

LITURGIA Y ESCENA EN LA «FESTA» O «MISTERI D'ELX»

LITURGY AND PERFORMANCE AT THE «FEAST» OR «MISTERI D'ELX»

JOAN CASTAÑO GARCÍA*

RESUMEN

Descripción del Misterio de Elche según las pautas de la representación medieval, en cuya puesta en escena predominaban los aspectos culturales o litúrgicos frente a los puramente dramáticos. A pesar de algunas innovaciones introducidas en las últimas décadas, el Misterio mantiene una interpretación escénica alejada de la teatralidad moderna.

Palabras clave: Misterio de Elche; Fiesta de Elche; liturgia medieval; autos marianos; Elche.

ABSTRACT

This is a description of the Elche's Mystery according to the guidelines of medieval representations where cultural or liturgical aspects predominated over purely dramatic ones. In spite of some innovations introduced in the last decades, the Mystery remains a representational performance far from modern theatricality.

Key words: Elche's Mystery; medieval liturgy; Marian Sacramental Form; Elche.

1. ORIGEN LITÚRGICO DEL MISTERI D'ELX

Es sabido que la *Festa* o *Misteri d'Elx*, drama asuncionista de raíces medievales, que se ha mantenido vivo durante más de quinientos años en la iglesia de Santa María de Elche, tiene un origen litúrgico y que, por tanto, en sus inicios, todos sus intérpretes eran eclesiásticos¹. A su vez, los personajes femeninos de la obra eran cantados por niños del coro o acólitos, dada la simi-

* Archivero del Patronato del Misteri d'Elx. Carrer Major de la Vila, n. 27. 03202 Elche (Alicante). Correo electrónico: castanyoj@gmail.com.

¹ Una primera versión del presente texto fue leída en el Curso de Verano «Descubriendo el Misteri d'Elx. v. El hecho religioso en la Festa», organizado por la Cátedra Misteri d'Elx de la Universidad Miguel Hernández de Elche (3 de agosto de 2019). Las fotografías que acompañan el presente trabajo han sido realizadas por Sixto Marco Lozano.

litud de su timbre de voz. Es decir, que todas las personas que participaban en la puesta en escena del drama sacro estaban relacionadas con el culto, con la liturgia, y su gestualidad escénica estaba claramente marcada por la que se empleaba en las ceremonias litúrgicas. Gestos solemnes, hieráticos, pautados, que tienen un significado espiritual y simbólico —de veneración, de oración, de humillación...—, gestos muy alejados del realismo teatral profano. También el ambiente de la representación era claramente litúrgico, de manera que en el mismo tablado, hasta las primeras décadas del siglo XX, se veían sillones ocupados por los sacerdotes del templo, asistían también sacristanes y acólitos, etc., personajes ajenos a la obra, que participaban en los movimientos escénicos en determinados momentos².

Toda la documentación histórica del *Misteri d'Elx* referida a sus intérpretes nos habla siempre de *cantores*, nunca de *actores*, y éstos eran buscados siempre por su buena voz, nunca por su faceta teatral, que prácticamente no existía. De hecho, el único director de la obra era su maestro de Capilla. No existió ningún responsable escénico hasta el año 1932, en que se incorporó un maestro de Ceremonias, situado cerca del tablado, para recordar a los cantores los movimientos y gestos que debían hacer en cada momento, pero muy lejos de una dirección teatral como la entendemos actualmente.

A partir de la Desamortización de 1835, la capilla profesional de música de Santa María, que era sufragada simultáneamente por la parroquia y por el ayuntamiento de la ciudad, fue eliminada y se incorporaron a la obra cantores laicos. Esta cuestión es importante, porque a partir del siglo XIX se produce uno de los puntos de inflexión del *Misteri*: los cantores aficionados de la ciudad comenzaron a participar sustituyendo a los profesionales de la Capilla e imitando la forma de cantar de los cantores eclesiásticos y también su forma de gesticular. Esta interpretación se irá transmitiendo de unos cantores a otros de forma práctica. Hasta hace pocos años, cuando un cantor salía por primera vez en la *Festa*, como única orientación escénica, otro cantor más veterano le decía: «En el tablado, tú haz lo mismo que yo haga».

Dentro de esta sustitución de los cantores eclesiásticos, sabemos que se respetaron algunos papeles concretos. De hecho, hasta 1931, quien interpretaba al apóstol San Juan seguía siendo eclesiástico, concretamente el benefi-

² Las observaciones litúrgicas del presente trabajo están basadas en los estudios de: LLOBREGAT CONESA, Enric A. «El cerimonial litúrgic fon gestual de la representació de la Festa d'Elx». *L'Arrel*, 4 (1983), pp. 41-57; RODRÍGUEZ MACIÁ, Manuel. «El Misteri d'Elx, una mirada des de la litúrgia: alguns elements litúrgics en el soterrar de la Mare de Déu». En: *La Festa i Elx (actas del Seminari del Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx de 2002)*. Elche: Institut Municipal de Cultura d'Elx, 2004, pp. 291-301; AMORÓS SÁNCHEZ, Antonio. *La Festa: una mirada interior*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2017 (2ª ed.).

ciado de la catedral de Cádiz, Juan Bautista Javaloyes, hermano del maestro de Capilla Alfredo Javaloyes, que, al retirarse, ocupó el cargo del primer maestro de Ceremonias conocido y en su papel de San Juan fue ya sustituido por un cantor laico. Pero en el elenco de cantores aún quedan tres eclesiásticos: el intérprete del papel del apóstol San Pedro, que debe officiar en el entierro de la Virgen, el Ángel Mayor del Araceli, que transporta en sus manos el alma de María, y el Padre Eterno, que representa al mismo Dios.

2. RESTOS DE VESTUARIO ECLESIAÍSTICO

De hecho, estos personajes eclesiásticos aún conservan elementos litúrgicos en su propio vestuario.

—*San Pedro*: en la primera parte o «Vespra», representada el 14 de agosto, aparece vestido «de apóstol», con túnica y manto, como los restantes, con unas sandalias de color rojo (el color del Papa) y portando en las manos las simbólicas llaves del cielo. Pero en la segunda parte o «Festa», del 15 de agosto, sustituye estas ropas por alba, estola, cíngulo y capa pluvial de color blanco. Hasta el año 1959 todos estos ornamentos eran propios de la parroquia de Santa María, es decir, que no eran un vestuario teatral, fingido, sino auténticos ornamentos litúrgicos usados también en otras ceremonias parroquiales. Dentro de la nueva visión del *Misteri* de los años 50 y 60 del siglo XX, que propició la renovación del vestuario, se encargó una capa pluvial de diseño paleocristiano a la Escuela Superior de Arte Sacro San Isidoro de León, que fue estrenada en 1959. En 1994, en una nueva reforma del vestuario de la *Festa*, mucho más agresiva que la anterior y que afectó ya a la totalidad de los trajes, se confeccionó una capa dorada para San Pedro, que no gustó demasiado, precisamente por su carácter excesivamente teatral y alejado de la liturgia, y en poco tiempo se volvió a la de 1959, que se sigue utilizando.

—*Ángel Mayor*: es el personaje situado en el centro del Araceli o coro de ángeles que baja desde el cielo para recoger el alma de la Virgen al final de la primera parte y, en la segunda, para devolverla al cuerpo depositado en la sepultura, al tiempo que cede su lugar en el aparato aéreo a la imagen de la Patrona de Elche, la Virgen de la Asunción. No ha tenido vestuario propio hasta la mencionada actuación de 1994. También utilizaba anteriormente un alba, cíngulo y estola propios de Santa María, incidiendo en las características especiales de este personaje que, en su origen, seguramente, representaba a Jesucristo. A partir de 1994 ya cuenta con vestiduras específicas: alba, cíngulo, estola y humeral, al tiempo que se le añadieron unos pantalones blancos para evitar que el aire jugara una mala pasada y, al salir del cielo, dejara las piernas del sacerdote a la vista.

—*Padre Eterno*: la gran altura a la que actúa la Coronación o Trinidad, el hecho de que sus personajes se vistan en las terrazas de la iglesia y que el Padre Eterno aparezca sentado en el centro del artefacto aéreo hacen que el alba, cíngulo y capa pluvial blanca que vestía originalmente se vieran reducidos a una túnica y a una capa muy ligera, que a partir de 1994 se han ornamentado más.

—*Ángeles de almohada*: otra reminiscencia de vestuario eclesiástico podemos verla en los ángeles de almohada, encargados de llevar y disponer éstas para que María se arrodele al inicio del drama. La banda cruzada que llevan sobre sus túnicas debe provenir, seguramente, de una estola diaconal, propia de los que deben servir, en este caso, a la Madre de Dios.

3. PRIMERA JORNADA O «VESPRA»

Según aporta el mencionado Enric A. Llobregat, la primera parte del *Misteri d'Elx*, conocida como la «Vespra», está relacionada con el canto de Completas. Sabemos que la oración diaria oficial de la Iglesia, la que se conoce como *liturgia de las horas*, se divide en siete momentos: laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas, y aún se añade una octava hora a medianoche, maitines. Estas horas, que los eclesiásticos tienen obligación de rezar diariamente, aún se celebran de manera comunitaria en los monasterios y, hasta la reforma litúrgica de los años 50 del siglo pasado, también se cantaban comunitariamente en las parroquias.

La consuetud de 1625 nos indica que «lo acte de la Vespra és lo següent: que, acabades vespres, ix la Maria ab les dos Maries i quatre o sis àngeles de l'ermita de Sant Sebastià, on està la capella de Nostra Senyora, i li acompanyen els dos elets, ab lo mestre de Capella, lo vicari foràneo, i dos capellans, ab sis o huit cavallers a l'església Major, ab los sons i trompetes i entra per la porta Major»³. Por tanto, el canto de las Vísperas de la Asunción siempre ha formado parte de la *Festa*. En 1960 se suprimieron estas vísperas dentro de las reformas litúrgicas previas al Concilio Vaticano II, pero en 1983 se volvieron a recuperar como parte integrante de la celebración y se cantan, como antiguamente, sobre el mismo tablado o «cadafal» antes de iniciarse las dos partes del *Misteri*.

³ «El acto de la Víspera es el siguiente: que, acabadas vísperas, sale la María con las dos Marías y cuatro o seis ángeles de la ermita de San Sebastián donde está la capilla de Nuestra Señora, y le acompañan los dos electos, con el Maestro de Capilla, el vicario foráneo, y dos capellanes, con seis u ocho caballeros a la iglesia Mayor con los sones y trompetas, y entra por la puerta Mayor».

Sin embargo, el mismo Llobregat Conesa hace notar que para la festividad del día 15 de agosto, la consuetud nos indica que «acabades vespres, es diuen completes, van los capellans a revestir-se d'apòstols a dita ermita en la que aguarden les Maries i àngels, i tots junts va a l'església Major»⁴. Esta diferencia —«acabadas vísperas, se dicen completas»— le hace pensar que, como hemos dicho, la «Vespra», la primera parte, fuera un desarrollo paralitúrgico de la hora canónica de Completas. Asimismo, un momento y unos gestos concretos del canto de la *Salve Regina* que tienen lugar en esa primera parte de la obra también le llevan a la misma conclusión, como veremos seguidamente. El segundo acto, sin embargo, como también vamos a ver, está centrado en el ritual de exequias por tener lugar en él el entierro de la Virgen.

A lo largo de todo el *Misteri* los gestos que más abundan son los de saludo y veneración. «La María», el niño que representa a la Virgen, se arrodilla con doble genuflexión delante de los lugares de la Pasión de su Hijo (el Huerto de Getsemaní, el Monte Calvario y el Santo Sepulcro) y, en la cama del tablado, permanece de rodillas hasta el momento de su Dormición. El ángel, que desciende desde el cielo de la cúpula de la iglesia en el interior de una nube, conocida popularmente como la *Mangrana*, para anunciar a María su cercana muerte, también hará dos genuflexiones ante ella antes de entregarle una palma celestial que ha de protegerla del Maligno.

Los apóstoles entran en la iglesia con gestos que la consuetud señala como de «haciendo admiraciones» para demostrar el desconcierto de quienes han estado trasladados, «passant viles i muntanyes, en menys temps d'un moment»⁵, desde sus lugares de predicación hasta la casa de María. También harán dos genuflexiones ante la Madre de Dios, antes y después de saludarla con un abrazo, en el caso de San Juan y San Pedro, o besando sus manos, los restantes apóstoles.

Los mismos discípulos se saludan entre ellos con un abrazo apostólico, aunque los textos históricos, como las consuetas y las libretas individuales de los cantores, indican que también hacían genuflexión ante San Juan y San Pedro. Y volverán a hacer genuflexión antes y después de besar los pies de la imagen de la Virgen de la Asunción al final de la «Vespra» y al principio de la «Festa». Y actuarán de igual manera María Salomé y María Jacobea y los ángeles del cortejo mariano.

⁴ «Acabadas vísperas, se dicen completas, van los capellanes a revestirse de apóstoles a dicha ermita en la que aguardan las Marías y ángeles, y todos juntos van a la iglesia Mayor».

⁵ «Pasando villas y montañas, en menos tiempo de un momento» es un fragmento del «Ternari», coro de tres apóstoles que se encuentran en una encrucijada de caminos antes de llegar a la casa de María.

Concretamente, la consuetud de 1625 utiliza expresiones como la referida a San Juan: «fa una profunda humillatió agenollat davant de la Maria, la qual abraça Sant Joan»⁶. O «alçà's Sant Pere i abraça Sant Joan, humillant-se els dos»⁷. Los apóstoles, por su parte, «fan son acatament Sant Pere i després Sant Joan, abraçant-los fins agenollar-se ab un genoll»⁸.

En pocas ocasiones la consuetud se aparta de esta concepción litúrgica y va hacia una gestualidad más fingida, más teatral: es el caso de la «Judiada», que veremos después, pero también en San Juan cuando, después de haber recibido la palma de la María, dice que «apartat un poc, com a plorant, canta»⁹. O cuando los apóstoles depositan la imagen de la Virgen en el sepulcro «fent demostracions com qui plora»¹⁰.

Unos gestos que llaman la atención de los espectadores son los utilizados en el traspaso de la palma de un cantor a otro: del ángel de la *Mangrana* a María, de ésta a San Juan y, en la segunda parte, de San Pedro a San Juan. Tanto el personaje que entrega la palma como el que la recibe la pone en horizontal, la besa y la toca con su frente. La consuetud dice exactamente: «bessa la palma i possessa-la sobre lo cap i dona-la i la Maria la pren fent la mateixa cerimònia»¹¹.

Llobregat no encuentra ningún precedente de este signo en la liturgia latina, aunque sí hace referencia a la costumbre de besar objetos bendecidos al ser entregados, así como la mano de quien los entrega, como es el caso de las palmas del Domingo de Ramos o de las candelas de la fiesta de la Candelaria. Pero besar y tocar con la cabeza solo indica haberlo visto en iglesias de Palestina, como signo de gran veneración al objeto traspasado, como sería el caso de los iconos. En otra ocasión, el historiador mercedario Joaquín Millán Rubio comentó que este gesto lo identificaba con una costumbre medieval de entrega y recepción de documentos reales que él había visto descrito, precisamente, besando el pergamino y tocándolo también con la frente.

Por otra parte, el mismo Llobregat Conesa manifiesta que quedó impresionado por el canto de la *Salve Regina* del *Misteri*, de manera que los após-

⁶ «Hace una profunda humillación arrodillado delante de la María, la cual abraza a San Juan».

⁷ «Se levanta San Pedro y abraza a San Juan, humillándose los dos».

⁸ «Hacen su acatamiento a San Pedro y después a San Juan, abrazándolos hasta arrodillarse con una rodilla».

⁹ «Apartado un poco, como llorando, canta».

¹⁰ «Haciendo demostraciones como quien llora».

¹¹ «Besa la palma y la pone sobre la cabeza y la da y la María la toma haciendo la misma ceremonia».

toles, alrededor de la cama de María, van haciendo reverencias, según las voces del canto, en el momento de pronunciar las palabras «Advocata peccatorum» y «Consolatrix afflictorum». Precisamente, el canto de la hora de Completas en algunas comunidades, especialmente de dominicos, acababa con una pequeña procesión de los frailes en dos filas hacia el centro del coro de la iglesia para el canto de la *Salve Regina*, y también con inclinaciones y saludos de los religiosos.

En el caso de la *Festa*, los saludos son hacia María, precisamente, cuando se la aclama como abogada de los pecadores y como consuelo de los afligidos. Pero, en realidad, estas reverencias proceden solamente de los años 70 del siglo pasado, ya que hasta aquel momento los apóstoles hacían genuflexiones, también por voces, como se puede comprobar en un documental sobre el *Misteri d'Elx* realizado por la televisión alemana en 1966. El gesto se simplificó por comodidad de los cantores y también para mejorar la proyección de sus voces.

El momento de la muerte de María está también cargado de simbolismo litúrgico, aunque las variaciones de los años 50 del pasado siglo le hicieron perder parte de su significado. Ahora vemos cómo María, con un cirio en las manos —encendido disimuladamente por uno de los apóstoles—, interpreta su último canto, despidiéndose de los discípulos e indicándoles que entierren su cuerpo en el Valle de Josafat. Al acabar este canto, entrega el cirio a un apóstol, que lo apaga, y después, auxiliada por todos los discípulos que se levantan, se deja caer de espaldas sobre la cama y se realiza el cambio del niño que representaba a María por la imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de Elche, en actitud yacente. Una vez colocada esta imagen y encendidos los cuatro cirios funerarios de la cama, se prenden también unas pequeñas candelas que sostienen los apóstoles y éstos, arrodillados, entonan: «Oh, cos sant glorificat / de la Verge Santa i pura. / Hui seràs tú sepultat / i reinaràs en l'altura»¹². Al acabar el canto, se abre el cielo y descende el Araceli que recoge el alma de la Virgen.

Esta disposición escénica ha hecho pensar que el cirio que sostiene María en su último canto es símbolo de la vida y que, cuando ella muere, el cirio, como hemos visto en muchas películas, se apaga. Sin embargo, el análisis litúrgico de la escena nos dice que, en realidad, el cirio que le ofrecen a María es símbolo de la fe, es la luz de Cristo resucitado que debe acompañar siempre a los cristianos y que, por tanto, no debe apagarse.

Precisamente, en el bautizo de todo niño, el padrino enciende una vela del cirio pascual, que representa a Cristo resucitado, al tiempo que el celebrante

¹² «Oh, cuerpo santo glorificado / de la Virgen santa y pura. / Hoy serás tú sepultado / y reinarás en la altura».

dice: «Recibid la luz de Cristo». Esta luz debe acompañar al cristiano durante toda su vida iluminando su caminar y también debe estar presente en el momento de su muerte, en el momento de pasar de esta vida a la otra.

De hecho, en las exequias actuales, se enciende el cirio pascual junto al féretro del difunto al tiempo que el celebrante recita: «Junto al cuerpo de nuestro hermano encendemos, oh, Cristo Jesús, esta llama, símbolo de tu cuerpo glorioso y resucitado; que el resplandor de esta luz ilumine nuestras tinieblas y dé luz a nuestro camino de esperanza, hasta que lleguemos a ti, oh, Claridad eterna, que vives y reinas, inmortal y glorioso, por los siglos de los siglos».

Esta explicación concuerda completamente con el desarrollo que indica la consuetud de 1625: «Acabada esta cobla es gita la Maria i es queda morta, i donen-li un ciri blanc encés en les mans. Los apòstols s'alcen i ab brevetat i secret, acabada de cantar la cobla següent, aparten a la Maria del llit i posen a Nostra Senyora en ell i canten agenollats: Oh, cos sant [...] Mentres se canta lo sobre dit, obrís lo cel i comença a davallar lo Araceli ab quatre àngels i u en mig que venen per l'ànima de Nostra Senyora»¹³. Vemos, por tanto, que en realidad, el cirio se le daba al niño una vez acostado para figurar la muerte de María y parece que se mantenía en esta posición todo el tiempo en que se cantaba el «Oh, cos sant...». Después, aprovechando la distracción que producía la bajada del Araceli, se hacía el cambio del niño por la imagen de la Patrona. Ante esta imagen los apóstoles quedaban arrodillados hasta que el Araceli, después de recoger el alma de la Virgen, volvía a entrar en el cielo, «estant los apòstols agenollats amb ciris encesos en les mans»¹⁴.

4. SEGUNDA JORNADA O «FESTA»

Se vuelve a iniciar la celebración de la segunda parte del *Misteri d'Elx* con las Vísperas de la Asunción. Ya hemos visto cómo la consuetud nos indica que después se cantaban también Completas, aunque actualmente no se efectúa.

Al entrar los apóstoles al tablado, «adoran a Nuestra Señora» besando sus pies con una genuflexión previa y posterior a dicho beso. Después de invitar a

¹³ «Acabada esta copla se acuesta la María y queda muerta, y le dan un cirio blanco encendido en las manos. Los apóstoles se levantan y con brevedad y secreto, acabada de cantar la copla siguiente, apartan a la María de la cama y ponen a Nuestra Señora en ella y cantan arrodillados: «Oh, cuerpo santo [...]». Mientras se canta lo sobredicho, abren el cielo y comienza a bajar el Araceli con cuatro ángeles y uno en medio, que vienen a por el alma de Nuestra Señora.»

¹⁴ «Estando los apóstoles arrodillados con cirios encendidos en las manos.»

las Marías y ángeles del cortejo al entierro de la Virgen, también los niños suben al tablado y «hacen humillación a Nuestra Señora» con los mismos gestos.

San Pedro entrega la palma, que ha estado toda la noche sobre la imagen de la Patrona, a San Juan con el encargo de que la lleve en el entierro, como señaló el ángel de la *Mangrana*. El paso de la palma, como objeto de gran veneración, se vuelve a hacer con el mismo ceremonial que hemos visto en la víspera: «Acabat de cantar Sant Pere esta cobla, bessa la palma i possa-se-la sobre lo cap i la dona i Sant Joan la pren fent lo mateix»¹⁵.

La escena de la «Judiada», con la lucha entre los apóstoles y los judíos que quieren apoderarse del cuerpo de la Virgen, es la única que se aparta de la gestualidad litúrgica, como hemos dicho. Por una parte, dice la consuetud que¹⁶

entren los jueus de dos en dos fent visages i cerimònies com qui va descubrint una cosa no pensada; advertex-se que mentres canten dits jueus, Sant Pere i Sant Joan los van impedint no passen al cadafal on està Nostra Senyora, i en acabant tot lo que en lo andador canten, tira Sant Pere d'un coltell que porta ab sí i pelea a los jueus, i los jueus ab ell, i acabant dita brega o qüestió, tornen los coltells a son lloch i van tots al cadafal en seguida de Sant Pere i de Sant Joan i, agenollats i convertits, canten los dits jueus ab los braços alts i les mans fetes gafes.

Esta escena estuvo suprimida desde finales del siglo XVIII hasta 1924, en que se repuso, pero ya sin el uso de los mencionados cuchillos, sino con empujones simulados entre los cantores, como hoy vemos.

Después de manifestar, a petición de los apóstoles, su conversión y su fe en que María fue siempre virgen «antes y después de parir», piden el bautismo a San Pedro, quien, dice la consuetud: «pren la palma de Nostra Senyora i ab ella bateja als dits jueus fent cerimònia sobre los caps de aquells i de continent queden lliures d'aquella manquedat que'ls causà lo atreviment que varen tenir de voler prendre a Nostra Senyora, fent demostracions los jueus ab les mans estar sanes, menejant-les i mostrant-les a tots»¹⁷.

¹⁵ «Acabado de cantar San Pedro esta copla, besa la palma y se la pone sobre la cabeza y la da y San Juan la toma haciendo lo mismo».

¹⁶ «Entran los judíos de dos en dos haciendo visajes y ceremonias como quien va descubriendo una cosa no pensada; se advierte que mientras cantan dichos judíos, San Pedro y San Juan van a impedirles no pasen al *cadafal* donde está Nuestra Señora, y al acabar todo lo que en el andador cantan, echa mano San Pedro de un cuchillo que trae consigo y pelea con los judíos, y los judíos con él, y al acabar esta lucha o cuestión, devuelven los cuchillos a su lugar y van todos al *cadafal* tras San Pedro y San Juan y, arrodillados y convertidos, cantan dichos judíos con los brazos en alto y las manos gafas».

¹⁷ «Toma la palma de Nuestra Señora y con ella bautiza a los dichos judíos haciendo ceremonia sobre las cabezas de aquellos e inmediatamente quedan libres de aquella man-

Este bautizo con la palma que vemos en la *Festa* sorprende porque carece del agua imprescindible en este sacramento y de la fórmula ritual de «Yo te bautizo en el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo». Se han buscado algunas explicaciones al respecto. Por ejemplo, algunos autores recuerdan la aspersión de agua bendita con ramas vegetales, que todavía se practica en algunos lugares. Otros autores hacen referencia a bautizos multitudinarios, como los efectuados a los moriscos en el siglo XVI, utilizando agua de las acequias y palmas o ramas para que el agua llegara a todos los neófitos. Según estas versiones, tendríamos el instrumento de aspersión, pero no el agua necesaria.

Uno de los sermones de la Asunción de San Vicente Ferrer, el titulado «In die Assumptionis beate Marie», nos ofrece otra interpretación porque nos habla de dos acciones diferentes para este momento: en primer lugar, el bautizo de los judíos con agua y con el ritual cristiano habitual; y, después, la curación de los mismos —San Vicente indica que al intentar coger el cuerpo de María, los judíos se habían quedado ciegos y locos— tocándolos con la palma. Se desprende, por tanto, que la palma celestial tiene virtud sanadora. Es posible que también en los primeros tiempos del *Misteri d'Elx* tuvieran lugar estas dos acciones —bautizo y curación—, que después se refundieron en una sola, como consta ya en 1625 y como se ha mantenido hasta la actualidad.

La escena del entierro de la Virgen recrea una procesión de exequias con todos sus elementos litúrgicos: «prenen los apóstols a Nostra Senyora ab tota la solemnitat i reverència que poden ab lo palis, la creu i encenser i tots ab ciris encesos en les mans fan lo soterrar alrededor del cadafal»¹⁸.

La cruz, principal símbolo cristiano desde la época del emperador Constantino, era siempre la cruz parroquial de Santa María, la misma que identificaba la parroquia en todas las procesiones y ceremonias públicas. Sin embargo, en los años sesenta del pasado siglo se sustituyó por una cruz gótica donada por el Museo Marés de Barcelona, que es la que actualmente se utiliza con una evidente pérdida de un símbolo litúrgico por otro ajeno.

El uso del palio, como representación simbólica del centro del mundo, se ha reducido actualmente a las ceremonias del Santísimo Sacramento, aunque se permite en el caso de algunas imágenes de gran veneración y también con

quedad que les causó el atrevimiento que tuvieron de querer tomar a Nuestra Señora, haciendo demostraciones los judíos con las manos de estar sanas, moviéndolas y mostrándolas a todos».

¹⁸ «Toman los apóstoles a Nuestra Señora con toda la solemnidad y reverencia posible, con el palio, la cruz e incensario y todos con cirios encendidos en las manos hacen el entierro alrededor del tablado».

algunas reliquias. Llobregat apunta la posibilidad de que la consueta se refiera, en realidad, a una especie de tela que cubría a los difuntos y que se utilizaba también para hacerles bajar a la tumba. En el caso de la *Festa*, se utiliza un palio de seis varas para la procesión del tablado, que es el mismo que se usa en las procesiones claustrales de la parroquia, las realizadas dentro de la iglesia, por su facilidad para adaptarse a los diferentes espacios interiores de ésta. Pero en la procesión de la calle siempre se utilizaba el palio grande de ocho varas, más apropiado para los espacios urbanos y que proporciona mayor solemnidad. Este palio, que también es llevado en la procesión del Corpus Christi, dejó de utilizarse en la del 15 de agosto a mitad de los años sesenta del siglo XX, seguramente por mayor comodidad y por influencia del Concilio Vaticano II, pero se ha recuperado hace unos pocos años.

El incienso está también presente en los entierros actuales, aunque es optativo. El cuerpo del difunto, como templo del Espíritu Santo, es perfumado con incienso antes de ser enterrado. En el caso del *Misteri d'Elx*, un judío porta el incensario en la procesión y antes de enterrar a la Virgen en la sepultura simulada en el centro del tablado, todos, apóstoles y judíos, la veneraban por última vez besando sus pies —hoy no se efectúa esta acción—, al tiempo que San Pedro la inciensa: «Acabada esta cantoria [«Ans d'entrar en sepultura...»] adoren tots a Nostra Senyora i Sant Pere la encensa i en après canten lo salm de *In exitu Israel de Egipto*. La posen los apóstoles en lo sepulcre fent demostracions com qui plora i tancàs lo sepulcre»¹⁹.

Otros elementos que estaban presentes en el entierro de la Virgen eran los cirios que portaban apóstoles y judíos. La luz de los cristianos ilumina el último camino del difunto. Aún se recuerdan entierros en pueblos donde se acompañaba el féretro con cirios encendidos. En la *Festa* hay testimonios del uso de cirios en el tablado hasta los años 50 del pasado siglo. El Archivo del Patronato del Misteri d'Elx conserva fotografías en las que se aprecia que algunos cantores portaban velas en la escena del entierro de la Virgen. Con la incorporación de una alfombra para el tablado hecha por la Real Fábrica de Tapices en 1959 se eliminaron totalmente tales cirios para evitar que cayera cera sobre dicha alfombra.

Finalmente, otro elemento importante del entierro es el canto del salmo 113A *In exitu Israel de Egipto*. Es un salmo que se utilizaba en la antigüedad cristiana, a partir del siglo VII, cuando el moribundo ya había expirado, pre-

¹⁹ «Acabado este canto [«Antes de entrar en sepultura...»] adoran todos a Nuestra Señora y San Pedro la inciensa y después cantan el salmo *In exitu Israel de Egipto*. La ponen los apóstoles en el sepulcro haciendo demostraciones como quien llora y se cierra el sepulcro».

cisamente para sustituir los lloros y los gritos de las plañideras por un canto que habla de la liberación del pueblo de Israel y la entrada en la tierra prometida. También aparece en las consuetas de todas las representaciones medievales donde se escenificaba el entierro de algún santo. Las normas tridentinas lo hicieron desaparecer de los rituales porque se perdió el sentido pascual de las exequias y la atención se centró en la misericordia ante el juicio de Dios. Pero el Concilio Vaticano II recuperó este sentido pascual y se ha vuelto a incorporar el salmo *In exitu*, que se recomienda para iniciar el rito de exequias en la despedida de los cristianos difuntos.

Es un salmo que no tiene connotaciones fúnebres, como a veces se le han querido dar. Es un salmo de gozo que compara la pascua personal, el paso de esta vida a la eterna, con la Pascua del pueblo de Israel, con la liberación de la opresión del faraón de Egipto y con las maravillas que hizo Dios en el Éxodo: el mar Rojo se abrió para que pasara el pueblo; en la entrada a la tierra prometida, también se abrió el río Jordán; Yahvé hizo brotar agua en las rocas del desierto; los collados temblaron ante el poder de Yahvé, etc., etc.

La resurrección que se produce el Domingo de Pascua cambia totalmente la concepción de la muerte. Los cristianos ya no la consideran el final, la muerte ha sido vencida y aunque la despedida de un ser querido les entristece, como a todos los humanos, esta tristeza es esperanzada y mira hacia la resurrección. No es, por tanto, la procesión de la Virgen que discurre por las calles de Elche en la mañana del 15 de agosto un acto triste, sino gozoso y así lo ponen de manifiesto el salmo *In exitu*, los ornamentos blancos de los sacerdotes que presiden, la banda de música y las tracas y cohetes lanzados en su recorrido.

Hay que indicar que una vez depositada la Virgen en la sepultura, como signo de veneración, tanto los apóstoles como los judíos rodeaban el sepulcro arrodillados y así permanecían hasta el final de la obra. De hecho, se recuerda cómo desde dentro del tablado se sacaban en este momento unas almohadas llenas de arena para que a los personajes no les resultara demasiado incómoda esta posición. Posición que se cambió en los años cincuenta del pasado siglo por la de estar de pie todos los cantores, como ahora se utiliza.

* * *

Es evidente el carácter litúrgico de buena parte de la gestualidad, vestuario, elementos, intérpretes, etc. de la *Festa d'Elx*. Un carácter que, con el paso del tiempo, sobre todo después de la revisión de la obra del año 1924 y la nueva concepción más teatral del *Misteri*, se ha ido diluyendo. Se hicieron desaparecer personajes ajenos a la obra del tablado y se han incorpo-

rado objetos y vestuario de uso exclusivo en la obra (la cruz, la capa pluvial de San Pedro, el vestuario del Ángel Mayor del Araceli, etc.) También la simplificación de determinados gestos buscando el mejor resultado musical (genflexiones por inclinaciones en la *Salve Regina*) o la comodidad de los cantores (largo tiempo arrodillados después del *Oh, cos sant* o después del entierro de la Virgen) ha hecho perder parte de la pátina litúrgica. Pero es verdad que aún se mantiene, como no puede ser de otra manera, la interpretación escénica alejada de la teatralidad moderna, con gestos solemnes, hieráticos, basados en la gestualidad litúrgica, que es una de las características del teatro religioso medieval y que el *Misteri d'Elx*, a pesar del paso de los siglos y de las evoluciones experimentadas, ha sabido conservar y ofrecer a toda la humanidad.

APÉNDICE:
ÁLBUM FOTOGRÁFICO

La primera parte del *Misteri d'Elx* se inicia con los cantos de María ante los lugares de la Pasión de Jesús



El ángel que desciende en la *Mangrana* anuncia a María su cercana muerte



El primer apóstol en llegar es San Juan



San Pedro con las simbólicas llaves del cielo



El «Ternari» es la primera página polifónica del *Misteri*



Tras la muerte de María, el niño que la representaba es sustituido por la imagen de la Patrona de Elche



Los ángeles del Araceli recogen el alma de María y la suben al cielo



En la mañana del 15 de agosto, la procesión de la Virgen recorre las calles de Elche



En la segunda parte un grupo de judíos lucha con los apóstoles para impedir el entierro de la Virgen



El judío que intenta coger el cuerpo de María queda milagrosamente paralizado



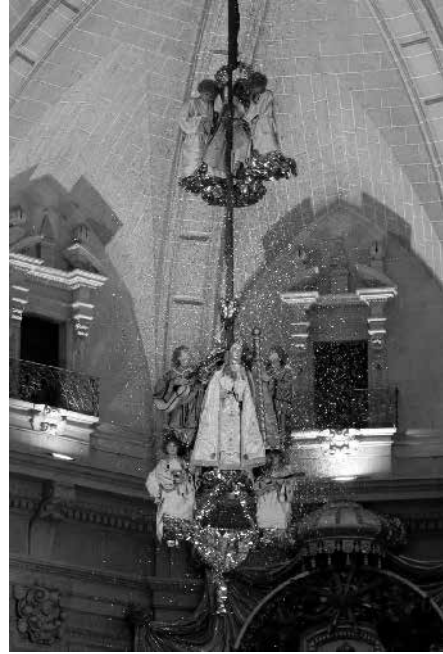
Apóstoles y judíos realizan el entierro de María alrededor del escenario



Tras unir de nuevo el alma al cuerpo de la Virgen, se produce su Asunción gloriosa



Santo Tomás pide a María que perdone su tardanza



La Santísima Trinidad corona a la Virgen como Reina de la creación



El *Misteri* concluye con el canto del *Gloria Patri* mientras María entra coronada en el cielo