ANUARIO MUSICAL, N.º 61
enero-diciembre 2006, 23-54
ISSN: 0211-3538

LA *FESTA* O MISTERIO DE ELCHE

José M.ª VIVES RAMIRO

Resumen

El drama sacro-lírico asuncionista representado en Elche anualmente está contenido en documentos que jalonan su historia, más reciente sobre todo, y ponen de manifiesto aportaciones, supresiones, adaptaciones o mejoras sobre un sustrato de raigambre medieval, como se aprecia fácilmente en sus transcripciones modernas. El estudio de algunas particularidades presentes en el texto y en la música contribuyen decisivamente al esclarecimiento de la cronología.

Abstract

The sacred-musical drama devoted to the Assumption, as performed yearly in Elche (a village in south-east Spain), is compiled in different documents along its history, above all the more recent past, revealing contributions, removals, adaptations or improvements on a medieval background and roots, as it is easily appreciated through modern transcriptions. Studying some peculiarities of text and music, we hope to contribute definitively to the clarification of its chronology.

En el interior de la Basílica de Santa María de Elche se celebra anualmente un drama sacro-lírico conocido inveteradamente por el nombre de *Festa d'Elx* y, más recientemente, también por el Misterio de Elche, conmemorativo del Tránsito y Asunción de la Virgen María a los cielos, que se representa en dos jornadas denominadas *Víspera* (14 de agosto) y *Día* (15 de agosto). Entre las distinciones que ha merecido, destaca la de Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, otorgado por la UNESCO el 18 de mayo del 2001.

Se conserva en libretas, cartones y consuetas[1] o libros que contienen los versos, la música y las acotaciones escénicas con las normas y rituales que, según la costumbre, sirven para representar la obra. Una de las partes que más contribuye a hacer excepcional el drama sacro-lírico ilicitano es, sin duda, su música, perpetuada hasta nuestros días en las libretas y cartones de los siglos XVIII y XIX y, además, en dos consuetas elaborados en 1709[2] y 1722[3], aunque se tiene noticia, al menos, de cuatro

1. Utilizaré, como es habitual en Elche, el artículo masculino para el sustantivo consueta. El análisis crítico y estudio comparativo integral de todos estos materiales literario-musicales se puede consultar en VIVES RAMIRO, José María: *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana - Ajuntament d'Elx, 1998, 569 págs.

2. Archivo Histórico Municipal de Elche (AHME en adelante) signatura 1-24. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La "Festa" y el Consueta de 1709*, Elche, Ayntamiento, 1980.

3. Archivo de la familia Orts . La edición literaria específica es de QUIRANTE SANTACRUZ, Luis: *El Misteri d'Elx*, Valencia,

con notación musical hoy desaparecidos: el transcrito por Francisco Sacarías Juan, fechado también en 1709, para que fuera guardado en el archivo de la Villa por estar roto el que había[4] y que es el que actualmente debería custodiarse en el AHME; el *Consueta de 1732* debido a la pluma de Joseph Mazón[5]; el copiado por un "devoto" en 1639, reproducido en su parte literaria y, defectuosamente, en tres fragmentos musicales durante el siglo XIX[6]; y el mítico del *Arca de Tres Llaves*[7] cuya antigüedad podría remontarse a las primeras representaciones[8].

Resulta difícil precisar el inicio de la *Festa* por la falta de consistencia y fiabilidad de los testimonios conocidos. Por un lado, existe una piadosa *Leyenda de la venida de la Virgen,* según la cual la imagen de la Virgen apareció milagrosamente en la playa de Tamarit con los papeles que contenían el texto literario y musical de la *Festa* envueltos en su manto, dentro de un arca que había sido conducida a la playa milagrosamente por las olas, el 29 de diciembre de 1266 para algunos y, para la mayoría, el mismo día y mes de 1370. Esta tradición consta en el libro *Racional de la Ilustre Villa de Elche*, recogida por Dr. Joseph Antón el 1710[9]. También Emilio Moreno Cebada[10] publicó dos documentos apócrifos con la pretensión de dar las bases a dicha leyenda. Por otra parte, el compositor alicantino Oscar Esplá manifestó que Pedro Ibarra, cronista y archivero municipal de Elche, le había mostrado "el año 24 una carta real, conservada entonces en los Archivos Municipales de la Villa, que autorizaba la representación de la *Festa* el año 1266, cosa que nos permite suponer su existencia anterior"[11]. No hemos sabido nada más de esta carta desde entonces, aunque hay que decir que en 1924, el cronista Pedro Ibarra, puesto como testimonio por Oscar Esplá, escribía en la prensa ilicitana: "Fue en 1334, cuando Elche gozaba de un período de prosperidad" ... "y para que nunca fuera olvidado el importante triunfo que el 15 de agosto de 1331 había alcanzado sobre las huestes granadinas, el Consejo estableció que tal día se conmemorara para siempre su fiesta mayor y que aquel fausto acontecimiento, sea celebrado cada año con la representación del Misterio del Tránsito y la Asunción de la Virgen María al cielo"[12]. La afirmación de Pedro Ibarra no puede ser verificada por la actual falta de documentación que la avale en el sentido que pretendía, pero sirve para dudar, al menos, de lo que decía Oscar Esplá, y más aún cuando el cronista no publicó, que se sepa, la mencionada carta real.

Gregal Llibres, 1985. La parte musical y literaria comparada con las demás fuentes puede consultarse en VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio*..., pássim.

4. AHME, Clavaría de la Asunción, 1708-10, legajo 25/4-1, 2. VIVES RAMIRO, José M.ª: *La Festa o Misterio*..., p. 545.

5. AHME, legajo 26/2-4. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *ibídem*, p. 26.

6. FUENTES AGULLÓ, Francisco: *Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la venida de la Virgen inclusive y traducción de la Fiesta que con motivo de esta venida anualmente se celebra en los días 14 y 15 de agosto*, Elche, F. Santamaría, 1855. FUENTES Y PONTE, Javier: *Memoría Histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la Ciudad de Elche*, Lérida, Tipografía Mariana, 1887, hay otra edición hecha en Lérida, Tipografía Mariana –Academia Bibliográfico-Mariana– Certamen Público de 1886, 1887; CHABÁS LLORÉNS, Roque: "El Drama Sacro de la Virgen de Elche" en *El Archivo*, IV, Denia, 1890, pp. 203 a 214.

7. Denominado así por encontrarse depositado, junto a los documentos importantes de la Villa, en un arca cuyas tres llaves estaban en manos de tres personas distintas. No se volvió a tener noticia de él con posterioridad al saqueo que las tropas borbónicas realizaron en Elche el 21 de octubre de 1706.

8. VIVES RAMIRO, J. M.ª: "El Texto y la Música" en *Milagro y Misterio*, Xunta de Galicia-Consellería de Cultura- Xacobeo 2004, pp. 110 a 155.

9. AHME.

10. MORENO CEBADA, Emilio: *Glorias religiosas de España...,* Barcelona, 1866-1867, tomo II, pp. 620-821.

11. ESPLÁ TRIAY, Oscar: *Consideraciones en torno al Misterio de Elche o "Festa d'Elig"*, Hispavox H.H. S-12/13.

12. IBARRA, Pedro: " A María de la Asunción . Antigüedad de su culto en Elche y motivo de la celebración de la Festa" en *Renovación*, núm. 27, Elche, 10 de agosto de 1924.

El *Consueta de 1625* nos plantea dudas similares. El copista Gaspar Soler Chacón presenta en el folio 17 una breve relación donde declara la antigüedad de la *Festa*[13] basándose en la información que dice haber obtenido de Cristóbal Sanz Carbonell, según la cual, la *Festa* empieza a representarse el año siguiente de la entrada de Jaime I en Elche, es decir: el 1266. Pero en el manuscrito *Recopilación en que se da quenta de las cosas anci antiguas como modernas de la ínclita Villa de Elche*, redactado por Cristóbal Sanz Carbonell en 1621, podemos leer: "Su antigüedad no se sabe de qué año datará: porque he sido curioso de saberlo de viejos y mayores y no han sabido darme razón. Entendiendo que los primeros pobladores del infante don Manuel, año 1276, la debieron festejar como con su primera lengua lemosina se recita y hace hasta hoy en día y de aquí nos ha venido a nosotros proseguir tan santa devoción y antigüedad de fiesta, según la Conzueta lo demuestra, aunque algunos quisieran decir que por haberse ganado de los moros esta Villa, tal día como el de Nuestra Señora de la Asumpción, sus pobladores emprendieron hacerla: y puede ser, porque vemos en todos los lugares del reino tener fiesta particular y hacer conmemoración del día que fue ganada la tal Villa o ciudad del reino"[14].

En cualquier caso, lo que resulta evidente es que se trataría de admitir, o no, aquellas remotas fechas como inicio o fundación de las representaciones que, naturalmente, adaptarían con el transcurso de los años algunos fragmentos literarios y/o musicales a los gustos y usos del momento, aunque manteniendo el eje argumental, hasta que en el siglo XVI cristalizó la partitura que, en su mayor parte, sólo se vio afectada a partir de entonces en su esencia epidérmica por la ornamentación melódica de algunas piezas[15]. A falta de documentación fehaciente que desmienta o confirme el momento exacto en que se instituyó anualmente el drama asuncionista de Elche, me parece razonable admitir el año 1266 o, en su defecto, el período de 104 años comprendido entre 1266 y 1370, como el más probable, pues tiene, al menos desde principios del siglo XVII, el soporte de la tradición escrita, mientras que otras dataciones que rejuvenecen la *Festa* son todavía más especulativas e inconsistentes, al no estar avaladas más que por intuiciones conjeturales ocasionalmente interesadas y menos probables en la medida en que las precisiones y abundancia de documentación son directamente proporcionales a su modernidad, lo que, con el avance de los siglos, hace cada vez menos probable la carencia de anotaciones o la pérdida de memoria reciente de acontecimiento tan significativo en la historia de Elche. Es decir: la institución y dotación de un hecho próximo al momento actual tiene más posibilidades de estar perfectamente documentado que el acontecimiento lejano.

Habitualmente se ha considerado el *Consueta de 1709* patrón literal del *Consueta de 1722* por haber sido ambos copiados por Joseph Lozano y Roiz y porque aparentemente pueden resultar idénticos a primera vista. Pero el análisis detenido pone de relieve que las particularidades existentes son más significativas por su calidad que por su cantidad. Las pequeñas discordancias literarias, la aparición de erratas, enmiendas y versiones diferentes, la aplicación de semitonía en lugares distintos y el hecho de que el consueta más moderno emplee signos musicales más antiguos, delatan que el copista

13. Usamos la "Primera edición de su más antiguo Consueta" hecha por Pedro Ibarra en 1929 y la " Edición del Patronato de la Festa de Elche", publicada en 1933, dado que el manuscrito original no se encuentra, pp. 7, 8, 9 y 10.

14. El original se conserva en el AHME. Hay una edición con prólogo de Juan Gómez Brufal, publicada en Elche, Librería Atenea, 1954: ver las pp. 118-119.

VIVES RAMIRO, José M.ª: " La Festa" en *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, Valencia, Generalitat Valenciana- Conselleria de Cultura, 1986, pp. 239 a 253.

15. ALONSO DUBÓN, José: "Misterio de Elche" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2000, vol. 7, pp. 618 a 622.

"no debió tener la guía directa de 1709 para confeccionar el *Consueta de 1722*, sino otro anterior, que quizás sirvió de modelo común con resoluciones ocasionales de valores rítmicos en 1709, o bien los traslados de 1709 y 1722 pudieron realizarse siguiendo manuscritos diferentes procedentes de una misma fuente"[16].

Si en la *Festa* nos atenemos a la música y sus versos, hay que admitir que la finalidad de los dos consuetas musicales conservados es y fue más simbólica y decorativa que práctica, pues no guardan en sus páginas la verdad de la época en que fueron copiados con una notación, más que obsoleta, abandonada casi un siglo antes y, si se quiere ser preciso, ni siquiera incluyen la praxis anterior, ya que tienen erratas que no fueron corregidas en momento alguno. Los verdaderos custodios de la realidad de los cánticos del drama sacro-lírico ilicitano son los cartones y libretas de los cantores de la *Festa*, copiados durante los siglos XVIII y XIX. Pertenecen al Excmo. Ayuntamiento de Elche –que era quién en primer término mantenía la representación y la capilla de música de la iglesia de Santa María– y contienen, además de la música y el texto que se ha de cantar (tomado en las libretas del siglo XVIII, también en las de XIX, de un modelo anterior más fidedigno y "oficial" que los consuetas conservados)[17] el quehacer diario de la capilla, las correcciones de sus maestros, las mejoras, modificaciones, detalles y precisiones en acotaciones escénicas, aplicación de los versos a las líneas melódicas, datos cronológicos, matices musicales, etc. En total el AHME conserva ocho libretas del conjunto confeccionado en el siglo XVIII (Baix per a el Ternari, Contralt per a el Ternari, dos de Contralt, dos de Tenor, Contralt Motets, Sent Joan) y once libretas copiadas en 1841 por Francisco Antonio Aznar Pomares (Tiple, dos de Contralt, tres de Tenor, Sent Joan Contralt, Contralt Ternari, Tenor Ternari, Baix Ternari, Sent Pere Baix). Asimismo, custodia un Cartón (particella) del Ángel, cuatro Cartones Antiguos del Aracoeli, cinco Cartones Ornamentados del Aracoeli y tres Cartones de la Coronación[18].

Los consuetas musicales aludidos –junto a los puramente literarios de 1625[19], de 1751[20], la *Declaració de la Festivitat de la Mare de Déu que se celebra tots els añs en la Iglesia de Senta Maria de la Vila de Elch*[21] y la traducción al castellano de Claudiano Phelipe Perpiñan datada en 1700– juegan, no obstante, un papel decisivo y complementario en el conocimiento filológico, dramático, o ambiental de la obra.

La puesta en escena está ideada contando con los elementos arquitectónicos que ofrece, o que tuvo, el interior del templo de Santa María, según se desprende de las acotaciones escénicas. La acción se desarrolla principalmente en el centro del crucero, donde se coloca el *cadafal* o plataforma de madera de aproximadamente un metro y tres cuartos de altura, por siete metros de largo y ocho de ancho. Este *cadafal* tiene tres vías de entrada o de salida de personajes, en dos de las que también se interpre-

16. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio*..., pp. 554 y 555. Además, hay un apartado que indica las desemejanzas al final del análisis que hago de cada una de las piezas de la *Festa*.

17. *Ibídem*, pp. 543 y ss.

18. *Ibídem*, pássim, especialmente en las pp. 17 a 38.

19. IBARRA Y RUIZ, Pedro: *Lo Misteri d'Elig. El Misterio de Elche... Primera edición de su más antiguo Consueta*, Alicante, Imprenta "Lucentum", 1929, que contiene además la traducción al castellano de Claudiano Phelipe Perpiñán; *El Tránsito y la Asunción de la Virgen... Publicación de la Consueta de 1625 la más antigua que se conoce...,* Elche, Tipografía Agulló, 1933.

20. CASTAÑO GARCÍA, Joan: *Consueta de la Festa de la Verge i Mare de Déu, Maria, Santíssima de l'Asumpció de Carlos Tàrrega de Caro*, edició a cura de Joan Castaño García, Elche, Manuel Pastor Torres - Collecció Papers d'Elx, 2 vol., 1992.

21. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio...,* pp. 12 y ss.

ta parte del drama sacro-lírico: el *andador* o pasillo que transcurre entre el público desde la puerta mayor a los pies de la nave, sirviéndose de una pequeña rampa inclinada para acceder a la parte superior del *cadafal*; el espacio vertical intermedio aéreo que hay entre éste y la puerta del cielo, situada excéntricamente en el lado del presbiterio del gran lienzo alegórico que cubre el círculo basal de la cúpula del crucero; por último, el propio espacio interior del *cadafal* se utilizará como tumba del cuerpo de la Virgen, en espera de que su alma, conducida por los ángeles, vaya a reunirse con él para realizar la gloriosa Asunción. Es un escenario de visión múltiple, donde los espectadores se sitúan alrededor de la escena, a ras de suelo o en los balcones que hay en el contorno de la primera planta. La espectacularidad de la tramoya aérea es tan impresionante que su origen medieval, aunque evidente, ha llegado a ponerse en duda[22].

Acabadas vísperas, comienza en Santa María la Primera Jornada o *Vespra* (*Víspera*). La Virgen María accede al templo con un séquito de ángeles y otras dos Marías y, traspasada la puerta mayor, les pide que no la dejen sola (1[23]- María: *Germanes mies*) a lo que éstas contestan que la seguirán donde vaya (2.- Marías: *Verge i Mare de Déu*). Entonces la Virgen expresa el deseo de ver a su Hijo y, siempre escoltada por su cortejo, visita tres lugares de la Pasión: el Huerto de Getsemaní, el Monte Calvario y el Santo Sepulcro, simbolizados en los pilares de la nave con cuadros alegóricos (3.- María: *Ai trista vida corporal!*).

Llega al *cadafal* y, arrodillada en el lecho que allí hay alrededor del cual se sitúan las Marías y los ángeles, manifiesta que la añoranza de su Hijo le hace anhelar la muerte *(*4.- María: *Gran desig*).

En ese momento comienza a descender el Ángel, dentro de un aparato denominado *nube*[24] o *granada*, con una palma[25] blanca en la mano y, mientras franquea la puerta del firmamento, "*se ha de disparar la artilleria, sonarà lo orgue, menestrils i campanes*"[26]. Después, el ingenio se abre y el Ángel pronuncia su canto anunciando a María que al tercer día será conducida al Reino Celestial y, una vez llega al *cadafal*, le entrega la palma para que la haga llevar delante de su féretro (5.- Ángel Mayor: *Déu vos salve*). María toma la palma y pide al Ángel, "*al to de Vexilla Regis*", que reúna a los Apóstoles para que la entierren. (6.- María: *Àngel plaent e il·luminos*). El Ángel contesta afirmativamente, subiendo pausadamente al cielo en la nube (7.- Ángel Mayor: *Los Apòstols ací seran*). Se cierra la nube y entra en el cielo con las mismas ceremonias con las que había salido.

---

22. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La "Festa" y el Consueta de 1709*, pp. 110 y ss.; "La Edad Media: El teatro lírico medieval –Los dramas religiosos" en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Editorial Prensa Alicantina S.A.– Editorial Prensa Valenciana S.A., 1992, pp. 42 y ss. QUIRANTE SANTACRUZ, Luis: "El espacio escénico en la Festa d'Elx" en *Miscel·lànea Sanchis Guarner*, III, PAM "Biblioteca Abat Oliba", 110, 1992, pp. 29 a 52.

23. La numeración corresponde a la utilización de la música según el orden que proporciona el texto y su finalidad es la de hacer más ágiles las futuras citas.

24. En la representación es un artefacto oval con estructura de hierro que en Elche recibe el nombre de *"mangrana"* (granada en castellano) ya antes de cambiarse su antiguo color azul por el actual granate en los primeros años del siglo XX, pues en la edición de P. Ibarra de la traducción castellana de la *Festa* debida a Cl. Ph. Perpiñán y datada en 1700, ya "se descubre el Ángel en la nube o granada" (Alicante, Imprenta "Lucentum", 1929, p. 32). Una vez que la *mangrana* traspasa la puerta del cielo, su parte exterior se separa en ocho gajos y muestra el interior dorado con oropeles, semejando una palmera cuyo tronco es el niño que interpreta el papel de Ángel.

25. En la Patrística y la iconografía medieval, la palma aparece como símbolo de resurrección. Comúnmente, también sucede así en el teatro lírico-sacro medieval. En la *Leyenda Áurea* (revisada por los P.P. de la Compañía de Jesús, París, Sociedad Editorial La Maravilla, 1864, tomo 2, p. 570) se concreta: "Con una palma en señal de la perfecta victoria que había alcanzado del pecado, del demonio, y de la misma muerte".

26 Consuetas de 1625, 1639, 1709, 1722 y 1751.

Acto seguido, llega a la puerta mayor san Juan, admirándose de haber sido transportado milagrosamente allí y, ya en el *cadafal,* saluda a la Virgen (8.- San Juan: *Saluts, honor*). María entrega la palma a san Juan para que la lleve delante de su entierro (9.- María: *Ai fill Joan!*) san Juan la coge y, como llorando, expresa con su canto la tristeza y el dolor que le ocasionan las palabras de la Virgen, al tiempo que invoca la presencia de los demás apóstoles (10.- San Juan: *Ai trista vida corporal!*).

Con los mismos rituales entran, hasta completar el número total de once, los Apóstoles con san Pablo, salvo santo Tomás que no se incorpora a la representación hasta el final, como luego se dirá. Tras san Juan, el siguiente apóstol que accede al *cadafal* es san Pedro e, igualmente, entona su salutación a la Virgen (11.- San Pedro:*Verge humil*).

Después suben al *cadafal* seis apóstoles más, de dos en dos y, en seguida, san Jaime y otros dos, cada uno por una puerta diferente, se encuentran en mitad del *andador* y comentan, en el Ternario siguiente, el gran misterio de encontrarse reunidos allí procedentes de distintos lugares, "pasando villas y montañas en menos tiempo de un momento." (12.- San Jaime y otros dos apóstoles: *Oh poder de l'alt imperi!*).

Acabado de cantar el Ternario, van al *cadafal*, saludan a los presentes y, todos los Apóstoles, de rodillas alrededor del lecho, salvo san Juan que permanece erguido, comienzan una *Salve* bilingüe, pues combina versos latinos y valencianos (13.- Apóstoles: *Salve Regina*). Continúa san Pedro, "al to de *Saluts, honor*," sobrecogido por lo sorprendente de la congregación. (14.- San Pedro: *Oh Déu, valeu!*).

Manifiesta María, "al to de *Ai trista vida corporal!*" su deseo de que la entierren en Josafat. (15.- María: *Los meus cars fills*). Acabando su cántico, el niño que interpreta el papel de María, se acuesta y los Apóstoles lo sustituyen "*ab brevetat i secret*" por la imagen yacente de la Patrona, tras lo cual interpretan de rodillas a cuatro voces un cántico que refleja el momento (16.- Apóstoles: *Oh cos sant!*).

Se abre otra vez la puerta del cielo para dar paso a un nuevo aparato aéreo denominado *Aracoeli* o *Rescèlica*[27] en el que descienden cuatro ángeles cantores que tocan un arpa, una guitarra de cinco órdenes y dos más pequeñas sin cuerdas, además de un sacerdote que es el encargado de recoger el alma de la Virgen, simbolizada en al función por una pequeña muñeca, a continuación de lo cual asciende el *Aracoeli* y finaliza la Primera Jornada o *Vespra* (17.- Aracoeli, Ángeles: *Esposa e Mare de Déu*).

En la Segunda Jornada o *Dia de la Mare de Déu de l'Assumpció*, después de vísperas y mientras se dice completas, se preparan los actores. Luego van todos a la basílica de Santa María y, a excepción de las Marías y ángeles que se quedan al principio del *andador*, suben al *cadafal* donde se encuentra la yacija con la imagen de la Patrona.

San Pedro, san Juan y san Jaime consideran que deben ir a rogar a las Marías que participen en el sepelio (18.- San Pedro, san Juan y san Jaime: *Par-nos, germans*) y con la colaboración de otro após-

27. Consiste en un armazón de hierro dorado en su exterior con oropeles que se utiliza en la representación ilicitana para los desplazamientos verticales de cinco ángeles o cuatro ángeles y la imagen Asumta de la Patrona. Así, en su parte superior derecha se sitúa un ángel que canta y rasguea la guitarra; en su lado superior izquierdo otro ángel cantor que además debe tañer el arpa; debajo dos ángeles más completan el cuarteto vocal y llevan guitarrillos; en el centro de todos se coloca el Ángel Mayor del Aracoeli, que originalmente debió simbolizar a Jesucristo, cuya única misión es la de recoger el alma de la Virgen -figurada en la función por una muñeca- y, en la Segunda Jornada, volver a bajarla del cielo para que se produzca la Asunción ("en cuerpo y alma") dejando, para ello, su lugar en el Aracoeli a la imagen.

tol, bajan donde están las Marías y les ruegan que les acompañen a enterrar a la Virgen (19.- *San Pedro, san Juan, san Jaime y otro apóstol: A vosaltres venim pregar*). Contestan las Marías y ángeles que están dispuestas a ir. (20.- *Marías y ángeles: Vosaltres siau benvinguts*).

Ascienden al *cadafal*, san Pedro coge la palma del lecho y se la ofrece a san Juan para que la lleve delante del cuerpo glorificado de la Virgen, según ella misma dijo (21.- *San Pedro:Preneu vós, Joan, la palma*) san Juan la acepta (22.- *San Juan:De grat pendré la palma*) y los Apóstoles arrodillados en torno a la cama, cantan a cuatro voces en loor de la Virgen (23.- *Apóstoles: Flor de virginal bellesa*) tras lo cual, entonando el salmo *In exitu Israel de Aegypto,* comienzan la procesión del entierro de la Virgen alrededor del *cadafal* (24.- *Apóstoles:In exitu Israel de Aegypto*).

"Turba" o "Judiada"[28]: Pero los judíos interrumpen el funeral tratando de impedir el entierro y reclamando el cuerpo de la Virgen (* 25.- Judíos: *Aquesta gran novetat*) son obstaculizados en el *andador* por san Pedro y san Juan, a pesar de lo cual uno de aquellos logra esquivar a los Apóstoles y tocar el cuerpo de la Virgen. En ese instante, todos los judíos quedan milagrosamente con las manos gafas y, de rodillas, suplican a Dios y a san Pedro que los cure (* 26.- Judíos:*Oh Déu Adonai!*) el cual, junto a san Juan y san Jaime, pone como condición que crean en la virginidad de María (* 27.- San Pedro, san Juan y san Jaime: *Pròmens jueus*) los judíos aceptan el dogma y piden el bautismo (* 28.- Judíos:*Nosaltres tots creem*) san Pedro los bautiza con la palma, sanan y todos manifiestan su alegría y su deseo de servir a la Virgen (* 29.- Judíos: *Cantem senyors!*).

Con recogimiento continúan las exequias, cantan de nuevo el salmo *In exitu Israel de Aegypto* y adoran al sagrado cuerpo con una de las partes polifónicas más emotivas de la obra (30.- Todos: *Ans d'entrar en sepultura*).

Reanudan la procesión con el salmo *In exitu Israel de Aegypto* y entierran la imagen en el centro del *cadafal*. De repente, se abre la puerta del cielo y aparece el *Aracoeli* que desciende hasta la sepultura (el interior del *cadafal*) con el alma de la Virgen, mientras los ángeles le piden con su cántico que se levante y vaya con ellos para ser coronada en el cielo, donde verá a su Hijo (31.- *Aracoeli*, Ángeles: *Llevantau·s Reina excel·lent*). El *Aracoeli* se detiene antes de llegar al cielo cuando entra santo Tomás, triste y desconsolado por no haber estado en el sepelio y pide a la Virgen que lo excuse porque las Indias lo tenían ocupado (32.- Santo Tomás:*Oh bé·s fort desaventura!*).

La Trinidad[29] cruza la puerta del cielo para dar la bienvenida a la Virgen y coronarla (33.- *Coronació*, Santísima Trinidad: *Vós siau ben arribada*). Colocan la corona en la cabeza de la imagen, "*disparen la artilleria, sona lo orgue, ministrils i campanes,*" se entona el *Gloria Patri*, al tiempo que suben al cielo el *Aracoeli* y la *Coronación*. "Y aquí se da fin a los dos actos de Víspera y Día de la Festividad que se hace a la Virgen Santísima de la Asunción"[30] (34.- Apóstoles y Judíos: *Gloria Patri*).

La creencia en la Asunción de María es antiquísima, según se deduce de la Patrística. Los escritos que narran el acontecimiento parten de un tronco común de tradición norteafricana que se fue difundiendo a partir del siglo II y produjo diferentes versiones atribuidas a Melitón Obispo de Sardes, Juan

28. Señalaré con un asterisco las distintas piezas que componen esta escena.

29. Con un nuevo aparato aéreo llamado *Coronación*, que también tiene estructura de hierro sobredorada con oropeles. El Padre Eterno es encarnado por un sacerdote sentado en el centro y, de rodillas, dos niños sobre sendas repisas laterales.

30. Según la traducción del *Consueta de 1751*.

Arzobispo de Tesalónica, José de Arimatea, Juan Damasceno u otras, que se difundieron por toda la cristiandad sirviendo de lectura piadosa en iglesias y monasterios y de base a la *Leyenda Áurea* de Jacobus de Voraginer. Todas estas narraciones, que constituyen una clave importantísima para la comprensión de la iconografía medieval, tienen en su parte esencial los mismos detalles argumentales que la *Festa*[31], a la que se pudo llegar por un proceso paulatino de dramatización de la lectura o bien por la confección de una adecuación escénica de la perícopa resultante del conocimiento abstraído de las leyendas mencionadas. La *Festa* es directamente una escenificación de las tradiciones marianas que no necesitó un modelo teatral inmediato, valenciano, castellano, catalán, mallorquín, italiano o francés, para echar a andar, pues las representaciones asuncionistas fueron abundantes y su asunto era comúnmente conocido, por lo que resulta estéril pretender una paternidad de la *Festa* que generalmente se arguye con la ilusión de prestigiar supuestos y prácticamente desconocidos candidatos, de nulo o poco valor, fama o raigambre ya en su lugar de origen, cuando no se trata de justificar quiméricas colonizaciones culturales. Con el paso del tiempo, se pudo cambiar o incorporar diferentes paráfrasis a las ya existentes en las primeras redacciones del drama sacro-lírico, sin que por ello sufrieran de forma apreciable los rasgos axiales de su relato. Estas glosas son perfectamente ostensibles analizando la versificación de la *Festa*, ya que la variada métrica que tiene actualmente se opone a la homogeneidad formal de una obra enraizada en la Edad Media y a través de su estudio podemos deducir las sustituciones o aportaciones de diversos autores y épocas, del mismo modo que acontece en la parte musical, donde se puede señalar diferentes adiciones, préstamos, variaciones o permutas sobre el sustrato de las primeras composiciones.

El texto de la *Festa* está constituido por acotaciones escénicas en prosa y unos 258 versos, sin contar los del salmo *In exitu Israel de Aegypto* y el *Gloria Patri*, normalmente agrupados en "coplas" o estrofas de cuatro, de los que 139 se cantan en la *Víspera* y 119 en el *Día*. Del total versificado, aproximadamente el 43% se interpreta con música monódica y el 57% con polifónica.

Del 43% (aproximadamente 112 versos) entonado a una sola voz, un 83% (92 versos) son octosílabos –téngase presente que la escansión acaba en la última sílaba acentuada– dispuestos en grupos de dos pareados y constituyen lo que considero la parte más primitiva del drama sacro-lírico ilicitano; es decir: música monódica con pareados octosílabos, como en 3.- *Ai trista!*, 4.- *Gran desig*, 5.- *Déu vos salve*, 6.- *Ángel plaent*, 7.- *Los Apòstols*, 8.- *Saluts, honor*, 9.- *Ai fill Joan*, 10.- *Ai trista vida corporal!*, 11.- *Verge humil*, 14.- *Oh Déu, valeu!* y 15.- *Los meus cars fills*, pertenecientes a la Primera Jornada. El 17% restante de versos sustentados por la monodia tienen un número de sílabas variado y habitualmente rima alterna.

Del 57% de versos (aproximadamente 145) aplicados a composiciones a varias voces, un 63% (aproximadamente 92) está constituido por cuartetas heptasílabas con rima alterna y el 37% que queda

31. MIGNE, J. P.: *Patrologiae Cursus Completus*, París, Editorem Migne, 1856. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La "Festa" y el Consueta de 1709*, de la pág. 87 a la 300 se establece una comparación entre los principales textos apócrifos, la *Leyenda Áurea* y los pormenores de la trama de la *Festa*. SANTOS OTERO, Aureliano de: *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956. Abate ORSINI: *Historia de la Madre de Dios*..., Barcelona, Librería Religiosa, 2 vols., 1850. BOVER, J.M.: *La Asunción de María*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947. JUGIE, Martin: *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1944. VORÁGINE, Jacobi: *Leyenda Aurea –Vulgo Historia Lombardica dicta,* Doctor Th. GRAESSE, Reproductio phototypica, editionis tertiae, 1890; *La Leyenda de Oro*, revisada por los P.P. de la Compañía de Jesús, 4.ª edición, 3 tomos, París, Sociedad Editorial La Maravilla, 1864.

está integrado por treinta y cuatro versos que forman pareados de siete u ocho sílabas, doce versos de cinco sílabas y rima alterna y siete versos que, por su adaptación a la música, son de escansión irregular.

Como acabo de enunciar, en el conjunto del texto se puede apreciar dos grandes bloques –el más primitivo de pareados octosílabos y el más elaborado de cuartetas heptasílabas de rima alterna– sobre el que aparecen pequeñas y variadas reformas. El hecho de que las copias literarias más antiguas que nos han llegado más o menos indirectamente sean retrotraíbles como máximo al siglo XVII, no autoriza más que a conjeturar cuál debió ser su estado prístino. Puede contribuir a clarificar esta cuestión la ortodoxia métrica que presenta la mayor parte de los versos, pues, cuando el resultado de escandirlos es defectuoso, se intuye en ocasiones la modificación de expresiones o palabras arcaicas que llevadas a su posible estado original producirían una medida correcta.

La Turba o Judiada es uno de los momentos más brillantes de la *Festa*, pero su acción dramática se suprimió en la segunda mitad del siglo XIX, aparentemente a causa de la violencia que entrañaba la pugna entre los judíos y los Apóstoles y no se repuso hasta 1924. No obstante, pudo haber un problema añadido, o por sí sólo suficiente, de voces o de dinero para contratarlas, ya que el 4 de febrero de 1835 el Cabildo Municipal acordó suprimir la dotación económica de la capilla de música de la iglesia de Santa María[32]. Las informaciones que rinden las *Libretas del siglo XVIII* y *XIX* a partir de sus acotaciones escénicas y anotaciones de los cantores, así como la documentación del AHME[33], permiten afirmar que la anulación de la lucha no implicó la elisión de las músicas y sus textos que pudieron ser interpretados o por cantores judíos, o por cantores apóstoles que alternativamente entonaban todos los fragmentos[34].

De los treinta y cuatro números en que he dividido la *Festa*, diecisiete se interpretan con música monódica (trece en la *Vespra* y cuatro en el *Dia*) y otros tantos con polifónica (cuatro en la *Vespra* y trece en el *Dia* incluyendo el salmo *In exitu Israel de Aegypto* en su tono peregrino que debería alternarse monódico y a fabordón) pero ello no significa que la cantidad de composiciones sea tan elevada, pues se canta con la misma música varios fragmentos literarios diferentes. En total suman siete composiones monódicas (con la melodía de 3.- *Ai trista!,* que dice María, se entona además, con o sin ornamentación, los números 1, 2, 9 y 15; con la 4.- *Gran desig*, igualmente el 6 y el 20; con la 5.- *Déu vos salve*, el 7 que es su continuación; con la 8.- *Saluts, honor* el 11 y el 14; la 10 sólo para el *Ai trista vida corporal!* de san Juan; la 21.- *Preneu-vos, Joan*, también para el 22; con la 32 sólo *Oh bé·s fort desaventura!*) y quince polifónicas, si no se cuenta el salmo *In exitu Israel de Aegypto* y se observa que el *Aracoeli* 17 y 31 son en realidad la misma pieza cambiada de letra. De las polifónicas cinco son a tres voces y nueve a cuatro, más *A vosaltres venim pregar* que originalmente fue a tres voces y después el *canonge* Pérez le añadió la voz superior, como luego se comentará.

---

32. Se hizo con efecto de 8 de julio. Veasé RAMOS FOLQUÉS, Alejandro: *Historia de Elche*, Elche, ed. Picher, 1987, 2.ª edición, p. 386. La excusa fue de carácter socioeconómico, pero en realidad reflejaba lo que acontecía en la España de aquella época.

33. Legajo 30-B-N.º 30. NAVARRO MALLEBRERA, R. y NAVARRO ESCOLANO, A. M.ª: "Catálogo de documentos relativos a la música y los músicos en la Festa d'Elx - A.H.M.E." en *Festa d'Elx*, 1989, pp. 203 a 234.

34. Una exposición detallada puede consultarse en VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio...*, pp. 387 a 473 y de forma conclusiva en las pp. 551 a 554.

En 1980 el Excmo. Ayuntamiento de Elche publicó la primera transcripción íntegra a notación musical moderna de todo el *Consueta de 1709*[35] complementada con otros documentos musicales, literarios, históricos y críticos. En sentido estricto, ésta fue la única transcripción completa a nuestro sistema gráfico actual hasta que en 1998 la Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, conjuntamente con el Ayuntamiento de Elche, decidieron editar el traslado de toda la música de la *Festa*[36], en el que se establecía una comparación sistemática de todas las fuentes histórico-musicales de las que se tiene noticia, algunas ya parcialmente conocidas y otras muchas que permanecían inéditas. Además, se aplicaba por primera vez todos los versos de la *Festa* a la transcripción crítica de la música, adjuntando las particularidades contenidas en el *Consueta de 1722*, en las *Libretas* y *Cartones de los siglos XVIII y XIX* y en otros documentos.

Hay, no obstante, trasuntos del *Consueta de 1709* que ofrecen versiones más o menos aceptables de la mayoría de las partes polifónicas, pero no así de los fragmentos monódicos. La más antigua de ellas se debió a Felipe Pedrell[37] y resulta incompleta y rítmicamente caprichosa en los cantos monódicos, sobre todo contemplada con el rigor que hoy han alcanzado los conocimientos en materia de paleografía musical; asimismo, no incluyó la pieza polifónica *Cantem senyors*.

En 1957 el reputado médico ilicitano y entusiasta aficionado a la Historia, a la Filología y a la Música, José Pomares Perlasia[38] copió el *Consueta de 1709* imitando los trazos antiguos de su escritura musical (no los pasó a notación moderna normalmente) y lo simultaneó con la partitura de Pedrell y con las modernas de otros autores locales. Añadió el Dr. Pomares algunas interpretaciones contemporáneas recogidas por él al dictado y se atrevió a proponer una "transcripción libre a 3 tiempos" de los fragmentos adornados con base en lo que ya se cantaba, que no tuvo afortunadamente consecuencias.

Samuel Rubio[39] sólo vertió en notación musical moderna las partes polifónicas del *Consueta de 1709* (no transcribió las monódicas) empleando para ello el compasillo cuaternario y todo tipo de signos agógicos y dinámicos, como propuesta interpretativa, a pesar de que abogó por mantener un criterio paleográfico purista. El padre Rubio consideró corrupta y de mal gusto la incorporación ornamental que el tiempo había introducido en algunas piezas de la *Festa*, planteó decididamente la depuración de la partitura y de su ejecución, así como la supresión de las tocatas de órgano compuestas por Oscar Esplá, aportando, en definitiva, un trabajo con enfoques novedosos avalados por su notoria autoridad en la materia.

La mencionada partitura de Oscar Esplá[40] sigue en parte inédita[41] y no es una transcripción del *Consueta de 1709*, sino una adaptación moderna (1960) e incompleta (falta precisamente la Judiada)

---

35. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La "Festa" y el Consueta de 1709*, Elche, Ayuntamiento, 1980.

36. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia de la Generalitat Valenciana - Ajuntament d'Elx, 1998.

37. "La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. Le Trépas et l'Asomption de la Vierge" en *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Leipzig, enero-marzo de 1901, pp. 203 a 252.

38. *La "Festa" o Misterio de Elche*, Barcelona, Talleres Gráficos Marsá, 1957.

39. "La música del Misterio de Elche" en *Tesoro Sacro Musical*, Madrid, n.º 4, julio-agosto de 1965; "Más esclarecimientos en torno a la música del Misterio de Elche" en *Tesoro Sacro Musical*, Madrid, n.º 5, septiembre-octubre de 1968, pp. 83 y 84; "La música del Misterio de Elche. Estudio histórico-crítico", AHME, legajo 1069.

40. Archivo del Patronato del Misterio de Elche.

41. VIVES RAMIRO, J. M.ª y VERDÚ ALONSO, M.ª Rosa: "Tradición y fuentes documentales en la Festa" en *Misterio de Elche. Su evolución en el siglo XX*, Elche, Ayuntamiento, 2004.

de la *Festa*, a la que añade preludios e interludios para órgano de factura posromántica nada acorde con la música antigua del drama sacro-lírico, aunque incomprensiblemente, muchos de ellos han sido paulatinamente incorporados a la representación.

La versión de M.ª Carmen Gómez Muntané[42] sorprende por una gran cantidad de factores no compartibles que, tratando de sintetizar, se inician ya en la mera aplicación y ordenación de los versos en las frases musicales y en sus repeticiones, pues en más de una ocasión no se ajusta ni a lo que dicen los consuetas, ni a las prácticas renacentistas, ni a las libretas y cartones de la capilla de la *Festa* que desconoce por completo. No se puede decir que la Srta. Gómez ponga en notación moderna, ni antigua, todas las partes monódicas del *Consueta de 1709*, ya que no resuelve los valores rítmicos de las ligaduras ni de las notas simples consecuentemente (a pesar de que la notación musical de este manuscrito es, incuestionablemente, mensural blanca) haciendo que una longa o una breve o dos semibreves o dos mínimas o dos semimínimas ocupen (pp. 3 y ss.) un compás cuaternario; es decir: la duración de una longa = breve = dos semibreves = dos mínimas = dos semimínimas = redonda cuaternaria! La explicación de este híbrido parece estar en la nota (7) a pie de página, donde afirma literalmente que las piezas 1, 2 y 9 (3, 4 y 15 de mi numeración) están escritas en "notació quadrada mensural"! También añade la Srta. Gómez a las dulces melodías de la *Festa* intervalos melódicos aumentados de 2.ª y 4.ª y cambia alteraciones del original sin advertirlo, quizás debido a la particular y desconcertante clasificación modal-tonal que hace tanto de las partes monódicas, como de las polifónicas de la *Festa*, con una nueva fórmula de su invención para analizar tonal o modalmente las composiciones, según la primera nota o el primer acorde: extravagante principio como base de interpretación de la semitonía subintelecta. De este modo, en las páginas VIII y IX, a 4.- *Gran desig* (que utiliza la melodía del himno gregoriano del primer modo *Vexilla Regis prodeunt*) le asigna el modo séptimo "Mixolidi (fa)"; a los fragmentos polifónicos 30.- *Ans d'entrar en sepultura*, "la menor" en lugar de *deuterus auténtico en mi*; 12.- *Oh poder de l'Alt Imperi!*, "re menor" y no *protus en sol*; 18.- *Par-nos, germans*, también "re menor" en vez del *deuterus en la* que le corresponde; etc.[43]

En el repertorio de dramas sacro-líricos medievales es frecuente encontrar acotaciones escénicas que indican la tonada trovadoresca, gregoriana o popular que debía servir, enajenándola de su texto original, para entonar algunas de sus estrofas. Este procedimiento, conocido con el nombre de *contrafactum*, facilitaba la aceptación de los oyentes, evitaba tener que confeccionar y aprender nuevos sones de incierto éxito y obviaba, en algunos casos, el problema de tener que recurrir a la escritura musical, sólo en manos de iniciados.

Quizá la melodía más antigua de la *Festa* sea precisamente la que señalan los consuetas para que María conteste la copla 6.- *Àngel plaent* "al to de *Vexilla Regis*", con el que ya había cantado 4.- *Gran desig*. La letra del himno *Vexilla Regis prodeunt* fue compuesta en 569 por Fortunato para la recepción de un trozo de la *Vera Cruz* y se duda si ya era *contrafactum* de alguna obra preexistente o una crea-

42. "Estudi crític de la música" en *Consueta de 1709*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1986. La parte teórica de este trabajo ha sido vuelta a publicar en otras ocasiones con el título "Al voltant de la Música del Misteri d'Elx", como puede verse en la recopilación de artículos *Història i crítica de la Festa d'Elx*, pp. 305 a 313, editada por Joan Castaño y Gabriel Sansano en Alicante, Departament de Filologia Catalana - Universidad de Alicante, 1998.

43. Con ésta insólita base, no es de extrañar que le resulten incomprensibles o caóticas las publicaciones que entran en la materia.

ción original para su poema. Como ya se habrá observado, ésta no es la única referencia directa al repertorio gregoriano en la *Festa*, pues consta, siguiendo la tradición de los *Evangelios Apócrifos*, que se ha de entonar el salmo *In exitu Israel de Aegypto* para realizar el entierro de la Virgen[44].

Aunque los consuetas no advierten para el resto de los cantos monódicos de la *Festa* el uso de otras melodías conocidas en la época, se puede percibir, al menos, la influencia o el parentesco de éstas y aquéllos. Así, una de las coplas más entroncadas en el repertorio medieval es la titulada 8.- *Saluts, honor*, con la que san Juan comienza su intervención, cuyo tema y motivos musicales están relacionados con varios cánticos del repertorio gregoriano, como la secuencia *Victimae paschali laudes* (*Liber Usualis*, p. 780) los himnos *Jam lucis orto sidere* (*Liber Usualis*, p. 224) y *Jesu dulcis memoria* (*Antiphonale Monasticum*, p. 278) o melopeas como *Omni die dic Mariae*, *O gloriosa Domina* y *Laetare puerpera* (*Variae Preces et Liturgia*, pp. 223, 221 y 86)[45].

Otro tanto cabe decir de la melodía de 32.- *Oh bé·s fort desaventura!* –que interpreta santo Tomás compungido por haber llegado tarde al entierro de la Virgen hacia el final de la representación– y las gregorianas *Sanctorum meritis*, *Jam toto subitus* (*Liber Usualis*, pp. 1159 y 1640) y *Ad panem medicum currite* (*Proprium Missarum et Officiorum*, O.E.S.A., p. 222)[46].

El vínculo musical medieval, al que vengo haciendo referencia desde líneas anteriores, quizás se muestra más íntimo entre 8.- *Salus, honor* y la cantiga de Alfonso X El Sabio *A Virgen, Madre de Nostro Señor, ben pode dar seu siso ao sandéu*[47].

---

44. Sobre las particularidades que ofrece su interpretación en la *Festa*, véase VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio*..., pp. 377 a 384.

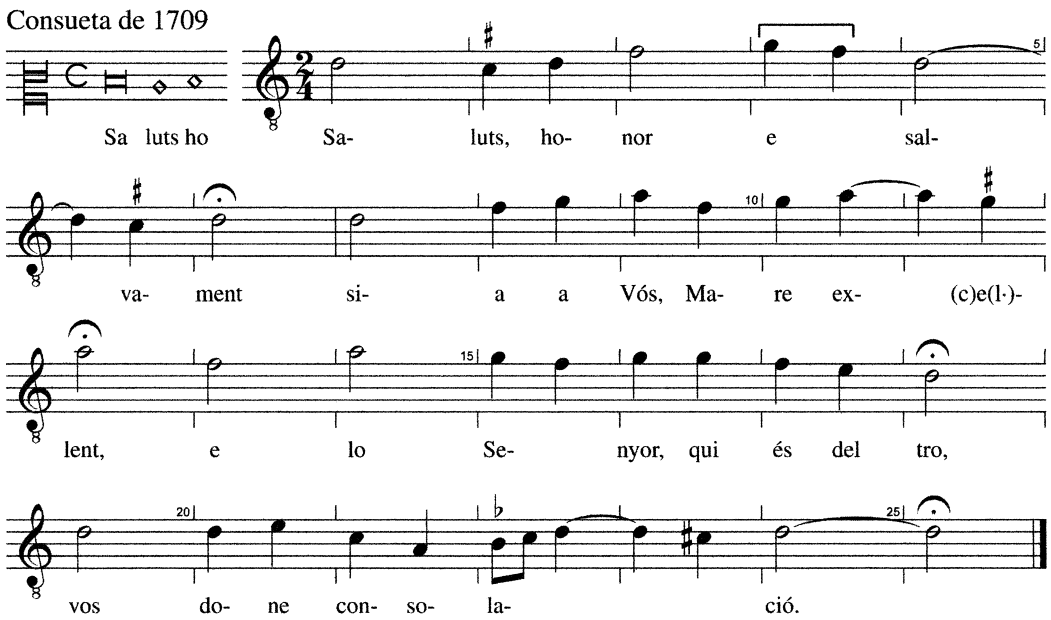
45. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La "Festa" y el Consueta de 1709*, pp. 124 y ss. RUBIO, Samuel: "La música del Misterio de Elche" en *Tesoro Sacro Musical*, n.º 4; "Más esclarecimientos en torno a la música del Misterio de Elche" en *Tesoro Sacro Musical*, n.º 5, pp. 83 y 84; AHME, Legajo 1069.

46. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La "Festa" y el Consueta de 1709*, pp. 296 a 300; "El drama del tránsito de la Virgen de la Asunción"..., en *La Musique et le rite sacré et profane –Actas del XIII Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología– 1982*, Strasbourg, Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1986, pp. 82 a 102; *La Festa o Misterio...,* pp. 507 a 520. RUBIO, Samuel: AHME, Legajo 1069, p. 5.

47. *Códices de El Escorial* j.b.2 y T.j.I, cantiga 41; Madrid, B.N. ms. 10.069, cantiga 44.

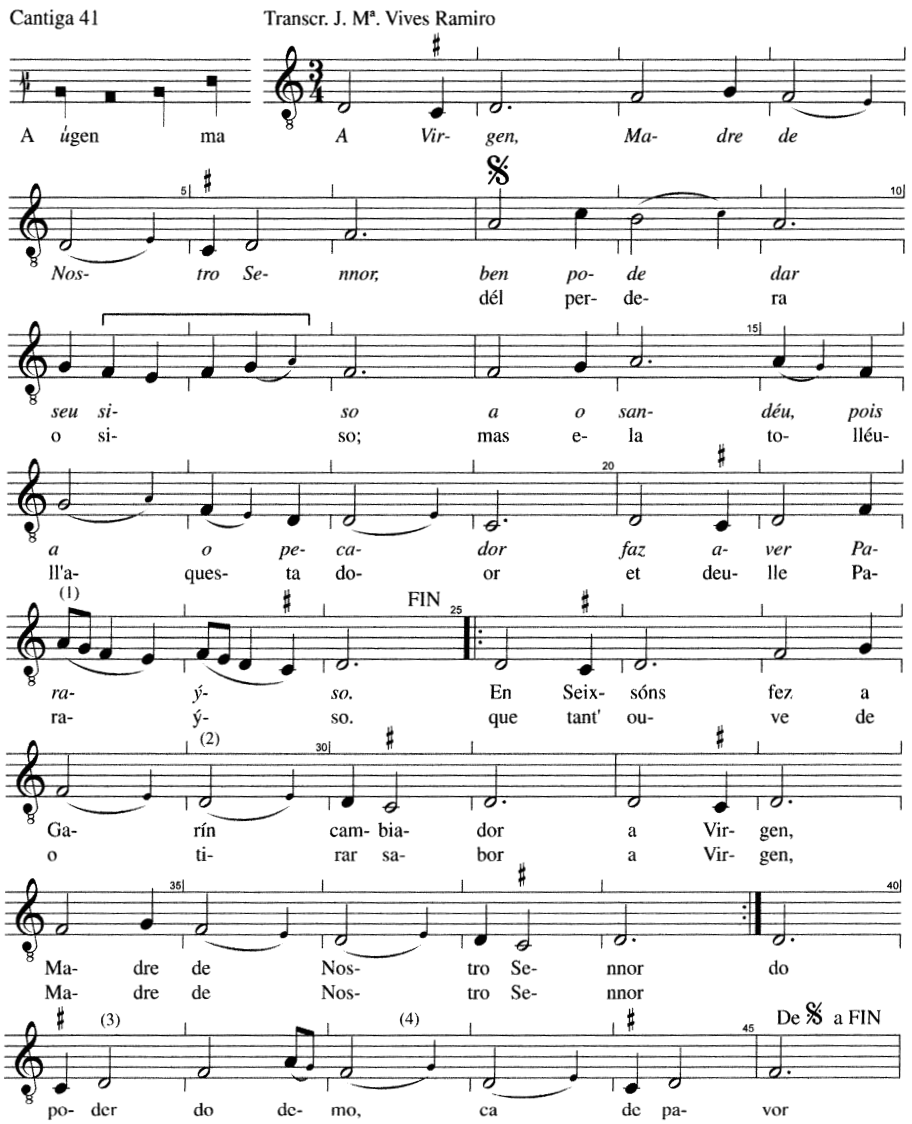
Saluts, honor

S*en*t Joan
Transcr. J. M.ª Vives Ramiro



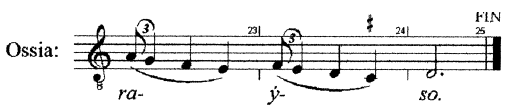
Cantiga 41

(E)sta é cómo Santa María guarecéu o que era sandéu

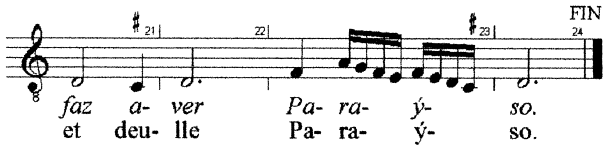


Notas a la transcripción

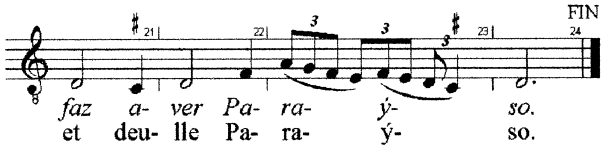
(1). - C. 23 y ss.



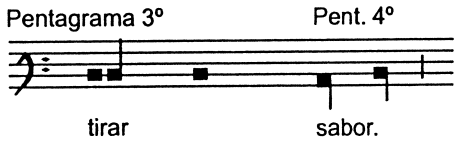
Sería aceptable también una solución petroniana de estas conyunturas:



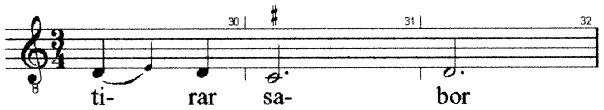
Resolver la conyuntura en tresillos no sería consecuente ni con la distribución gráfica que presentan las semibreves ni con la colocación del texto:



(2).- C. 30 y 31 con el segundo texto escrito literalmente:



Es decir:



No como en el resto de las ocasiones, en las que se anota plica longa ascendente – breve recta – breve altera – longa.

(3). - C. 40 y 41: puede tratarse de un error de copia, en cuyo caso habría que reexponer los c. 1 y 2.

(4). - C. 43: del mismo modo que en la nota anterior, podemos estar en presencia de una equivocación del copista o de una variación del c. 4.

Las relaciones entre repertorio alfonsino con Elche y su Virgen continúan con evidencia, al menos, en dos cantigas más: *De toda chaga ben pode guarir et de door a Virgen sen falir*[48] –que narra cómo, sin causarle dolor, la Virgen curó en Elche, ante su altar, a un hombre herido por una saeta que le había entrado por un ojo, tras arrepentirse de sus pecados– y *Resurgir pode et faze-los seus*[49], en la que se cuenta cómo la Virgen de Elche resucitó a una niña que fue a beber a la acequia ¿mayor?, pero se ahogó en ella, sin que falte en las miniaturas explicativas de estos milagros el curioso e histórico detalle de las palmeras ilicitanas.

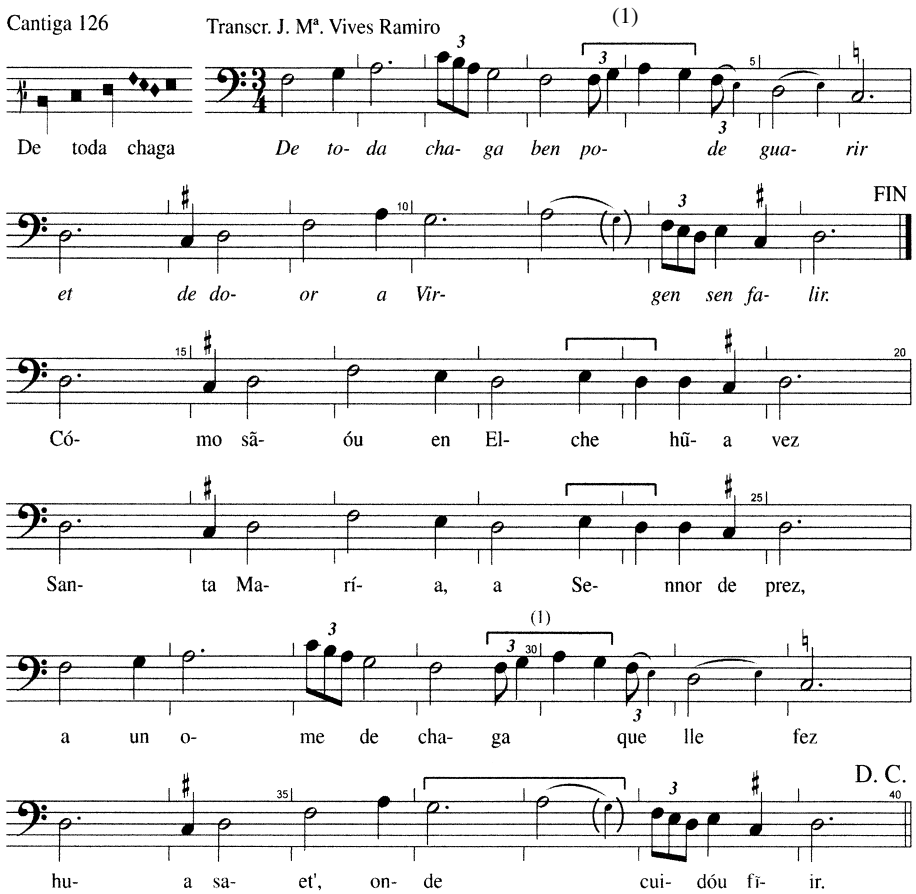
48. *Códices de El Escorial* j.b.2. y T.j.I., cantiga 126. La afinidad también se muestra en la melodía, con motivos y giros similares a los de 8.- *Saluts, honors* y a los de la cantiga 41.- *A Virgen, Madre de Nostro Sennor*, lo que incide, nuevamente, en el carácter medieval de la tonada de la *Festa*.

49. *Códices de El Escorial* j.b.2. y T.j.I., cantiga 133.

Cantiga 126

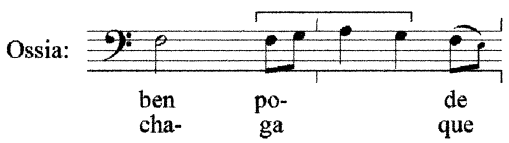
Códice T.j.I de El Escorial: Esta é cómo Santa María guareceo un ome en Elche d´ũa saeta que lle entrara pelos ossos da faz.

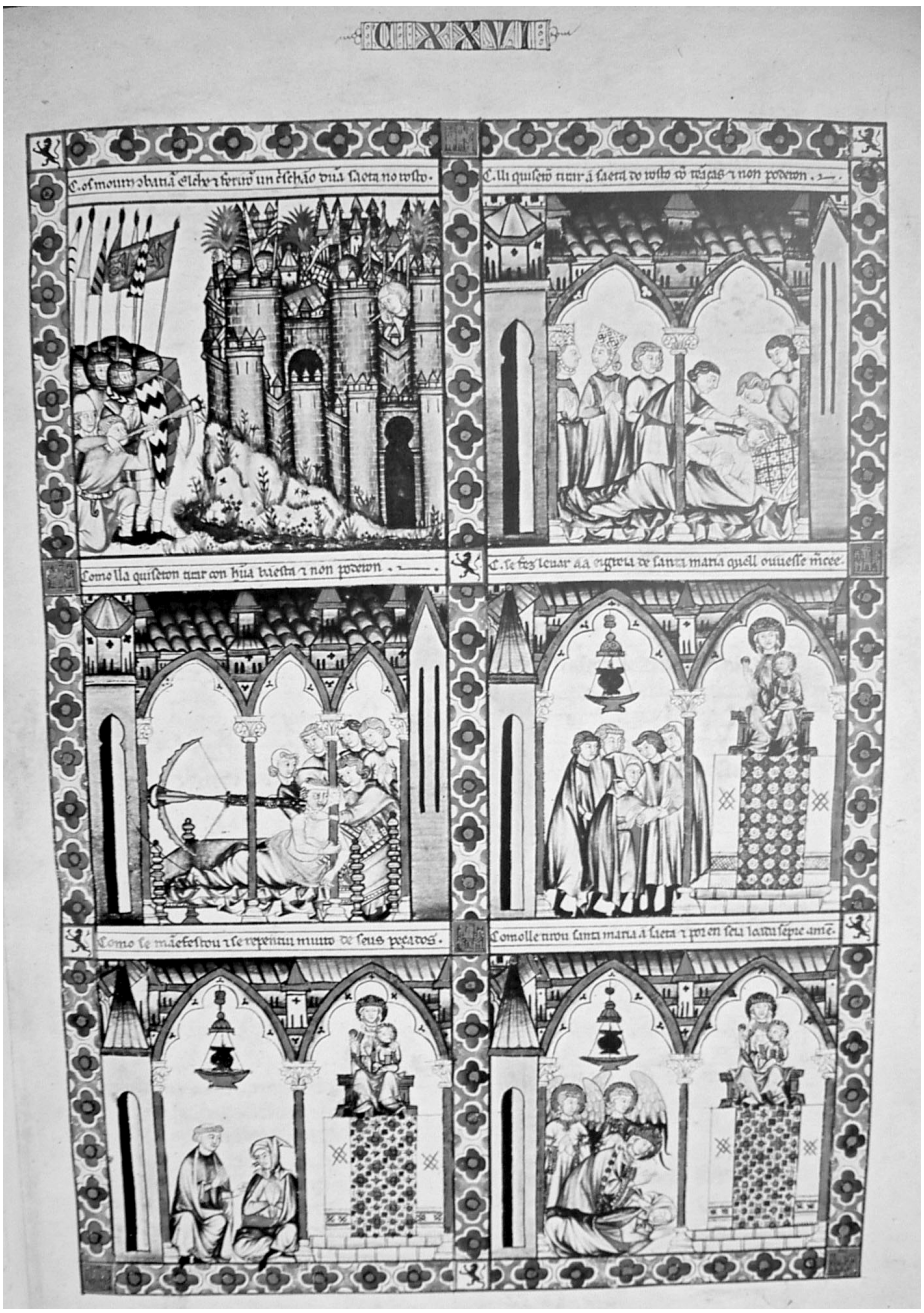
Códice j.b.2 de El Escorial: Esta é cómo Santa María guareceo un ome en Elche d´ũa saetada que lle deran pelo ollo.



Nota a la transcripción

(1). - C. 4-5 y 30-31

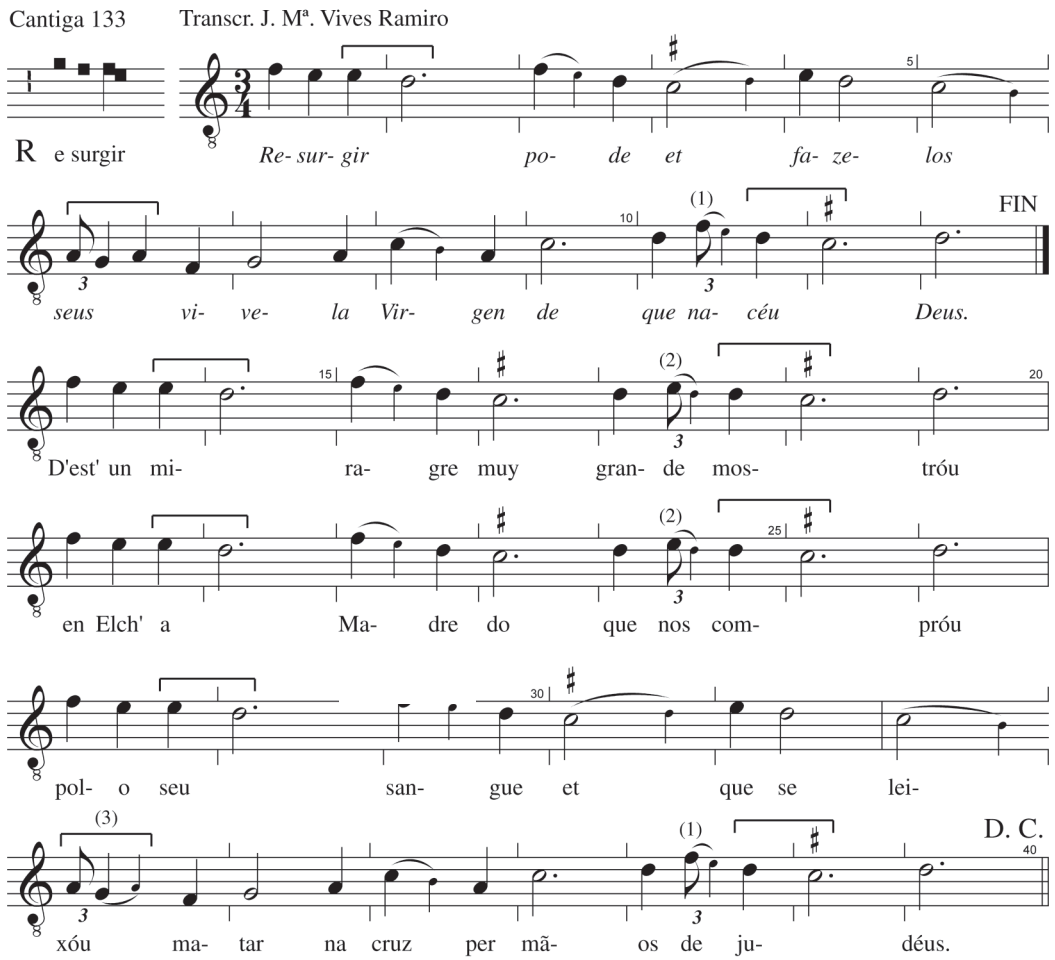




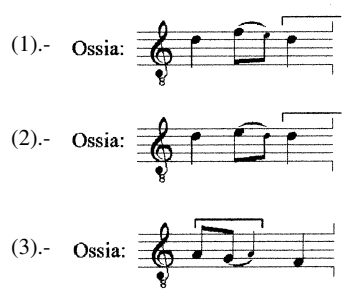
Cómo os mouros combatían Elche e feriron un crischão d´ũa saeta no rostro.
Cómo lli quiseron tirar a saeta de rostro con tenaças e non poderon.
Cómo lla quiseron tirar con h´ũa baesta e non poderon.
Cómo se fez levar a a eigreia de Santa María que'll' ouvesse mercee.
Cómo se maenfestóu e se repentíu muito de seus pecados.
Cómo lle tiróu Santa María a saete, e por en seia loada sempre, amén.

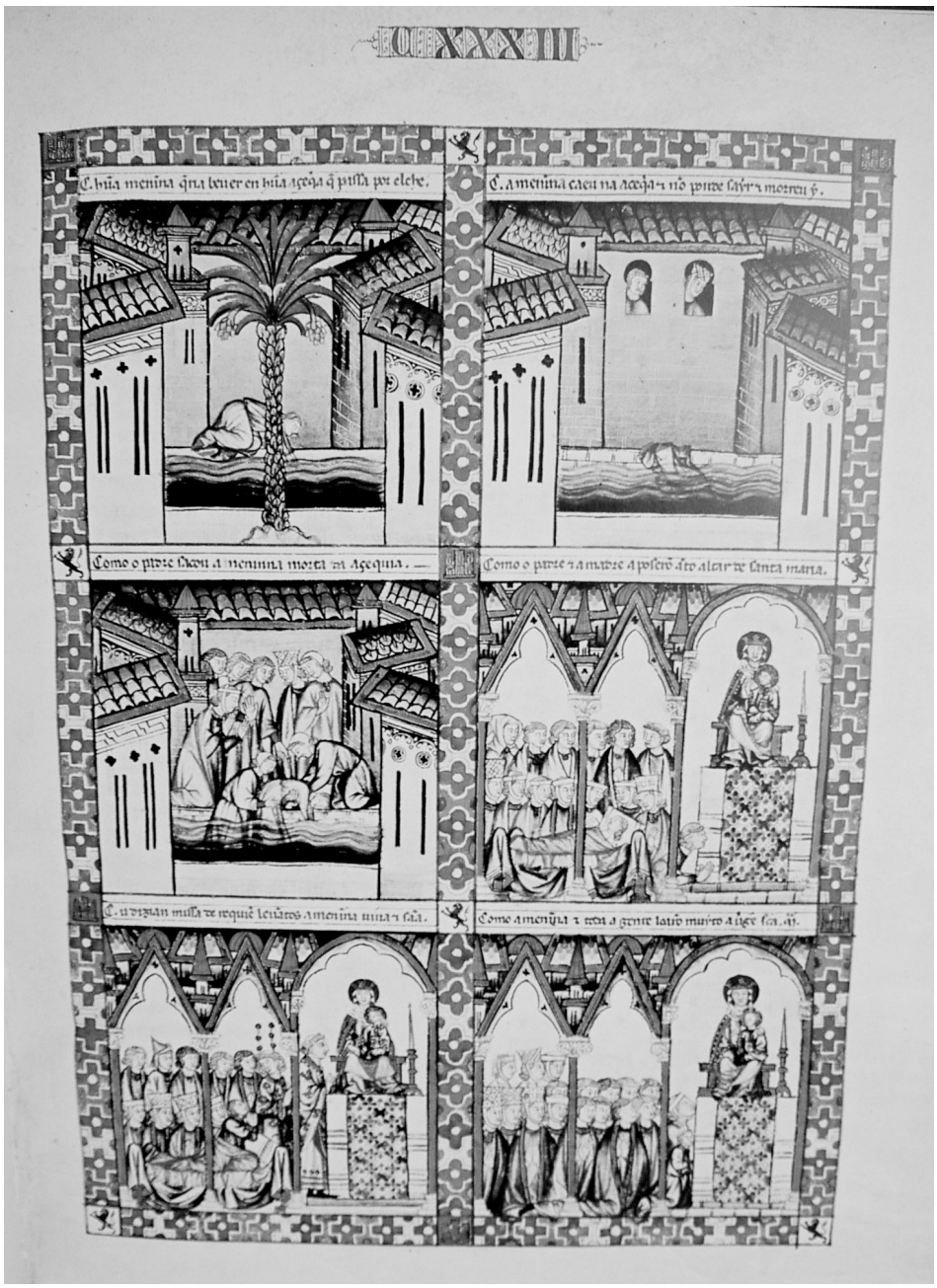
Cantiga 133

(E)sta é de cómo Sancta María ressucitóu h´ũa minynna que levaron morta ant' o seu altar.



Notas a la transcripción





Cómo h´ũa meninna quería bever en h´ũa acequia que passa por Elche.
Cómo a meninna caéu na acequia e non poude saỳr e morréu ỳ.
Cómo o padre sacóu a meninna morta de açequia.
Cómo o padre e a madre a poseron ant' o altar de Santa María.
Cómo ú dizían missa de réquiem levantó-s a meninna viva e sãa.
Cómo a meninna e toda a gente loaron muyto a Virgen Sancta María.

El origen de 3.- *Ai trista!* que entona la Virgen, su homónima que interpreta san Juan (n.º 10) la 5.- *Déu vos salve* del Ángel y la 21.- *Preneu-vos, Joan, la palma*, no se ha podido determinar todavía con exactitud, quizá porque, como se ha sugerido, fueran expresamente compuestas para la representación, aunque éste extremo se oponga al propio uso que dan los consuetas al n.º 3 –asignándole tres textos (3, 9 y 15) distintos, si bien asociados al mismo personaje de María– al número 21 que cantan alternativamente san Pedro y san Juan con versos diferentes, y a la idiosincrasia de la número 5. La ornamentación que comienza a aflorar, más claramente en orden inverso a como las acabamos de citar, contribuye a emboscar su posible génesis por desdibujar su prístina esencia monódica, sobre todo en las cadencias, que recuerdan las características glosas en los retardos de las cláusulas polifónicas del siglo XVI.

La mencionada ornamentación –y la que se observa comparando 3.- *Ai trista vida!* y 15.- *Los meus cars fills*– está en el punto de partida del descomunal y virtuosístico desarrollo que ostentan las dos melodías (3 y 4) que conlleva el papel de María, la 5.- *Déu vos salve* del Ángel y tres de las piezas polifónicas, que por la naturaleza de la acción son interpretadas por un solista por voz: 12.- *Oh poder de l'Alt Imperi* a tres voces, 17 y 31.- *Aracoeli* a cuatro y *Coronación* a tres. El análisis estructural e histórico de estos cantos[50] contradice radicalmente la legendaria pretensión de que sus particellas, que supuestamente no coincidían con el consueta, llegaron milagrosamente por mar entre los ropajes de la imagen de la Virgen (en 1265 o en 1370) y se perdieron, pero permanecieron inalteradas hasta nuestros días por tradición oral. La comparación entre las melodías de los consuetas y las melismáticas en las versiones escritas conservadas, demuestra el alargamiento producido por la acumulación de adornos sucesivos que, en su forma actual, son difíciles de rastrear antes del siglo XIX y que han causado la pérdida de parte del texto en algunos números[51]. Ello no quiere decir, naturalmente, que la destreza técnica vocal o compositiva de algunos interpretes o maestros se pudiera o no manifestar en diversas formas o grados sobre las líneas esquemáticas de los consuetas y que los que más gustaran fueran imitándose con desigual gracia o fortuna. En cualquier caso, si nos atenemos a la literalidad de los datos que poseemos, la mayor parte de la ornamentación, "con la música moderna" que nos ha llegado, tuvo que realizarse durante los siglos XVIII y XIX. Así se aprecia en la documentación conservada, por la que sabemos, por ejemplo, que Joaquín Coves percibió el siete de julio de 1735 "una libra de moneda por haber copiado en el *Libro Racional Mayor* el papel que canta el Ángel en la Fiesta de Nuestra Señora *con la música moderna*, para que quede archivada en el Archivo"[52].

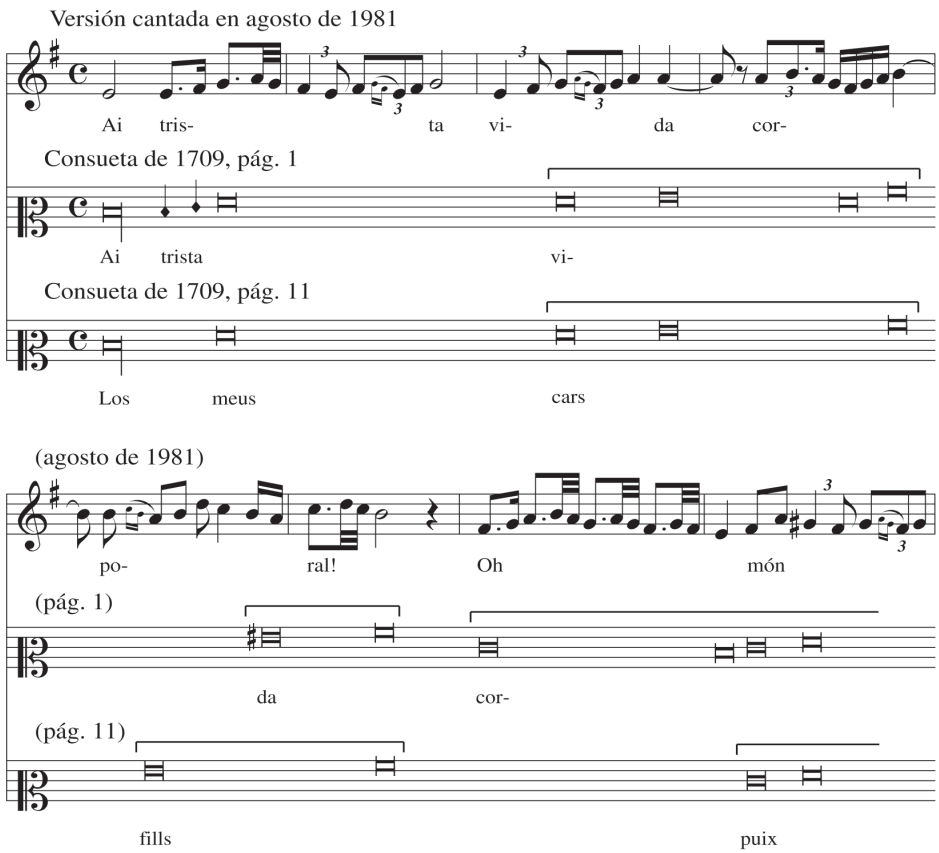
50. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio*..., pp. 53 a 89, 139 a 167, 232 a 281 y 524 a 531, principalmente.

51. VERDÚ ALONSO, M.ª Rosa y MARTÍNEZ GARCÍA, Rafael: "El canto del Ángel ¿enmudece poco a poco?" en *Información*, Alicante, edición de Elche, 21.09.2003, p. 17.

52. AHME, Legajo 26/3-1. Me he permitido añadir el subrayado de la locución "*con la música moderna*".

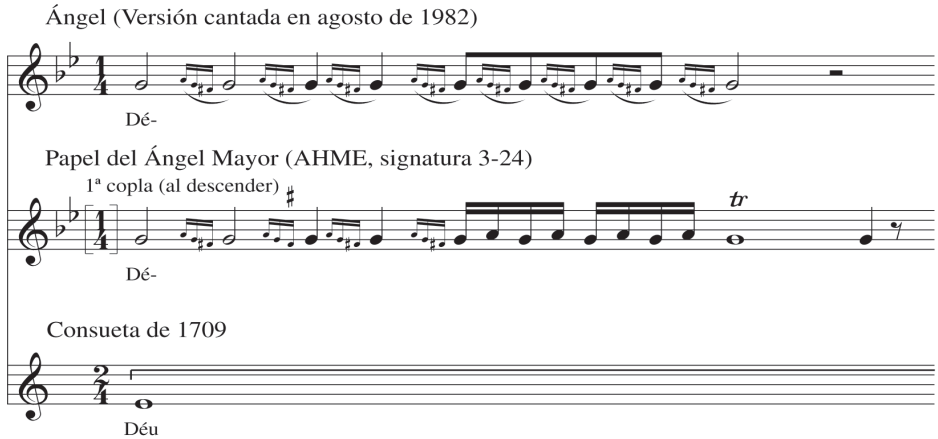
Ay Trista vida!

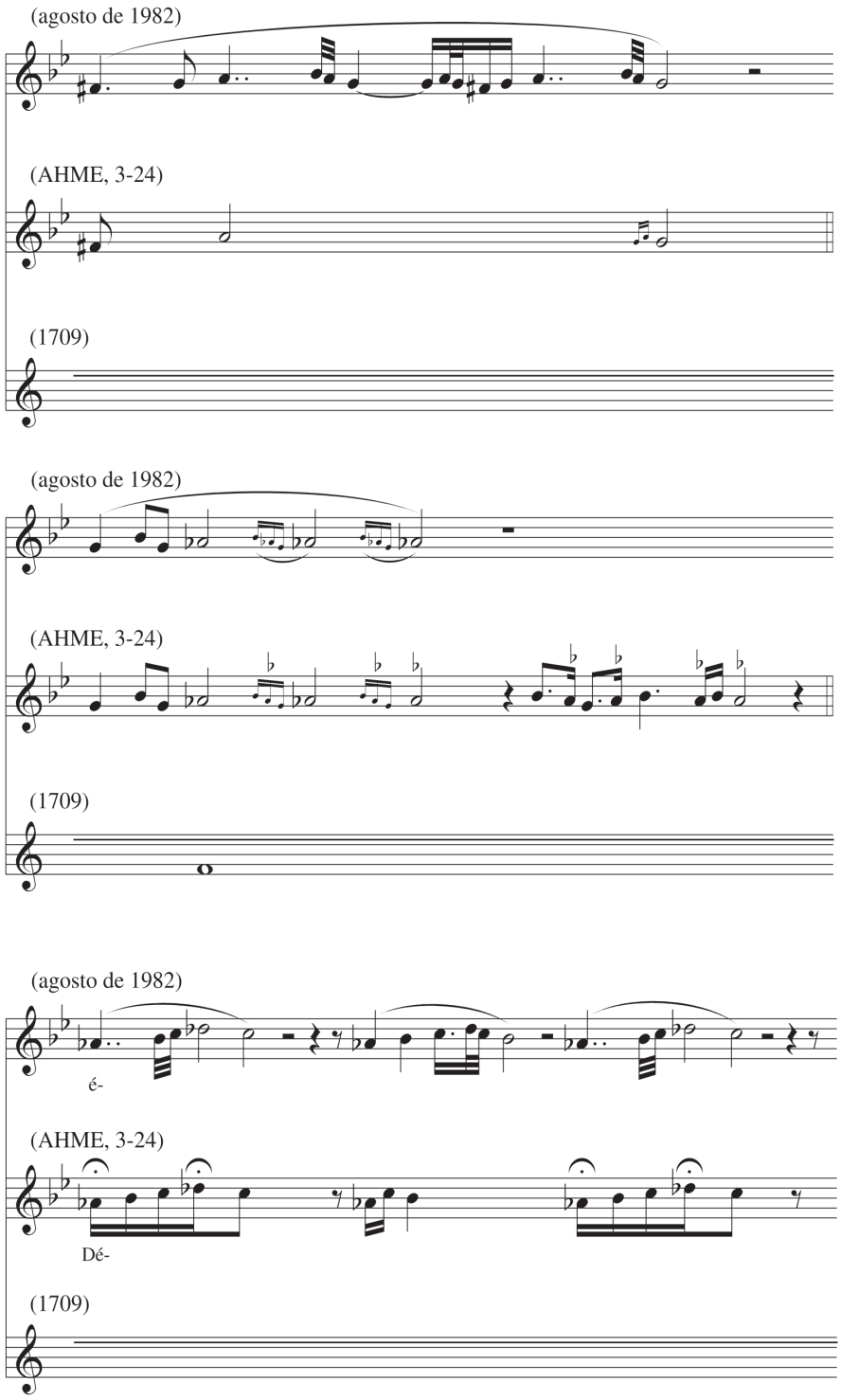
Transcr. J. M.ª Vives Ramiro

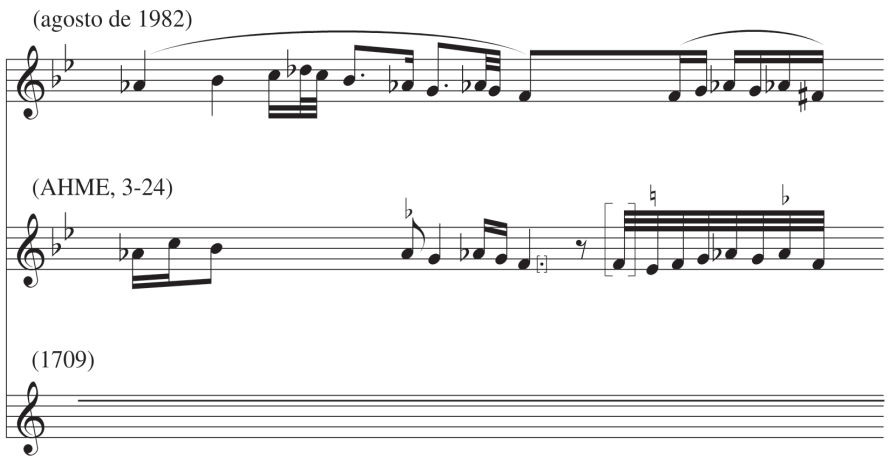


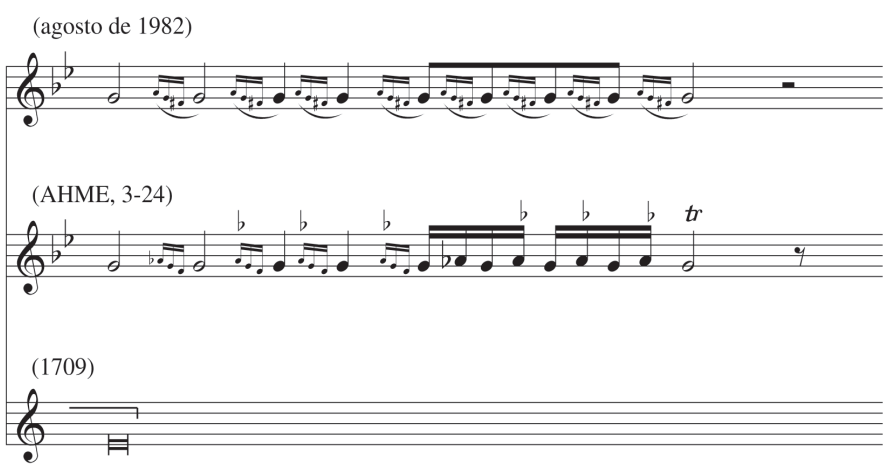
Déu vos salve

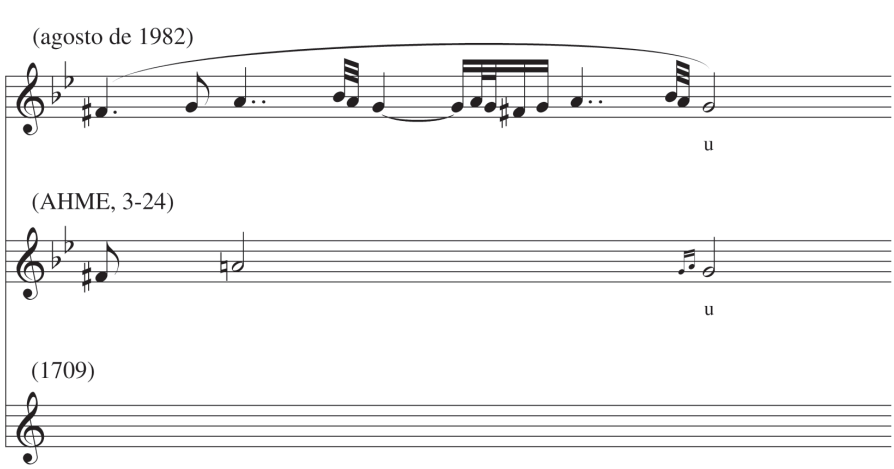
Transcr. J. Mª. Vives Ramiro




(agosto de 1982)
(AHME, 3-24)
(1709)
(agosto de 1982)
(AHME, 3-24)
(1709)
(agosto de 1982)
é-
(AHME, 3-24)
Dé-
(1709)


(agosto de 1982)
(AHME, 3-24)
(1709)


(agosto de 1982)
(AHME, 3-24)
tr
(1709)


(agosto de 1982)
u
(AHME, 3-24)
u
(1709)

Todo esto queda bastante alejado de la supuesta procedencia melódica o imaginarios fundamentos bizantinos, eugenianos, árabes o del cante hondo "primitivo" argumentados sin conocimiento de causa.

El camino recorrido por las tres piezas polifónicas ornamentadas es similar al de las monódicas, aunque en ellas se percibe más el trabajo reflexivo y técnico del músico que la improvisación de los cantores, difícil de aunar repentinamente en obras de índole contrapuntística.

El *Ternario* 12.- *Oh poder* comenzó a ornamentarse en el siglo XVIII, según se deduce de las diferentes versiones que de él hay en las *Libretas* de aquel siglo[53] y del siguiente.

La evolución del *Aracoeli* (números 17 y 31) se puede precisar, igualmente, por los documentos musicales e históricos del AHME, con la particularidad de que actualmente las voces están acompañadas por un arpa, dos guitarrillos y una guitarra de cinco órdenes cuyo antecedente inmediato hay que buscarlo en la guitarra española barroca descrita por Gaspar Sanz[54] y otros guitarristas de la época. A pesar de que el uso de los instrumentos mencionados en la Festividad de Nuestra Señora de la Asunción está documentado en el AHME desde el siglo XVIII[55], su momento de incorporación al *Aracoeli* es incierto y no está recogido por los consuetas que, en cambio, sí concretan la participación del órgano o los ministriles, solos en ocasiones o duplicando o sustituyendo las voces, según los antiguos gustos y costumbres que se pueden deducir, también, de las indicaciones "De capilla" que especifican en algunas piezas polifónicas, como 13.- *Salve Regina Princesa*, 23.- *Flor de virginal bellesa* o 30.- *Ans d'entrar en sepultura*, del *Consueta de 1709*, por lo que en ausencia de la acotación se debería cantar con la colaboración de los instrumentos. El acompañamiento armónico del *Aracoeli*, en su estado presente, es el fruto de pequeñas y progresivas modificaciones que he podido datar a lo largo del siglo XX[56], aunque su concepción general podría retrotraerse al siglo XVIII e incluso al XVII.

El canon con intervalos paralelos que se forma en los "gorgeos", parece responder a una práctica improvisada y luego escrita, si atendemos a la insólita sucesión de las voces por movimiento directo de cuartas justas ocasionadas por el bajo y otra voz, segundas, séptimas y novenas, aceptado con gratitud, no obstante, por el auditorio.

El resto de los números polifónicos ha guardado una mayor fidelidad a las libretas y consuetas, abstracción hecha de las erratas e imprecisiones de estos últimos que gracias a las primeras podemos resolver con certeza. Por estas razones y otras de índole práctica, como la aplicación de los versos a las líneas melódicas, las repeticiones musicales[57] y los matices agógicos y dinámicos, las acotaciones escénicas, los pormenores dramáticos y gestuales u otros ya enunciados, las libretas tienen una importancia decisiva a la hora de fijar el texto literario-musical del drama sacro-lírico ilicitano. En este sentido cabe poner, entre otros, el ejemplo de la incongruente versión que los

53. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio...*, pp. 139 a 168.

54. *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, Zaragoza, 1674, folio 8 y ss.

55. AHME: "Inventario de"... en *Libro Racional de 1710 y ss.*, 20 de agosto de 1763, fol. 3v. a 5v.: "Una arpa de Araceli, más la guitarra de la dicha, más dos tiples de la dicha".

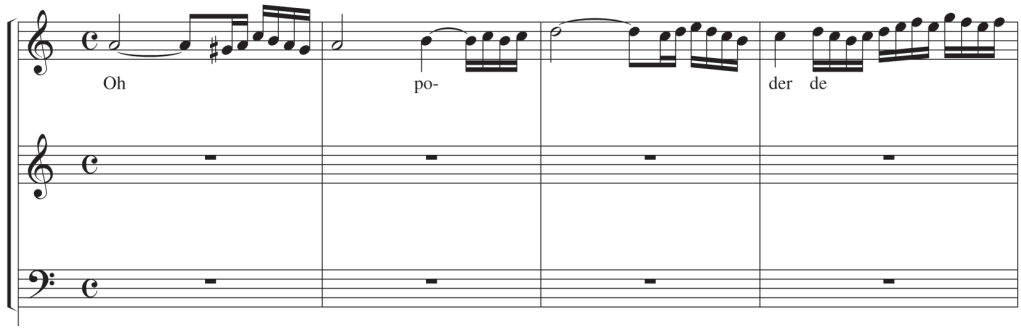
56. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio...*, pp. 231 a 281.

57. La cuestión no es baladí, pues desfigura normalmente la estructura formal y modal de la música y distrae la inteligencia del texto, como sucede, por ejemplo, con 26.- *Oh Déu Adonai!*. Véase VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio...*, p. 407.

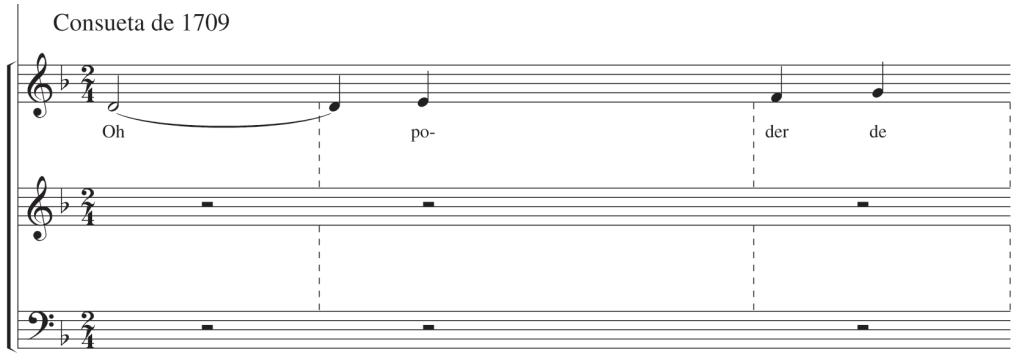
Oh poder de l'alt imperi!

Transcr. J. Mª. Vives Ramiro

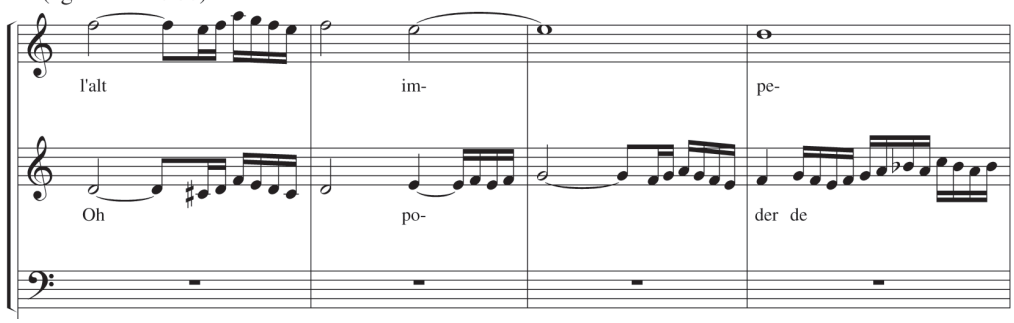
Versión cantada en agosto de 1980

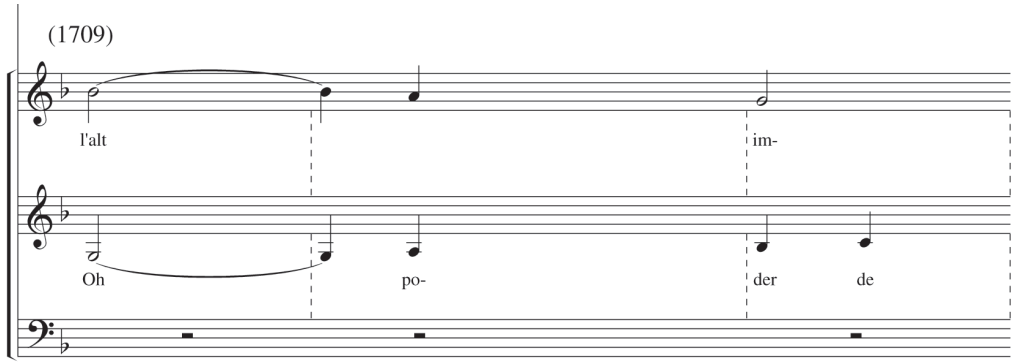


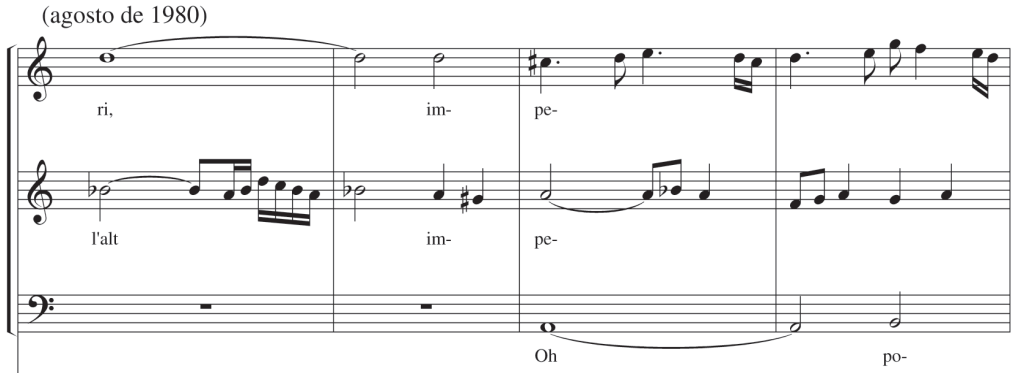
Consueta de 1709

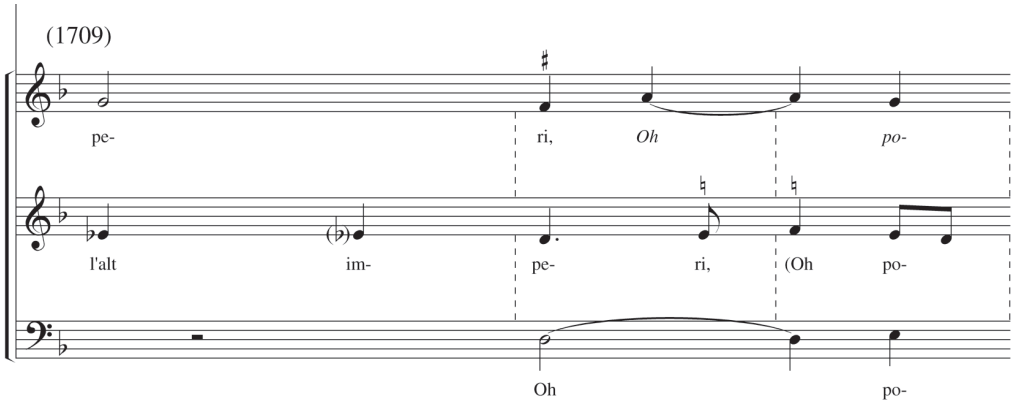


(agosto de 1980)

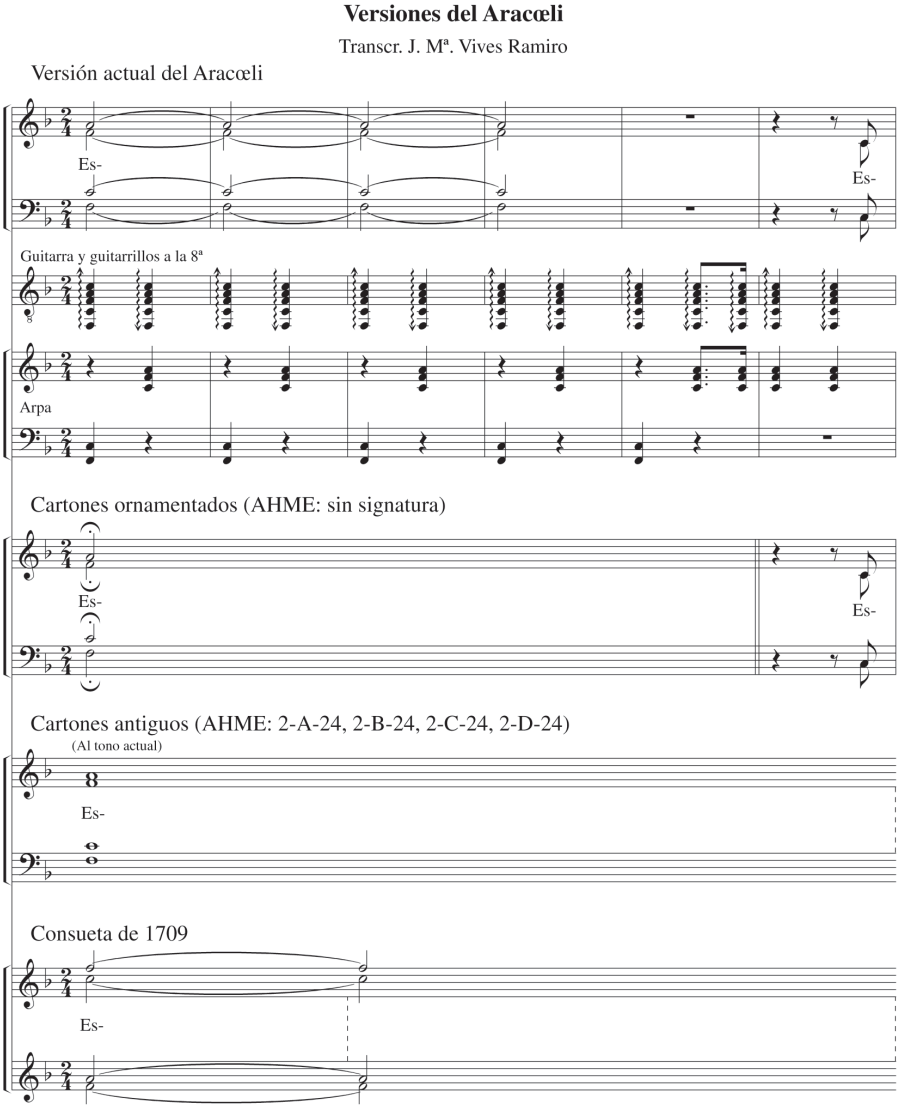



(1709)
l'alt
im-
Oh
po-
der
de

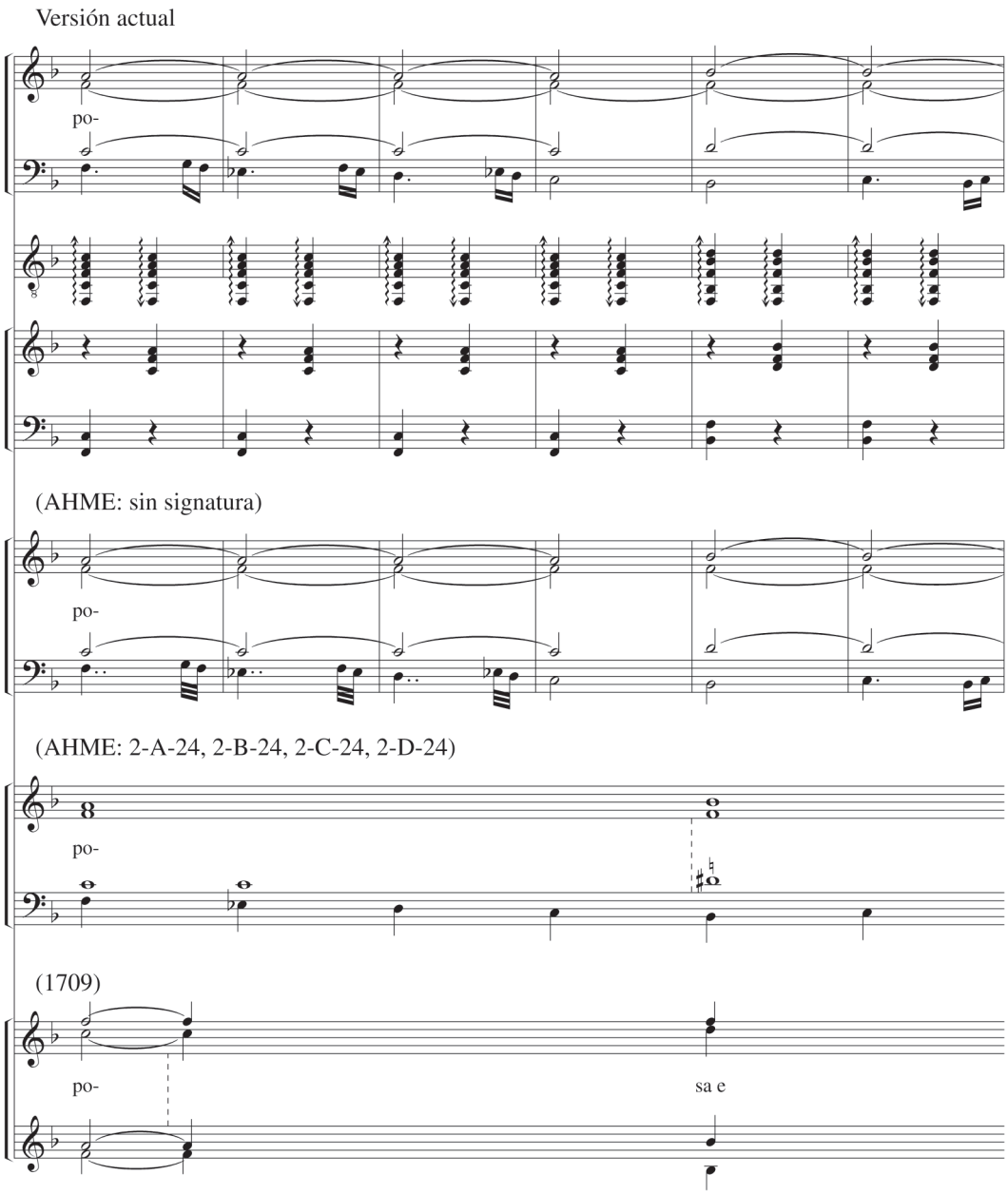

(agosto de 1980)
ri,
im-
pe-
l'alt
im-
pe-
Oh
po-

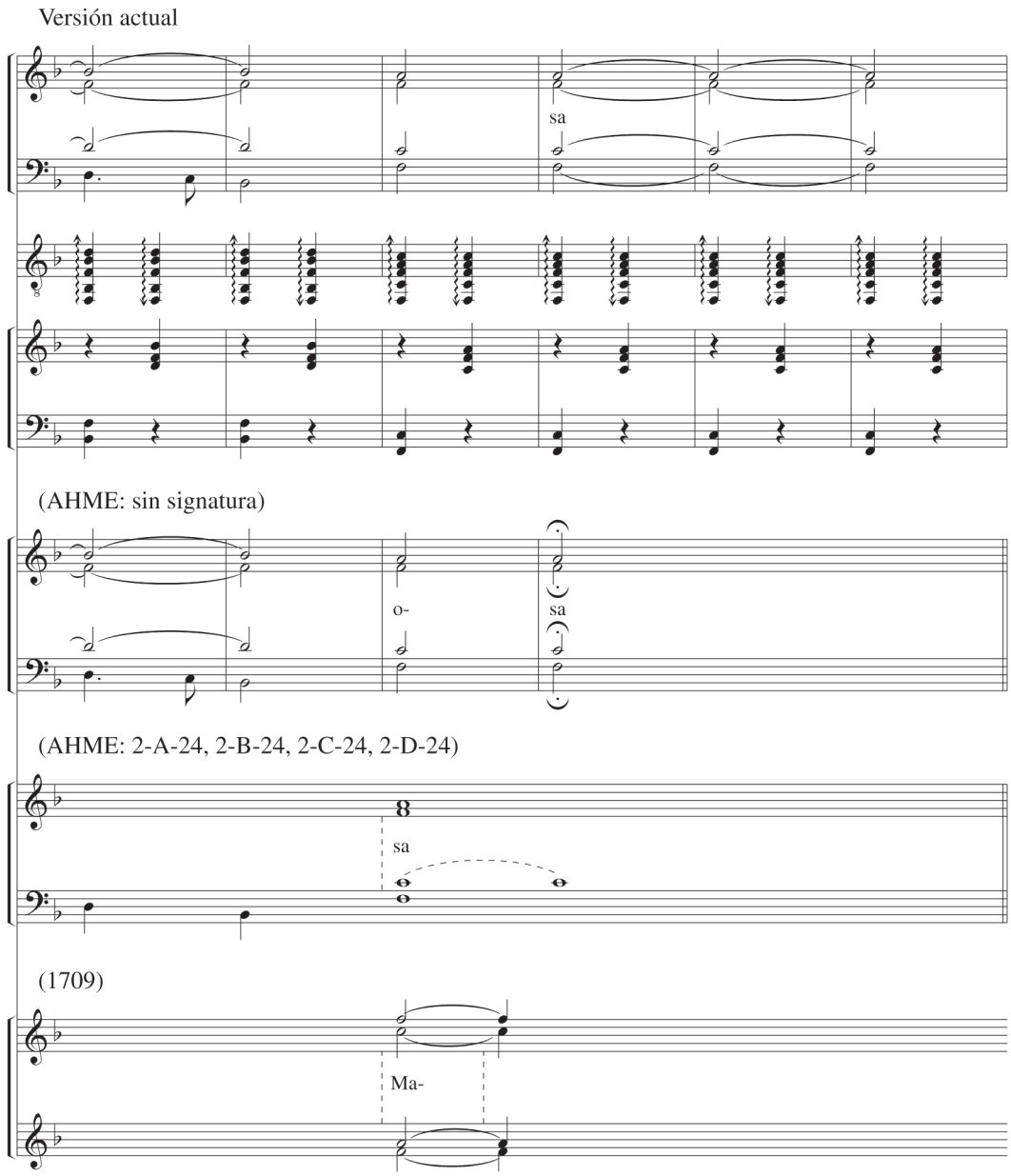

(1709)
pe-
ri,
Oh
po-
l'alt
im-
pe-
ri,
(Oh
po-
Oh
po-

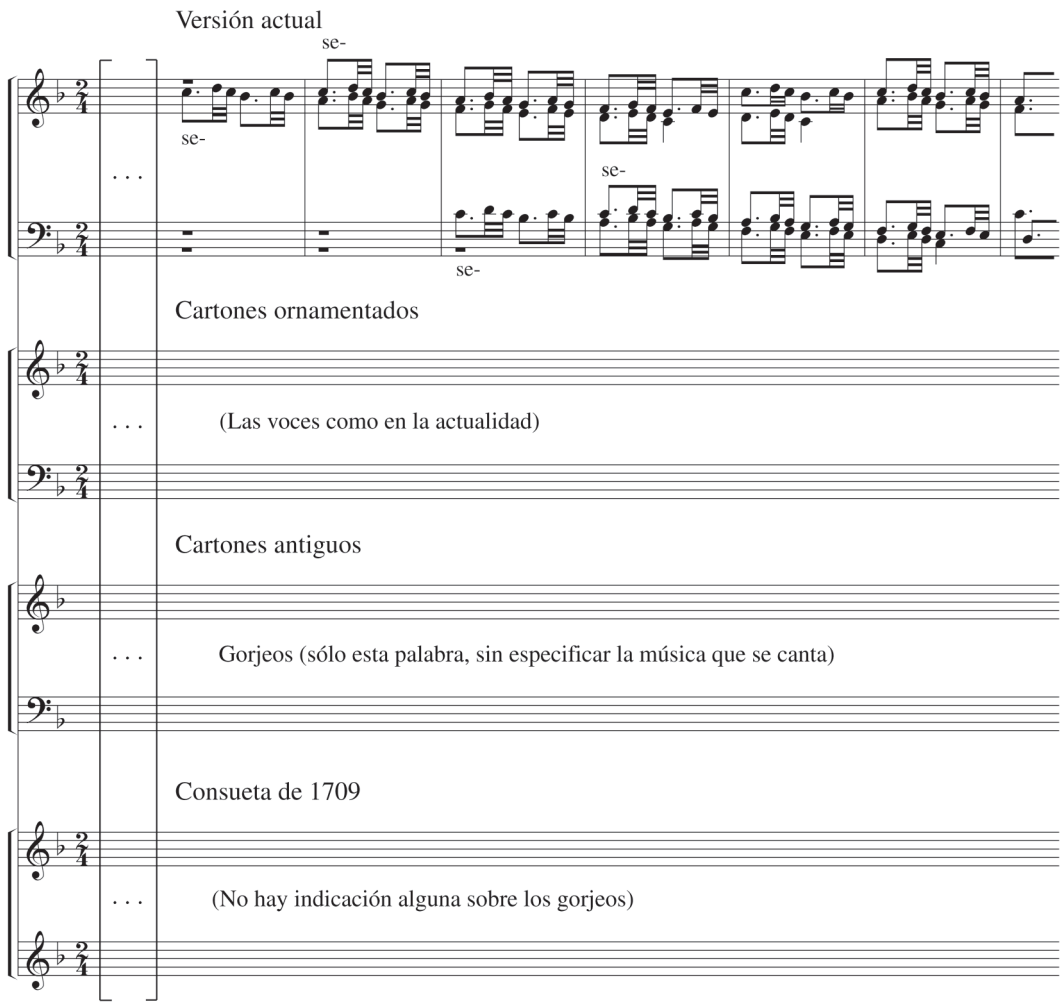
consuetas de 1709 y 1722 ofrecen de los compases 8 a 12 de 29.- *Cantem senyors!*, atribuido a Ribera por el *Consueta de 1639*, solucionada cabalmente por las libretas decimonónicas y más próxima a la que con la misma música, el texto *Quedaos, adios* y la autoría de Escobar se encuentra en el folio 95v. del *Cancionero Musical de Palacio*[58].



58. *La Música en la Corte de los Reyes Católicos - Cancionero Musical de Palacio (ss. XV-XVI)*, vol.I "Polifonía Profana", Barcelona, Instituto Español de Musicología del C.S.I.C., 1947, transcripción de Higinio ANGLÉS, pp. 186 y 187. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La "Festa" y el Consueta de 1709*, pp. 69 y 265 a 275; "La música y el Consueta de la Festa" en *Teatralidad Medieval y su supervivencia –Actas del Seminario*, Alicante, Ajuntament d'Elx– Diputación Provincial de Alicante, 1998, pp. 187 a 194; *La Festa o Misterio...*, pp. 461 a 473, 546 y 549.


Versión actual
po-
(AHME: sin signatura)
po-
(AHME: 2-A-24, 2-B-24, 2-C-24, 2-D-24)
po-
(1709)
po-
sa e


Versión actual
sa
(AHME: sin signatura)
o-
sa
(AHME: 2-A-24, 2-B-24, 2-C-24, 2-D-24)
sa
(1709)
Ma-



El portugués Pedro de Escobar[59] (Oporto, ca. 1465-70, ¿? ca. 1535-54) es, por lo tanto, el compositor de la música de *Cantem senyors!* Estuvo al servicio de la capilla real de Isabel La Católica entre 1489 y 1498, fue maestro de capilla de la catedral de Sevilla de 1507 a 1514 y en 1521 pertenecía a la capilla real de Manoel I de Portugal. Está por estudiar con minuciosidad su posible vinculación a Valencia, que pudo producirse alrededor de 1535. En su apreciado catálogo, tanto sacro como profano, varias obras, en las que se recurre a la estructura dialogada entre las voces del conjunto polifónico, poseen un ágil carácter dramático como el que tiene el *Cantem, senyors* de la *Festa* y se puede observar, asimismo, en otro de sus villancicos titulado *Ora sus, pues qu'ansí es* y en el célebre motete *Clamabat autem mulier*.

59. Para una introducción en el conocimiento de ésta destacada figura de la música del Renacimiento y su bibliografía, véase KNIGHTON, Tess: "Escobar, Pedro de" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol.4, pp. 721 a 724.

También en 23.- *Flor de virginal bellesa* se puede percibir una situación semejante, pues, entre las varias incorrecciones que anotan los consuetas de 1709 y 1722, las quintas directas de los compases 16 a 18 entre el tenor y el bajo de esta composición polifónica, que también el *Consueta de 1639* atribuye a Ribera, están ausentes de las *Libretas de los siglos XVIII y XIX* y su escritura es igual en éste lugar a la del villancico *Non quiero que me consienta*[60] con versos del músico y poeta salmantino Juan del Encina. Es decir, nos encontramos, presuntamente, ante la sospechosa utilización por parte del tal Ribera de músicas preexistentes para acoplarles textos relativos a la *Festa*. La igualdad musical de ambas piezas es observable a primera vista, pues el cambio más importante se produce en la ordenación musical del estribillo y la copla, que Ribera resuelve con un absurdo modal y una estructuración menos acorde con la forma renacentista del villancico[61]. En esencia se trata de la adaptación de dos textos diferentes a la misma música.

Aparte de éste Ribera (que más que un compositor avezado parece ser un adaptador de obras ajenas por lo que no vale la pena especular con la posibilidad de que fuera uno de los polifonistas de renombre en el siglo XVI) el *Consueta de 1639* cita a otros dos músicos: el *canonge* Pérez y Llois Vich. A dicho "canónigo", que normalmente y de modo poco consistente se le asocia con la figura de Ginés Pérez de la Parra[62] (conocido por Juan Ginés Pérez) le otorga la composición del *superius* o voz superior nueva añadida al primitivo ternario 19.- *A vosaltres venim pregar*, que por la propia trama de la acción teatral descrita por los consuetas debían cantar san Pedro, san Juan y san Jaime[63] con un contrapunto similar al de algunas composiciones del *Códice de Las Huelgas*.

Por último, Llois Vich es identificable a partir de los datos que ofrece el AHME[64], el Archivo de la iglesia de Santa María[65] y la pieza de la *Festa* titulada 30.- *Ans d'entrar en sepultura*, en la que se aprecia la buena técnica y expresividad compositivas de la mano segura y profesional del que fue el primer organista al que en Elche se denominó maestro de capilla, aunque el ejercicio de los dos cometidos pudiera estar unido con anterioridad. En 1557 ya tenía asignación económica por tocar el órgano en Santa María y el *Inventario de 1560* da cuenta del descargo de su sueldo por tañer el órgano. El domingo dieciséis de mayo de 1562 se decide "consignar salari a moss*en* Lloys Vich per sonar l'orgue e mestre de capella al qual se li consignaren vint y cinch lliures": quince dotadas por la fábrica de Santa María, seis por la Cofradía del Santísimo Sacramento y cuatro por la Cofradía de la Virgen, íntimamente ligada a la representación de la *Festa*. En 1575 se le abona quince libras por tocar el órgano, más otras dos por tocar el órgano cuando se hacía la procesión del Santo Sacramento, lo cual induce a pensar en la utilización de algún órgano portátil. Tras el intento fallido por falta de votos de ser mayordomo y racional del clero en 1577, en 1578, además de sus ocupaciones ordinarias, ajustó el órgano, pero

60. *Frottole - Libro Secondo*, 1516, fols. 43v. y 44.

61. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio*..., pp. 353 a 373, 546 y 549; "La música y el consueta de la Festa" en *Teatralidad Medieval*..., p. 189.

62. Los pormenores biográficos han sido investigados por CLIMENT BARBER, José: "Pérez de la Parra, Ginés (Juan Ginés Pérez)" en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2001, vol. 10, p. 641.

63. VIVES RAMIRO, J. M.ª: *La Festa o Misterio*..., pp. 315 y 548.

64. *Libro de Consejos y Sitiadas*.

65. *Llibre de contes de la obra de la església de Señora Senta Maria de la Vila de Elig comensat divendres tretze de abryl de l'añy mill e sinchsents e quynze*.

debió ir cayendo paulatinamente en desgracia, pues el veintidós de febrero de 1584 vio reducida la pensión que percibía de la Villa por ejercer la escuela de veinticinco libras a doce, aunque en abril de aquel mismo año todavía ostentaba los cargos de organista, maestro de capilla y capiscol, aparte de ser racional y beneficiado de la capilla de San Sebastián. Sus relaciones con el Concejo debieron empeorar aquel año, pues, con independencia de la mengua salarial de más del 50% ocurrida en su retribución docente, el veinticuatro de agosto este organismo decidió suprimirle sus honorarios de maestro de capilla. Su óbito tuvo lugar en Elche a seis días del mes de abril de 1594 cuando debía contar cincuenta y cuatro años. Poco antes de morir, todavía percibió una renta por tocar el bajón ayudando a las voces los días de la Vera Cruz, lo cual certifica, una vez más y junto al resto de la documentación conservada[66] el uso habitual de este instrumento (*baixó* o *baxó*) antecesor del fagot que aparecía en la *Festa* hasta 1924, en las funciones sacras de la iglesia de Santa María desde el siglo XVI, que se sepa.

La representación del Tránsito y Asunción de María que se celebra anualmente en Elche trasciende la necesaria, pero al mismo tiempo externa, apreciación intelectual que he tratado de esbozar en estas páginas, ya que intrínsecamente es la emotiva vivencia de todo un pueblo que sólo se puede experimentar en su inmensa intensidad presenciando la *Coronación* en la iglesia de Santa María, mientras los fieles enfervorecidos exclaman: *Vixca la Mare de Déu!*

66. CASTAÑO GARCÍA, Joan: "La Música a l´Església de Santa Maria d´Elx" en *Cabanilles*, Valencia, abril-diciembre de 1986, números 18, 19 y 20.