodillado ante María. Ella abraza a San Juan que, apartándose un poco, canta:

16. S. JUAN Salud, honor, salvación
sean con Dios Madre excelente.
Y el Señor, que lo es del trono,
os dé la consolación.

Responde María al tono de Triste vida corporal:

17. MARÍA ¡Ay Juan, hijo y amigo mío!
¡El Hijo de Dios os conforte!
Mi corazón está contento
de vuestro buen advenimiento.

18. ¡Ay Juan, hijo! Si a vos place,
esta palma vos coged
y ante mí llevarla hacer
cuando a enterrarme me lleven.

María besa la palma, se la pone en la cabeza y se la da a San Juan, que la coge y hace lo mismo y, apartándose un poco, como llorando, canta⁷:

19. S. JUAN ¡Ay triste vida corporal!
¡Mundo cruel tan desigual!
¡Triste de mí!, ¿dónde iré?
¡Lance mezquino!, ¿qué haré?

20. ¡Oh Virgen, Reina imperial,
Madre del Rey celestial!
¡Nos dejáis con gran dolor,
sin guía ni regidor!

Volviéndose⁸ hacia los Apóstoles, canta:

21. S. JUAN ¡Oh Apóstoles y hermanos míos!
Venid, con tristes voces lloremos
que hoy perdemos nuestro bien,
claro gobierno de nuestra fe.

22. Sin vos, Señora, ¿qué haremos?,
¿con quién nos consolaremos?
Con ojos y corazón lloremos
y suspiremos, mientras vivamos.

Entra San Pedro haciendo admiraciones y llega al cadafal y, humillándose ante María, la abraza, y ella hace lo mismo, y San Pedro se alza y abraza a San Juan, inclinándose después los dos. Luego dice al tono de Salud, honor...

23. ST. PERE Verge humill, flor de honor,
Mare del nostre Redemptor.
Saluts, honor e salvament
vos done Déu omnipotent.

Mentres sent Pere, diu la cobla antesedent, entre sis apòstols, de dos en dos; fent les mateixes admiracions, y, en arribant a la Maria, li fan una humillatió com ya és dit, y, moguts, fan son acatament a sent Pere y després a sent Joan, abraçant los fins agenollar-se ab un genoll. Enseguida entren tres apòstols, que seran sent Jaume y altres dos, cascú per les portes de la dita església, y, junts en lo andador, abraçen-se. Després de haver fet admiracions, canten lo ternari en lo andador.

24. APÒSTOLS O poder de l'alt imperi!
Señyor de tots los creats!
Sert és aquest gran misteri
ser assí tots ajustats.

Passen dos passos.

25. De les parts de assí estrañes
som venguts molt prestament,
passant viles y montañes
en meyns tems de un moment.

Passen altres dos.

26. Ab gran goig, sens ymproperi,
som assí en breu portats.
Sert és aquest gran misteri,
ser assí tots ajustats.

Acabant lo ternari, munten al cadafal y fan les humillations y serimònies que han fet los demés apòstols a Nostra Señora, y les matexes als demés, y tots canten:

27. APÒSTOLS Salve Regina prinçesa
mater regis angelorum
advocata peccatorum
consolatrix afflictorum.

28. Lo omnipotent Déu, Fill vostre,
per nostra consolatió,
fa la tal congregatió
en lo sant conspecte vostre.

29. Vós molt pur e defessa,
reatus patrum nostrorum
advocatta peccatorum
consolatrix afflictorum.

Acabada la cantoria, mou-se sent Pere y canta al to de Saluts, onor...

30. ST. PERE O Déu valeu! Y qu.és assò
de aquesta congregatió?
Algun misteri amagat
vol Déu nos sia revelat.

23. S. PEDRO Virgen humilde, flor de honor,
Madre de nuestro Redentor.
Salud, honor, salvación
os dé Dios omnipotente.

Mientras San Pedro dice la estrofa anterior entran seis apóstoles, de dos en dos, haciendo las mismas admiraciones y, cuando llegan a donde está María, le hacen una inclinación como ya ha sido dicho y, separándose un poco, muestran su acatamiento a San Pedro y luego a San Juan abrazándolos hasta arrodillarse con una rodilla. Inmediatamente después entran tres apóstoles, que serán Santiago y otros dos, cada uno de ellos por una de las puertas de la iglesia y, cuando se unen en el andador, se abrazan. Después de haber hecho admiraciones, cantan el Ternari en el andador.

24. APÓSTOLES ¡Oh poder del alto imperio!
¡Dios de todos los creados!
Cierto es este gran misterio
todos aquí estar reunidos.

Dan dos pasos.

25. De las partes de aquí extrañas
prestamente hemos venido
pasando villas, montañas,
en aún menos de un momento.

Dan otros dos.

26. Con gozo, sin impropio,
en breve nos han traído.
Cierto es este gran misterio
todos aquí estar reunidos⁹.

Cuando acaba el Ternari suben al cadafal y hacen las inclinaciones y ceremonias que han hecho los demás apóstoles a Nuestra Señora y a San Pedro y San Juan. Luego cantan todos:

27. APÓSTOLES Dios te salve, princesa,
mater regis angelorum
advocata peccatorum
consolatrix afflictorum.

28. Vuestro Hijo omnipotente,
para consolación nuestra,
hace tal congregación
en vuestra santa presencia.

29. Vos, muy pura y defendida,
reatus patrum nostrorum
advocata peccatorum
consolatrix afflictorum.

Acabada esta cantoría, se aparta un poco San Pedro y canta al tono de Salud, honor...

30. S. PEDRO ¡Válgame Dios! Y ¿qué es esto?
¿Qué es esta congregación?
Algún misterio escondido
quiere Dios que descubramos.

Respon la Maria al to de Ay trista vida corporal:

31. MARIA Los meus cars fills: puix sou venguts
y lo Señor vos aga dut,
mon cos vos sia acompanyat,
lo soterru en Josafat.

Acabada esta cobla, es gita la Maria y es queda morta, y donen-li un siri blanch ensés en les mans. Los apòstols se alsen y, ab brevetat y secret, acabada de cantar la cobla següent, aparten a la Maria del llit y posen a Nostra Señora en ell, y canten agenollats:

32. APÒSTOLS O cos sant glorificat
de la Verge santa y pural!
Güi seràs tu sepultat
y reynaràs en la altura.

Mentres se canta lo sobre dit, obri's lo sel y comensa a devallar lo araçeli, ab quatre àngels y hu enmig, que venen per l'ànima de Nostra Señora, la qual hu dels apòstols la dóna al d'enmig ab tot secret y prestessa, estant los apòstols agenollats ab siris ensesos en les mans. Tocan los sons acostumats. Los àngels canten:

33. ÀNGELS Esposa e Mare de Déu:
a nós, àngels, seguireu.
Seureu en cadira real
en lo regne celestial.
34. Car pux en Vós repossà
aquell qui sel y món creà,
deveu aver exaltament
e corona molt excelent.
35. Apòstols e amigs de Déu:
lo cos de la Sua Mare pendreu
e portau-lo a Josafat
hon vol sia sepultat.

Al pugar-l'ànima de Nostra Señora, canten les matexes cobles y en haver muntant lo araçeli ab la ànima de Nostra Señora, tornen a disparar la artilleria y sonen tota la armonia de la mússica de ministrils y dulsaynes. Y aquí se acaba la festa de la Vespra de Nostra Señora. De continent, los elets y los demés tornen a acompanyar a les Maries, àngels y apòstols a la ditta ermita, de on ixqueren, ab los sons y ministrils acostumats.



Responde María al tono de Triste vida corporal:

31. MARÍA Hijos míos que habéis venido
y el Señor ya os ha traído:
mi cuerpo os sea encomendado,
enterradlo en Josafat.

Acabados estos versos, María se gira y se queda muerta, y le ponen un cirio blanco encendido en las manos¹⁰: luego se alzan los apóstoles y, secretamente y con rapidez, cuando se acabe de cantar la estrofa siguiente, apartan a María de la cama y ponen a Nuestra Señora en ella. Cantan arrodillados:

32. APÓSTOLES ¡Oh santo cuerpo glorioso
de la Virgen santa y pura!
Hoy serás tú sepultado
y reinarás en la altura.

Mientras se canta esto, se abre el cielo y empieza a bajar el araceli, con cuatro ángeles a los lados y uno en el centro, que viene a por el alma de Nuestra Señora¹¹. Secretamente y con la mayor rapidez, uno de los apóstoles le da el alma al ángel de en medio, mientras que el resto de los apóstoles permanece arrodillado con cirios encendidos en las manos. Suenan los sonidos habituales. Los ángeles cantan:

33. ÁNGELES Esposa y Madre de Dios:
nos seguiréis a nosotros.
Estaréis en silla real
en el reino celestial.
34. Que ya que en vos reposó
quien cielo y mundo creó,
exaltación vos tendréis
y muy excelente corona.
35. Apóstoles y amigos de Dios:
el cuerpo de su madre coged
y llevadlo a Josafat
donde quiere sepultarlo¹².

Cuando sube el alma de Nuestra Señora se cantan las mismas estrofas y, en cuanto ha entrado el araceli con el alma de Nuestra Señora, vuelven a disparar la artillería y suena toda la armonía de la música de ministriles y dulzainas. Y aquí se acaba la fiesta de la Víspera de Nuestra Señora. Acto seguido, los electos y los demás vuelven a acompañar a las Marías, los ángeles y los apóstoles a la ermita ya citada, de donde salieron, con los toques y los ministriles acostumbrados.





La Festa del Dia de Nostra Señora de la Sumptió és la següent: acabades vespres, se di-güen completes. Van los capellans a rrevestir-se de apòstols a la ditta hermita, en la cual aguarden les Maries y àngels, y tots junts van a la yglésia mayor acompanyants dels elets, lo vicari foràneo y dos o tres capellans y cavallers, ab los sons acostumats; y les Maries y àngels es paren a la porta major de la pila del aygua beneyta; y a este tems ya està Nos-tra Señora en lo llit ab quatre blandons sobredaurats, ab ses aches enseses de sera blanca a les quatre esquines del cadafal, alrededor del qual està una naya de balaustres, y, en-mig, lo sepulcre de Nostra Señora; alrededor de balaustres de modo de alavastre, y, de continent, per son orde, pugen los apòstols al cadafal y entren: primer sent Pere, el qual va ab capa de cor de domàs blanch pera lo enterro de Nostra Señora; en seguida, sent Joan y los demás. Y adoren a Nostra Señora, excepto St. Thomàs, que no entra fins lo darrer de tots, com per avant se dirà, y, en haver-la adorat, moguense sent Pere, sent Joan y sent Jaume y canten:

36. APÒSTOLS Par-nos, germans, devem anar
a les Maries pregar
devotament vullen venir
per a la Verge seppellir.

Acabat de cantar esta cobla, van sent Pere, sent Joan y sent Jaume hon estan les Maries y canten:

37. APÒSTOLS A vosaltres venim pregar
que.n se'ns anem a soterrar
la Mare de Déu gloriós
pux tant bé a fet per nós.
38. E anem tots ab amor y alegria
per amor del Redemptor
e de la Verge Maria.

Responen les Maries y àngels als apòstols:



La Fiesta del Día de Nuestra Señora de la Asunción es la siguiente: acabadas vísperas se dicen completas¹³. Van los capellanes a vestirse de apóstoles a la citada ermita, en donde esperan las Marías y los ángeles, y todos juntos van a la iglesia mayor acompañados de los electos, el vicario foráneo y dos o tres capellanes y caballeros, con los toques acostumbrados; y las Marías y los ángeles se detienen en la puerta mayor, a la altura de la pila del agua bendita. Mientras tanto, Nuestra Señora ya está en la cama y hay cuatro blandones dorados, con sus hachas de cera blanca encendidas, colocados en las cuatro esquinas del cadafal, alrededor del cual hay una balaustrada que parece de alabastro igual que la que circunda, en el centro del cadafal, al sepulcro de Nuestra Señora. Acto seguido, según el orden que les corresponde, suben los Apóstoles al cadafal. Y entra primero San Pedro, que lleva una capa de coro de damasco blanco para celebrar el entierro de Nuestra Señora; después entra San Juan y luego los demás. Y adóranla todos, excepto Santo Tomás que, como se dirá más adelante, no entra hasta el final de todo. Y cuando han adorado a Nuestra Señora, S. Pedro, S. Juan y Santiago se separan un poco y cantan:

36. APÓSTOLES Parécenos que hemos de ir
a rogar a las Marías
que devotamente vengan
a sepultar a la Virgen.

Acabada de cantar esta copla, San Pedro, San Juan y Santiago van a donde están las Marías y cantan:

37. APÓSTOLES Os venimos a rogar
que vayamos a enterrar
la Madre de Dios glorioso
que tanto ha hecho por nosotros.

38. Vamos con gran alegría
por amor del Redentor
y de la Virgen María.

Responden las Marías y los ángeles a los apóstoles:

39. MARIES Vosaltres siau ben vinguts,
parens e amichs de grans virtus;
promptes som per a anar
a la Verge a soterrar.

Van les Maries, àngels y apòstols al cadafal y les Maries y àngels fan humillatió a Nostra Señora. En après sent Pere pren la palma que té Nostra Señora al muscle, y canta:

40. ST. PERE Preneu vós, Joan, la palma pretiosa
e portau la davant lo cos glorificat,
car axí u dix la Verge gloriosa
ans que als sels se n'agués pugat.

Acabat de cantar sent Pere esta cobla, bessa la palma y possa-se-la sobre lo cap y la-y dóna, y sent Joan la pren, fent lo matex, y canta:

41. ST. JOAN De grat pendré la palma preciosa
e compliré lo que me aveu mant,
puix que haveu potestat copiosa
de condemnar e delir tot pecat.

Acabada de cantar esta cobla, agenollen-se tots alrededor del llit de Nostra Señora y canten ab veu baxa:

42. APÒSTOLS Flor de virginal bellessa!
Temple de humilitat
ons la sancta Trinitat
fonch enclosa e contessa!

43. Pregant-vos, cos molt sagrat,
que de nostra parentat
vos acort tota vegada,
quant sereu als sels pugada.

Acabat de cantar lo damunt dit, prenen los apòstols a Nostra Señora pera portar-la a soterrar, dient lo cant, lo salm de In exitu Ysrael de Aegipto, ettz. Y a este tems entren los Jueus, de dos en dos, fent vissages y serimònies com qui va descubrint una cossa no pensada. Advertexse que, mentres canten dits Jueus, sent Pere y sent Joan los van ympedint no passen al cadafal, on està Nostra Señora. Y en acabant tot lo que en lo andador canten, tira sent Pere de un coltell que porta ab sí y pelea ab los Jueus; y los Jueus ab ell; y acabant dita brega o questió, tornen los coltells a son loch y van tots al cadafal en seguida de sent Pere y de sent Joan y, agenollats y convertits, canten los dits Jueus ab los braços alts y les mans fetes gafes:

44. JUEUS Aquesta gran novetat
nos procura desonor.
Anem tots a pas cuytat
no.n comportem tal error!

Detínen-los sent Pere y sent Joan, y tornen a dir:

45. JUEUS No és nostra voluntat
que.sta dona soterreu.
Ans, de tota pietat,
vos manam que.ns la dexeu.

39. MARÍAS Vosotros seáis bienvenidos,
hombres de grandes virtudes;
estamos listas para ir
a la Virgen a enterrar.

Las Marías, los ángeles y los apóstoles van al cadafal y las Marías y los ángeles se inclinan ante Nuestra Señora. Después San Pedro coge la palma que Nuestra Señora tiene en el muslo y canta:

40. S. PEDRO Tomad vos, Juan, esta palma tan preciosa
y llevadla ante el cuerpo glorificado,
pues así lo dijo la Virgen gloriosa
antes de que al cielo se hubiese elevado.

Cuando San Pedro acaba de cantar esta estrofa, besa la palma, se la pone en la cabeza y se la da a San Juan que, haciendo lo mismo, la coge y canta:

41. S. JUAN De grado cogeré la palma preciosa
y cumpliré lo que me habéis ordenado,
porque vos tenéis potestad copiosa
de condenar y absolver todo pecado¹⁴.

Acabados de cantar estos versos, se arrodillan todos alrededor de la cama de Nuestra Señora y cantan en voz baja:

42. APÓSTOLES ¡Flor de virginal belleza!
¡Templo de gran humildad,
donde la Trinidad santa
fue colocada y guardada!

43. Rogándoos, cuerpo santo,
que de nuestro parentesco
siempre queráis acordaros
cuando al cielo seáis subida.

*Después de cantar todo esto, cogen los apóstoles a Nuestra Señora para ir a enterrarla, cantando el salmo de *In exitu Israel de Egipto*, etc. En estos momentos entran los Judíos, de dos en dos, haciendo visajes y ceremonias¹⁵ como quien va descubriendo una cosa que no se espera. Adviértase que, mientras cantan los citados judíos, San Pedro y San Juan les van impidiendo que pasen al cadafal, donde está Nuestra Señora. Y en cuanto se acabe todo lo que cantan en el andador, San Pedro saca un cuchillo que lleva y pelea con los judíos y los judíos con él¹⁶; cuando se acaba la cuestión, los cuchillos vuelven a sus lugares y todos van al cadafal, siguiendo a San Pedro y a San Juan, donde los judíos, con los brazos levantados y las manos paralizadas, cantan:*

44. JUDÍOS ¡Esta grande novedad
nos procura deshonor!
¡Vamos todos con cuidado
para impedir tal error!

San Pedro y San Juan los detienen. Los judíos vuelven a decir:

45. No es nuestra voluntad
que esta mujer enterréis.
Antes, con toda piedad,
mandamos que la dejéis.

Tornen-los a desviar y canten:

46. JUEUS Y si assò no fareu,
nosaltres sert vos direm
que us manam, en cuant podem,
per Adonay que ens la dexeu.

*Acabada esta cobla, com és dit, volent los Jueus perseverar en llevarse a Nostra Señora,
llantsa mà sent Pere al coltell y el major de dits Jueus fa lo matex, y riñen, quedant aquells
ab les mans gaffes; y canten, agenollats:*

47. JUEUS O Déu Adonay
qui formís natura!
Ajuda'ns Sabday
saviessa pura!
48. Tal miracle may
no féu creatura!
Ajuda'ns sent Pere
qui tens la procura!
49. Som nos penedits
de tot nostre cor.
Pregam-te, Señor,
nos vulles guarir.
50. Tal miracle may
no féu creatura!
Ajuda'ns sent Pere
qui tens la procura!

Acabades de cantar estes cobles, canten sent Pere, sent Joan y sent Jaume:

51. APÒSTOLS Promeus, Jueus, si tots creeu,
que la Mare del Fill de Déu
totstemp fonch Verge, sens duptar,
ans e après de infantar?
52. Pura fonch, e sens pecat,
la Mare de Déu glorificat,
advocada dels pecadors.
Crehent assó guarireu tots.

Responen los Jueus:

53. JUEUS Nosaltres tots crehem
que.s la Mare del Fill de Déu...
Batejau-nos tots en breu,
que.n tal fe viure volem.
54. Cantem señyors! Què cantarem?
Ab clamors, fasam gràsies y llaors
a la humil Mare de Déu.

Vuelven a detenerlos. Cantan:

46. Y si hacerlo no queréis,
nosotros cierto os diremos
que os mandamos, pues podemos,
por Adonay, la dejéis.

Acabada esta estrofa, como ya se ha dicho, San Pedro, al ver que los judíos perseveran y quieren llevarse a Nuestra Señora, echa¹⁷ mano al cuchillo y el judío principal hace lo mismo, y riñen, hasta que todos los judíos se quedan con las manos paralizadas. Entonces cantan, arrodillados:

47. JUDÍOS ¡Oh Dios Adonay
que hiciste natural!
¡Ayuda Sabday,
sapiencia pura!
48. ¡Nunca tal milagro
hizo una criatura!
¡Ayuda! ¡San Pedro,
que tienes procura!
49. Nos arrepentimos
con el corazón.
Señor, te rogamos
que quieras curarnos.
50. ¡Nunca tal milagro
hizo una criatura!
¡Ayuda! ¡San Pedro,
que tienes procura!

Concluidos estos versos, cantan San Pedro, San Juan y Santiago:

51. APÓSTOLES Judíos,
¿Prometéis, si todos creéis,
que la Madre de Dios Hijo
fue, sin duda, siempre Virgen,
también después de engendrar?

52. Pura fue, y sin pecado,
la Madre de Dios glorioso,
del pecador abogada.
Creyendo esto sanaréis.

Responden los judíos:

53. JUDÍOS Nosotros la creemos todos
Madre del Hijo de Dios.
Bautiza a todos en breve
que en tal fe vivir queremos.
54. ¡Cantemos señores! ¿Qué cantamos?
Con clamores demos gracias y alabemos
la humilde Madre de Dios.

55. A ella devem servir
tots lo temps de nostra vida,
puix sa bondat ynfinida
nos vullgué axí guarir.
56. Dons cantem tots.
Tots la lloem. Ab clamors,
fasam gràsies y llaors
a la humil Mare de Déu.

*Acabades estes cobles, pren sent Pere la palma de Nostra Señora y, ab ella, batega als dits Jueus fent serimònia sobre los caps de aquells y, de continent, queden lliures de aquella manquedat que ls caussà lo atreviment que varen tenir de voler pendre a Nostra Señora, fent demostracions los Jueus ab les mans estar sanes, menegant-les y mostrant-les a tots; y, succesivament, prenen los apòstols a Nostra Señora, ab tota la solemnitat y reverència que poden, ab lo palis, la creu y ensenser, y tots, ab siris ensesos en les mans, fan lo soterrar alrededor del cadafal, portant sent Joan, davant Nostra Señora, la palma al muscle, cantant lo salm de *In exitu Israel d'Egipto*; y tornant a Nostra Señora al puesto on estava, tots agenollats, canten:*

57. APÒSTOLS Ans de entrar en sepultura
aquest cos glorificat
de la Verge santa y pura
adorem lo de bon grat.
58. Contemplant la tal figura,
ab contrició y dolor,
de la Verge santa y pura
en servey del Creador.
59. Respectant la tal figura,
ser de tanta magestat,
de la Verge santa y pura
adorem lo de bon grat.

*Acabada esta cantoria, adoren tots a Nostra Señora y sent Pere la ensensa, y, en après, canten lo salm de *In exitu Israel a Egipto*, ettz. La posen los apòstols en lo sepulcre, fent demostracions com qui plora, y tanca's lo sepulcre; y, de continent, obri's lo sel y devalla lo araçeli ab sinch àngels, dos a cada part, el d'enmig porta la ànima de Nostra Señora, los quals, cantant, devallen fins entrar en lo sepulcre. Y advertexse que, per a què puxen pugar a Nostra Señora, se a de restar lo àngel que és enmig en dit sepulcre, dins del qual an de estar persones que sàpien donar a Nostra Señora als àngels, per ço que hun any pugà sens lligar-la al araçeli, que fonch un miracle no caure y sussehir una gran desgràtia, perquè fonch vist quant la volgueren deslligar dalt de la arcada de la yglesia. Y, de continent, los àngels la pugen, ab lo rostro com lo sol, cantant les matexes cobles; y, mentres canten la darrera, entra St. Thomàs fent admiracions, mostrant gran sentiment per no haver-se trobat a la fi de Nostra Señora; y mentres St. Thomàs canta, los àngels pugen poch a poch y paren-se mentres St. Thomàs canta; y ara los àngels canten, després de aver sonat l'orge, campanes y demés ynstruments.*

60. ÀNGELS Llevantau.s Reyna excelent,
Mare de Déu omnipotent.
Veniu, sereu coronada
en la celestial morada.

55. A ella debemos servir
cuanto dure nuestra vida
pues su bondad infinita
así nos quiso curar.
56. Así pues, cantemos todos.
Loémosla. Con clamores
demostremos gracias y alabemos
la humilde Madre de Dios.

*Acabadas estas estrofas, San Pedro coge la palma de Nuestra Señora y bautiza con ella a los citados judíos haciendo ceremonia sobre sus cabezas. De repente todos quedan libres de aquella manquedad que les causó el atrevimiento que tuvieron al querer apoderarse de Nuestra Señora¹⁸. Los judíos hacen demostraciones con las manos de que ya están sanas, moviéndolas y mostrándoselas a todos¹⁹. Después, los apóstoles cogen a Nuestra Señora con toda la solemnidad y reverencia que pueden, con el palio, la cruz y el incensario, y todos, con cirios encendidos en las manos, hacen el entierro alrededor del cadafal, con San Juan que, delante de Nuestra Señora, lleva la palma a un lado, y cantando todos el salmo de *In exitu Israel de Egipto*, etc. Y vuelven a llevar a Nuestra Señora al lugar en donde estaba y todos arrodillados cantan:*

57. APÓSTOLES Antes de ser sepultado
el cuerpo glorificado
de la Virgen santa y pura,
adorémoslo de grado.
58. Contemplando esta figura,
con contrición y dolor,
de la Virgen santa y pura
al servicio del Creador.
59. Respetando esta figura,
que es de tanta magestad,
de la Virgen santa y pura,
adorémosla de grado.

*Acabada esta cantoría, todos adoran a Nuestra Señora y San Pedro la inciensa, y todos cantan el salmo de *In exitu Israel de Egipto*... Los apóstoles la ponen en el sepulcro dando muestras como si llorasen, y se cierra el sepulcro. De repente se abre el cielo y baja el araceli con cinco ángeles, dos a cada lado y el de en medio, que lleva el alma de Nuestra Señora. Cantando bajan hasta entrar en el interior del sepulcro. Adviértase que, para poder subir a Nuestra Señora, el ángel del centro ha de quedarse en dicho sepulcro, dentro del cual tiene que haber personas que sepan dar Nuestra Señora a los ángeles (un año fue subida sin atarla al araceli y fue un milagro que no se cayera y sucediera una gran desgracia, porque no se dieron cuenta hasta que fueron a desatarla, ya arriba, encima de la arcada de la iglesia). Y luego los ángeles la suben, con el rostro como el sol, cantando las mismas coplas; y mientras cantan la última, entra Santo Tomás haciendo admiraciones, mostrando un gran sentimiento por haber estado ausente en el fin de Nuestra Señora²⁰; y mientras Santo Tomás canta, los ángeles que van subiendo poco a poco se detienen. Ahora los ángeles, después de que hayan sonado el órgano, las campanas y los demás instrumentos, cantan:*

60. ÁNGELES Levantaos, Reina excelente
Madre de Dios omnipotente.
Venid, seréis coronada
en la celestial morada.

61. Alegrau.s que güi veureu
de qui sóu Esposa e Mare,
es també veureu lo Pare
del car Fill y etern Déu.
62. Allí estareu sens tristor,
on pregareu por lo pecador,
e reynareu eternalment
contemplant Déu omnipotent.

Hacabant de cantar los àngels dittes cobles, canta St. Thomàs:

63. ST. THOMAS O bè.s fort desventura
de mi, trist, desaconsolat,
que no.m sia assí trobat
en esta sancta sepultura!

64. Prech-vos, Verge excellent
Mare de Déu omnipotent,
Vós me agau per escussat
que les índies me an ocupat.

Hacabat de cantar St. Thomàs, canten los de la coronatió, qui són la SSma. Trinitat, la qual està aguardant a la porta del sel a Nostra Señora ab la corona ymperial en les mans per a coronar-la, y canta:

65. La SS.TT. Vós siau ben arribada
a reynar eternalment,
on, tantost, de continent,
per Nós sereu coronada.

Hacabat de coronar a Nostra Señora, puga St. Thomàs al cadafal y abraça a sent Pere y als demés apòstols. Esmenant esta lletra de la coronatió, lo lido. Comes, mestre del Real Palàtio, es canta:

66. La SS.TT. Veniu Mare excellent,
puix que virtud os abona.
Ab esta ymperial corona
reynareu eternalment.
Gloria Patri, ettz.

Al tems que han acabat de coronar a Nostra Señora, dispara la artilleria, sona lo orge, ministrils y campanes. Puga la coronatió y araçeli y tanca's la porta del sel. En après, los matexos elets y los demés, acompanyen a les Maries, àngels, apòstols y Jueus a la ditta ermita de on ixqueren, ab los sons y ministrils. Y aquí es dóna fi als dos actes a onrra y glòria de Nostre Señor y la Benaventurada Verge Maria, Mare Sua, consebuda sens Pecat Original.



61. Alegraos, que hoy veréis
de quien sois Esposa y Madre
y también veréis al Padre
del Hijo y eterno Dios.

62. Allí estaréis sin tristeza,
rogaréis por los pecadores,
reinaréis eternamente
viendo a Dios omnipotente.

Quando acaban de cantar los ángeles estos versos, canta Santo Tomás:

63. ST. TOMÁS ¡Oh, qué fuerte desventura
de mí, triste, desdichado,
que aquí no me haya encontrado
en la santa sepultura!

64. Ruégoos Virgen excelente,
Madre de Dios omnipotente,
que vos me deis por excusado
pues las Indias me han ocupado.

Quando acaba de cantar Santo Tomás, lo hacen los de la Coronación, que son la Santísima Trinidad que está esperando en la puerta del cielo a Nuestra Señora con la corona imperial en las manos, preparada para coronarla. Canta:

65. La S.T. Bienvenida vos seáis
a reinar eternamente.
Ahora mismo vos seréis
por nosotros coronada.

Quando acaban de coronar a Nuestra Señora, Santo Tomás sube al cadafal y abraza a San Pedro y a los demás apóstoles. Usando esta letra de la coronación del licenciado Comes, maestro del Palacio Real, se canta:

66. La S.T. Venid, Virgen excelente,
pues que virtud os abona.
Con esta imperial corona
reinarás eternamente.
Gloria Patri...

Al tiempo que acaban de coronar a Nuestra Señora, se dispara la artillería, suenan el órgano, los ministriles y las campanas. Suben la coronación y el araceli y se cierra la puerta del cielo. Después los mismos electos y los demás acompañan a las Marías, los ángeles, los apóstoles y los judíos a la citada ermita, de donde salieron, con los toques y los ministriles. Y aquí se da fin a los dos actos, para honra y gloria de Nuestro Señor y de la Bienaventurada Virgen María, Madre Suya, concebida sin Pecado Original.



NOTAS

(1) Quiero aclarar que esta traducción nace como auxilio a la lectura del texto en catalán, que es lo que se aconseja. Este ha sido el criterio que nos ha guiado y nos ha obligado a colocarnos entre dos claros objetivos: no caer en una traducción excesivamente "libre" (como Javaloyes o el mismo Perpinyan, cuya traducción de 1700, completada, es la que publica el Patronato del Misteri para seguir la presentación en el templo) que desvirtúe tanto el texto que lo haga inútil como elemento de apoyo; ni recurrir tampoco a una traducción absolutamente "literal" (como Pomares) que convierta las "coblas" de la Festa en un plumizo y prosaico manojito de frases. He intentado hacer algo que traduzca efectivamente, que traslade significados, pero que a la vez mantenga, en la medida de lo posible, una cierta estructura poética, cierta gracia, cierto ritmo.

Por otra parte, apoyando cuanto postulaba en la parte introductoria, iré comentando y registrando aquí, a pie de página, esas indicaciones y detalles que contiene el *Consueta* (ordinarium) de la ceremonia donde hay ya claras concesiones a esa dimensión verdaderamente teatral que asoma en la Festa.

(2) El *Consueta* es el librito con todas las indicaciones necesarias para la puesta en escena de la representación. Sirve de guía al Maestro de Capilla. Procede de *ordinarium*, ceremonial.

(3) El hecho de que en, los cuatro *Consuetas* de la obra que se conservan, aparezca siempre la palabra Festa para designarla ha generado una fuerte tendencia, tan restrictiva como discutible, a considerar dicha expresión como único nombre de la pieza y a desestimar el de Misteri, que viene considerado como una expresión moderna aplicada al drama "a posteriori".

A mi juicio ambos nombres pueden designar la representación ilicitana con los mismos derechos. Las palabras Festa y Misteri no son equivalentes, ni el segundo excluye a la primera, ni es aquélla una imposición derivada

de la aplicación de modernas clasificaciones de estudiosos recientes (Perpinyan, en su traducción de 1700 escribe: "Dáse principio al Misterio, en tanto que la María..")

Cada una de estas palabras contempla un aspecto distinto de la Festa. Si con esta primera se alude a la naturaleza conmemorativa, de ritual, que el pueblo entero celebra para exaltar a su Patrona, la palabra Misteri designa esos espléndidos montajes religiosos de la baja Edad Media dentro y fuera del templo, de los que el Misteri d'Elx es uno de sus más claros ejemplos. Misteri procede del francés *Mystere* y encontramos la palabra asentada en la Península Ibérica desde principios del XV. Precisamente, la representación asuncionista valenciana, de en torno a 1416, hermana de la ilicitana, es uno de los ejemplos más antiguos: "E quan sera hora de començar lo Misteri..."

He aquí, de nuevo, como anillo al dedo, la doble dimensión de la obra: ceremonia y montaje, liturgia y teatro.

(4) Esta breve escena que va de la ermita de San Sebastián a la puerta Mayor del templo es fundamental. Además de ser un perfecto reclamo, un anuncio a toda la ciudad de que la representación está empezando, contribuye a situar la representación en una dimensión ciudadana. Muestra que la Virgen ha vivido mucho tiempo en la ciudad (Elche/Jerusalén) e indica que en el andador sólo se representan los últimos momentos de una vida mucho más amplia, simbolizada por el recorrido de esos pocos metros. Así, pues, la obra en el templo empieza con el último tramo de un recorrido más largo (toda la vida de María).

(5) Este conjunto de personas que "acompañan" permiten una serie de consideraciones: la presencia de caballeros y electos, de un lado, y del vicario y los capellanes, de otro, nos da los dos aspectos que hacen posible el Misteri: fiesta ciudadana (los electos representan al Consejo de la Villa que desde 1609 se hace cargo de la tutela económica de la obra) y fiesta religiosa; supone una ruptura de cualquier tipo de ilusionismo teatral, nos

ilustra una medievalísima fusión entre papel dramático y rol social (el primero se establece en función del segundo): quienes hacen de San Pedro, de San Juan o de Dios Padre son, previamente, antes que actores que crean personajes, oficiantes que mantienen unas relaciones y unas dependencias que van mucho más allá de la acción dramática; que incluso dentro de ésta el actor no pierde nunca su significación social. El actor en la Edad Media no abandona nunca su yo social, su papel en la organización social.

(6) En las páginas introductorias hemos visto la importancia que se le concede a entrar en el templo, atravesar el primero de los dos umbrales entre los que la representación se extiende, y hemos visto también la agilidad del *Consueta* que lo resuelve con elaboradas soluciones que autorizan de una forma implícita, sin desvirtuar mínimamente la acción dramática. He aquí una acotación en donde se indica el uso del otro límite, el que va de la tierra a cielo, el "janua coeli". También la "granada" entra en un ámbito que no es el suyo. Se trata ahora de un prodigio (y no de una intrusión), de una muestra "palpable" de la divinidad. La matización con todo tipo de ruidos, humos, etc., con que se saluda la entrada de "algo divino" en la tierra (aunque sea en el corazón de ésta) es una de las características más marcadas de la escena medieval.

(7) Véase en esta preciosa acotación el contraste entre la riqueza y el detalle de la indicación litúrgica y la brevedad con que se indican todos los movimientos que San Juan tiene que realizar para completar la acción (se aparta un poco, y, haciendo ver que llora, canta). Es muy bonito comprobar la existencia en una sola acotación de gestualidades tan desparejas y cómo cada una de ellas aparece clara, nítidamente separada de la otra. El largo ceremonial de la entrega de la palma se cierra, se culmina, con un tentativo claro de ficción escénica: como si estuviera llorando.

(8) Insisto en esta escena, que para mí es una de las más importantes de

toda la obra. Por otra parte, ese compungido "venid", que Juan lanza a alguien que todavía no está, es uno de los más bellos ejemplos de complejidad teatral, pues contiene ya una cierta dinámica dentro-fuera, interacción templo-espacio escénico, crea expectativas, una cierta intriga hace que el que viene sea esperado, lo autoriza a entrar en el templo... Pero, además, es interesante la acotación que lo precede. Se dice que Juan se dirige a los Apóstoles, pero éstos todavía no están dentro del templo. Los Consuetas de 1639 y 1709/22 dicen que se dirige a la puerta principal. Esto es más lógico, pero no deja de tener tampoco una cierta intención de convertir el genérico deseo en un recurso teatral para "dirigir" la atención del público, además de darnos una nueva prueba de elementos del templo que funcionan como referentes de la acción dramática.

(9) Insisto en la importancia de esta escena y de los tres sintagmas que repiten los Apóstoles (Poder de l'alt imperi", "Cert es aquest gran misteri", "de les parts de assí estrañes"), ya que combina recursos teatrales, como los gestos de sorpresas, la proximidad del pueblo que rodea a los tres Apóstoles, la proclamación de la certeza del prodigio, la entrada por tres puntos distintos y su reunión al inicio del andador, con otros de tipo ritual, como las referencias a las tierras extrañas (no lejanas) al templo, al *dentro*.

(10) Véase cómo se recurre a objetos procedentes del más extendido ceremonial para marcar que una acción está claramente consumada. ¿Se le da el cirio porque ha muerto, cosa que es percibida antes, o para indicar a los congregados que ha muerto?

(11) Esta es una de las características más medievales de toda la *Festa*. Durante el Medievo el alma se representa normalmente con la figura de un hombre pequeño o incluso de un niño. Recuérdense las frecuentes disputas de ángeles y demonios que tiran físicamente cada uno para un lado, de los pies o de las manos, del alma del muerto, o la recurrida forma de representar pictóricamente la muerte de un santo, colocando por los aires una imagen diminuta (y desnuda en ocasiones) idéntica al santo que está en su lecho.

(12) Es éste uno de esos casos en donde la acción y lo que los personajes dicen van más allá del destinatario interno y se dirigen a todo el templo, casos en donde es posible advertir una total identificación del espacio escénico con el templo y, por tanto, entre el actor y el espectador. El Araceli, descendiendo, esparce sus versos por todo el templo, sin destinatario preciso, y ordena, tanto a los Apóstoles como a los amigos de Dios (es decir, todos los congregados) que vayan a enterrar el cuerpo. Los destinatarios de la orden son todos los que oyen los versos: el "araceli", descendiendo del cielo, deja caer como una lluvia, como un manto, la voluntad divina sobre todos los que ocupan el templo. En efecto, poco después, actores y espectadores, participarán en la procesión del entierro.

(13) *Visperas*. Es una de las *horas mayores* del rezo eclesiástico. Corresponde a la tarde, tanto como principio de la fiesta del día siguiente. (*Primeras Visperas*), como final de la misma (*Segundas Visperas*). Tradicionalmente tiene lugar al ponerse el sol, como conclusión del día e ingreso de la noche. Este dato conviene tenerlo muy en cuenta porque, si ya se habían dicho "vespres", la representación debía empezar muy tarde, al ponerse el sol. *Completas*. Es la última hora canónica del día, la que corona los oficios divinos. De ahí viene el nombre de *completas*, del latín *completorium*, complemento, conclusión.

(14) Escena absolutamente irrelevante desde un punto de vista argumental puesto que María le dijo a Juan que fuese él quien llevase la palma. Si está presente, y de una forma tan mutilada, en una obra que concede muy poco espacio a florituras episódicas sin claro valor escénico, es porque se pretende aclarar algo fundamental: que ahora es Pedro la cabeza visible de la Iglesia y que todos le deben obediencia, incluido Juan, que se apresura a declarar públicamente su reconocimiento al hermano mayor ("compliré lo que me aveu manat"). Juan lleva la palma por decisión de María y con el beneplácito del oficiante de la procesión.

(15) A mi juicio estas palabras "fent vissages y serimonies" dan buena cuenta de la torpeza y falta de termi-

nología que se observa en el Consuetas en cuanto se sale de la indicación puramente litúrgica. En la acot. 11-12 se emplea la palabra *ceremonia* para denominar el complejo conjunto de actos que se realizan para la entrega de la palma. Aquí encontramos la palabra para indicar todo lo contrario: una serie de gestos destinados a mostrar sorpresa, para fingir sorpresa. Es éste un gesto plenamente teatral, lejos de cualquier codificación litúrgica... sin embargo, se le llama, ni más ni menos, *ceremonia*, en una muestra clara de falta de destreza, de familiaridad con el gesto coyuntural, individual, no universal.

(16) Este es uno de los momentos más vibrantes de toda la obra. La irrupción de los judíos desglosa la acción y durante unos minutos tenemos dos focos de la misma: uno al inicio del andador y otro en el cadafal. La solemnidad del entierro de María contrasta con la agitación de los intrusos. En la representación actual, los "vissages y serimonies" son interpretados así: los judíos se concentran todos, apelonados y con gran confusión, en la base del andador y desde aquí los más osados recorren varias veces la primera mitad del pasillo. Avanzan temerosos y sorprendidos y regresan casi corriendo al grupo. Poco a poco se van acercando al cadafal y en medio del "andador", como si la altura ya sustancial que en este punto tiene aquél fuese ya insalvable (recuérdese que recorrer el "andador" es un viaje sin retorno), rompen a cantar con ese osado e inconsciente "no es nuestra voluntad", irrisorio si se piensa que enfrente está la voluntad de Dios.

Desde luego, es mucho más conmovedora, mucho más tierna la torpeza del judío que con sus aspavientos, sus breves carreras y su agitación muestra su sorpresa por la "cosa no pensada", que la medida e insulsa (desde un punto de vista teatral) escena que paralelamente está teniendo lugar en el cadafal.

Para que la osadía de la irrupción sea todavía más explícita, los judíos interrumpen también el canto del salmo 113, que ya sólo se reanudará después del bautismo. La brusca detención de ese canto, de esa música que atemporaliza y suspende (que

embalsama) la acción, es una ilustración del enfrentamiento entre dos tiempos o, mejor, de la intrusión del tiempo histórico en un ámbito atemporal por definición. Los judíos esparcirán por el andador durante unos minutos su periférico "olor a intemperie", sus "deshonestos" (por confusos) colores raros y excesivamente mezclados... son un soplo de aire externo que intensifica aún más el rico perfume de sacralidad que hay dentro.

(17) Es curiosa la frase "Llantsa ma sent Pere al coltell". El Consueta, tan diestro en otro tipo de indicaciones, se encuentra ahora inseguro y, en lugar de descomponer la acción en un conjunto de movimientos, indica directamente al actor el efecto que debe producir, la imagen global. Son indicaciones éstas casi narrativas, no escénicas. No se dice, por ejemplo, "San Pedro saca el cuchillo con ímpetu" o algo semejante. Se pasa directamente a un verbo que cuenta, que sea capaz, por tanto, de concentrar —de forma aproximada— el total de los gestos que el actor debe realizar: "llantsa".

(18) La Judiada en su conjunto, ese intermedio del ceremonial de exequias, como le llama Llobregat, merece una atención especial. En la Festa, el motivo inicial de la intervención del pueblo hebreo (quemar el cuerpo) ha desaparecido y su presencia en la obra queda reducida al papel genérico de opositores, de religión opuesta, contraria, y no sólo distinta.

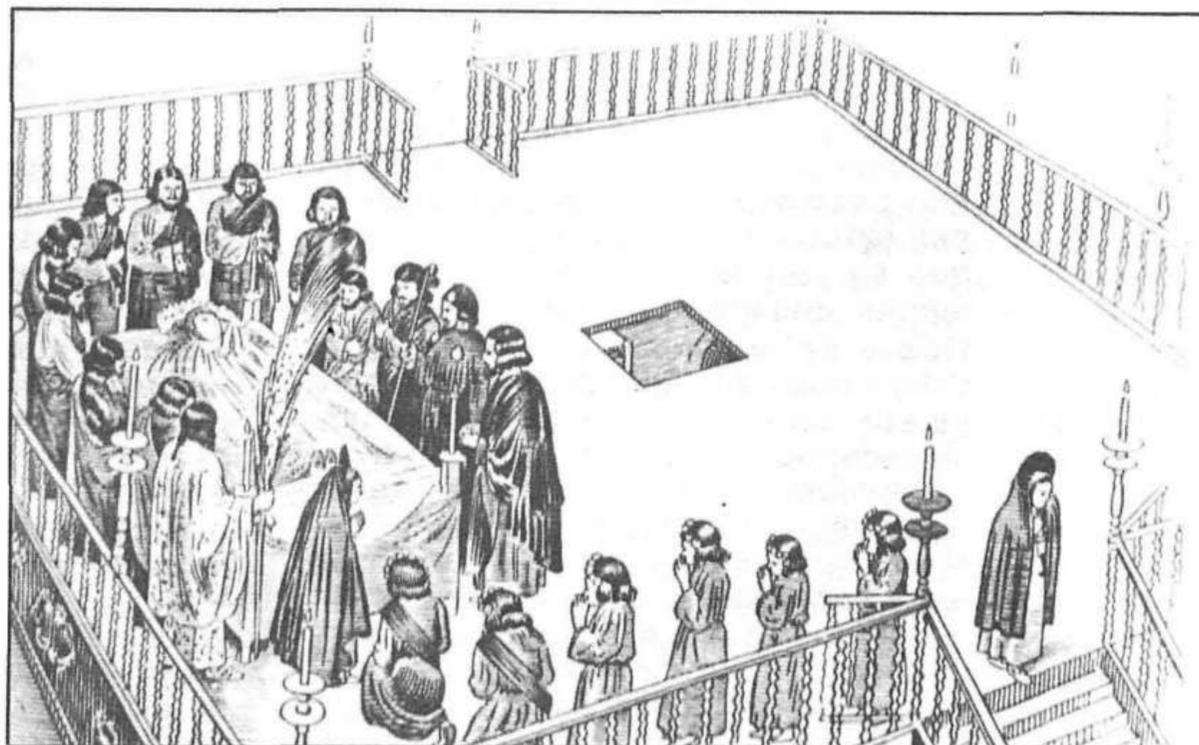
La expresión "agenollats y convertits" en el centro del cadafal, indica muy bien la función, la intención de toda la escena: una implacable humillación y ridiculización de la casta enemiga; el verso "O, Déu Adonay" es pronunciado en plena agitación gestual de miedo y dolor, de forma que la imagen grotesca, retorcida del judío individual es trasladado a su dios, provocando una ridiculización instantánea de toda la casta judía. Lo mismo sucede cuando se pide ayuda a Sabday: servirá sólo para mostrar lo poco que puede un dios cualquiera ante el Dios verdadero. El hecho mismo de utilizar esas dos "herméticas" expresiones (dios, en hebreo), de una parte evita que un pagano, un no iniciado pronuncie la palabra Dios, y de otro, la ridiculización afectará a todo el pueblo hebreo.

La escena, evidentemente, juega con el impacto y la fascinación de ver a los judíos (a ellos mismos, no conceptualizados en relatos o representados en pinturas inanimadas) arrodillados y doloridos, pidiendo bautismo en el seno del templo cristiano. La autoconfirmación de la casta cristiana, la vencedora, es tan rápida como efectiva. El bautizo por parte de Pedro (cuando la tradición insiste en que bautice el mayor de los judíos) y la intencionada expresión "que en tal fe viure volem" (alusión, creo, a la expulsión de los judíos en 1492) son dos puntos de apoyo bien ilustrativos).

(19) Esa expresión "menegant-les y mostrant-les a tots" da perfecta cuenta

del peso que va teniendo el público-espectador en la concepción misma de la representación: deben mostrarlas a todo el público.

(20) Piénsese en este magnífico golpe de escena, verdadero colofón de la obra. De una parte, Tomás pone en contacto directamente los dos límites del templo-escenario y el impacto envolvente es total. De una puerta a la otra sin pasar por el cadafal. Es el único personaje que habla mirando hacia arriba, el único a quien le es dado hablar con otro que ya recorre la dimensión divina: ilustra con toda riqueza que a la Virgen, que está en el cielo, se le puede hablar y hacer peticiones, que ella es la abogada del pecador, la intermediaria del mortal. En segundo lugar, dice "aquí" y "esta sepultura", insistiendo en el valor del lugar y en la importancia y el privilegio que para el espectador debe ser haber estado allí y haberlo visto todo, haber participado. En tercer lugar, llega de un sitio muy lejano: "las Indias". Yo aquí veo una referencia a las Indias recién descubiertas por Colón. Sólo éstas llevan implícitos la lejanía y el exotismo necesarios para la escena. Sólo así la referencia es impactante y justificatoria. Si se tratase de la India, un lugar no más alejado de Jerusalén (donde está la casa de María) que la Roma de Pedro o la España de Santiago, ¿por qué se tendría que sacar a relucir, constituyendo una verdadera excepción, el lugar de procedencia del Apóstol?



Como viene ocurriendo cada año, desde hace siglos, dentro de unas semanas Elche volverá a celebrar su Festa en honor de la Virgen de Agosto, un acontecimiento en el que se unen las primeras palabras de su lengua, los gestos de la liturgia, los primitivos rasgos del teatro y los tonos de arcaicas melodías en una tradición que han sabido conservar los ilicitanos de generación en generación hasta nuestros días. Este cuaderno quiere ser un homenaje a la tierra y a las gentes que fueron capaces de transmitirnos su herencia.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música