

**CONCLUSIONES:
LA INCESANTE MATERIALIDAD DE LA FESTA**

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

Después de leer los trabajos que componen este libro (bajo la amable pero aventurada petición de que escribiera sus conclusiones) he vuelto a pensar lo que cuesta creer que el *Misteri d’Elx* haya accedido a ser patrimonio de la humanidad en la categoría de bien *inmaterial*, intangible diríamos.¹ Subrayo unas líneas del estudio de Lola Peiró: “Su evolución [la de la Festa], llamémosle desde la distancia temporal ya tradición, nos va mostrando esa vitalidad que poseen las obras de arte y que necesitan apenas el sutil soporte del hombre para mantenerse vivas y crecer”. Y si algo precisa del soporte del hombre ¿habremos de seguir hablando inconscientemente de lo intangible? Porque para hablar del tiempo, ese misterio inmaterial que nos sobrepasa, el hombre necesita materializarlo. ¿De qué otro modo podremos, si no, “levantarle la piel”? Necesitamos envolver lo inmaterial en lo tangible, en la materialidad que desde la substancia humana nos comunique con una inmaterialidad (oral o no). La memoria y la historia, escribe Lowenthal, derivan de las permanencias físicas y, de hecho, ganan énfasis con ellas.² Y la tradición, conceptualmente, puede ser inmaterial, pero la aprehendemos en formas tan físicamente tangibles como es la escritura y, más extensamente, en forma de documentos. El documento remite a la memoria, le da consistencia y permanencia. El documento, de acuerdo con su sentido etimológico, es testigo y, al mismo tiempo, muestra y enseña abriendo un camino de futura legibilidad o comprensión. Sea cual fuere su naturaleza (física, oral, gráfica, escrita) oscila entre la utópica consideración de monumento sacralizado (algo que no se puede tocar, releer, reinterpretar) y el estatuto flexible de considerarlo, más allá del escepticismo positivista,

¹ Puede verse la extensa documentación reunida en *El Misteri d’Elx. Candidatura per a la seua Proclamació como a ‘Obra Mestra de Patrimoni Oral i Immaterial de la Humanitat. Festa d’Elx*, Elx, 2001.

² Lowenthal, David, *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998, p. 16.

un objeto de conocimiento construido por la fluencia histórica y por el mapa de acontecimientos de la totalidad politicocultural de la época en que surgió y desde la que se lee. Digo todo esto porque este libro constituye un nuevo mentís a la supuesta inmaterialidad de la Festa. De ella sabemos y ha llegado hasta nosotros en forma de documentos, de fuentes. He aquí una muestra: una nueva mirada a fuentes heterogéneas para deambular por la historia más reciente (aunque el siglo XX sea ya el “siglo pasado”). La mirada lee y, desde luego, puede ser objetiva pero nunca neutral. Repito: levantamos la piel al tiempo, lo materializamos para comprenderlo humanamente. Al hacerlo, los autores de los trabajos que hemos tenido la oportunidad de leer transforman su lectura en un nuevo documento que recuerda y reinterpreta. Y así se trasmite la cadena de la tradición.

La pregunta inmediata que podríamos hacernos es clara: ¿un nuevo libro sobre el *Misteri*, esa tradición tan ancestral, tan definitivamente documentada, tan fundamentada ya en fuentes reconocidas e indicadas en la bibliografía histórica, filológica y artística reciente? Pues sí. Y pocos hechos de etiología espiritual o histórico-teatral poseen, para una comunidad que va mucho más allá de los límites físicos de la ciudad de Elche, tal capacidad de incentivo o estímulo intelectual. Muy pocos protocolos del teatro medieval europeo han podido dar lugar, por poner sólo un ejemplo, a un inventario tan amplio como el *Repertori bibliogràfic de la Festa d'Elx*, de Joan Castaño.³ Y, sin embargo, los que seguimos, por razones éticas o estéticas, el tema sabemos que está ya superado por la abundancia de estudios y reflexiones posteriores a su fecha de publicación. Pienso a veces que las cosas del pasado, al no estar de moda, han debido insertarse en la contemporaneidad incluidas en una suerte de círculo de consumo blando. Un consumo a veces meramente divulgativo y mediático (por ejemplo el *boom* de la novela histórica que, en ocasiones, ni es novela ni es historia). Otras veces mediante un eficaz *marketing* imaginativo (la sima de los huesos de Atapuerca). O en la gran superficie de efectos especiales de los llamados Museos de la Ciencia. O en la moda de películas y relatos sobre obras pictóricas sumergidas en un clima de intriga o *thriller*. Así, las cosas del pasado parecen interesar más como consumo imperfecto de novedades que como un espejo de útil reflexión para cuestionar o no la actualidad. En tal contexto, los vestigios del pasado como manifestación excepcional o única de una colectividad no habrían de funcionar demasiado bien. Y, sin embargo, la Festa se permite el lujo de seguir

³ Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1994.

produciendo, sin sofisticados mecanismos de mercadotecnia, novedades en forma de documentos y reflexiones que nos incumben. Al menos a una razonable minoría.

Y esto sucede (a mí, me ha sucedido) con la lectura de estos trabajos. Quizá porque apuestan por proseguir con esforzada coherencia la dirección que han seguido en los últimos años los estudios sobre el *Misteri*. Me refiero, al menos eso percibo personalmente, a su línea por situar la valoración de la tradición no exclusivamente volcada en la identificación con la historia de un pasado remoto (como si la historia fuera más historia cuanto más tiempo cobija) y, por consiguiente, evitando la consideración de la Festa como un hecho patrimonial o cultural motivado por su poder identitario, al servicio exclusivo de fundar retrospectivamente la patria en el pasado preindustrial. Por el contrario, el *Misteri* ha seguido caminando (a veces resistiendo) esa absorción por parte del pasado remoto. No es casualidad que la franja temporal que articula el contenido de estos cuatro estudios se centre prácticamente en el siglo XX, un siglo decisivamente industrial, crítico, contradictorio y vertiginoso, un siglo que pone en cuestión la supuesta cohesión ideológica, tradicional, unívocamente religiosa de la Festa. Siglo en el que se abren los grandes debates que han llevado ésta hasta el tercer milenio: reformar o conservar, mantenerlo como una forma ortodoxa de rito religioso o abrirlo a la consideración de bien cultural y artístico respetuosamente laico, vincularlo al devenir autónomo de una obra que pueda mantenerse por sí misma en el tiempo (al socaire de la atención más o menos diligente de sus fieles o devotos) o institucionalizarlo vinculándolo a la protección pública (también más o menos diligente). Y tampoco es casualidad que se hayan aplicado métodos no sólo tradicionales en la historiografía (examen o repaso de documentos y archivos) sino plenamente contemporáneos (un lúcido aprovechamiento de las fuentes hemerográficas o la aplicación, consciente o no, de la microhistoria).

Creo que, al menos, todos ellos han buscado con ahínco un punto de vista que equilibre la divulgación, la evocación retrospectiva y el pujo cientifista, precaviéndose de la excesiva e inútil vaguedad emotiva que, como lastre decimonónico, aún se percibe en mucha bibliografía de los primeros años del siglo XX. No oculta ni desdeña este libro su confección material y su perspectiva de estudio histórico local, siguiendo una tradición muy arraigada en los estudios de la Festa. Pero poniendo distancia, objetividad y atemperando, como no podía ser de otro modo, los entusiasmos localistas de antaño. No faltan ni la mirada costumbrista comprensiva (tal el trabajo de Lola Peiró); ni la honesta reivindicación en la distancia, por fin, respecto al verdadero papel prestigiador

de la República en el reconocimiento del *Misteri* (el que escribe Vicente Miguel Díaz Boix); ni la eficacia y depuración de la técnica de investigación comparatista de los distintos libros y partituras que desvelan (como hacen José M^a Vives y Rosa Verdú) el silente pero decisivo papel de Pascual Tormo, por ejemplo, en la renovación del *Misteri*, tarea hasta ahora atribuida casi en exclusiva a Oscar Esplá; ni falta, finalmente, la mirada física, accidental, técnica a la parte más tangible de la representación, y las más sujeta a cambios, a los aparatos y escenografía (lo que realiza Antonio Serrano Brú). Ya no es la típica historia local de cronista decimonónico, embarcado en la práctica amateur y nostálgica de la romántica composición del relato histórico frente al positivo rigor metodológico. Pero siguen fieles a ese relato vinculado al *espacio vivido* que acaban asumiendo (yo misma lo he experimentado) quienes se acercan al estudio de la Festa.

No podía el *Misteri* asomarse y cruzar todo el siglo XX sin que éste le aportara su propio humor o sustancia histórica: una acusada aceleración (y hasta contradictoria fragmentación) de visiones de cambio, de disidencias e incluso de revoluciones. El escenario *otro* que era el *fuera* de Elche, de aquella ciudad estival y somnolienta que esperaba en el mes de agosto el *programa* de las fiestas, no podía prever (y, sin embargo, a la postre fue así) que acontecimientos distantes comenzaran a construir una realidad con la que necesariamente habría de convivir (y no simplemente defenderse de ella). ¿Sabía el bueno de don Pedro Ibarra que cuando, en agosto de 1889, monta un grandioso espectáculo sobre la toma de Elche por Jaime I con el fondo de arquitectura efímera de arcos apuntados al estilo árabe y torreones provistos de minaretes, que el alemán George Eastman había probado ya la primera cámara cinematográfica? ¿Sabían los prohombres a los que invitó a presenciar la Festa en 1900 (Teodoro Llorente, Joaquín Sorolla, Felipe Pedrell) que aquel mismo año Sigmund Freud había publicado *La interpretación de los sueños*, Puccini compuesto su *Tosca* y Joaquín Costa escrito su *Reconstitución y europeización de España*? Hasta el inicio de los años treinta (fecha en que Lola Peiró deja su relato) en España se proclama a un Rey y se instaurará una dictadura, se producen los desastres de la guerra de Marruecos y estalla la Semana Trágica de Barcelona; el mapa de Europa se conmociona con la primera Guerra Mundial y pasamos de la pintura *fauvista* de Matisse a la abstracción de Kandinsky y al surrealismo de André Breton. Elijo a vuelapluma elementos que rizan con inusitado vigor el tiempo, el mismo tiempo que en un Elche aún provinciano la gente se despereza de su somnolencia veraniega y aparece, aunque no con el entusiasmo e insistencia valorativa de años posteriores, esa suerte de oasis que es la Festa y el mundo que

encierra. Lola Peiró confecciona un ameno relato trabado con información periodística,⁴ en el que el *Misteri* es, todo él, como una ciudad soñada dentro de otra ciudad, un *Brigadoom* luminoso (lo digo recordando una vieja película norteamericana en la que unos personajes descubren una ciudad utópica que sólo aparece una vez al año, dejándolos para siempre en el duelo de su forzado exilio) que despierta a un pueblo dormido, adocenado en la calina del verano. El *Misteri* fue afianzándose como un chasquido de identidad o pertenencia que se vivió, y eso durante mucho tiempo, de dos modos aparentemente opuestos. Una mayoría ajena estaba o pendiente del envoltorio programa festivo de las celebraciones de la Virgen de Agosto que la ciudadanía escrutaba demandando puro tiempo de ocio) o entregada bulliciosamente a una religiosidad dramática y vitalista, mediterránea (y no es, por favor, un tópico). Y una vigilante minoría ilustrada mostrando su preocupación por la solidez de un excepcional protocolo cultural. En el tránsito del siglo XIX al XX (y especialmente en el primer cuarto del siglo XX) la puesta en valor de la Festa por parte de la *otra mirada* (de fuera, pero primero de dentro) dinamiza una dialéctica de sabroso fondo sociológico. Tiene interés, y mucho, la sincera irritación de Pedro Ibarra contra la aparente bulla e irrespetuoso griterío que denuncia en su artículo “La prova del Angel” del 11 de agosto de 1901:

A las dos de la tarde principia a invadir el grandioso templo una inmensa avalancha de chiquillos, mujeres desmelenadas y algún que otro labrador; la gente del pueblo es poca. La expresada muchedumbre de niños asalta, se apodera y ocupa, con indecible alegría, todas las tribunas, enverjados y balcones, con la rapidez del torrente que forma grueso chaparrón estival; con la furiosa acometida de una manada de cerriles bestias, sin respetar púlpitos, ni altares; sin temor a que nada ni nadie les haga perder un sitio que proporcionó temprano arribo; sin miedo a que monaguillos ni sacristanes los desalojen de una posición tomada por la fuerza, amparada por la costumbre y conservada con los puños. El espectáculo que produce entonces el venerado templo de Santa María es fuertemente original y característico. El tablado que el M.I. Ayuntamiento tiene destinado para presenciar el espectáculo, rebosa de chiquillos formando un apiñado grupo. [...] Otros detrás se arrodillan, apoyándose en éstos y luego, los que van subiendo como pueden se estacionan

⁴ Pueden verse, sobre la prensa de estos años y el reflejo de la Festa en ella, los trabajos de Miguel Ors Montenegro, *La prensa ilicitana, 1836-1980* (Alicante, C.A.P.A., 1984) y Carmen Gutiérrez Cardona; María Marín Martínez; Encarnación Salas Sirvent y Rafael Navarro Mallebrera, “La Festa en la prensa ilicitana de fines del siglo XIX y comienzos del XX” (*Festa d’Elx*, 1992, pp. 75-89). Asimismo debe verse A. Agulló Soler, *Periodismo ilicitano del siglo XIX* (Elche, Librería Atenea, 1954) y Carmen Gutiérrez Cardona; María Marín Martínez y Encarnación Salas Sirvent, “La Festa y la prensa. Catálogo de artículos locales: 1884-1940”, *Festa d’Elx*, 1987.

en el centro, en pie, empujándose, codeándose, gritando, riendo y arrojando tronchos de membrillo ni más ni menos que si estuviesen en la plaza pública...

¿Un escándalo? Sin duda. Pero síntoma no tanto de una desvinculación de lo solemne y de la silente devoción que exigiría la etiqueta ilustrada de la Festa como de otro tipo de vinculación, emocional y ruidosa, que labra también la historia remota y reciente del *Misteri*. Leyendo esas doloridas líneas de Ibarra irremediablemente recuerdo otras que se escribieron en el siglo XVII desde el circunspecto pensar de un moralista denunciando asimismo la relajación extrema e irreflexiva de cómo se contemplaba el serio espectáculo del teatro:

Como atropelladamente el día de fiesta el que piensa gastar en la comedia aquella tarde. El ansia de tener buen lugar le hace no calentar el lugar en la mesa [...] Pasa adelante nuestro holgón y llega al que da lugares en los bancos. Pídele uno y el hombre le dice que no le hay, pero que el parece que a uno de los que tiene dados no vendrá su dueño, que aguarde a que salgan las guitarras, y que si entonces estuviere vacío, se siente. [...] El que tenía pagado el lugar le cede y siéntase en otro que le dieron los que apaciguaron el enojo. Tarda nuestro hombre en sosegarse poco más que el ruido que levantó la pendencia, y luego mira al puesto de las mujeres (en Madrid se llama cazuela). Hace juicio de las caras, váse la voluntad a la que mejor le ha parecido, y hácele con algún recato señas [...] Ya van cuatro culpas y aún no se ha empezado el entretenimiento. No es buen modo de observarle a Dios la solemnidad de su día. Vuelve la cara a diferentes partes, cuando siente que por detrás le tiran la capa. Tuerce el cuerpo por saber lo que aquello es, y ve un limero que, metiendo el hombro por entre dos hombres, le dice cerca del oído aquella señora que está dándose golpes en la rodilla con el abanico dice que se ha holgado mucho de haberle visto tan airoso en la pendencia. Que le pague una docena de limas. [...] Empieza a parecerle que tarda mucho en empezarse la comedia. Habla recio y desabrido en la tardanza y da ocasión a que los mosqueteros, que están debajo de él, den priesa a los comediantes con palabras injuriosas...⁵

No es menester alargar la cita: si la he traído a colación es para recordar que el teatro (este sí, teatro) al que de tal modo se asistía, es el monumento más sublime y bello que se haya escrito en la literatura dramática española. Y, como hemos visto, su concepción monumental convivía con la entrega emocional y desacralizada. No pretendo llevar más allá la comparación, claro está. Pero lo cierto es que el rescate de la Festa hacia la coherente devocionalidad estrictamente religiosa o de apreciación cultural

⁵ Zabaleta, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983, pp. 308 y ss.

ha cohabitado con una bolsa de emotividad a flor de piel, estridente. Escucho siempre mentalmente el *Misteri* unido inexorable y gozosamente a los rumores de su representación, al silbar discreto de los abanicos, a las toses y, sobre todo, a los electrizantes vivas espontáneos de la Coronación. Sí, tenía razón Ibarra al enfadarse; pero también la tenía cuando acababa reconociendo que siempre se combinan en la Festa “los recursos más materiales del arte y los elementos ideales de la religión”. La sutura de ambos elementos es, otra vez, humana. Su ajuste ocupa temporalmente el periodo histórico del que reúne una gavilla de testimonios Lola Peiró. Durante mucho tiempo Ibarra⁶ clamaría tanto por despertar el orgullo de sus conciudadanos por la Festa como contra cualquier “mano torpe y atrevida que profane tan sacrosanto monumento, pues las reformas quitan carácter y sólo los siglos que sobre ella pasan le dan importancia”. Pero el hecho es que la consistencia de interés permanente hubo de dársela al *Misteri* muchas miradas foráneas que, con las automáticas resistencias, acabarían construyendo una obra compartida y colectiva. Es en ese primer cuarto de siglo cuando la tenacidad de Pedro Ibarra (1858-1934) y la autorizada erudición del compositor y musicólogo Felipe Pedrell (1841-1922) dispusieron ese concepto de recuperación que preside la entrada de la Festa en el siglo XX.⁷ Las palabras de Ibarra (que subrayo) son inequívocas y bien sintomáticas: “Y esto ya es algo en el camino de la *regeneración* y la *reforma*. No sabemos lo que dirá Pedrell de todo esto... pero por alguna parte se ha de empezar la senda del *progreso* y la *civilización*.” Pedrell e Ibarra son algo más que continuadores de aquellos primeros estudios decimonónicos instando al interés por la Festa por parte del Marqués de Molins, de Teodoro Llorente o de Roque Chabás.⁸ Son los referentes para la conexión, a mi juicio bastante clara, de lo estudios sobre el *Misteri* con el movimiento *regeneracionista* que, desde los años 90 del siglo

⁶ Sobre la producción del emérito cronista, archivero y bibliotecario en torno al *Misteri* puede verse el artículo de Joan Castaño García, “La Festa d’Elx en l’obra de Pere Ibarra i Ruiz”, *Festa d’Elx*, 1993, pp. 69-83.

⁷ Por demás está recordar el fundamental estudio de Felipe Pedrell, “La festa d’Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol. Le Trépas et l’Assomption de la Vierge”, *Sammelbände der Internationalen Musickgesellschaft*, Leipzig, Enero-Marzo, 1901, pp. 203-252. Se reeditó, ligeramente modificado, en *La Tribune de Saint-Gervais*, París, XI, núm. 10-11, Octubre-Noviembre 1905, pp. 289 y ss. Y otra vez, ampliado, en París (*Au bureau d’édition de la Scola*).

⁸ Mariano de Roca y Togores (Marqués de Molins), dedicó al *Misteri* parte de su discurso de ingreso en la Real Academia Española, el día 29 de junio de 1869 (Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1869, pp. 5-99). Teodoro Llorente en el segundo tomo de su obra *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia* (Barcelona, Daniel Cortezo y Cía., 1889) le dedica apreciable espacio en el capítulo XXI, declarándolo “escrito en castizo y arcaico valenciano” (pág. 999). Además por vez primera, en una extensa nota, debate las variantes de algunos *consuetas*, fijando el inicio de sus representaciones en el siglo XIV. El archivero valenciano Roque Chabás Lloréns (1844-1912) había publicado su texto literario como “El drama sacro de Elche”, *El Archivo*, Denia, t. IV, quad. IV, 1890, pp. 203-214.

XIX había protagonizado cierta burguesía ilustrada en el devenir intelectual del país, potenciando e impulsando las tomas de conciencia regionales emparentadas solidariamente con el concepto de progreso industrial y urbano de las ciudades. No se trataba de un simple patriotismo añejo sino de la positiva valoración de las formas primarias de la tradición movida desde la pasión (nunca mejor dicha) filológica, científica. En 1902 se habría de publicar precisamente la obra del que fuera profesor de la Institución Libre de Enseñanza Rafael Altamira (1866-1951) *Psicología del pueblo español*. Palabras como las usadas por Ibarra (regeneración, progreso, reforma, civilización) menudean en el ideario de éste y otros autores que conformaron los cuadros del Centro de Estudios Históricos, auspiciado en 1909 por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas que había sido creada en 1907. De aquel centro, del nuevo modelo historiográfico para examinar la tradición, surgirían el rigor profesional y el apasionamiento interpretativo, la ejemplaridad cívica y la vocación polémica, el escrutinio de fuentes y evoluciones de lo literario frente a la simple bibliofilia y desatención de la crítica textual de toda una generación de la que salieron los primeros estudios profundos sobre la Festa.⁹ Y, en paralelo, tampoco cabe olvidarlo, el llamado *noucentisme* catalán, crisol en el que se gestaría por ejemplo la peculiar idiosincrasia de autores como Eugenio d'Ors (1882-1954) y su postura civilista y *esnob*, entre clasicista y arbitraria, que, años después, como sabemos, contribuiría a una peculiar visión estética y trascendente sobre el drama ilicitano que no dejaría de levantar algo de polémica.¹⁰

En paralelo a esta proclama por la necesaria “restauración” o “renovación” de la Festa —desde la perspectiva cultural e ilustrada que hemos apuntado—, germen inequívoco de los modelos restauracionistas que sobre la misma operarán ya en la posguerra, se produce asimismo la insistencia en los valores primigenios de ortodoxia y fe religiosa y, por supuesto, la insistencia en la necesaria intervención de organismos reguladores o supervisores de esa doble depuración, bien fuera por parte de la autoridad católica o bien por la civil. De esos años veinte proceden igualmente, por tanto, las primeras ideas, virtuales o reales, de creación de una Junta Protectora cuya eficacia o ineficacia es asimismo glosada en algunos testimonios hemerográficos invocados en el

⁹ Sobre este movimiento regeneracionista y su significado en la historia cultural del período, *vid.* José Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983.

¹⁰ A ella me referí en mi estudio introductorio a Juan Orts Román, *Guión de la Fiesta o Misterio de Elche*, Elche, Huerto del Cura, 1999, pp. 37-44.

trabajo de Lola Peiró. Inevitablemente surge así también el problema de la institucionalización o no de la celebración de la Festa y su ordenamiento e, inevitablemente, la progresiva patrimonialización del *Misteri* por parte de esa misma ortodoxia religiosa con fines que pronto se tornarán marcadamente sectarios o privatizadores, lo que tendrá consecuencias desgraciadamente negativas en la década siguiente. La perspectiva que proporciona la distancia temporal lleva a una serena reflexión: el sentimiento exclusivista o privatizador sobre la Festa (sea en un sentido religioso o totalmente laico, neutro, cultural) han operado de manera negativa sobre ésta. Porque lleva a un sentido maximalizador de la tradición observada en términos de exclusivismo identitario, casi *casticista*. No empleamos en vano este término: está absolutamente inserto en la polémica del año 1928, cuando, tras las agrias críticas insertas en *Il Ilicitano* sobre la deficiente actuación de la capilla y de su maestre (a la sazón Ginés Vaello) reclamando una actuación más rigurosa del Ayuntamiento y de la Junta Protectora, el mismo Pedro Ibarra arremete en su artículo “Acerca de la Festa. Renovar, no conservar” (*Il Ilicitano*, Elx, 14 de agosto de 1928) contra los excesos de celo en esta tarea renovadora:

¿Qué es lo que ha experimentado el cambio que a todos nos sobrecoge? ¿Ha sido la representación de la Festa, o ha sido el público que la contempla? ¿Es el público el que se va, o es la Festa la que se ha ido? ¿Ha sido el verso, la música, la indumentaria de la obra que tanta admiración produce en los inteligentes, o ha sido el público que ahíto de estupendas películas, perturbada su imaginación con torpes enseñanzas polichinescas, deslumbrada su vista con fuertes colorines de guardarropías versallescas, compara inconscientemente una mística representación medieval, grandilocuente, sublime, con deslumbradoras mascaradas; un lienzo de Museo, con un cromó de restaurant; el arte con el artificio; lo serio con lo voluptuoso?

Y añade:

Gentes que pretenden europeizarnos. Pero los anticuados, los verdaderos conservadores de la Patria, los que formamos la tupida raigambre solariega, los que aún veneramos los calcinados huesos de nuestros antepasados, los que no aspiramos a perder ni el habla materna, ni las añejas costumbres, ni las fiestas... hemos de protestar contra los perturbadores de todo esto, del alma española, so capa de un mal entendido progreso que ni

conducen, porque ha tiempo que se les ha ido de las manos ... dado que han roto todos los frenos y desbordado todos los diques sociales.¹¹

Conservación frente a progreso; españolización contra europeización. En 1902, Miguel de Unamuno había escrito su célebre ensayo *En torno al casticismo*. Si no su lectura, sí su espíritu impregna ese escrito *de senectute* del fiel y emérito cronista, enormemente sintomático de la esclerotización de ciertos valores regeneracionistas en torno a la tradición. Desde una exaltación de los valores humanos pero universales (desdeñando, eso sí, el excesivo particularismo), este pensamiento *casticista* sublima lo temporal en lo eterno e instaura el alma popular como la única legitimidad de la intrahistoria. El problema era llevar esa filosofía literalmente a las condiciones tangibles y demasiado humanas del *Misteri*. Y un *casticismo* engendrado desde la mística y sobrecogedora llanura castellana a la vitalista dramatización mediterránea del hermoso tránsito mariano. Además, la tesis que Unamuno finalmente defendía era, desde luego, aferrarse a la tradición eterna pero proponiendo el presente como el único depositario de la historia. Para colmo, la polémica enlaza con la del año siguiente, cuando en 1929 se solicita la representación del drama ilicitano en el Pueblo Español de Barcelona con motivo de la Exposición Universal. Aquí fue Troya. Ibarra toma de nuevo la pluma y rotula un artículo como si de un manifiesto se tratara: “La Festa es de Elche y para Elche” (*La Defensa*, Elche, 5 de mayo de 1929). Allí donde escribió:

La Festa fuera de Santa María, es decir, fuera de Elche, perdería su carácter típico, su poesía, sus anacronismos, su bíblica sencillez... Sería compuesta y perfilada, disfrazada. Alma de virgen pudorosa, en cuerpo de meretriz arrebolada, y el vulgo ignorante, el que admira el fútbol y aplaude el boxeo y ama las fuertes emociones sensuales, al ver representado en Barcelona nuestro sencillo drama, vestido con sedas y brocados, entonado por sesudos maestros cantores, en un escenario... de efectiva teatralidad, con tramoyas y aparatos modernistas como sería representado por los opulentos catalanes a quienes domina el vértigo de las alturas... se reiría de nuestra humilde representación.

La respuesta, también extrema vendría (y es elementos a tener en cuenta por los acontecimientos de la etapa siguiente) del anónimo articulista de *Elche* (periódico

¹¹ Como escribe Joan Castaño en su artículo, ya citado “La Festa d’Elx en l’obra de Pere Ibarra i Ruiz” (p. 78) “en aquells últims anys de la seua vida, el nostre personatge sembla que entrà en un període d’ideologia més conservadora davant dels ràpids canvis socials que observava al seu voltant. En aquest sentit, són nombrosos els seus escrits on es mostra a favor de les tradicions comunitàries i ataca durament els nous costums que arrasen sense cap respecte el passat dels pobles”.

propiciado por el Partido Republicano Radical Socialista) que en “Acerca de la Festa” (19 de mayo de 1929) clamaba contra quienes —como Ibarra— dejaban que una muestra sublime de cultura se hundiera “por un rancio y estúpido criterio de odio a lo actual [...] ¿Amor a la tradición? No. Miedo a lo nuevo; horror al mundo y a la luz. Y aún diríamos más: espíritu cominero y pequeño, no puesto a la altura de la obra de arte que tanto decimos querer honrar”. Faltaban 73 años para que la Festa fuera proclamada Patrimonio de la Humanidad. Seguramente, de haberlo sabido, las palabras, de unos y otros se hubieran moderado. Esa declaración ha arrancado para siempre al *Misteri* de la tentación del “espíritu cominero y pequeño”. Lo que interesa históricamente de estos hechos es comprender y racionalizar el modelo (falso, espurio) de un doloroso debate y hasta de una confrontación que tendrá su punto culminante y dramático en los años de la República y de la Guerra Civil, pero que ha sobrevolado en no pocas ocasiones la cuestión de la Festa.

Pensemos de cualquier forma, antes de llegar a ello (la información puntual de los hechos de esa época la relatará Díaz Boix en su trabajo) que en estos primeros treinta años del siglo se apuntan diversas razones de pertenencia respecto a la Festa: razones primigenias de orden cultural, ilustrado y de fe religiosa; razones laicas de orden cultural y artístico primordial; pero también, finalmente, como elocuentemente señalan algunos documentos periodísticos que reproduce Lola Peiró, razones de orden moderno y pragmático. Los esfuerzos de mejora de la representación, dentro del programa de las Fiestas, se vinculaban asimismo al deseo “de atraer a gran número de forasteros”. La tradición, por tanto, también es contemplada como elemento enriquecedor y rentable, un elemento de dinamización económica que pone en cuestión la unilateralidad o privatización exclusivamente religiosa y cerrada de la Festa.

Es la perspectiva desapasionadamente histórica y sociológica la que explica los avatares de la Festa durante el periodo de 1931 a 1936: entender qué pudo suponer situar un patrimonio de tan polivalentes perfiles, pero emanado desde las creencias de la burguesía oligárquica y católica, en medio de una ciudad cuyo tejido industrial traducía un microcosmos de aquella “república de trabajadores y de obreros” a los que aspiró, rotos los diques de la razón moderada que inspiró legítimamente a sus instauradores, la Segunda República.¹² Era una España atravesada por seculares situaciones de injusticia

¹² Además de la bibliografía reseñada por el propio autor en su trabajo, puede verse: Salvador Forner Muñoz, *Industrialización y movimiento obrero. Alicante 1923-1936*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1982; y A. Rodes Juan, “Elche, un siglo de historia social”, en *Cien años de la historia de Elche y de su Caja de Ahorros. 1884-1986*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1986, pp. 91-146.

social y tics anticlericales (el nada sospechoso Marcelino Menéndez Pelayo glosó una vez con ironía aquella España sometida, desde el siglo XVI, a la “democracia frailuna”). Sobre este fondo hilvana hábilmente su relato (de nuevo con fuentes de hemerotecas locales) el estudio de Vicente Miguel Díaz Boix. Un relato que acaba constatando un tiempo que revalorizó a tal punto los aspectos monumentales y artísticos de la representación que, mediado (otra vez) el interés de un foráneo (Oscar Esplá), logró ser declarada Monumento Nacional el 15 de septiembre de 1931. Un factor esencial de la definitiva intervención civil y oficial en su protección pero, sobre todo, un síntoma incuestionable de pedagogía de la tolerancia que alienta y legitima la raíz laica, no necesariamente nociva, en la observación del *Misteri*. Pero, evidentemente, eran malos tiempos para la tolerancia. Frustrada la posible convivencia de los distintos tipos de sentimiento de pertenencia de la Festa a los que ya he aludido, con esta atalaya que nos proporciona el paso de la historia, es fácil percibir el error histórico que supuso, por ejemplo, que el Ayuntamiento de Elche se inhibiera en 1932 ante la invitación de Oscar Esplá para integrarse en el Patronato o Junta organizado para preservar el importante hecho patrimonial declarado Monumento. Y aunque después ha sido motivo de permanente debate la “intervención” o no de la gestión política en la Festa, en aquellos momentos cruciales el escrúpulo de la (por otra parte imposible) separación del hecho religioso y del hecho cultural llevó posiblemente a que aquella Junta fuera constituida prácticamente en su totalidad por una serie de notables, ilustrados sí, pero también ideológicamente volcados a una militancia confesional y conservadora.

Son años, además, en que el debate se exacerba incluso cuando se vuelve a la cuestión de la forma de renovación que precisa el *Misteri*. Pedro Ibarra permanecía incólume en su posición refractaria de no permitir los excesos en las reformas y en criticar que la representación, incluso como fragmentos a modo de concierto, saliera de la basílica de Santa María.¹³ Y un tal Rafael Buyolo llegaba a achacar todos los males y la críticas de la Festa a la ignorancia e incultura de los inmigrantes venidos a la ciudad (“otros no nacidos aquí”) que no sentían la Festa como suya.¹⁴ El localismo, ya lo he dicho muchas veces, en un mal que acecha a todo patrimonio que, por su naturaleza, debe ser compartido. Es su peor enemigo interior y el *Misteri*, afortunadamente, debe su supervivencia a través de los siglos a un sentido de la pertenencia emocional, sentimental y de fe que es universal y no local. Eso y no otra cosa es lo que le arranca

¹³ “Nobleza obliga”, *El Ilicitano*, Elche, 9 de agosto de 1931.

¹⁴ “De la Festa”, *El Ilicitano*, Elche, 15 de agosto de 1931.

de las tribulaciones de su temporalidad cotidiana. Por ende, en el bienio 1934-1935, con un gobierno precisamente conservador, peligró la subvención anteriormente concedida por uno progresista. Como ya he referido en otro lugar, en 1935 Juan Orts Román denunciaba rotundamente que “la esplendidez con que fue dotada [la Fiesta] por los primeros Gobiernos de la República, al elevarla de rango y someterla a la tutela del Estado declarándola Monumento Nacional, sufrió una merma de consideración y un desmoche por fin, que la ha dejado bajo un colapso que puede ser mortal”. De una dotación de 18.000 pesetas se había pasado a apenas 5.000. Orts, declarado católico, estaba defendiendo no una posición política, sino una posición ética y emocional que le lleva a esa queja y a terminar diciendo que “el Misterio es algo que se sale ya del área ilicitana, es algo nacional y definitivo”.¹⁵ De modo que incluso en tiempos de debates tan radicalizados prosigue la preocupación de muchos por lo esencial y no lo accidental, no por lo meramente piadoso y folklórico sino por la *calidad* del hecho de la representación en sí. Véanse, si no, las acertadas críticas del catedrático A. Torregrosa Sáiz comentando la pobre estética de los folletos y la falta de rigor escénico de los actores en determinados momentos de la actuación (“Pro Festa”, *El Eco*, 13 de agosto de 1934). La preocupación mostrada pocos años más tarde por Juan Orts en su *Guión de la Festa*, concebido como un verdadero *cuaderno de dirección* para los actores-cantores estaba, así, plenamente justificada.

Por lo demás, el sentimiento estrictamente laico por la Festa (envuelto en una perspectiva culturalista o en una perspectiva de festivo bullicio popular) no nace ni mucho menos con la República sino que se detecta desde finales del siglo XIX. El cronista Javier Fuentes y Ponte en su *Memoria histórico descriptiva del santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche (provincia de Alicante)*¹⁶ ya observaba el templo de Santa María más como un teatro que como espacio de culto al amparo de la multitudinaria participación ciudadana (su exacerbación la criticó, como vimos, Pedro Ibarra). Se me permitiría decir, con todo el respeto y cariño entrañable que sostengo por el *Misteri*, que el *laicismo* no es malo necesariamente. Y no sólo por las mentadas razones emocionales. Si ese laicismo sirve para desempolvar ignorancia, mediocridad o rutina en la ejecución de un rito tan emotivo y de tal altura artística, entonces es una forma de objetivación y conocimiento. Sin ese conocimiento analítico,

¹⁵ Orts, Juan, “La Festa en peligro”, *El Ilicitano*, 19 de mayo de 1935. Vid. mi estudio introductorio a su *Guión*, citado, p. 38.

¹⁶ Lérida, Tipografía Mariana, 1887.

sin esas fuentes, sin esos comentarios, sin ese empeño filológico regeneracionista no hubiera sido posible, ya en la contemporaneidad, reconstruir la historia del *Misteri* y desde luego, transmitir su bella historia a la Unesco para que se convirtiera en patrimonio de la Humanidad. Y como escribió en 1933 Juan Chabás Martí (1898-1954) —autor de la primera *Historia de la Literatura Española* que yo estudié, y exiliado de España desde 1939—: “La tradición religiosa se convierte en civil por la actuación e interés del pueblo.”¹⁷

En el trabajo de José M^a Vives Ramiro y Rosa Verdú Alonso “Tradición y fuentes documentales en la Festa” asistimos a un políptico comparativo de tempos y modos en la representación y/o canto del *Misteri* con una exposición filológica y musicológica que permite volver a visualizar *despacio* el vértigo de unos cambios que, dentro de la humana sincronía con que irremediamente observamos la Festa, resultan casi imperceptibles. Se enfrentan los autores a cuatro partituras y sus comentarios o acotaciones correspondientes examinando los manuscritos de Salvador Román (la transcripción y arreglo que realiza después de la restauración de 1924 además de la fechada en 1959), de Alfredo Javaloyes en 1933, el autógrafo inédito de Pascual Tormo (*Partitura del Misterio / con todos los cambios hechos por mí / desde el 42 al 58*) y la copia efectuada por Serra de la versión de Oscar Esplá, incompleta y casi desconocida hasta ahora. El entorno documental se enriquece con la consulta de las *Memorias artísticas* autógrafas del Maestro Tormo. Lo más interesante, además de la precisión depuradora que se deriva del minucioso estudio comparativo de las intervenciones de cada maestro (lo que demuestra cómo las opciones electivas frente al *Misteri*, la personal concepción de su restauración, se verifican ya en el documento-monumento aparentemente más inamovible como es la propia partitura del drama), es observar los diferentes puntos de vista sobre la escenificación misma de la obra, el mayor o menor rigor de precisión en las indicaciones del movimiento escénico de los cantores-actores. Llama en este sentido poderosamente la atención la minuciosidad de Tormo en estas indicaciones en una sólida voluntad de unir las funciones de *mestre de capilla* y *mestre de ceremonias* (algo que se iría disociando progresivamente desde la posguerra), en contraposición, por ejemplo, a las escasas puntualizaciones de la versión de Oscar Esplá, habitualmente pensadas para un consultor de la partitura probablemente más distante, más ajeno al interior de la Festa: su enfoque informativo, erudito, meramente glosador, es notable.

¹⁷ “Una fiesta popular. El misterio de Elche”, *Luz*, Madrid, 16 agosto 1933.

Y en este sentido es de justicia resaltar la reivindicación implícita que este estudio supone de la labor de Pascual Tormo, sobre todo por lo que hace a su intervención en el pasaje de la *Judiada*, uno de los más emblemáticos y atractivos, desde el punto de vista escénico y musical, del *Misteri*. Se hace patente que la música y el texto de la *Judiada*, que supuestamente recupera Oscar Esplá en 1924 no figuran en la partitura que ahora se estudia (aunque estuviera ya en las libretas o consuetas del siglo XVIII y en las del Apostolado que copia en 1841 Francisco Antonio Aznar utilizadas antes y después de la reforma de 1924). Cabe así llamar la atención sobre la jugosa nota que los autores incluyen, a partir de las *Memorias de Tormo* en las que éste cuenta cómo confeccionó la partitura de la *Judiada*:

Y entonces sucedió que don Oscar Esplá comunicó al señor Alcalde y Comisión de Fiestas que vendría a hablar con ellos referente a la Fiesta y anunció su visita en día y hora. Llegó don Oscar y les propuso montar la Judiada para que tomara parte, ya que hacía más de cien años que no salía y que eran los momentos más emocionantes de la Festa. Y ya todos conformes, se lo comunicaron a Vaello y acordaron llamarme a mí y que yo fuera el encargado de salir con ella; y me llamaron en un viaje que hizo dos Oscar para hablar conmigo, hablamos, él me dijo que encargara yo y yo le di mi conformidad. Y me dijo que los cantores que los escogiera yo a mi gusto de coros. Yo entonces me puse a arreglar, de una libretas del Misterio que llevaban los Apóstoles, a hacerme la partitura. Entonces me fui al Popular y escogí un tenor que fue J.S. Belmonte, el tenor 2º se llamaba Ñora, el barítono Francisco Guilabert y bajo Vicente Maciá; después marché al Ilicitano y escogí 2 tenores primeros llamados Chona y Macarruc, el tenor 2º Pepe el del Hort de Baix y bao Nofre; con estos nueve cantores me puse a ensayar la Judiada (me he dejado el barítono del Ilicitano llamado Estoreta) pues bien, con estos nueve cantores empecé a ensayar la Judiada [...] y ese año se resolvió la Festa tal como yo lo he contado: Vaello los niños, yo la Judiada y el señor Román el apostolado. Vaello bajó junto con los tiples y Guilabert en el Araceli y yo salí en la Judiada.¹⁸

Por otra parte, como ya queda dicho, este trabajo permite testimoniar la evolución y variaciones que en un lapso temporal tan sintomático como es el que va

¹⁸ Tormo, Pascual, *Mis memorias artísticas*, mss. fol. 85v-86v. Como anotan los autores tras esta reposición de la *Judiada* con nueve cantores, el número de participantes ha ido aumentando progresivamente. Dan el número de 31 cantores en la representación de 2001. Sobre el vigor, dinamicidad y conflicto que introduce esta escena al drama ilicitano, junto con una propuesta de mar legibilidad y coherencia en su representación, huyendo precisamente del tumulto, pueden verse las apreciaciones de Luis Quirante en su trabajo “Estudio del aspecto escénico de *La Festa d’Elx*. Análisis y propuestas”, ahora inserto en su libro póstumo *Del teatro del Misteri al misterio del teatro* (ed. de Evangelina Rodríguez), Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2001, pp. 121-161, especialmente, pp. 134-139.

desde la restauración de 1924 hasta entrados los años cincuenta se verifican: la escena del Ángel, por ejemplo, se estudia minuciosamente, a partir de la historia de su representación que ya reseñara Pomares Perlasia. El estudio, de ese modo, se incluye en la tradición de la voluntad depuradora que siempre ha señalado con precaución (como no podía ser de otro modo) los cambios personales introducidos en el drama. No se trata de rechazarlos sin más o de avalarlos desde un punto de vista relativo: es condición *sine qua non* devolver a la partitura y su escenificación el estado más prístino (original, antiguo). Pero la semántica de *prístino* debe substanciarse en un sentido concreto: la *legibilidad* eficaz en cada momento de la historia. La legibilidad, la comprensión catequética y artística han de ser coherentes para el espectador o fiel de cada situación concreta en la cadena temporal. Esta legibilidad, a mi modo de ver, no es eterna porque tampoco lo es ese fiel o espectador. De modo que lo que nunca puede traicionarse es esa coherencia en la recepción: recepción que será percibida desde circunstancias y mentalidad distintas, no lo olvidemos.

Quizá la impronta de esta mentalidad cambiante (construida por el entorno ideológico, estético e incluso técnico en el que habita el hombre) se manifiesta de modo rotundo en la vertebración más material que ha sostenido el *Misteri* a lo largo de su historia. Me refiero, naturalmente, a los aparatos y máquinas que han servido para poner en escena sus momentos culminantes. Es de lo que se ocupa el trabajo de Antonio Serrano Bru. Es evidente que nos encontramos ante la contribución de *tejnë* más material y tangible de la Festa; aquella precisamente que ha ofrecido, como no podía ser de otro modo, mayores innovaciones a lo largo del tiempo y que, paradójicamente, frente al escrupuloso cuidado conservacionista de los aspectos musicales, literarios y de movimiento actoral han tenido menos resistencias. Se han asimilado en la naturalidad a la que predispone ese *efecto de maravilla*, de suspensión y emotividad que persigue, en sus objetivos de persuasión doctrinal y estética, la obra. Aunque el bueno de Pedro Ibarra se rebelara contra aquella efectiva teatralidad en que, a su parecer, podía acabar la Festa, desprovista de la ingenua sencillez de su representación en Elche para introducirse (es bien sintomática su terminología) en “los aparatos *modernistas* de los opulentos catalanes”. Por el contrario, como era de esperar, la renovación y mejora (en su sentido estrictamente técnico) de los aparatos del *Misteri* se aceleran por diversas causas en el siglo XX. Empezando porque a éste corresponderá, precisamente, incluso recuperar, con las oportunas restauraciones, el espacio físico, arquitectónico de la Basílica de Santa María agredida durante los episodios anteriores y de la propia guerra.

Y no olvidemos que la arquitectura es ya una escenografía o, por mejor decir, como gusta de subrayarse ahora, un primer marcador riguroso de *escenotecnia*. Piénsese, como señala oportunamente Serrano, que la actual tramoya de la Festa se rige por el modelo de perspectiva visual y escenográfica diseñado no en un remoto pasado sino en 1760, cuando el arquitecto Marcos Evangelio aprovecha el espacio generado en el crucero de la Iglesia para centrar la escena, bajo la fidelidad, eso sí, al modelo iconográfico de los antiguos misterios medievales.

Pero si alguien (pensemos en el *miedo* auténticamente *escénico* de Pedro Ibarra frente a excesos puramente cinematográficos o ingeniosos en la representación) piensa que estas innovaciones han perseguido un efecto de realismo o verosimilitud teatral, se equivoca. No: porque lo que se usa en la Festa de Elche son *tramoyas* y no meras *apariencias escenográficas*. Me explicaré, aunque ello me lleve a ponerme en situación de estudiosa del teatro (condición que nunca he querido negar cuando reflexiono sobre el *Misteri*). Desde el teatro clásico español del siglo XVII existía una diferencia en los distintos aparatos usados en la representación. *Apariencias* eran ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se mostraban a los espectadores y luego se volvían a cubrir; más tarde se llamó así a la perspectiva de bastidores con que se construía, en ilusión de profundidad, un decorado que buscaba un efectivo sentido de realidad de un espacio (fuera exterior o interior, público o privado, fueran árboles pintados o columnas o balaustres). Esto no existe en la Festa, incluida en el único decorado y perspectiva válidos sacramente: la arquitectura de la iglesia (a la cual se entra por un *andador*, camino que conecta el espacio profano con el sagrado). Por el contrario, lo que existe es la *tramoya*, una máquina o aparato que, en efecto, se usó en los lances de representaciones o comedias, para las apariciones súbitas o, sobre todo, para las que supusieran un desplazamiento de movilidad horizontal y, por encima de todo, vertical. Añade el *Diccionario de Autoridades* que se “ejecuta por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas, o tornos”. Y aunque a lo largo del siglo XVII fueron identificándose ambos términos (*apariencia* y *tramoya*) la *apariencia* sólo accede al plano de *tramoya* cuando es *móvil*, cuando identifica ámbitos supranaturales y no cuando es una mera ornamentación o elemento decorativo destinado a dar sensación de naturalismo. El hecho de que el *Misteri*, como toda la saga de representaciones religiosas del Medioevo, circunscriba su elemento escenotécnico a esta movilidad vertical (que conecta el *cadafall* con el *cel*) instaure en su empleo el velo de sugerencia espiritual y no de verosimilitud o realismo teatral que separa el rito del

puro espectáculo. El empleo del *escotillón* o trampilla por donde desaparece el personaje que interpreta a la Virgen para ser sustituida por la imagen de la Asunción es posterior, para comunicar, como se ha comentado tantas veces y se resalta en el trabajo que comentamos, agilidad y ritmo a la escena evitando la perturbadora distracción de un *impasse* sobre el tablado. La *magrana*, pues, como el *araceli*, son elementos emblemáticos y primitivos (como serían la *mandorla* o *almendra* y la *gloria*) para distanciar objetiva y doctrinalmente en *efecto de maravilla* la realidad comunal o cotidiana que sucede abajo. Las máquinas aéreas que permitían en el teatro clásico antiguo el ascenso o descenso de personajes olímpicos o sobrenaturales (el célebre *deus ex machina*) serán asimiladas por el teatro religioso medieval y recuperadas, con esplendente desbordamiento barroco, por el teatro cortesano occidental de siglos posteriores. Insistir en estas precisiones pedagógicas no es baladí porque explican, por un lado, la coherente contaminación de la reserva espiritual o catequética del *Misteri* con los efectos estéticos y artísticos, plenamente teatrales; por otro, explican el hecho de que, repito, sean esos elementos materiales y de ingeniería o *tejnë* humanas no sólo los que resultan más eficaces, emocionalmente hablando, en la representación sino los que escapan palpablemente a la mistificación subjetiva de la conservación a ultranza (son los más sujetos a cambio, a desgaste, a reposición).

Cuando uno se acerca a la historia de la Festa advierte, en efecto, una línea ideológica que aplica lo que podríamos llamar el *principio de protocolización continua* es decir, de permanente tensión del rito esencial (depuración de las letras del canto, reintegración y reconstrucción de fragmentos dejados a un lado, movimientos y gestualidad global de los actores). Este rito o *guión* esencial sólo de vez en vez ha de someterse a pequeños ajustes del desgaste en aspectos materiales y externos (luces, colores y formas del vestuario, el cambio del *cel*); cambios que casi siempre son sometidos a debate pero que son finalmente asimilados para así recomenzar un nuevo ciclo. De modo que esta *protocolización* mezcla sabiamente el convencimiento de que el mantenimiento de la tradición a ultranza obra a favor de la representación con un sano pragmatismo en todo lo que concierne, precisamente, a la externa materialización de ese rito: el *cadafal* se trasladará ya en el siglo XVIII al crucero de la basílica, para así justificar un *andador* más largo (lo que seguramente redundaría en un uso más ceremonial y pausado del mismo por parte de los actores-cantores); o bien se aceptan sin pestañear el rediseño de los aparatos aéreos cuando ello supuso mayor seguridad para los actores o facilidad para su montaje anual etc. Por no hablar de la colocación de

la alfombra que cubre el *andador y cadafal*, encargada en 1959 a la Real Fábrica de Tapices, que supuso abandonar la primitiva ingenuidad del lecho de flores frescas sobre el que caminaban descalzos los personajes. E insisto en lo de “primitiva ingenuidad” o “hieratismo primitivo” puesto que, desde que introdujera el concepto Felipe Pedrell, suele ser la divisa de los defensores del hiperconservacionismo en la Festa.

He hablado al principio de la línea de coherencia (temporal, de seguimiento de unas pautas claves en el debate sobre el *Misteri*) que articula la unidad de los trabajos reunidos en este libro. Hay algo más, aunque no esté explícito. Flota sobre todos ellos lo que siempre he admirado en las gentes de Elche y especialmente en quienes, de una u otra forma, se encuentran más próximos al cuidado o gestión de la Festa: la conciencia de vertebración cívica que ésta supone para la ciudad, algo desgraciadamente casi insólito en nuestra cultura, en nuestras ciudades. Y, con ello, la implícita vinculación del esa misma Festa al desarrollo (ojalá que siempre sostenible) de esa ciudad. Quien alguna vez, como es mi caso, ha tenido como dura pero hermosa competencia la gestión de eso que damos en llamar patrimonio cultural, sabe que debe asumir que ese patrimonio pertenece, como dijo Jurgen Habermans, al ámbito rector de la emancipación del individuo y de su espacio.¹⁹ Con todo respeto, y aparte de otras legítimas consideraciones colectivas, religiosas, espirituales, estéticas, la Festa también debe ser eso para Elche. La antigüedad, la tradición son, definitivamente, hechos distantes; y sus vestigios (a veces dispersos y desmembrados, a veces, como el *Misteri* mantenidos en su frágil integridad al albur del tiempo y de sus traumas) sólo pueden servirnos realmente si los resucitamos en una totalidad reflexiva que tenga que ver con nosotros y con nuestros anhelos, suficiencias o déficits actuales. Como escribió Agnes Heller en un libro que, al cabo de los años, me sigue pareciendo bellísimo,²⁰ es verdad que el ideal se encuentra a veces en el pasado, pero todavía es el presente el que guía nuestros pasos.

Por eso la Festa, como patrimonio de todos, es un factor de progreso (algo que no pudo discernirse cuando la palabra *progreso* estaba dramáticamente connotada de repulsa hacia poderes eclesiásticos no siempre solidarios); y, sin duda, de riqueza, de sentido constructivo de ciudad. Es esta una interesante reflexión derivada de los últimos estudios respecto a la puesta en valor del patrimonio cultural: la dificultad de

¹⁹ “Modernidad versus posmodernidad”, en J. Picó (comp.), *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 51-80.

²⁰ *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Península, 1980.

mantenerlo, el beneficio de poseerlo, la responsabilidad de conservarlo, la debatida cuestión de cómo rentabilizarlo desde el honesto punto de vista cívico, hacen de esta patrimonio (y podemos hablar directamente del *Misteri*) una riqueza sí, pero una riqueza impertinente. Entiéndase bien: al mismo tiempo estimulante y problemática. Puede ser útil leer los trabajos aquí reunidos desde esa perspectiva. Todos ellos nos informan de cómo la Festa nos ha exigido, especialmente entre el siglo XIX y XX, mantenerlo como fuente de identidad pero advirtiéndolo al mismo tiempo que el ayer es siempre diferente a nuestro hoy. Y en esos matices la Festa nos ha exigido concretos posicionamientos para conocerla, para participar en ella, para descubrir el sentido de pertenencia que individualmente tenemos derecho a reclamar respecto al mismo. Nos ha exigido pensar en cómo conservarlo sin dejar de ponerlo en valor monumental, cultural, espiritual o estético. Nos ha exigido debatir qué forma de responsabilidad (sólo popular o ligada a lo institucional) debe sostenerlo o regularlo. Nos ha exigido darle presencia real en la ciudad e incluirlo en su hechura económica o en su trama urbana. No estaban descaminados, ni mucho menos, quienes, ya en los albores del siglo anterior, bien desde el pragmatismo burgués y comercial, bien desde la utopía obrerista y social, admitieron y reclamaron la preservación del *Misteri* como un bien colectivo que podía desarrollar económicamente a Elche. Como quien viene a esta ciudad desde hace muchos años cada agosto, como mínimo puedo decir que la he visto crecer en muchas dimensiones en torno y gracias a la Festa. Su existencia, su tangibilidad (y no sólo su inmaterialidad) permiten la adhesión empática del colectivo ciudadano desde el que se hace y con el que convive, convirtiéndose en un metafórico espacio social de consenso de la *res publica*. Permite también la adhesión de visitantes (apeo la arcaica palabra “forasteros”) que aportan sensaciones creadoras o de indagadora exploración (histórica, etnológica, filológica, teatral, musical). Incluso, ocasionalmente, notas de extrañeza (nunca de rechazo). Aportan también acciones de consumo en el territorio. Y, en fin, aportan formas añadidas de adhesión identitaria, la cual pierde de este modo toda tentación excluyente. Y es así como el pasado deja de ser un país extraño. Dejan de ser extrañas las noticias añejas de aquella aparente despreocupación del Elche abrasador y estival de los primeros años del siglo XX, que despertaba, un tanto displicente, a la llamada del programa de fiestas. Dejan de ser extraños los entusiastas desvelos de *lletraferits*, escritores, artistas, musicólogos regeneracionistas que devuelven a la Festa su orgullo y autoconsciencia y su impulso de restauración. Dejan de ser extraños los amargos avatares en un periodo en que la ilustración republicana eleva a rango de Monumento

Nacional un hecho cuya idiosincrasia religiosa primigenia puede escocer a la conciencia histórica del desamparo y la injusticia. Dejan de ser extrañas las reescrituras constantes de una partitura y sus libretas o consuetas respiran humanidad individual y eco colectivo. Dejan de ser extraños, pero siempre asombrarán, esos aparatos envueltos en seda y oropel que dejan invisibles las manos y engranajes humanos que permiten su milagro. Líneas de escritura, notas, manuscritos, artículos periodísticos, facturas y croquis y bocetos en el archivo del estudio de un arquitectos brotan en una fuente de información que se ordena en un conocimiento accesible para los más. Documentos, información, conocimiento que algún día serán otra vez viejos y que deberán repensarse para que el hoy crezca desde el ayer. Pero que habrán contribuido a gestionar la permanente sabiduría del *Misteri*.

Comenzaba advirtiendo de lo curioso de la adscripción del *Misteri* (por supuesto que con todo merecimiento) al Patrimonio de la Humanidad como bien *inmaterial*. Bueno, a fin de cuentas hasta la belleza y el sentimiento parecen deber acomodarse en nuestra edad de hierro a los comodines de la burocracia. Pero este libro se me antoja que aporta, como mínimo, un argumento de resistencia a esa inmaterialidad. La Festa sigue produciendo memoria física en forma de reflexión y escritura. En un interesante ensayo sobre el negligentemente conservado y (en este caso sí) escasamente poder vertebrador del patrimonio de mi pueblo (Sagunto), ha escrito mi joven amigo Ximo Revert:

Necessitem de la *ficisitat* del passat, de la mateixa manera que no ens acostumem a la lectura digital d'un llibre perquè ens agrada impregnar-nos de la tactilitat de la seua enquadernació. Si els indrets de la memòria són matèria inabastable d'evocació creadora, necessitem del patrimoni cultural com a aliment essencial de desenvolupament humà.²¹

Fisicidad, evocación creadora, recuerdo, revisión o reivindicación histórica. Son todo ello conceptos que se derivan de los textos aquí reunidos y que he pretendido glosar o explicar desde una personal interpretación de la que lógicamente me responsabilizo. Veladuras que dan espesor a la memoria. Nada irrita o perturba más en el constante debate sobre el *Misteri* que su eventual (afortunadamente cada vez más eventual o imposible) desaparición. Y es que si de verdad desapareciera o no lo activáramos cotidianamente en nuestro hoy humano y transitorio, sabemos que lo que perderíamos en el fondo no es un puntual patrimonio cultural que estudiar o sobre el que

²¹ *La regeneració patrimonial. Morvedre encara*, Sagunt, Centre d'Estudis del Camp de Morvedre, 2002, p. 177

especular o una muestra de fe religiosa o un activo de dinamización territorial o ciudadano; lo que perderíamos, sobre todo, sería la oportunidad de un permanente e inmenso espacio de reconciliación.