

# ANOTACIONES SOBRE EL MISTERIO DE ELCHE

MATILDE MIQUEL JUAN

LA Fiesta de Elche es un drama litúrgico asuncionista cuyo objetivo principal es conmemorar la Muerte y Asunción de la Virgen en cuerpo y alma al cielo. Esta fiesta es la más antigua y solemne que la Iglesia celebra en honor a la Madre de Dios. Hay autores que lo denominan como un "Transitus", es decir, como una narración fantástica, generalmente anónima y popular, basada en el "Misterio" de la Asunción de la Virgen.

El drama ilicitano puede ser llamado tanto *Fiesta* como *Misterio*. El 1º es el nombre que aparece en todos los documentos relacionados con el drama y es el que popularmente se utiliza en Elche. El 2º es el subgénero al que desde el punto de vista teatral pertenece la "festa". Según P. de Julleville la voz "Mystèrre" aparece documentada en Francia desde 1400. En España "misterio" aparece por 1º vez en 1407 y más tarde en Valencia en 1416. Durante el siglo XV y XVI era la expresión más común para las representaciones religiosas de carácter histórico-sacro en la zona levantina.

El "Misteri" es un drama litúrgico, es decir, es una representación de una obra relacionada con la liturgia y es representada por clérigos en los servicios religiosos. Estos oficios dramáticos tienen sus orígenes en la propia evolución y estructura del hecho litúrgico, con lo que el drama litúrgico tendría sus orígenes desde el principio del cristianismo; influencia hebraica, normas del edicto de Milán, la himnodia, las suntuosas liturgias bizantinas...

El modelo más explícito del drama en el culto cristiano se llevó a cabo en las celebraciones litúrgicas palestinas, donde los ritos de semana santa se celebraban en los mismos lugares y a la misma hora en que se habían producido los hechos de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. El otro antecedente importante serían los tropos (surgidos en el s. IX), son diálogos en latín que se contaban en un principio como antifonas entre el sacerdote y el coro, siendo intercaladas en medio de la misa. Éstos pueden ser considerados como las primeras representaciones teatrales.

El Misterio de Elche es comúnmente aceptado como un drama litúrgico por su temática, por su escenografía y por sus orígenes medievales, pero hay autores como

J. Mª Vives y Pedro Ibarra que niegan los apelativos de drama litúrgico, al igual que el de "ópera", "farsa" o "auto sacramental".

Respecto a sus orígenes, es datado a finales del s. XV. Y 6 son las posibles causas que pueden explicar el nacimiento y características del drama ilicitano. Algunos lo datan al año o a los 10 años de la conquista de Elche por Jaime I (20 de noviembre de 1265). Es una teoría expuesta por Llorente de las Casas a mediados del siglo XIX en su *Noticiero*, donde llega a afirmar; "en los años 1276, en tiempos de los primeros pobladores del Infante D. Juan Manuel, se quiere manifestar por tradición de algunos historiadores que por haberse recuperado de poder de los moros esta vila, tal día como el de Nuestra Señora de la Asunción, sus pobladores determinaron el festejarla...".

Es realmente una teoría muy débil y existen factores que determinan la falsedad de la propuesta como es el que no existe documento alguno que lo acredite y la ausencia a mediados del siglo XIII de una tradición literaria mariana suficientemente consolidada (en esta época se estaba gestando la *Leyenda Áurea*, madre de la mayoría de las representaciones asuncionistas de Europa). Y en tercer y último lugar la situación de bilingüismo que vivió Elche hasta bien entrado el siglo XIV.

En 1945 Doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros apuntó la posible relación del "Misteri" con el que fue señor de Elche durante los últimos años del siglo XIII y principios del XIV, D. Juan Manuel. La razón de esto es posible por *El Tratado de la Asunción*, pequeño opúsculo de apenas 14 páginas escrito por D. Juan Manuel antes de morir, el cual es datado hacia 1342 o un poco después. Tratado cuya finalidad era reafirmar los dogmas fundamentales de su profunda religiosidad; la Asunción de la Virgen a los cielos en cuerpo y alma.

El refutamiento a esta teoría es que *El Tratado de la Asunción* dista mucho de la obra que inspirará a la "Festa". Lo único es que D. Juan Manuel contribuyó a fortalecer la devoción de los ilicitanos por la Asunción y decir que si el drama se representase por entonces no hubiera sido necesaria esa obra en defensa de la Asunción de la Madre de Dios.

Otra teoría es la propuesta de Vidal y Valenciano,<sup>1</sup> según la cual la "Festa" es totalmente autóctona y surge por razones de tipo social. Según esta teoría a finales del siglo XV era señor de Elche, D. Gutierre de Cárdenas, hombre que había recibido la tutela de la Villa como pago a la gran fidelidad que éste había mostrado a la Reina Católica en todo momento. Por otra parte como "los ilicitanos no habían visto con muy buenos ojos que su Villa fuese separada de la Corona para ser entregada como feudo a Gutierre de Cárdenas" en esta situación dicho Señor de Elche mandó componer "El Misteri" con una doble finalidad: por un lado, demostrar a los Reyes Católicos su agradecimiento, y por otro, satisfacer a los habitantes de Elche, con un espectáculo dramático que halagara el orgullo popular y el profundo sentimiento religioso de aquéllos. Así ordenó hacer una obra dramática en la que se destacaran los dos hechos más importantes del reinado de los Católicos: La expulsión de los judíos y el descubrimiento de América (Las Indias Occidentales). Ambos hechos, a juicio de D. Cayetano están reflejados en la "Festa" en dos de sus episodios más importantes: La Judiada y la llegada tardía de Sto. Tomás procedente de "les Indies".

De esto deduce Vidal y Valenciano que la judiada y la escena de Sto. Tomás fechan al "Misteri" en una época inmediatamente posterior a 1492, ya que tanto el edicto de expulsión de los judíos como el descubrimiento de América tuvieron lugar durante ese año. Además, siempre según D. Cayetano, la obra tiene una finalidad primordialmente social: contentar al pueblo ilicitano y halagar a los Reyes Católicos. Como se sabe, esta especie de teoría está totalmente desfasada ya que ambos episodios están claramente recogidos en los antiguos apócrifos asuncionistas.

Parece ser que el mediador entre el "Misteri" y *La Leyenda Áurea* de Jacopo da Varazze fue el drama *El Tránsito de la Virgen y de su gloriosa Asunción* de Tarragona. Aunque sí que existen relaciones importantes. Quirante Santacruz<sup>2</sup> habla de la imposibilidad de que el drama asuncionista ilicitano pueda surgir de obra tan primaria como la de Tarragona. Las diferencias son múltiples ya que por ejemplo si en Tarragona las acciones se desarrollan en un mismo plano "Tierra" en Elche son tres, la escena es múltiple (algo que no ocurre en Tarragona), y el espacio es "libre" (porque se suceden escenas de diversa índole). Pero desde el punto de vista argumental, las diferencias son más claras; la aparición de los diablos, la ausencia de la peregrinación...

Tampoco parece muy posible la desconcertante y atractiva teoría de G. Gironés,<sup>3</sup> según la cual Elche vendría a ser el producto de la influencia triple entre las "laudás" de Orvieto y Perusa, Valencia y Mallorca. Según Gironés, el teatro religioso italiano aportaría la incensación de S. Pedro y una parte de la escena de Sto. Tomás, así como el hecho de que se compusiera una música propia, específica para este drama. Mallorca sería el eslabón transmisor a Elche de toda la tradición teatral italiana, aunque D. Gonzalo no indica ningún rasgo específico. Valencia aportaría todo lo demás: versificación, argumento,...

Resulta bastante difícil creer en esta teoría. En primer lugar porque los elementos que Gironés supone transmitidos de Italia son muy escasos y pueden encontrarse en muchos de los apócrifos asuncionistas que, con toda seguridad, circulaban por el ámbito de la Corona de Aragón. De Mallorca no se sabe nada puesto que lo único con que Gironés ha contado es con un solo documento, según el cual una obra asuncionista debía representarse en Mallorca alrededor de 1399. En cuanto a Valencia por su proximidad y otros motivos, es evidente su relación.

Según la mayor parte de los historiadores es con el drama de la ciudad de Valencia, por su cercanía y contemporaneidad, con el que más se relaciona y más concomitancias se han encontrado. El primer resultado de la comparación de ambas representaciones es que el texto del valenciano es anterior al "Misteri" ilicitano, y que las diferencias pueden ser entendidas, más que como motivos de alejamiento, como diferentes estadios, muy próximos de un mismo proceso. Esto es comprobable desde el punto de vista escénico por la creación de un tercer aparato; la coronación, en el araceli se sitúan personas, y no figuras como en Valencia, por la complejidad de tener 2 aparatos en el aire en la escena de la coronación y el perfeccionamiento del "núvol" o "mangrana". En un sentido más general, en Elche se aprecia una concepción más global de la obra y por otra parte ha cambiado su finalidad porque se ha buscado una mayor teatralidad en detrimento de la fidelidad a la tradición asuncionista. Diferenciar en Elche la existencia de una música propia, creada "ex novo".

Pero las coincidencias son mayores que las discrepancias porque los lugares de representación son los mismos, el cielo y el cadafal, ambos lugares presentan las mismas características, es decir, la misma dinámica de cielo-tierra, la presencia del araceli, el orden y la distribución...

La mayor diferencia que podemos encontrar con el drama valenciano, es la aparición del andador, con la consiguiente redistribución de los núcleos entre cielo, andador y cadafal, por lo que los decorados se diseminan entre estos tres planos, ocupando gran parte de la iglesia. Pero esto no es tan importante porque viene a continuar el proceso de descongestionar el escenario. Todo esto viene a indicar el perfeccionamiento, la continuación de un modelo ya desarrollado, el valenciano.

Resumiendo, los dos factores más novedosos es por una parte el aumento de la teatralidad, permitiendo al autor introducir novedades técnicas, y por otra parte el interés del autor por incrementar la espectacularidad de la obra. El resultado de la combinación de estos dos elementos es el repetido desarrollo tramoyístico, que se verá plasmado en las tres características diferenciadoras; fuerte aumento de la tramoya aérea, distribución de los tres planos de los núcleos dramáticos y la diseminación del decorado por todo el recinto sagrado.

Me parece conveniente realizar ahora la descripción del Misterio de Elche para una mayor comprensión de sus características. Se inicia con la entrada de la Virgen, representada por un niño de poca edad y vestido

<sup>1</sup> Vidal y Valenciano, C., "El Tránsito y Asunción de la Virgen", *Diario de Barcelona*, agosto y septiembre de 1870.

<sup>2</sup> Quirante Santacruz, L., *El Misteri d'Elx*, tesis doctoral, Valencia, 1982.

<sup>3</sup> Gironés, G., *Los orígenes del Misterio de Elche*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1977.

con túnica y capa y con una diadema dorada en la cabeza. A su alrededor aparece el séquito, formado por las Marías, Iacobe y 8 ángeles. María, después de cantar pidiendo a Cristo que la haga llegar al cielo, empieza a subir por un corredor de madera con forma de plano inclinado; el Andador que desde la nombrada puerta del templo conduce hasta el escenario o "Cadafal" construido entre el crucero y el presbiterio. En la lenta subida, el séquito se para 3 veces enfrente de 3 pequeños altares; el Huerto de Getsemaní, el Monte Calvario y el Santo Sepulcro, respectivamente. Delante de ellos, la Madre de Cristo recuerda la Pasión de su Hijo.

Por fin, llega la Virgen al cadafal. Éste es de forma cuadrangular (7 x 8 m y 2 de alto), rodeado por una pequeña balaustrada de barrotes salomónicos. Sobre esta barandilla hay 12 cirios, que iluminan la escena. A la izquierda, podemos ver una cama cubierta con velos blancos de seda. A la derecha, 8 asientos destinados al séquito mariano. La Virgen María (la María como se conoce en Elche) se arrodilla encima de la cama y las 2 Marías y los angelitos se sitúan de pie alrededor. La Madre de Dios vuelve a manifestar a Cristo su deseo de verlo pronto.

Como respuesta a sus peticiones, Cristo envía un mensajero. Se abre el cielo que, para la Fiesta se simula en la cúpula de la Iglesia. Este cielo, lo forma una lona pintada con nubes y cubre completamente el anillo de la cúpula. Solo una apertura cuadrada que coincide con el centro del escenario, puede abrirse y cerrarse por medio de unas puertas corredizas, las puertas del cielo. Por el hueco que dejan, comienza a bajar un aparato que conocemos como el "núvol o mangrana". Una vez traspasada la Puerta del Cielo y por medio de unos tirantes de cuerda, la "mangrana" comienza a abrirse en 8 gajos. En el interior, aparece un niño que, con túnica y alas, parece ser un ángel. En las manos lleva una palma dorada. Esta apertura del cielo y la salida del artefacto aéreo es remarcada en el "Misteri" con sonido de órgano, volteo de campanas y cohetes. Cuando la mangrana ha bajado unos cuantos metros el ángel extiende un pañuelo lleno de oropel que asemejan una fina lluvia de oro, comienza su canto que manifiesta a la Virgen que sus deseos se verán cumplidos y que dentro de tres días le llegará la Muerte. Ésta es una de las escenas más espectaculares del drama ilicitano.

Al llegar la mangrana al cadafal el ángel da a la Madre de Dios la palma que llevaba en las manos como símbolo celestial y la Virgen pide poder ver, por última vez, a los apóstoles. El ángel mientras sube de nuevo al cielo, confirma esta petición. Cuando la "mangrana" se encuentra a poca distancia de la cúpula, los niños del séquito mariano pasarán a los asientos preparados en el cadafal. También se levantarán de sus asientos los 2 caballeros electos que, sentados en el andador, a la entrada del escenario, van vestidos de gala y llevan en las manos largas varas como señal de mando. Esta acción que hoy en día tiene un valor simbólico, nos recuerda la época en que estos electos eran los caballeros en los que el Ayuntamiento delegó la organización de la Fiesta. Estos electos eran los encargados de recoger a los actores en la Iglesia de San Sebastián para anunciarles el inicio de la representación, su función era meramente simbólica.

En esta ocasión, el personaje introducido es el apóstol S. Juan, que aparece en el andador vestido con una

túnica blanca y capa verde. En la mano izquierda lleva un libro viejo de pergamino que simboliza el propio evangelio. A medida que asciende por el corredor central va realizando gestos de sorpresa delante de la incomprendible fuerza que lo impulsa a dejar la evangelización y a recorrer el camino. Cuando descubre a María en la cama, la saluda besándole las dos manos. La Virgen da a S. Juan la palma dorada y le encarga que la lleve delante de su féretro. El discípulo amado manifestando el dolor por la cercana muerte de su Madre, llama a los demás apóstoles, que, al momento, comienzan a subir por el andador. Entra S. Pedro que lleva en sus manos unas llaves doradas, personaje realizado según la tradición por un sacerdote obligatoriamente, aunque en un principio también lo debían ser todos, pero la reducción de sacerdotes hizo que en la actualidad solo tres personajes sean sacerdotes: S. Pedro, el ángel mayor del araceli y el Padre Eterno.

Poco a poco, van llegando los otros apóstoles (sin Sto. Tomás) que saludan a María y abrazan a S. Pedro y S. Juan. Entonces, en el andador tiene lugar la escena conocida como "El Ternario". Al principio del corredor inclinado coinciden tres apóstoles. Cada uno de ellos entra por una de las tres últimas puertas de la Iglesia: la mayor, la de Sto. Agatángel y la del Resucitado. La entrada simultánea por tres accesos diferentes simboliza el encuentro de los discípulos en un cruce de tres caminos. Pero, además tiene la peculiaridad que, al menos los personajes que entran por las puertas laterales tienen que pasar directamente entre el público. Esto junto con el hecho de que la escena se realiza en la parte baja del andador, es decir, en medio de los espectadores, nos manifiesta claramente el carácter medieval de la obra. Carácter que, curiosamente, queda unido con los más modernos ensayos del teatro contemporáneo.

Reunidos todos los apóstoles alrededor de la cama de la Virgen, entonan una Salve con partes escritas en latín y la Virgen muere, entonces el niño que hacia el papel de María es colocado por medio de unas guías de madera dentro del cadafal. Y sube sobre la cama una imagen de la Asunción en actitud yacente.

Los apóstoles después velan el cuerpo muerto de la Virgen. Una vez acabado el canto fúnebre, se abren las puertas del cielo y se inicia el descenso del araceli o "recèlica", de donde bajan dos ángeles y dos hombres tocando las guitarras y el arpa. El hueco central está destinado al ángel mayor. Al llegar el aparato al cadafal, sin cesar el canto, el ángel mayor recoge la pequeña imagen de la Madre de Dios. Talla que representa el alma de María, esto simboliza de una forma visual la separación del alma del cuerpo, es decir, la muerte efectiva de la Madre de Dios.

Con la llegada del araceli al cielo de Sta. María, acaba el primer acto del Misterio. Tras esto, los actores van a la Iglesia de San Sebastián para desvestirse y la imagen quedaría yacente para la veneración.

Por la tarde, tendrá lugar el segundo acto o "Festa", que se inicia con la entrada de los apóstoles, que rodearán el féretro de la Virgen. San Pedro ha sustituido su túnica verde por una capa pluvial blanca. En el centro del cadafal se descubre una gran fosa cuadrada y rodeada por una balaustrada, es la sepultura preparada para María. Después de invitar a las Marías y a los ángeles del séquito se inician los preparativos del sepelio con el canto "*In exitu Israel d' Egipto....*".

A la vez, atraídos por los cantos, aparecen por la puerta mayor de la Iglesia, un numeroso grupo de judíos, dirigidos por el gran rabí. La gran mayoría de los judíos se queda en el inicio del andador y son solo 2 los que se dirigen al cadafal con la intención de ver cuál es el origen de la música que escuchan. Al momento, ven al grupo de apóstoles que cantan alrededor del féretro de la Virgen. Rápidamente, bajan para comunicar a sus compañeros el encuentro de los infieles. Comentan entre ellos, se agitan y se alteran y deciden asaltar al grupo de apóstoles, robar el cuerpo de María y destruirlo después. Con esto, evitarían que los discípulos llegasen a decir, después de enterrarla, que la habían resucitado. Encabezados por S. Juan y S. Pedro, los apóstoles intentan detenerlos. Se enfrentan y llegan a luchar cuerpo a cuerpo. El elevado número de hebreos que pugna por subir hace retroceder a los cristianos hasta el cadafal. Esta escena es denominada "Turba" o "Joïä".

A pesar de la intensa oposición de los apóstoles, el primero de los judíos llega al féretro de la Virgen. Cuando se dispuso a tomar con las manos el cuerpo de la Virgen, se quedó paralizado "amb les mans fetes gafes". Sus compañeros cayeron arrodillados atraídos por la intensa acción. Por recobrar el movimiento, los judíos tuvieron que manifestar su fe en la Madre de Dios y San Pedro les bautizará con la palma que bajará del cielo.

Tras esto, ya todos juntos se disponen a enterrar a María. Se realiza una especie de procesión —con la cruz y el palio— alrededor del cadafal y después se deja caer la imagen al foso que está en el centro del escenario. En este preciso momento se vuelven a abrir las puertas del cielo y baja de nuevo el araceli. El ángel mayor lleva el alma de María, que va a unirse al cuerpo muerto. Y una vez entra el araceli en el cadafal, escondido a la vista del público, se cambia el ángel mayor por la imagen de la Madre de Dios. De esta manera plástica, con la unión del cuerpo y alma, se refleja perfectamente la Resurrección de la Virgen, que ya no lleva la máscara mortuoria que hace que sus ojos aparezcan cerrados, sino que, sale del sepulcro "con un rostro como el sol" dice la Consueta.<sup>4</sup>

Cuando el araceli se encuentra a mitad altura, entre el cadafal y el cielo, entra el apóstol que le faltaba; santo Tomás, que aparece pidiendo perdón por su retraso, dice que ha estado en la India y que no ha podido llegar a ver la Muerte de la Virgen.

La escena culminante se acerca. Cuando acaba el canto de Santo Tomás, cae de rodillas, se abre el cielo y baja otro artefacto. Es la Coronación o Santísima Trinidad, que viene a coronar a la Virgen. Por eso, coincidiendo con su propio canto, el personaje central de este pequeño aparejo, el Padre Eterno, deja caer una corona imperial, mientras una lluvia de oro cae del cielo y envuelve a los personajes. Cuando la corona llega a la cabeza de la Virgen, es un momento inenarrable y la gente que llena la Iglesia y las calles comienza a aplaudir y vitorear... Con esta apoteosis y el canto del *Gloria* por parte de los apóstoles acaba el Misterio.

En cuanto a los documentos escritos que pueden

atestiguar la representación del Misterio, el más antiguo data de 1532, contenido en el testamento de Isabel Caro, y dice así;

Item, attenent que yo tinch grandíssima devoció a la gloriossima e beneyta Verge Maria, mare de Monsenyor Déu Ihesu Christ, e per la dita devoció tinch yo en cassa mia la sua ymatge beneyta, ab la cual dita imatge, "cascun any", en lo dia de la gloriossa sua Asumssió, ço es, la Vespra a "hora de completes", ab solepne processó, tenint la dita ymatge en cassa mia en vellut molt arreat, la prenen tots los preveres e frares que's troben en aquella jornada e la porten abbb processó a la sglesia major de Senyora santa Maria de dita Vila, de (a) hon se li fa "grandíssima festa e solepnitat" en lo seu dia beneyt...

Éste nos dice que el culto Asuncionista no estaba arraigado ni era el principal de la Parroquia de Santa María, pero la referencia a la *hora de completes* y el superlativo de *grandissima festa e solepnitat* son detalles que nos hablan de esta representación, al igual que *cascun any* aunque no nos diga desde cuando. Éste y el documento de 1531, que nos informa que desde algún tiempo una Cofradía se dedica al culto de la Asunción de la Virgen y que con escasos recursos inició la representación de la subida al cielo de la Virgen, son los dos más antiguos hallados hasta el momento. Si bien los primeros documentos que nos hablan de la representación son de principios del siglo XVI, es porque antes se debió fraguar la idea de la representación, formalizar el texto, realizar las pruebas, ensayos... Algo que ya nos acerca más a la fecha más comúnmente aceptada, finales del s. XV.

La fiesta de Elche se inscribe en el auge del drama Asuncionista europeo. Si bien el culto mariano se inició en el 1300 fue a lo largo del siglo XV cuando alcanzó su máximo esplendor. El tema del Tránsito y Asunción de María no es narrado en los textos canónicos, por lo que los artistas tuvieron que basarse en los evangelios apócrifos. Para Gironés éstos "...nacen de la exigencia de fe de un pueblo, que por ser pueblo siente la necesidad de hacer sensible, palpable, episódica una verdad que a duras penas se podía percibir desde unos principios doctrinales más o menos abstractos".

En concreto es el evangelio apócrifo *De Transitu Mariae* de San Juan Evangelista, compuesto a principios del siglo V, el que mayor influencia ha ejercido en todos los textos asuncionistas posteriores. Nos cuenta cómo los Apóstoles establecieron tres días para conmemorar la memoria de la Madre de Dios; *de seminibus, ad aristas y pro vitibus*, siendo esta última la más importante. De entre los apócrifos asuncionistas más importantes encontramos; *S. Leucio -s. II-*, *S. Juan Evangelista -s. V-*, *Tesalonicenses -s. VII-*, *Transitus W -s. XI-*... y destacan dos más tardíos y difundidos por Europa; *S. José de Arimatea*, del siglo XIII, que fue el que difundió el episodio del retraso de Sto. Tomás y su encuentro con María en el aire, y la *Leyenda Aurea* de Jacopo da Varazze, obispo dominicano que unió en un solo tomo todo lo anterior.

<sup>4</sup> La Consueta es el vehículo por el que se va sucediendo el texto, es decir, "guiones literarios-musicales" hechos por y para el maestro de capilla, que era quien los dirigía.

De acuerdo con Bover todos los apócrifos presentan la misma estructura: *Antecedentes*, con la inminente muerte de María, la reunión de los Apóstoles y el velatorio con la Virgen, *Muerte*, venida del Hijo, Muerte de la Virgen y sepultura, y *Asunción* con la venida de Cristo, Resurrección de María y el traslado al cielo en cuerpo y alma. Como veremos una estructura muy similar al drama de Elche y también a los europeos. Artistas de todos los tipos utilizaron los textos apócrifos desde el siglo XII, con la llegada del gótico, en el arte plástico y en la literatura, en la temática mariana y en especial la asuncionista. En este sentido, recordar la multitud de obras de pintura, escultura, literatura, arquitectura... que tiene este tema como objeto.

Por otra parte se observa un notable paralelismo entre el drama asuncionista y pasajes de la pasión de Cristo. El Misterio se inicia, como otros dramas asuncionistas, con el recorrido de la Virgen por los Santos Lugares, los mismos lugares de la Pasión y Muerte de Cristo; el Huerto de Getsemaní, el Gólgota y el Sepulcro. Los lamentos de la Virgen, San Juan y San Pedro parecen un calco de los lamentos bajo la Crucifixión. La bajada del ángel recoge la escena de la Anunciación, en la cual en lugar de palma el ángel llevaba el cirio de la virginidad. La reunión de los apóstoles con las velas encendidas en torno al lecho de la Virgen, es paralela a la de Pentecostés. El ataque judío, el entierro y la Asunción son al parecer reflejos del aprisionamiento de Jesús por los hebreos, sepultura de Cristo y Resurrección y Ascensión al cielo.

Como una muestra más del origen medieval del "Misteri", nombremos y comparemos los versos 9-12 del drama de Elche con otros versos contemporáneos, nos dice así;

ay trista vida corporal!  
món cruel, tan desigual! Trista de mí! Yo que fare  
lo meu car Fill, quant lo veuré?

El verso de María que manifiesta el deseo de reunirse con su hijo, proceden probablemente de un verso mariano de alguna pasión del siglo XV, tan abundantemente teatralizada. De hecho coincide exactamente con el único fragmento de un drama pasionario catalán de aquel siglo, proveniente de Tarragona, recientemente descubierto, que nos dice así;

Ay na mesquina (e què) faré?  
Lo meu Fill car, quant lo veuré?

La expresión *Y qué fare* la encontraremos en multitud de obras medievales, que nos hablan de la extensión y fama de esta frase como una representación de la Natividad del siglo XV, de la Pasión de Cervera o de Tarragona. Hasta incluso ha sido encontrada en las jarchas mozárabes de los siglos XI y XII, en los textos de Abu Bakr, originario de Alicante;

¿ké fare yó 'o ké rérad de mibe?  
¡Habibi,  
no te tolgas de mibe!

Todas estas concordancias no hacen sino confirmarnos que la composición del Misterio de Elche se realiza en la Baja Edad Media, recogiendo y adaptando textos anteriores, especialmente dramáticos y posiblemente pasionarios, que serían rehechos y mutilados con la revisión polifónica que se hizo en el siglo XV.

Una parte muy importante del drama de Elche es la complicada escenografía, de la que antes ya hemos hecho pequeñas referencias, pero que ahora vamos a explicar más detalladamente. Escenográficamente en la zona mediterránea ocurre el efecto contrario al que se produce en toda Europa, pues las representaciones en lengua romance del s. XIV, de las que tenemos noticia, se realizan al aire libre (en la plaza del Mercado en Tarragona, en las murallas y en el portal en Vila-Real...) mientras que en el s. XV asistimos a una proliferación de estos espectáculos integrados en los templos (dramas asuncionistas en Valencia, Elche, Lérida, Pasiones de Tarragona y Cervera...). En el marco europeo encontraremos un progresivo movimiento del marco eclesiástico al urbano a medida que las representaciones se van haciendo en lengua vulgar.<sup>5</sup> La causa principal que explica esta evolución es el cambio de actividad de la Iglesia como institución.

Una de las características del teatro medieval de esta zona mediterránea es la de la tradicionalidad del marco y los temas, ya que no abundará en producciones de calidad literaria, debido a la falta del público que podía, aparte de escuchar, potenciarlas económicamente; la corte. Sin el espectador cortesano, la única forma de teatro en lengua autóctona que podía subsistir era la de la fiesta medieval, dentro o fuera de la Iglesia, como expresiones colectivas de la comunidad.

El espacio dramático en el que se desarrolla el Misterio de Elche es la Ciudad de Jerusalén y su entorno inmediato, donde María pasa los últimos días de su vida. Ciudad aquí centralizada por la casa de la Virgen, que en realidad ocupaba una situación lateral a los pies del monte Sión. La Iglesia entera es la ciudad Santa con sus cercanías. Su exterior es el resto del mundo.

Otra de las características escenográficas es la dualidad del espacio vertical y el espacio horizontal. Es decir, la acción se desarrolla en dos sentidos, el espacio vertical, hacia el cielo del Misterio o la cúpula de la Iglesia que simboliza el Paraíso. Este cielo es muy importante porque es por donde salen los aparatos aéreos, por la famosa puerta del cielo, de donde procederá todo lo divino y hacia donde marchará la Virgen tras su Muerte.

El espacio vertical está caracterizado por la tramoya aérea, por las máquinas, que en este caso por primera vez son tres: la "mangrana o núvol", el araceli y la coronación. La "granada" consta de un cuerpo de casi 2 metros de altura que acaba en dos bases octogonales de madera unidas por cuatro barras. El aparato va suspendido de una gruesa cuerda a través de una potente argolla colocada en la parte superior (es el mismo mecanismo que el araceli). Las 8 alas que forman el cuerpo van sujetas a la misma base, agrupadas en forma de gallones. El aparato abre las alas a mitad de su recorrido.

<sup>5</sup> Massip i Bonet, F., *La festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Diputació d'Alacant, Ajuntament d'Elx, Alacant, 1991.

El nombre de *mangrana* con el que hoy conocemos este aparato es posterior a su creación. El hecho de que en las Consuetas solo aparezca el nombre de "Núvol" y de que lo encontremos escrito en 1700 por primera vez es una muestra de ello. El término, que no aparece en toda la Edad Media, tiene un gran uso en el siglo XVI para indicar la Nube con la que bajaban el niño o niños encargados de dar la bienvenida a los reyes en la llegada a la ciudad. Documentada aparece por primera vez la palabra "Núvol" con la coronación de Martín el Humano, también aparece en la entrada de Felipe III a Barcelona en 1589 y en Valencia en 1599 o la de Felipe IV en Valencia en 1632. Decir que la denominación de "Granada" procedería de la segunda mitad del siglo XVI, por la asociación de ideas entre la forma y la fruta por parte del pueblo.

El *araceli* o *recèlica* es el aparato más complejo de los tres. Se trata de una especie de pedestal móvil ocupado por 4 ángeles, en los cuatro extremos de un cuadrado imaginario y por un ángel central que, en la segunda subida, es sustituido por la estatua de la Asunción. Durante toda la Edad Media, la expresión Araceli correspondía a una determinada composición plástica: la visión de la sibila Tiberina y el emperador Octavio cuando éste le consulta sobre su nombramiento como emperador supremo. Aparece utilizado en Barcelona en las Navidades de 1418 y en Valencia en *El Canto de la Sibila*, documentado en 1440. Aparte de estos dos casos, a partir del siglo XV hay casos donde la palabra *araceli* pierde su sentido original y pasa a ser sinónimo de aparato aéreo. Por último repetir que el único precedente directo del Araceli de Elche es el del drama asuncionista de Valencia (aunque con las dos citadas diferencias). No es extraño que se hubiera tenido en cuenta el aparato valenciano a la hora de realizar la *recèlica*, ya que las diferencias que hemos visto más parecen perfeccionamientos técnicos de un modelo ya anticuado (pensemos que el valenciano es de principios del siglo XV mientras que el *ilicitano* es de la segunda mitad). Es lógico que el primero aparezca enriquecido y evolucionado respecto al primero.

Aparte de los *aracelis* comentados, hay dos ejemplos de aparatos múltiples (con más de un ocupante); en Florencia, en la representación de la *Annunziacione*, Brunelleschi crea un aparato impresionante, llamado *Mazzo*. He citado este dato para recordar que en Europa por estas fechas se estaban realizando los mismos avances y por otro lado que eran los mestres pedrapiquers o los arquitectos, como hoy los llamamos, los que se encargaban de realizar estos aparatos.

El aparato de la *coronación* es específico del Misterio de Elche, pues si en el Misterio de Valencia no aparecía el pasaje de la coronación de María, en los posteriores castellanos aparece coronada en el Paraíso. En Elche para argumentar la espectacularidad del drama, se hizo salir del cielo otra máquina, un Araceli más pequeño, integrado por una silla central, auténtico trono de Dios Padre, en ella se sienta el sacerdote que encarna al Altísimo. Silla formada por un zócalo de madera de medio metro de ancho, sobre los que reposan los pies de "Dios", y del cual arrancan tres barras metálicas de unos 50 cm de altura, asiento que va totalmente rodeado por una barandilla octogonal metálica.

La máquina solo baja unos 6 metros por debajo de las puertas del cielo y se queda parada a unos 4 o 5 me-

tros por encima del araceli, que a su vez se había parado a mitad trayecto. En este momento, Dios procede a coronar a María, cosa que hace dejando caer una diadema imperial, sujetada por un cordón de seda amarilla que se coloca sobre la cabeza de la venerada imagen. Es el momento culminante del drama.

El espacio horizontal, es ya más complejo, ya que articula todo el interior de la Iglesia, de acuerdo con los elementos constitutivos del templo, para transformarlo en un espacio teatralizado (se organiza por sus 2 ejes arquitectónicos: la nave central y el crucero). Dos son los elementos principales de este espacio horizontal: el *cadafal* y el *andador*.

El *cadafal* es el lugar escénico principal del drama *ilicitano*, se haya situado en el centro de la Iglesia, bajo la cúpula. Es una especie de entarimado donde se desarrolla la escena. Aquí lo más importante es hablar del espacio "múltiple" como una característica del teatro medieval. Este *cadafal* va a tener dos significaciones diferentes según en el momento en que nos hallemos. Es decir, en la primera jornada es el interior de la Casa de María, mientras que en la segunda es el camino que va desde las puertas de la casa hasta el sepulcro que la va a acoger.

El origen del *cadafal* se halla en los ceremoniales áulicos, es usado por reyes y dignatarios en sus manifestaciones públicas para realizar su figura y facilitar a los concurrentes la visión de su persona. También se encuentra en los espectáculos religiosos, tanto en el interior de la Iglesia como en la calle o en la plaza, por la misma razón que en el anterior.

El *andador* es la principal vía de acceso al *cadafal*, además de tener una función plenamente dramática. Es la rampa que sube desde la Puerta Mayor de la Basílica hasta el entarimado. El *andador* tiene su precedente en la *Via Sacra*; pasadizo ceremonial de origen romano que atravesaba los arcos de triunfo y por donde pasaba el emperador, el cónsul o militar victorioso. También era utilizado este corredor en las basílicas cristianas del norte de África, como el camino que conducía del presbitero al altar. Este elemento reproduce perfectamente la tendencia, nacida con el drama litúrgico, de extender el espacio de acción por la nave de acceso.

Es interesante observar como se adscribe el Misterio en la sociedad del momento haciéndose eco de la particular devoción a la Virgen María. Esta devoción es utilizada para desarrollar una espectacular representación teatral que muestre de una forma muy visual el dogma de la Asunción de la Virgen, es decir, la subida a los cielos de la Virgen en cuerpo y alma tras su muerte. Pero esta muerte de la Virgen no tiene un sentido negativo sino más bien positivo, porque lo que nos quiere mostrar es la victoria sobre el mal. En la Edad Media la muerte era un hecho muy frecuente; las guerras, epidemias, enfermedades... maldades que conducían al dolor y a la tristeza, pero la muerte de la Virgen les daba la esperanza en el más allá, una esperanza en la existencia de ese paraíso que podían alcanzar.

El pueblo *ilicitano* añadió a este sentido teológico uno más fantástico, como es la creencia de la venida milagrosa de la Virgen por el mar. Aunque hay una multitud de versiones de esta leyenda, en realidad todas ellas no son más que variaciones en torno a dos que son las fundamentales. La primera es la que escribe en el libro *Racional de la ilustre Villa de Elche* de 1710,

D. José Antón, procurador general de Elche por aquellas fechas. Según éste, un arca llegó cerrada completamente a las playas de Santa Pola en mayo de 1266, justamente cuando en Elche se estaba pensando en hacer una gran fiesta a nuestra Señora de la Asunción, que conmemorase la victoria de los cristianos allí (1265). Allí la recogieron algunas personas y al abrirla, junto con la imagen de la Virgen "*hallaron escritos de como se le había de celebrar la muerte y Asumpció de N.<sup>a</sup> Reyna y Sra...*".

La segunda versión es la que en 1740 anota Juan de Villafañe en su *Compendio Histórico de las Imágenes*. Nos cuenta que el 29 de diciembre de 1370, el soldado Francisco Cantó, de guardia en el castillo de Santa Pola, se encontró con un marinero, el cual le dijo que venía desde muy lejos para llevar el Arca a Elche. Tras pedirle que le llevara el Arca a Elche, ya que él sí que sabía perfectamente el camino a Elche, se despidió. Francisco Cantó abandonó su puesto y llevó el arca a Elche, llegando a la ermita de San Sebastián (entonces hospital) a las 4 de la mañana. Sobre la cubierta, había una inscripción que decía; "*Per Elig*". Al abrirla encontraron la imagen de la Virgen y a sus pies el pergamino con la 1ª consuetud.

Autores como Gironés creen posible que la leyenda fuera posterior y a partir de este fervor popular se desarrolló la obra. Esto queda anulado tras la revisión de los documentos fidedignos que nos establecen la fecha aproximada de creación de la leyenda en torno a la segunda mitad del siglo XVII o principios del XVIII.

El que la leyenda no es anterior a 1625 lo prueban los dos textos fundamentales de la historia del Misterio; el de Cristóbal Sanz de 1621 y el de Gaspar Soler Chacón, compuesto a instancias del inquisidor oriolano de 1625. Algo curioso que surge tras el análisis de estas obras es que son muy dadas a recoger los milagros y tradiciones maravillosas de la ciudad y también de la representación litúrgica, y en ellas no se cita absolutamente nada de la procedencia milagrosa de la Virgen de la Asunción. La respuesta no es otra que en el siglo XVII, en que nos hallamos, la leyenda milagrosa no se había producido.

Además hay otro factor que viene a consolidar esta hipótesis; Don Pedro Ibarra en el periódico *El Pueblo de Elche* escribe que la imagen de la Virgen de la Asunción utilizada para la representación del drama

hasta la guerra civil (actualmente perdida) no es anterior al siglo XVII, nos dice "*... toda ella revestida con los indelebles caracteres que sirven al arqueólogo para fijar su segura ejecución no más allá del siglo XVII*". Es decir, la leyenda de la venida por mar de la Virgen debió surgir entre la tercera década del siglo XVII y la segunda del XVIII, lo cual es explicable al repasar la historia de la "Fiesta" en estos años. En el s. XVI, la Fiesta se representaba anualmente cada 15 de agosto sin interrupción, pero a finales del siglo quedó suspendida. Las causas fueron, por un lado, el luto ante la muerte del príncipe Carlos, más tarde la de su padre Felipe II y por otro lado la impotencia de la Cofradía para hacer frente a unos gastos cada día más numerosos. Pero el Consejo de la Villa el 11 de marzo de 1609 (así está documentado) interpretó unas tormentas de granito como un "castigo divino" por haber dejado de representar la Fiesta, por lo que éste acordó seguir celebrando anualmente la "Fiesta" y no anularlas ni suprimirlas bajo ningún concepto por grave que sea. En lo económico el Consejo mismo se hizo cargo por medio de unos impuestos especiales; "*los de derecho de Cabezaje y Albalan de molienda*", y por el nombramiento anual de 2 "mayordomos" (les llama) que se encargan de disponer de lo necesario para la realización de la Fiesta, llegando incluso a gastar de su hacienda si fuera necesario.

Además del fortalecimiento del consejo en 1609, lo que le dio mayor grandeza fue el "Rescripto Pontificio" del papa Urbano VIII en 1632, con lo que la Fiesta quedaba directamente bajo la protección papal y exenta de todas las prohibiciones de las representaciones realizadas en el interior del templo (que desde antes de Alfonso X venían amenazando la existencia del drama).

Concluyendo, la leyenda del milagro es posterior a los orígenes mismos del drama y no al contrario como muchos historiadores han interpretado. Esto no niega los orígenes medievales del drama, aunque sí uno de los datos a los que se acudía para apoyarlo.

Como hemos visto son la Virgen, el misterio y finalmente la muerte los tres grandes temas del que el Misterio se hace eco. Pero son a la vez, las grandes esperanzas del hombre medieval; la muerte como un traspaso a una vida mejor y la devoción y la Virgen como las únicas esperanzas al mundo que les tocó vivir.