

1977

Los Orígenes del Misterio de Elche

Gonzalo Gironés

Follow this and additional works at: http://ecommons.udayton.edu/ml_studies

Recommended Citation

Gironés, Gonzalo (1977) "Los Orígenes del Misterio de Elche," *Marian Library Studies*: Vol. 9, Article 4, Pages 19-188.
Available at: http://ecommons.udayton.edu/ml_studies/vol9/iss1/4

This Article is brought to you for free and open access by the Marian Library Publications at eCommons. It has been accepted for inclusion in Marian Library Studies by an authorized administrator of eCommons. For more information, please contact frice1@udayton.edu.

GONZALO GIRONES

LOS ORIGENES
DEL MISTERIO DE ELCHE

21

PRESENTACION PRELIMINAR

La Fiesta actual de Elche

(Texto tomado de la introducción de G. SOLER CHACÓN en *Lo Misteri d'Elig*, p. 3-5)

El Misterio de Elche, joya creada en honor y homenaje a la Asunción de Nuestra Señora, es el drama sacrolírico más antiguo que se conoce en el mundo. Se representa tradicionalmente desde el siglo XIII, los días 14 y 15 de Agosto, en la Arciprestal Basílica de Santa María . . . [Elche, cerca de Valencia].

. . . La música, bellísima y original, según el maestro Turina, presenta tres caracteres bien definidos: trozos a una sola voz, que deben ser los primitivos, lamentaciones ornadas de melismos orientales; otros trozos, modelos de música polifónica, en el estilo del siglo XVI, a tres y cuatro voces, y por último, trozos fugados, de gran efecto, con ritmo persistente de arpa y guitarras. Se conocen los nombres de los autores de algunos fragmentos: el Canonge Pérez, maestro de Capilla de Valencia, Antonio de Ribera, cantor de la Capilla Pontificia y Luis Vich, presbítero, maestro de Capilla de Elche en 1585.

Hasta la segunda mitad del siglo XIX esta magnífica obra sólo alcanzó resonancia regional; desde aquella fecha principió a llamar la atención de los más destacados artistas, que le dedicaron elogiosos estudios, señalando la necesidad de mejorar y pulir su representación, restaurándola en su belleza original . . .

. . . En 1931 el Gobierno declaró la *Festa* de Elche monumento nacional. El Patronato del Misterio de Elche ha realizado una magnífica labor de mejoramiento de esta joya musical, en todos los aspectos, logrando que su fama alcance resonancias mundiales . . .

TEXTO ACTUAL

DIA PRIMERO

La Virgen avanza lentamente deteniéndose a los pocos pasos para cantar la copla siguiente:

Lemosino

Germanes mías, yo voldría
fer çerta petitió aquest día
pregvos nom vullau deixar
puix tant me mostrau amar.

Castellano

Hermanas mías, yo querría
hacer cierta petición en este día:
ruégoos no me queráis dejar
pues tanto me mostráis amar.

Contestan las Marías:

Verge e Mare de Deu
on vos voldreu anar
vos irem a acompanyar.

Virgen y Madre de Dios,
donde vos queráis marchar
os iremos a acompanyar.

Arrodillada la Virgen frente al Altar Mayor canta:

Ay trista vida corporal
o mon cruel tan desigual
trista de mí yo que faré
lo meu car Fill quant lo veuré.

¡Ay, triste vida corporal!
¡Oh, mundo cruel tan desigual!
¡Triste de mí! yo ¿qué haré?
A mi amado Hijo, ¿cuándo lo veré?

Inicia de nuevo su marcha y la Virgen se arrodilla frente al Huerto de Getsemaní y canta:

O sant verger Getsemaní
on fonch pres lo Señor aquí
en tu finá tracte cruel
contral Señor de Israel.

¡Oh, santo vergel Getsemaní,
donde fue preso el Señor, aquí!
En ti se dio trato cruel
contra el Señor de Israel.

La Virgen arrodillada frente al retablo del Calvario, canta:

O arbre sant digne de onor
car sobre tots es lo millor
en tu volgué sanch escampar
aquell qui lo mon volgué salvar.

¡Oh, árbol santo digno de honor,
que es, sobre todos, el mejor!
En ti quiso sangre derramar,
aquél que el mundo quiso salvar.

Presentación preliminar

Ante el retablo del Santo Sepulcro, María canta:

O sant sepulcre virtuós
en dignitat molt valerós
puix en tu estigué y reposá
aquell qui cel e mon creá.

¡Oh, santo sepulcro virtuoso,
en dignidad muy valeroso!
pues en ti estuvo y reposó
aquél que Cielo y mundo creó.

Dirígese el cortejo al cadafal o escenario central, donde la Virgen canta:

Gran desig me a vengut al còr
del meu car Fill ple de amor
tan gran que no u podria dir
on per remey desig morir.

Gran deseo me ha venido al corazón
de mi caro Hijo, lleno de amor
tan grande que no lo podría decir
y donde, por remedio, deseo morir.

Ábrese la puerta del cielo, comenzando el descenso de la Mangrana o Granada con el Angel Mayor, que porta una palma dorada en su diestra y canta:

Deu vos salve Verge imperial
Mare del Rey celestial.
Yo us port saluts e salvament
del vòstre Fill omnipotent.

¡Dios os salve, Virgen imperial,
Madre del Rey celestial!
Yo os traigo saludos y salvación
de vuestro Hijo omnipotente.

La vòstre Fill qui tant amau
e ab gran goig lo desijau
Ell vos espera ab gran amor
per ensalsarvos en onor.

Vuestro Hijo, que tanto amáis
y con gran gozo lo deseáis,
El os espera con gran amor
para ensalzaros en honor.

E diu que al ters jorn sens duptar
Ell ab si eus vòl apellar
alt en lo regne celestial
per Regina angelical.
E manam que us la portás
aquesta palma y eus la donás
que us la fassau davant portar
quant vos pòrten a soterrar.

Y dice que al tercer día, sin dudar,
El por sí os quiere nombrar,
arriba, en el reino celestial,
por Reina angelical.
Y me manda que os traiga
esta palma y os la entregue
para que la hagáis delante llevar
cuando os lleven a enterrar.

El Angel arrodillándose ante la Virgen, besa la palma, la pone un instante sobre su frente y la entrega a la Virgen, que la recibe y canta:

Angel plaent e illuminós
si gratia trob yo davant vos
un dó vos vull demanar
pregvos no mel vullau negar.

Angel placentero y luminoso,
si gracia encuentro yo ante vos,
un don os quiero solicitar,
ruégoos no me lo queráis negar

Ab mon ser si possible es
ans de la mía fi yo ves
los Apòstols assí justar
per lo meu còs assoterrar.

Con mi ser, si posible es,
antes de mi fin yo quiero
los Apóstoles aquí juntar
para mi cuerpo enterrar.

Vuelve el Angel a la Granada que inicia su ascenso y canta:

Los Apòstols assí serán
y tots ab brevetat vindrán
car Deu qui es omnipotent
los portará sobtossament.
E puix Verge o demanau
lo etern Deu diu que li plau
que sien assí sens dilatió
per vòstra consolatió.

Los Apóstoles aquí estarán
y todos con brevedad vendrán
porque Dios, que es omnipotente,
los traerá rápidamente.
Y, pues, Virgen lo solicitáis,
el eterno Dios dice que le place
que estén aquí sin dilación
para vuestra consolación.

Cuando la Granada desaparece, el Apóstol San Juan canta:

Saluts, honor e salvament
sía a vos Mare excelent
e lo Señor qui es del trò
vos done consolatió.

¡Saludos, honor y salvación
sea con vos, Madre excelente!
Y el Señor que es del trueno
os proporcione consuelo.

A la salutación de San Juan, responde la Virgen:

Ay fill Joan e amich meu
conforteus lo ver Fill de Deu

car lo meu còr es molt plaent

del vòstre bón adveniment.

¡Ay, hijo Juan y amigo mío,
consuéelos el verdadero Hijo de
[Dios!
Porque mi corazón está muy con-
[tento
de vuestro buen advenimiento.

Entrega luego la palma al Apóstol y canta:

Ay fill Joan si a vos plau
aquesta palma vos prengau
y l'am fassau davant portar
quant me pòrten a soterrar.

¡Ay, hijo Juan! si os complace
esta palma vos tomad
y hacedla delante llevar
cuando me lleven a enterrar.

San Juan responde:

Ay trista vida corporal
O mon cruel tan desigual
o trist de mí y on iré
o llans mesquí, yo que faré.

¡Ay, triste vida corporal!
¡Oh, mundo cruel, tan desigual!
¡Oh, triste de mí! ¿Adónde iré?
¡Oh, lance mezquino! Yo, ¿qué haré?

Presentación preliminar

Dirigiéndose ahora a la Virgen, canta:

O Verge Reina imperial	¡Oh, Virgen Reina imperial,
Mare del Rey celestial	Madre del Rey celestial!
còm nos deixau ab gran dolor	¡Cómo nos dejáis, con gran dolor,
sens nengún cap ne regidor.	sin ninguna cabeza ni regidor!

Vuélvese San Juan hacia el andador, y canta:

O Apostols e germans meus	¡Oh, Apóstoles y hermanos míos
veniu ploreu ab tristes veus	venid, lloremos con tristes voces!
car hui perdem tot nostre bé	Porque hoy perdemos todo nuestro
	bien,
lo clar govern de nostra fé.	el claro gobierno de nuestra fe.

Volviendo de nuevo hacia el lecho canta:

Sens vos Señora que farem	Sin vos, Señora, ¿qué haremos?
e ab qui ens aconsolarem	¿Con quién nos consolaremos?
de ulls e de còr devem plorar	¡De ojos y de corazón debemos llorar
mentres viurem, e sospirar.	mientras vivamos, y suspirar!

Entra San Pedro, asciende hasta el cadafal y tras humillarse ante María y abrazar a San Juan, canta:

Verge humil flor de onor	Virgen, humilde flor de honor.
Mare de nostre Redemptor	Madre de nuestro Redentor:
saluts, onor e salvament	¡Saludos, honor y salvación
vos done Deu omnipotent.	os dé Dios omnipotente!

Entran seis Apóstoles que van ocupando sus puestos en torno al lecho de María. Otros tres Apóstoles—uno de ellos Santiago el Mayor, con hábito de peregrino—penetran en la iglesia, uno por cada puerta donde, abrazándose extrañados por su misteriosa reunión, cantan el siguiente ternario:

O poder del alt impéri	¡Oh, poder del alto imperio,
Señor de tots los creats	Señor de todos los creados,
cert es aquest gran mistéri	cierto es éste gran misterio
ser assí tots ajustats.	ser aquí todos reunidos!
De les parts de assí estrañes	De las partes de aquí extrañas
som venguts molt prestament	hemos venido muy prestamente,
pasant viles y montañes	pasando villas y montañas
en menys temps de un moment.	en menos tiempo de un momento.

Ab gran goig sens impropéri
som assí en breu portats
cert es aquest gran mistéri
ser assí tots ajustats.
De les parts de assí estrañes
som venguts molt prestament
pasant viles y montañes
en menys temps de un moment.

Con gran gozo y sin novedad
somos aquí en breve traídos.
¡Cierto es este gran misterio
estar aquí todos reunidos!
De las partes de aquí extrañas
hemos venido muy prestamente,
pasando villas y montañas
en menos tiempo de un momento.

Rodeando el lecho virginal, cantan todos:

Salve Regina princessa
Mater Regis Angelorum
advocata peccatorum
consolatrix afflictorum.
Lo omnipotent Deu fill vòstre
per nòstra consolatió
fá la tal congregatió
en lo sant conspècte vòstre.
Vos molt pura e defessa
reatus patrum nostrorum
advocata peccatorum
consolatrix afflictorum.

¡Salve, Reina princesa,
Madre del Rey de los Angeles,
Abogada de los pecadores,
Consuelo de los afligidos!
El omnipotente Dios, Hijo vuestro,
por nuestra consolación,
hace tal congregación
en la santa presencia vuestra.
Vos muy pura y defendida
del reato de nuestros padres,
¡Abogada de los pecadores,
Consuelo de los afligidos!

Canta San Pedro lo siguiente:

O Deu valeu y ques assó
de aquesta congregatió
algún mistéri amagat
vòl Deu nos sía revelat.

¡Oh, Dios, valedme!, ¿qué es esto
de esta congregación?
Algún misterio escondido
quiere Dios nos sea revelado.

Responde la Virgen:

Los meus cars fills puix sou venguts
e lo Señor vos aja dut
mon còs vos sía acomanat
lo soterreu en Josafat.

Mis caros hijos, pues sois venidos
y el Señor os haya traído
mi cuerpo se os ha encargado
lo enterréis en Josafat.

Al acabar este canto muere la Virgen y los Apóstoles cantan portando cirios encendidos en las manos:

O còs sant glorificat
de la Verge santa y pura

¡Oh, cuerpo santo glorificado
de la Virgen santa y pura!

Presentación preliminar

huí serás tú sepultat
y reinarás en la altura.

Hoy serás tú sepultado
y reinarás en la altura.

Abrese la puerta del cielo e inicia su descenso el Araceli: cinco Angeles llegan hasta el cadafal donde recogen el alma de la Virgen, simbolizada por una imagen pequeña, iniciándose seguidamente su ascenso, cantando:

Esposa e Mare de Deu
a nos angels seguireu
Seureu en cadira real
en lo regne celestial.
Car puix en vos reposá
aquell qui cel y mon creá
deveu aver exaltament
e corona molt excelent.
Apòstols e amichs de Deu
este còs sagrat pendreu
e portaulo a Josafat
on vòl sia sepultat.

Esposa y Madre de Dios,
a nosotros, Angeles, seguiréis.
Sentaréis en silla real
en el Reino celestial.
Que, pues en vos reposó
Aquél que Cielo y mundo creó,
debéis tener exaltación
y corona muy excelente.
Apóstoles y amigos de Dios,
este cuerpo sagrado tomaréis
y llevadlo a Josafat
donde quiere ser sepultado.

A la entrada del Araceli en el Cielo, termina el primer acto del drama.

DIA SEGUNDO

Los Apóstoles cantan:

Par nos germans devem anar
a les Maries pregar
devotament vullen venir
per a la Verge sepelir.

Por nuestros hermanos debemos ir
a las Marías rogar,
devotamente, quieran venir
para la Virgen enterrar.

Cuatro Apóstoles se dirigen adonde esperan las Marías y Angeles y cantan:

A vosaltres venim pregar
que s'ens anem a soterrar
la Mare de Deu gloriós
puix tant be a fet per nos.

A vosotros venimos a rogar
que juntos vayamos a enterrar
a la Madre de Dios glorioso
que tanto bien ha hecho por no-
sotros.

E anem tots
ab amor y alegría
per amor del Redemptor
e de la Verge María.

Y vayamos todos
con amor y alegría,
por amor del Redentor
y de la Virgen María.

Responden las Marías y Angeles:

Vosaltres siau ben vinguts
parents e amichs de grans virtuts

promptes som per a anar
a la Verge a soterrar.

Vosotros seáis bienvenidos,
parientes y amigos de grandes vir-
tudes:

Prontos estamos para ir
a la Virgen a enterrar.

Suben todos al cadafal, toma San Pedro la palma dirigiéndose a San Juan, canta:

Preneu vos Joan la palma pretiosa
e portaula davant lo còs glorificat

car axi u dix la Verge gloriosa
ans que als cels sen ajes pujat

Tomad vos, Juan la palma preciosa
y llevadla delante del cuerpo glori-
ficado,

porque así lo dijo la Virgen gloriosa
antes que a los Cielos se hubiera su-
bido.

San Juan responde:

De grat pendré la palma pretiosa
e compliré lo que'm aveu manat

puix que aveu potestad copiosa
de condemnar e delir tot peccat.

De grado tomaré la palma preciosa
y cumpliré lo que me habéis man-
dado,

puesto que tenéis potestad copiosa
para condenar y borrar todo pecado.

Arrodillados todos los Apóstoles en torno al lecho de María, cantan:

Flòr de virginal bellessa
temple de humilitat
on la Santa Trinitat
fon enclòsa e contesa.
Pregamvos còs molt sagrat
que de nòstra parentat
vos acòrt tota vegada
quant sereu als cels pujada.

¡Flor de virginal belleza,
templo de humildad
donde la Santa Trinidad
fue recibida y guardada!
¡Rogámoos, cuerpo muy sagrado,
que de nuestro parentesco
os acordéis en todo momento
cuando seáis a los Cielos subida!

Comienzan los Apóstoles los preparativos para el entierro de la Virgen, entonando el salmo In éxitu Israel d'Egipto. Los judíos interrumpiendo bruscamente el canto que entonan los Apóstoles ascienden airados por el andador; dispuestos a impedir el sepelio de la Virgen empiezan a cantar:

Aquesta gran novetat
nos procura desonor

¡Esta grande novedad
nos proporciona deshonor!

Presentación preliminar

anem tots a pas cuitat
non comporteu tal error.
No es nòstra voluntat
qu'esta dònna soterreu
ans en tota pietat
vos manam quens la deixeu.

¡Vamos todos a paso presuroso!
¡No toleréis tal error!
¡No es nuestra voluntad
que a esta mujer enterréis,
antes bien, con toda piedad,
os mandamos que nos la dejéis!

Los Apóstoles salen a detener a los judíos que siguen cantando:

E si açó no fareu
nosaltres cert vos direm
queus manam en quant podem

¡Y si esto no hacéis,
nosotros cierto os diremos:
Que os mandamos en cuanto pode-
[mos,

per Adonay quens la deixeu

por Adonai, que nos la dejéis!

Los judíos llegan al cadafal y uno de ellos se lanza decidido a coger el cuerpo de la Virgen, en cuyo momento queda milagrosamente inmóvil, con las manos engarfiadas. Al presenciar tal prodigio, los restantes judíos caen de rodillas y cantan:

O Deu Adonay
qui formis natura
ajudans Shaddâi
saviessa pura.
Som nos peneditis
de tot nòstre còr
pregamte Señor
nos vülles guarir,
Tal miracle may
no feu creatura
ajudans Sant Pere
qui tens la procura.

¡Oh, Dios Adonai
que formaste la naturaleza!
¡Ayúdanos, oh Fuerte,
sabiduría pura!
¡Estamos nosotros arrepentidos
de todo nuestro corazón!
¡Rogámoste Señor,
nos quieras curar!
Tal milagro, nunca
hizo criatura.
¡Ayúdanos, San Pedro,
que tienes potestad!

Un coro de tres Apóstoles canta mientras los judíos permanecen arrodillados:

Promens Jueus si tots creeu
que la Mare del Fill de Deu
tot temps fonch Verge sens duptar
ans e après de infantar.
Pura fonch e sens peccat
la Mare de Deu glorificat

Prohombres judíos: Si todos creéis
que la Madre del Hijo de Dios
en todo tiempo fue Virgen sin dudar,
antes y después de alumbrar.
Pura fue y sin pecado
la Madre de Dios glorificado,

advocada dels peccadors
creent açó guarireu tots.

abogada de los pecadores.
¡Creyendo esto os salvaréis todos!

Responden los judios arrepentidos:

Nosaltres tots creem
ques la Mare del Fill de Deu.
Batejaunos tots en breu
que en tal fé viure volem.

Nosotros todos creemos
que es la Madre del Hijo de Dios.
¡Bautizadnos a todos en breve,
que en tal fe vivir queremos!

San Pedro les bautiza con la palma que el Angel bajara del Cielo y, libres del mal que les inutilizara, se ponen todos en pie, cantando:

Cantem senyors.
Que cantarem.
Ab clamors fassam gracies y llaors
a la humil Mare de Deu.
A ella devem servir
tot lo temps de nòstra vida
puix sa bondat infinita
nos vullgué axí guarir.
Dons cantem tots.
Tots la lloem.
Ab clamors fassam gracies y llaors
a la humil Mare de Deu.

¡Cantemos, señores!
¿Qué cantaremos?
Con clamores, demos gracias y loores
a la humilde Madre de Dios.
A Ella debemos servir
todo el tiempo de nuestra vida,
pues su bondad infinita
nos quiso así curar
¡Pues, cantemos todos!
¡Todos la alabemos!
Con clamores, demos gracias y loo-
[res
a la humilde Madre de Dios.

Se inicia, en torno al cadafal, el entierro de la Virgen, con el salmo In éxitu Israel d'Egipto. Terminado éste todos cantan:

Ans de entrar en sepultura
aquest còs glorificat
de la Verge santa y pura
adoremlo de bòn grat.
Contemplant la tal figura
ab contricció y dolor
de la Verge santa y pura
en servey del Creador.
Respetant la tal figura
ser de tanta magestad
de la Verge santa y pura
adoremlo de bòn grat.

Antes de entrar en sepultura
este cuerpo glorificado
de la Virgen santa y pura,
adorémosle de buen grado.
Contemplando la tal figura,
con contricción y dolor,
de la Virgen santa y pura
en servicio del Creador.
Respetando la tal figura,
ser de tanta majestad,
de la Virgen santa y pura.
adorémosle de buen grado.

Presentación preliminar

Adoran todos de nuevo a Nuestra Señora y la transportan en brazos hasta el sepulcro. Abrense las puertas del cielo y desciende de nuevo el Araceli, portando el Alma de la Virgen que viene a unirse al Cuerpo, y cantando:

Llevantaus Reina excelent
Mare de Deu omnipotent
veniu sereu coronada
en la celestial morada.
Allegraus que hui veureu
de qui sou Esposa e Mare
e també veureu lo Pare
del car Fill y etern Deu.

¡Levantaos— Reina excelente,
Madre de Dios omnipotente!
¡Venid, seréis coronada
en la celestial morada!
¡Alegraos, que aquí veréis
de quién sois Esposa y Madre
y también veréis al Padre
del caro Hijo y eterno Dios!

El Araceli penetra en la sepultura—donde se sustituye la pequeña imagen por la verdadera imagen de Nuestra Señora de Elche—iniciándose seguidamente su ascenso, mientras los Angeles cantan:

Allí estareu sens tristor
on pregareu per lo peccador
e regnareu eternalment
contemplant Deu omnipotent.

Allí estaréis sin tristeza,
donde rogaréis por el pecador,
y reinaréis eternamente
contemplando a Dios omnipotente.

Hace su entrada el Apóstol Santo Tomás que cae de hinojos en el andador, y canta:

O besfort desaventura
de mi trist desaconsolat
que nom sia yo trobat
en esta santa sepultura.

¡Oh fuerte desventura!
¡De mí triste, desconsolado!
¡Que no me haya aquí hallado
en esta santa sepultura!

Levántase Santo Tomás y avanzando unos pasos, prosigue:

Pregvos Verge excelent
Mare de Deu omnipotent
vos me ajau per escusat
que les Indies me an ocupat.

¡Ruégoo, Virgen excelente,
Madre de Dios omnipotente,
Vos me tengáis por excusado,
que las Indias me han ocupado!

El órgano preludia la salida del Cielo de la Santísima Trinidad, pequeño retablo que desciende lentamente cantando, hasta detenerse muy cerca del Araceli:

Vos siau ben arribada
a reinar eternalment
on tantost de continent
per Nos sereu coronada.

¡Vos seáis bien arribada
a reinar eternamente
donde, inmediatamente,
por Nos seréis coronada!

El Padre Eterno deja caer la Corona imperial sobre las sienes de María, que queda así coronada como Emperatriz de Cielos y Tierra. La Trinidad asciende hacia el Cielo cantando:

Veni Mare excelent
puix que virtud vos abona
ab esta imperial corona
reinareu eternamente.

¡Venid, Madre excelente!
Pues que virtud os abona,
con esta imperial corona
reinaréis eternamente.

El Araceli inicia también su definitivo ascenso. Santo Tomás llega al cadafal, abraza a San Pedro y San Juan y se une al resto de los actores que acompañan la Asunción de la Virgen al Cielo, cantando:

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et
[semper
et in saecula saeculorum. Amen.

Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc et
[semper
et in saecula saeculorum. Amen.

Coincide el final de este Gloria Patri con la llegada a las puertas del cielo del Araceli. El cerrar las puertas del cielo pone fin a la representación de la "Festa".—LAUS DEO.

Texto obtenido por cortesía de don Juan Gómez Brufal; tomado de: *El Misterio o Festa de Elche. Monumento nacional. Guía para el espectador* . . . Publicación del Patronato nacional del Misterio de Elche . . . Revisión de textos por ANTONIO ANTON ASENCIO. 1960. 16/37.

Las indicaciones que acompañan al texto para su actuación han sido reducidas.

INTRODUCCION

He estado tres veces en Elche para contemplar el maravilloso drama sacro musical que se desarrolla todos los años en el interior de la Basílica de Sta. María los días 14 y 15 de agosto. A pesar del encanto de los palmerales de esta "Jerusalén española", y el embrujo de luz de su *Nit de l'albá*, no he querido volver a Elche para contemplar su belleza sino movido por el único interés de embeberme en la contemplación de su Misterio; para participar en él tan vivamente como los hijos de aquella luminosa ciudad, que nunca son meros espectadores de ese drama que el pueblo creó, que ha crecido con el pueblo y con él se mantiene. Todo lo del Misterio me cautiva de tal modo que he querido vivir y experimentar todas sus circunstancias: he salido en la procesión diurna y en la nocturna que allí llaman "roá", he subido al "cielo"—desván de la cúpula de la basílica, donde recios paisanos (que mantienen la lengua valenciana tal vez a causa de su vinculación con el Misterio) menean las poleas por donde subirán y bajarán ángeles de recia barba, angelitos niños de voz de plata, y la *Dulce Patrona* de la ciudad. Solo el Misterio me ha interesado en Elche, aunque dada la relación con el acontecimiento, todo lo que es ilicitano me haya calado en el corazón tanto, que quisiera haber nacido en tan afortunada patria. Porque así como dice el Evangelio que el que encuentra una perla vende cuanto tiene para conquistarla (Mt. 13, 45ss), así yo me he prendado tanto de esa joya, ansiada por mi experiencia de fe de simple cristiano, que en muchas ocasiones me he sentido empujado a dejarlo todo para entrar en su más íntima posesión. Ni la distancia que me separa de aquella ciudad, ni el calor sofocante de agosto me han impedido de participar emocionalmente en el desarrollo de este gran Misterio.

El estudio que aquí presento quiere ser un humilde homenaje a tan grandioso monumento popular. Ojalá estas páginas sean capaces de inducir a los lectores a interesarse por conocerlo y contemplarlo. Empecemos, pues, explicando qué es el Misterio de Elche.

Aunque la acepción teatral de la palabra "Misterio" empezó a usarse de un modo equívoco, según parece, desde 1402, llegó de inmediato a cambiar su sentido de "mester" (oficio) por el de drama sacro de la religión

cristiana. Por medio del Misterio se representaban acontecimientos propiamente *misteriosos* de nuestra historia de la salvación, alguna escena bíblica relacionada con aquéllos, alguna vida de santo, incluso puras ficciones piadosas sugiriendo la presencia de tales acontecimientos misteriosos. Dejemos la asignación del género a la historia de la literatura o a esa zona no bien determinada de la teología que es la historia de la piedad del pueblo. En cuanto a lo que nos concierne, digamos que el drama de Elche es un *Transitus* en forma teatral, y por cierto el único que permanece vivo en todo el mundo. *Transitus* es la narración fantástica, generalmente anónima o popular, que tiene por núcleo sustancial el *Misterio* propiamente dicho de la Asunción de la Virgen a los cielos.

Son ya considerables los estudios descriptivos acerca del texto, la música, los elementos plásticos o escénicos del Misterio de Elche y su propia historia local. Destacan los del insigne ilicitano Pomares Perlasia, D. Javier Fuentes Ponte y los hermanos Rafael y Alejandro Ramos Folqués. Destaca, sin duda, el trabajo de restauración musical emprendido y terminado por D. Oscar Esplá. Pero no por ser más breves dejan de ser sustanciosos otros estudios de Pedrell, Antón Asencio, etc., cuya lista completa encontrará el lector en las páginas bibliográficas de este libro. Ahora bien, aunque alguno de estos trabajos apunta ciertos datos históricos acerca de los orígenes del Misterio, son éstos tan inseguros y tan escasos que me han movido a emprender la tarea de indagar los orígenes históricos de tan precioso drama, que espero será complementaria para aquellos estudios descriptivos o analíticos.¹

¿Quién lo ha compuesto? ¿De dónde procede? De momento puedo responder a estas preguntas de un modo parcial pero seguro: el drama, al menos en lo que respecta al texto literario, *no es autóctono*, no ha nacido por espontaneidad en Elche ni ha nacido en otra parte solo para Elche. Podrá ser original su música, o incluso la versión mal llamada "lemosina" (es decir, valenciana) de su letra, pero el contenido que expresa deriva de una tradición tan abundante que dudo haya un solo producto cultural en este mundo que tenga más antecedentes que el Misterio de Elche. Digo esto porque parece que algunos autores han pretendido encontrar en algunos

¹ De los orígenes trata el artículo del P. MAURICIO GORDILLO, S.J., "El Misterio de Elche", publicado en 1923 en una revista hoy desaparecida: *La Estrella del Mar*. Aparte de ser un estudio muy sumario, rebasado por los datos aportados por la moderna investigación, puede ser aprovechado en lo que tiene de válido. Citemos ya ahora como obra descriptiva más importante, a la que habremos de aludir a lo largo de este estudio, la de JOSE POMARES PERLASIA, *La "Festa" o Misterio de Elche*. v. Bibliog.

elementos del drama, tales como el angélico obsequio de la palma o la escena de la judiada, vestigios de localismo, dado que Elche es la ciudad de las palmeras, o una singular circunstancia temporal: las permanentes insidias de los judíos españoles que provocaron su expulsión en 1492, y que habrían sugerido del modo más original y sin precedentes la creación de dicha escena de los judíos. Incluso se ha llegado a sospechar que las Indias de donde dice venir Santo Tomás son las Américas recién descubiertas por Colón, y no las viejas Indias del Asia. De este modo opina Vidal y Valenciano en los tres casos que se presentan, siendo en ello seguido por numerosos divulgadores.¹ Pues bien, nada puede estar más lejos de la realidad, ya que tales elementos hallan numerosos precedentes a lo largo de los siglos anteriores y de toda la geografía de la vieja Cristiandad. Tampoco se puede decir, por consiguiente, que el Misterio tenga un solo precedente casi inmediato, como opina Pedrell tratando de identificar tal precedente en el Auto catalán de Prades, que nada o muy poco tiene que ver con el *Misterio de Elche*.² Digámoslo de una vez: no ya el núcleo dogmático, sino aún la mayor parte de los más detallados elementos narrativos, tanto literarios como plásticos, encuentran su precedente en las narraciones apócrifas de la Asunción, es decir en los *Transitus*, así como en la iconografía, e incluso en anteriores piezas teatrales. Tales orígenes se pueden rastrear minuciosamente desde el siglo II hasta el XV, desde Etiopía, Egipto, Arabia, Armenia, Palestina, Siria, Asia Menor o Grecia, hasta la España visigoda o el Medioevo italiano, francés, catalán, castellano o irlandés. Esto no toca el problema de la verosimilitud de la leyenda, tan cara al corazón ilicitano, de la barca aparecida en Santa Pola en 1266 o en 1370 con el rollo del primitivo consueta y la imagen de la Virgen metidos en un baúl que llevaba esta inscripción indicativa "Soc per a Elig".³ La leyenda podría ser un

¹ CAYETANO VIDAL Y VALENCIANO, texto de 1870, que aparece en las obras completas de MILÀ Y FONTANALS. MARTÍN DE RIQUER, *Historia de la Literatura Catalana*, v. 3, p. 514-520, sigue también la falsa opinión de identificar las Indias de Sto. Tomás con las Américas. Es lamentable que en una obra de tantas pretensiones se preste tan poca atención al Misterio de Elche y que el autor confunda, por tres veces en la misma página, al Sr. POMARES (ver nota anterior) con "PALOMARES" (sic).

² FELIPE PEDRELL, *La Festa de Elche o el drama litúrgico "La Muerte y Asunción de la Virgen"*. Traducido del francés por A.A.S. a partir del artículo aparecido en la revista "Internationalen Musikgesellschaft", Leipzig, 1901.

³ Ver J. FUENTES Y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Elche*, p. 74. Cfr. PEDRELL, o.c., p. 31-32. Cfr. ANTONIO ANTON ASENCIO, *El Misterio de Elche*, p. 41ss, especialmente, ps. 43-44. Cfr. R. RAMOS FOLQUÉS, *Leyenda del Misterio de Elche*.

hecho con tal de que se admita en su origen una piadosa y bienintencionada ficción: alguien pudo meter en un baúl, por preferir quedar él mismo en el anónimo o por sugerir la causalidad maravillosa o sobrenatural del hecho, su propia versión, acomodada al pueblo de Elche, de antiguas tradiciones apócrifas. Ciertamente se ha de explicar como un hecho natural todo lo que no exige por necesidad una causa sobrenatural. Pudo ser también que se fingiera la leyenda misma.

Ahora bien, dejando para más tarde la posible comprobación de esta hipótesis, planteemos aquí del modo más directo la cuestión: ¿por qué camino del inmenso bosque de los apócrifos ha llegado hasta Elche el que resulta ser uno de sus epígonos y ciertamente el último superviviente? Responder a esta pregunta es la tarea que nos hemos impuesto en el presente libro. De ella derivarán otras consideraciones complementarias pudiendo ser más sustanciales para el interés más profundo del lector. Por ejemplo: ¿qué valor tiene lo *apócrifo* para la fe cristiana? Ya el papa Gelasio I condenó los apócrifos (fantástica emulación de las Sagradas Escrituras) a finales del siglo V.¹ Hoy, de hecho, los apócrifos asuncionistas han sido suplantados por una definición dogmática.² El caso es que el apócrifo de Elche, si no siempre es válido para mover la creencia, porque son muchos ya los que saben que en él hay falsedades mezcladas con lo verdadero, al menos vale para mover el *gusto* con que la creencia es, más que sabida, amada y venerada. En definitiva, queda una pregunta grande que es el corolario de las demás: ¿qué valor tiene lo popular para la fe cristiana y para la cultura? Sabemos que es esencial para el espíritu cristiano la identificación con lo ingenuo o infantil³, lo que espontáneamente brota del sentir del pueblo. Algo tendrán sus obras de grandioso también para los ojos de este mundo cuando los críticos más refinados acuden con entusiasmo a mezclarse en su participación, a pesar de sus reconocidas falsedades.

Si al estudiar los orígenes de esta obra popular, notamos que la mayor parte de sus fuentes son igualmente populares, podremos calibrar lo que el pueblo tiene a la vez de universal y de particular. Lo que produce el pueblo se contagia, se extiende, se propaga, casi se basta a sí mismo. Si arraiga aquí y allá con formas peculiares, sus obras llegan a un nivel que

¹ V. *Enciclopedia Cattolica*, Vaticano 1948-50, art. *Apocrifi e Gelasio I*.

² El 1 de noviembre de 1950 el Papa Pío XII definió el Dogma de la Asunción en cuerpo y alma de la Virgen a los cielos. V. Bula "Munificentissimus Deus", DENZINGER-SCHÖN-METZER, ns. 3900-3904.

³ Cf. Mt. 18,3.

Introducción

emerge del peligro de devastación por parte de la cultura crítica. En esa permanencia, en esa victoria cultural, los cristianos vemos la mano de la Providencia cuando se trata del fenómeno de la devoción mariana.

En esta introducción debo añadir algunas indicaciones sobre el método del presente estudio. A partir de una descripción de todos los elementos narrativos del Misterio de Elche, identificaremos sus orígenes comparándolos con todos sus posibles precedentes. En este viaje de regreso de lo derivado hasta sus fuentes podremos (eso es lo que intento) comprobar dos resultados: 1º ¿Cuáles son las fuentes indirectas? es decir, ¿quiénes son los parientes que ha tenido el Misterio de Elche en la historia?, ¿cuál es su árbol genealógico? Si logramos responder a estas preguntas, podremos conseguir la reconstrucción de una tradición casi completa, sepultada bajo los cimientos del drama de Elche: su único testimonio viviente en nuestra época. Pero sobre todo nos interesa la comprobación de un segundo resultado: 2º ¿Cuáles son sus fuentes directas o inmediatas? Es decir, ¿de dónde ha tomado cada uno de los elementos narrativos el autor, traductor, o adaptador, o el que dejó la obra para ser representada en el templo de Santa María? En este punto hay que observar y puede ser demostrado que no ha habido evolución o crecimiento en la formación del cuerpo narrativo, aunque lo haya habido en la música o en el marco escénico; *todos los elementos narrativos se hallan en alguno de sus precedentes*. Si encontramos un precedente (o una familia de precedentes) que contenga todos y sólo los rasgos de Elche, lo más cerca posible en el espacio y en el tiempo, sin que haya podido interponerse otro eslabón transmisor, podremos concluir que ésa es la fuente directa de la que ha bebido el compositor literario de Elche, sin molestarse en comparar o conocer otras fuentes diversas. (Es posible que la comprobación de esta hipótesis de trabajo nos depare más de una sorpresa).

Sólo me queda agradecer a la "Marian Library" de la Universidad de Dayton, Ohio (Estados Unidos), y al Patronato Nacional del Misterio de Elche (España), por la ayuda que generosamente me han prestado para componer y publicar la obra presente.

ABREVIACIONES

<i>BAC</i>	Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid
<i>BRAE</i>	Boletín de la Real Academia Española. Madrid
<i>CSCO</i>	Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium. Lovaina
<i>CVI</i>	Città di vita. Florencia
<i>CSIC</i>	Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
<i>DBS</i>	Dictionnaire de la Bible, Supplément. Paris
<i>EM</i>	Estudios Marianos. Madrid
<i>JThs</i>	Journal of Theological Studies. Oxford
<i>M</i>	Maria (Du Manoir). Paris
<i>Mar</i>	Marianum. Roma
<i>MQ</i>	Musical Quarterly. Nueva York
<i>NRTh</i>	Nouvelle Revue Théologique. Louvain-Paris
<i>PG</i>	Patrologia Graeca. Paris
<i>PL</i>	Patrologia Latina. Paris
<i>PO</i>	Patrologia Orientalis. Paris
<i>REB</i>	Revue des Etudes Byzantines. Paris
<i>RL</i>	Rivista Latina. Roma
<i>VD</i>	Verbum Domini. Roma

BIBLIOGRAFIA SISTEMATICA

I. ESTUDIOS DIRECTOS, EXCLUSIVOS O PARCIALES, SOBRE EL MISTERIO DE ELCHE

- ALBERT, Luis. "El 'Misteri' de Elche: La ópera más antigua del mundo." *Destino*. Barcelona: Nov. 1965.
- ALBERT-VILA, Montserrat, y ALIER AIXALA, Roger. *Bibliografía crítica de la "Festa" o "Misteri d'Elig"*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos 1975.
- ALCAHALÍ Y DE MOSQUERA, José María Ruiz de Lihori y Pardines, barón de. *La música en Valencia: Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Doménech, 1903.
- ANTÓN ASENCIO, Antonio. *El Misterio de Elche*. Folleto publicado por el Patronato Nacional. Elche, 1960.
- CHABÁS Y LLORENS, Roque. *El Archivo: Revista de ciencias históricas* 4 Denia: (1890).
- CORBATÓ, Hermenegildo. "Notas sobre el Misterio de Elche y otros dramas sagrados de Valencia." *Hispania: Journal of the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese* 15 (1932): 103-109.
- EPTON, Nina Consuelo. *Spanish Fiestas*. London: Cassell, 1968.
- FUENTES AGULLÓ, Francisco. *Eptome histórico de Elche desde su fundación hasta la venida de la Virgen inclusive*. Elche: Modesto Aznar, 1896.
- FUENTES Y PONTE, Javier. *Memoria histórico-descriptiva del santuario de Ntra. Sra. de la Asunción en la ciudad de Elche*. Lérida: Tipografía Mariana, 1887.
- FUSTER, Joan. "Sobre el texto literario del Misteri." *Festa d'Elig*. (1957).
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes. *El Príncipe don Juan Manuel y su condición de escritor*. Discurso leído ante el Instituto de España en la Fiesta del Libro, 17 de Abril de 1943. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1945.
- GÓMEZ BRUFAL, Juan. "Orígenes del Misterio," *Información*. Alicante (11 de Agosto, 1968).
- GORDILLO, Mauricio. "El Misterio de Elche." *La Estrella del Mar* nos. 103 y 106 (6 y 26 de Agosto, 1923): 498-99 y 546-47.
- IBARRA Y RUIZ, Pedro. *Historia de Elche*. Alicante: V. Botella, 1895.
- IBARRA Y RUIZ, Pedro, ed. *El tránsito y la Asunción de la Virgen*. Elche: Agulló n.f.
- JULIÁ MARTINEZ, Eduardo. "La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español." *BRAE* 41 (1961): 179-334.

- MACIÁ SERRANO, Antonio. "El Misterio de Elche y su última polémica." *La Marina* (3 de Marzo de 1974).
- MASSOT, Josep. "Notes sobre la supervivencia del teatre català antic." *Estudis Romanics* 9 (1962-1963).
- MILÀ Y FONTANALS, Manuel. "Origen del teatro catalán." *Obras completas* v. 6 Opúsculos literarios, 3. Barcelona: Verdaguer. (1895): 203-312.
- MOLINS, Mariano Roca de Togores, Marqués de. "La Fiesta de la Asunción en Elche." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 4 (1896).
- MUÑOZ FILLOL, Cecilio. "Fuentes del Gran Misterio, vía de siglos." *Festa d'Elig* (1958).
- NEGRELLI, Leo. "Magia di arte, miti e natura nella contrada di Elche." *RL* 10 (1957).
- ORTS ROMÁN, Juan. *Descripción emotiva del Misterio de Elche*. Valencia: Tipografía Moderna, 1951.
- PASCUAL URBÁN, José. *El Misterio de Elche: Folleto histórico-crítico*. 3ª ed. Lorca: 1951.
- PEDRELL, Felipe. "La Festa de Elche o el drama lírico-litúrgico 'La Muerte y Asunción de la Virgen.'" (Traducido del francés por A. A. S.) *Colección Illice*, 2ª época, nos. 4, 5, 6. Elche, 1951.
- PERPIÑÁN, Claudiano Phelipe. *La Fiesta de Elche . . . Traducido de Lengua Lemosina a la Castellana en 1700*. Elche: Imprenta de Marcial Torres, 1924.
- PLATZER, Christine. *Das religiöse Spiel das heute noch im Volk der romanischen Länder erhalten ist*. München: Kossler, 1970.
- POMARES PERLASIA, José. *La "Festa" o Misterio de Elche*. Barcelona: Marsá, 1957.
- RAMOS FOLQUÉS, Alejandro. *Anales del Misterio de Elche*. Elche, 1974.
- *El Cristianismo en Elche*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1974.
- RAMOS FOLQUÉS, Rafael. *Leyenda del "Misterio de Elche"*. Madrid: Gráficas Asín, 1956.
- RIBELLES COMÍN, José. *Bibliografía de la lengua valenciana*. v. 1 Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliografías y Museos, 1915-1939.
- RIQUER, Martín de, Conde de Casa Dávalos. *Historia de la literatura catalana*. v. 3. Barcelona: Ediciones Ariel, 1964.
- ROMEU FIGUERAS, Josep. *Teatre hagiogràfic*. Barcelona: Barcino, 1957.
- SHERGOLD, N. D. *A History of the Spanish Stage, from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- SOLER CHACÓN, Gaspar. *Lo Misteri d'Elig*. Publicado por la Junta Nacional Restauradora del "Misterio de Elche" y de sus templos. Elche, 1945.
- STARKIE, Walter Fitzwilliam. *Eight Spanish Plays of the Golden Age*. New York: Modern Library, 1964.
- Traducción de la misteriosa fiesta de Ntra. Sra. de la Asunción de Elche*. Valencia: Mompí, 1828.
- TREND, John Brande. *El Misterio de Elche. Guía bibliográfica del Misterio de Elche*. Colección "Illice," no. 2. Elche, Agosto de 1921.

Bibliografía

- VIDAL Y VALENCIANO, Cayetano. "El tránsito y la Asunción de la Virgen. Drama litúrgico." *Obras completas del doctor D. Manuel Milá y Fontanals*. v. 6. Opúsculos literarios, 3. Barcelona: Verdaguer (1895): 324-340.
- VILLAFANE, Juan de. *Compendio histórico... de las... imágenes de la Reyna de cielos y tierra, María Santísima... en los más célebres santuarios de España*. Madrid: M. Fernández, 1740: 72-79.

II. ESTUDIOS SOBRE LAS FUENTES

A. Antiguos apócrifos asuncionistas

- BAGATTI, Bellarmino. "Chronica di Terra Santa." *Mar* 36 (1974): 456-59.
- "Ricerche sulle tradizioni della morte della Vergine." *Sacra Doctrina* quad. 69-70. (1972): 185-214.
- BALDI, Donatus y MOSCONI, Anacletus. "L'Assunzione di Maria SS. negli Apocrifi." *Atti del Congresso Nazionale Mariano dei Frati Minori d'Italia*. Roma (1948): 73-125.
- BALIĆ, Carlo. *Testimonia de Assumptione Beatae Virginis Mariae ex omnibus saeculis*. vol. I. Roma: Academia Mariana, 1948-50.
- BOVER Y OLIVER, José María. "Los apócrifos y la tradición asuncionista." *EM* 6 (1947): 99-118.
- "La Asunción de María en Transitus W y en Juan de Tesalónica." *Estudios Eclesiásticos* 20 (1946): 415-433.
- *La Asunción de María*. 2a edic. BAC 27. Madrid, 1951 (cf. los dos estudios anteriores).
- CAPELLE, Bernard. "Les anciens récits de l'Assomption et Jean de Thessalonique." *Rech. de Théol. Anc. et Médiév.* 12 (1940): 209-235.
- "Vestiges grecs et latins d'un antique transitus de la Vierge." *Analecta Bollandiana* 67 (1949): 21-48.
- CHAÎNE, Marius. "Apocrypha de beata Maria virgine." 2 ed. CSCO 22-23 Roma, 1955.
- "Chronica (del Belgio)." *Mar* 36 (1974): 116.
- "Ciclo sulla dormizione della Madonna." *Apocrifi del Nuovo Testamento* (1975): 807-818.
- COTHENET, Edme. "Marie dans les Apocryphes." *M* 6, Paris (1961): 117-148.
- DANIEL-ROPS, Henry. *Les Evangiles de la Vierge*. Bibliothèque chrétienne d'histoire. Paris: Laffont, 1954.
- De transitu Mariae: Apocrypha Aethiopica*. CSCO 342-3. Louvain: Secrétariat du CSCO, 1973-1974.
- DONAHUE, Charles J. ed. *The Testament of Mary, the Gaelic Version of the Dormitio Mariae, Together with an Irish Latin Version*. [Fordham University Studies] Language series [ed. by D. B. Zema] New York: Fordham University Press, 1942.

- FEROTIN, Marius. *Le liber mozarabicus sacramentorum et les manuscrits mozarabes*. Paris: Monumenta Ecclesiae liturgica (1912): 786-795.
- HAIBACH-REINISCH, Monika. *Ein neuer "Transitus Mariae" des Pseudo-Melito*. Bibliotheca Assumptionis B. V. M. 5. Romae: Pontificia Academia Mariana Internationalis, 1962.
- "Historia Eutimiana. S. Joannis Damasceni in dormitionem B. V. Mariae: Iohannis archiep. Thessalonic. sermo de dormitione beatae Mariae virginis." PG 96 (1864): 747-752.
- JACOBUS A VARAGINE. *Legenda aurea, vulgo Historia lombardica dicta*. Ad optimorum librorum fidem recensuit Dr. Th. Graesse. Breslavia: 1890.
- JUGIE, Martin. "Homélies mariales byzantines." PO 19 (1925): 344-438.
- "La littérature apocryphe sur la mort et l'Assomption de Marie à partir de la seconde moitié du VI^e siècle." *Echos d'Orient* 29 (1930): 265-280.
- *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge: étude historico-doctrinale*. Città del Vaticano, 1944.
- Lexikon der Marienkunde*. Art. Apokryphen v. 1 Regensburg; Pustet (1967): 315-322.
- MAROCO, Giuseppe. "L'Assunzione nel medioevo latino." *Mar* 12 (1950): 399-459.
- MORALDI, Luigi, comp. *Apocrifi del Nuovo Testamento*. A cura di Luigi Moraldi. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1975. vol. I.
- RIVIÈRE, Jean. "Le plus vieux Transitus latin et son dérivé grec." *Rech. de Théol. Anc. et Médiév.* 8 (1936): 1-23.
- SANTOS, Aurelio de. *Los Evangelios Apócrifos*. BAC Madrid, 1956.
- TEJERINA CANAL, Eugenio. *La Literatura apócrifa en el Misterio de la Asunción*. Lérida: Academia Bibliográfica Mariana, 1947.
- TISCHENDORF, Lobegott Friedrich Constantin. *Apocalypses apocryphae* ... Leipzig, 1866.
- TRENS, Manuel. *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947.
- WENGER, Antoine. *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la Tradition Byzantine du VI^e au XI^e siècle*. Paris, 1955.
- WILMART, André, ed. "L'ancien récit latin de l'Assomption." *Analecta Regimensia; extraits des manuscrits latins de la reine Christine conservés au Vatican*. Vatican. Biblioteca Vaticana; Studi e testi, 59. Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana, (1933): 323-362.

B. Teatro Religioso Medieval

- ANCONA, Alessandro d'. *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*. Firenze: Successori Le Monnier, 1872.
- APOLLONIO, Mario. *Storia del teatro italiano*. (4 vol.). Firenze: G. C. Sansoni, 1946.
- BALDELLI, Ignazio. *La lauda e i Disciplinanti. Il movimento dei Disciplinanti nel 7^o centenario del suo inizio*. Perusa (1962): 338-67.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan. *Historia del teatro en Murcia*. Murcia: Patronato de Cultura de la Excm. Diputación Provincial de Murcia, 1958.

Bibliografia

- BARTHOLOMAEIS, Vincenzo de. ed. *Laude Drammatiche e Rappresentazioni sacre*. (vol. I.). Firenze, F. Le Monnier, 1943.
- *Le origini della poesia drammatica italiana*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1924.
- COHEN, Gustave. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*. Paris: Honoré Champion, 1951.
- COLOMB DE BATINES, Paul, vicomte. *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI*. Firenze, 1852.
- DONOVAN, Richard B. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Pontifical Institute of Medieval Studies. Studies and texts, 4. Toronto: 1958.
- GONZÁLEZ, Raimundo. "El teatro religioso en la Edad Media." *Ciudad de Dios* 115 (1918): 177-185; 116 (1918): 5-14; 117 (1919): 89-100.
- HARDISON, O.B. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965.
- JODOGNE, Omer. "Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France." *Cahiers de Civilisation Médiévale* 8 (1965) Poitiers: 1-24.
- JEANROY, Alfred. *Le théâtre religieux en France du XI^e au XIII^e siècle*. Paris: E. de Boccard, 1924.
- JEANROY, Alfred. "Le théâtre religieux en langue française jusqu'à la fin du XIV^e siècle." *Extrait de l'Histoire littéraire de la France* 39 Paris: Impr. Nationale, 1959.
- LAMARCA Y MORATA, Luis. *El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días*. Valencia: Ferrer de Orga, 1840.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Teatro Medieval*. 3 ed. Valencia: Castalia 1970.
- LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel. "Repertorio de 'Consuetas' representados en las iglesias de Mallorca (siglos XV y XVI)." *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 5 (1901): 920-27.
- MARBÁN ESCOBAR, Edilberto. *El teatro español medieval y del Renacimiento*. New York: Las Américas, 1971.
- MÉRIMÉE, Henri. *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIII^e siècle*. Toulouse: Edouard Privat, 1913.
- MOLAS, Joaquín. "El segle XV." (v. 3) *Literatura catalana antiga*. Col·lecció popular Barcino, 203. Barcelona: Editorial Barcino, 1961.
- MONACI, Ernesto. "Appunti per la storia del teatro italiano. Uffizi drammatici dei Disciplinati dell'Umbria." *Rivista di Filologia Romanza* 1, (fasc. 4) 1874.
- PIE, Juan. "Autos Sagramentals del segle XIV." *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona*. (1893): 673-86, 726-44.
- RIPOLLÉS PÉREZ, Vicente. *El drama litúrgico*. Valencia, 1928.
- ROMEU FIGUERAS, Josep. "El segle XIV." (v. 2) *Literatura catalana antiga*. Col·lecció popular Barcino, 194. Barcelona: Barcino, 1963.
- SANCHIS GUARNER, Manuel. "El Misteri assumpcionista de la catedral de Valencia." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 32 (1967-68).

- SANCHIS Y SIVERA, José. *La catedral de Valencia; guía histórica y artística*. Valencia: F. Vives Mora, 1909.
- SHOEMAKER, William Hutchinson. *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Princeton: Princeton University Press, 1935.
- TOSCHI, Paolo. *L'antico dramma sacro italiano*. Firenze, 1926.
- VALBUENA PRAT, Angel. *Historia del Teatro Español*. Barcelona: Noguer, 1956.
- YOUNG, Karl. *The Drama of the Medieval Church*. (2 v.). Oxford: The Clarendon Press, 1933.
- C. *Iconografía y Música*
- ANGLÉS, Higini. "Hispanic Musical Culture from the 6th to the 14th Century." *MQ* 26 (1940): 494-528.
- AURENHAMMER, Hans. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Viena: Hollinek, 1967.
- El "Consueta" de la fiesta de Elche. Con un prólogo de Eugenio d'Ors. Instituto de España. Barcelona: Horta, 1941.
- DER NERSESSIAN, Sirarpie. *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*. Baltimore: The Trustees, 1973.
- DUHR, Joseph. "Evolution iconographique de l'Assomption." *NRTh* 68 (1946): 671-83.
- GERMÁN DE PAMPLONA. *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. CSIC Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1970.
- GÜMPEL, K. W. "Zur Frühgeschichte der vulgärsprachlichen spanischen und katalanischen Musiktheorie." *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 24 Münster in W (1968): 257-336.
- ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Κωνσταντίνος, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως. Θεσσαλονίκη* (Salónica), 1972.
- KIRSCHBAUM, Engelbert, ed. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rome: Herder, 1968.
- LOSSKY, Vladimir. *The Meaning of Icons*. Boston, 1969.
- LOZOYA, Juan Contreras y López de Ayala, marqués de. "Pinceles y gubias cantan." *Festa d'Elig*, Elche (1954-1966).
- NIETO, Benedicto. *La Asunción de la Virgen en el arte; vida de un tema iconográfico*. Madrid: A. Aguado, 1950.
- ODOARDI, Giovanni. *Elementi leggendarie nell'Iconografia italiana dell'Assunta*. *CVI*. 3 (1948): 423-33.
- OUSPENSKY, Léonide. *The Meaning of Icons*. Boston: Boston Book and Art Shop, 1969.
- REESE, Gustave, *Music in the Middle Ages*. New York: W. W. Norton, 1940.
- ROHAULT DE FLEURY, Charles. *La Sainte Vierge: études archéologiques et iconographiques*. Paris: Poussielgue frères, 1878.
- ROSSI, Silvia. *L'Assunzione di Maria nella storia dell'arte cristiana*. Napoli: Casa editrice Elpis, 1940.

SUBIRÁ, José. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Editorial Labor, 1945.

D. *Temas circunstanciales*

BAGATTI, Bellarmino. "Le due relazioni del *Transitus Mariae*." *Mar* 32 (1970): 279-287.

— "Le origini della 'Tomba della Vergine' a Getsemani." *Rivista Bibl.* (1963): 38-52.

BALIĆ, Carlo. "Códices manuscritos de las bibliotecas españolas en torno a la muerte y Asunción de la Virgen." *Actas del Congreso Mariano Franciscano-Español Madrid 21-26 Oct. 1947*. Studia Mariana 3. Madrid: Verdad y Vida San Francisco el Grande (1948): 245-261.

BAYERRI Y BERTOMEU, Enrique. "El Misterio de la Asunción de María en la Liturgia hispana medieval." *EM* 6 (1947): 381-402.

CALDENTEY, Miguel. "La Asunción de la Virgen María en los escritores catalanes de la Edad Media." *EM* 6 (1947): 429-455.

CAPELLE, Bernard. "Les anciens récits de l'Assomption et Jean de Thessalonique." *Recherches de Théol. Anc. et Médiév.* 12, 1940.

CARLI, Luigi Maria. "Le fonti del racconto della dormizione di Maria di Giovanni Tessalonicese." *Mar* 2 (1940): 308-313.

CECCHELLI, Carlo. *Mater Christi* (v. 3). Roma (1946-1954): 393-416.

DUHR, Joseph. "L'évolution iconographique de l'assomption." *NRTh* 68 (1946): 671-683.

GIQUELLO, P. "Récits apocryphes relatifs à la mort et à l'assomption de la Sainte Vierge." *Mémoire du congrès Marial de Nantes*. Paris (1925): 51-58.

GORDILLO, Mauricio. "L'Assunzione corporale della SS. Vergine Madre di Dio nei teologi bizantini (sec. X-XV)." *Mar* 9 (1947): 64-89.

HALKIN, François. "Une légende byzantine de la dormition: l'Épitome du récit de Jean de Thessalonique." *REB* 2 (1953): 156-164.

HEIDIT, L. et PIROT, L. "Assomption. Tradition de Jérusalem." *DBS* 1 (1928): 655-660.

LAUSBERG, Heinrich. Zur literarischen Gestaltung des *Transitus Beatae Mariae*." *Historisches Jahrbuch* 72 (1953): 25-49.

LLORENTE Y OLIVARES, Teodoro. *Valencia*. 2 v. España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia 25-26. Barcelona: Daniel Cortezo, 1887-1889.

MAROCO, Giuseppe. "Nuovi documenti sull'Assunzione del Medio Evo latino." *Mar* 12 (1950): 399-459.

MEO, Salvatore M. "Riflessi del rinnovamento della escatologia sul mistero e la missione di Maria." *Sviluppi Teologici Postconciliari e Mariologia Scripta Pontificiae Facultatis Theologicae "Marianum"* 30 (1977): 103-127.

ODOARDI, Giovanni. "Elementi leggendari nell'iconografia italiana dell'Assunta." *CVI* 3 (1948): 423-433.

- PIANA, Celestino. *Assumptio Beatae Virginis Mariae apud scriptores saec. XIII*. Roma: Officium Libri Catholici, 1942.
- "La morte e l'assunzione della B. Vergine nella letteratura medioevale." *Atti del Congresso Nazionale Mariano dei Frati Minori d'Italia*. Roma (1948): 281-362.
- RIVERA, Alfonso. "La muerte de María en la tradición hasta la Edad Media (sec. I-VIII)." *EM* 9 (1950): 71-100.
- SANTOS OTERO, Aurelio de. *Los evangelios apócrifos*. 2 ed. BAC Madrid (1963): 574-659.
- SEYMOUR, St. John D. "Irish versions of the Transitus Mariae." *JThS* 23 (1921-22): 36-43.
- SIMÓN DÍAZ, José. *Bibliografía de literatura hispánica*. Literatura catalana v. 3 CSIC Instituto "Miguel de Cervantes" de filología hispánica. Madrid, 1960.
- STANO, Gaetano. "L'Assunzione negli apocrifi." *CVt* 3 (1948): 408-417.
- VIDAL TUR, Gonzalo. *Un obispado español. El de Orihuela-Alicante*. 2 v. Alicante: Diputación Provincial, 1961.
- VILLANUEVA, Joaquín L. *Viaje literario a las Iglesias de España*. 22 v. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1802-1851.
- VITTI, Alfredum M. "Libri apocryphi de assumptione B. Mariae Virginis." *VD* 6 (1926): 225-234.
- WILLARD, Rudolph. "The Testament of Mary. The Irish Account of the Death of the Virgin." *Recherches de Théol. anc. et médiév.* 9 (1937): 341-361.

ACKNOWLEDGMENT

By permission of the OXFORD UNIVERSITY PRESS (Oxford, England) we publish a Spanish translation of pp. 76-78 of "A History of the Spanish Stage" by N. D. SHERGOLD

© Oxford University Press, 1967.

CAPITULO I

RASGOS TRADICIONALES

El término "rasgo", en su acepción más aproximada al término "trazo", lo tomamos del arte de la pintura para significar aquí el elemento (o mínima porción) del drama que conteniendo cierta materia narrativa o descriptiva puede ser comparado con otro similar de otra narración precedente. Nótese que al añadir al término "rasgo" el adjetivo "tradicional", excluimos de la consideración todo "rasgo" del que no se halle precedente alguno en la historia. Así, por ejemplo, el que uno de los "judíos" que actúan en la representación del Misterio lleve un cierto sombrero podría deberse a una ocurrencia original ignorada por la tradición anterior, tanto escrita como pictórica o escénica. En tal caso este rasgo no nos sirve como "gen" para identificar la procedencia de una fuente, y por lo tanto no nos interesa. En cambio, nos interesan rasgos como la *palma*, el *incienso*, el *arpa del Araceli* y el *traje de peregrino de Santiago*, así como cada escena y cada personaje cuyo precedente se puede identificar en la tradición anterior.

De todo esto se concluye también que dichos rasgos no deben ser deducidos solamente del texto literario, sino de todo lo que constituye narración o descripción en el drama, que puede ser la suma de lo que se oye más lo que se ve, y aún a veces hasta del aroma que se siente. Hay que notar que la fuente de la narración contenida en un drama puede pertenecer a un género literario distinto, como la novela o la crónica, o a un medio de expresión no literario, como la pintura. En esta reducción o traslación de un medio expresivo a otro no tiene por qué perderse rasgo narrativo alguno, con tal de que adecuadamente se traslade su expresión. Así, por ejemplo, puede darse el caso de que palabras como éstas, "entra Santiago vestido en traje de peregrino," hayan servido de modelo para un rasgo que, por ser escénico, no se expresa con palabra alguna que tengan que escuchar los espectadores, sino con la aparición de un personaje en traje de peregrino. En el Misterio de Elche podemos suponer que todos los rasgos se hallan consignados en el texto del consueta más primitivo (de 1625), dado que en él no solo aparece el texto

literario que ha de ser cantado, sino también las indicaciones que rigen el movimiento escénico y determinan el porte de los personajes y de los objetos circunstanciales que les acompañan.

Aquí debemos advertir que, aunque todo lo indicado se refiere a los *rasgos elementales* (o mínimas porciones narrativas o descriptivas del Misterio), debemos prestar igualmente atención a los *grandes rasgos* que incluyen en sí mismos como pormenores otros rasgos elementales. ¿Cuándo podemos decir que una fuente ha sido imitada *a grandes rasgos*, o bien copiada o traducida *en detalle*? Puede darse el caso de que una fuente se tenga en cuenta sólo para tomar de ella la sustancia de las escenas capitales, transcritas *a grandes rasgos*, como si el transcriptor quisiera reservarse el derecho de variar, ampliar o reducir muy libremente los pormenores. Entonces habría que concluir que se ha dado una dependencia sustancial y directa entre la fuente y su derivación. Si se descubre que una fuente ha sido tomada por completo *en todo su pormenor*, sería vano establecer esta distinción de rasgos grandes y pequeños, porque quien copia al detalle copia al mismo tiempo los grandes rasgos. Si con todo, establecemos tal distinción, se debe a dos motivos. En el Misterio de Elche puede darse el caso (que luego comprobaremos) de que ninguna fuente ha sido tomada como patrón directo para todos los pormenores o rasgos elementales, sino que éstos han procedido de la combinación de dos o tres fuentes que no coinciden en los grandes rasgos o escenas capitales: como si el compositor hubiera querido aprovechar los ladrillos de dos casas derribadas para imitar una tercera en su estructura general, aunque no lo sea en los materiales particulares empleados. Imaginemos el caso de que el compositor de Elche haya imitado o traducido rasgos escénicos de dos diversos dramas italianos, para representar la sustancia de la narración de la Leyenda de Jacobo de Vorágine con más fidelidad que aquellos dramas. En tal caso las fuentes directas son tres: una para la sustancia o los grandes rasgos, que sería la Leyenda de Jacobo de Vorágine, y otras dos (combinadas), que serían los dramas italianos de donde se habrían tomado numerosos rasgos en detalle. Sólo esta posibilidad de derivación combinada justifica la distinción, como entre género y especie, de grandes y pequeños rasgos.

Pero hay además un motivo secundario que justifica dicha distinción: se trata de reconocer las fuentes indirectas, el tronco de la tradición al que, aún sin saberlo, se ha incrustado el autor con sólo traducir una fuente inmediata, como se dijo en la introducción. Se trata de saber cómo instintivamente, a caballo del interés por imitar una fuente cercana, el mismo gusto piadoso por revestir de fantasía la narración de un evento cierto pero descono-

cido en los pormenores se ha transmitido popularmente desde los comienzos del cristianismo hasta el drama medieval de Elche, que todavía sigue gustando en nuestros días. Es seguro que si los grandes rasgos o escenas capitales del Misterio, o una buena parte de ellos, coinciden con la narración más primitiva que los posee como originales, bien que no coincidan los detalles, se podrá decir que el Misterio deriva de dicha narración aunque sea indirectamente. Esta sería por tanto su fuente más prístina.

Dicho esto, tratemos de clasificar los grandes rasgos y los elementales a la vista de una consideración minuciosa del consuetud, o más bien de la propia representación del Misterio de Elche.

1. *Grandes rasgos (escenas del drama)*

- I. Oración de la Virgen con las Marías.
- II. Descendimiento del Ángel con la palma.
- III. Llegada de los Apóstoles.
- IV. Muerte de María y ascensión de su alma.
- V. Entierro.
- VI. Judiada (reanudación del entierro).
- VII. Venida de los ángeles por el cuerpo.
- VIII. Venida retrasada de Santo Tomás.
- IX. Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad.

La numeración romana asignada a las nueve grandes escenas servirá para compararlas con los rasgos elementales, ya que éstos se acomodan y se incluyen en aquéllos como pormenores o detalles descriptivos. Su correspondencia se ve al asignar a cada gran escena la serie de rasgos menores que abarca, y que van señalados con guarismos o números arábigos. He aquí, pues, las dos columnas correspondientes:

2. *Grandes escenas*

Rasgos elementales

- | | |
|--|--|
| I. Oración de la Virgen con las Marías | 1. Las <i>Marías</i> son invitadas a la <i>plegaria</i> .
2. Oración en <i>Getsemaní</i> .
3. Oración en el <i>Calvario</i> .
4. Oración ante el <i>Sepulcro</i> . |
| II. Descendimiento del ángel con la palma. | 5. Descendimiento del <i>ángel</i> con la <i>palma</i> .
6. Anunciación a María de su <i>muerte para el tercer día</i> .
8. María le <i>suplica</i> por la <i>venida</i> de los <i>Apóstoles</i> . |

- | | |
|--|---|
| III. Llegada de los Apóstoles. | 9. Venida de S. Juan. |
| | 10. Diálogo con María acerca de la palma. |
| | 11. Venida de S. Pedro. |
| | 13. Venida de los demás Apóstoles. |
| | 14. Santiago en <i>traje de peregrino</i> . |
| IV. Muerte de María y Asunción de su alma. | 15. Muerte de María. |
| | 16. Alma representada por una <i>pequeña imagen</i> . |
| | 18. El alma de María es llevada al cielo por los ángeles (v. infra 35). |
| V. Entierro. | 19. Súplica de los Apóstoles a las Marías. |
| | 20. Los vecinos son convocados. |
| | 21. La palma es concedida a Juan. |
| | 22. Canto del salmo <i>In exitu</i> . |
| | 23. S. Pedro lleva una <i>capa pluvial</i> . |
| VI. Judiada. | 24. Los <i>judtos</i> se aperciben del hecho y tratan de secuestrar el cuerpo. |
| | 25. Luchan con los Apóstoles. Especialmente los <i>sumos sacerdotes</i> o Prohombres, cuya preeminencia se muestra por la vestidura del "efod". |
| | 27. Castigo de las <i>manos</i> pegadas al féretro. |
| | 28. Arrepentimiento. |
| | 29. Súplica de intercesión a S. Pedro. |
| | 30. Este les exige como condición para salvarse del apuro que crean en la <i>Virginidad</i> de M. |
| | 31. Perdón, bautismo <i>con la palma</i> , curación. |
| | 32. Se suman a la comitiva. |
| | 33. Incensación por parte de S. Pedro. |
| VII. Venida de los ángeles por el cuerpo. | 34. Acto de la sepultura. |
| | 35. Baján los ángeles en el <i>Araceli</i> , llevando <i>instrumentos de cuerda</i> . |
| VIII. Venida retrasada de Sto. Tomas. | 36. Llega con retraso de las Indias. |
| | 37. Presencia la Asunción <i>con los Apóstoles</i> . |
| IX. Coronación de la Virgen. | 40. Coronación de la Virgen por la Stma. Trinidad. |

Rasgos tradicionales

Estos son, pues, los rasgos elementales que corresponden a las nueve escenas. En su enunciado subrayamos la palabra más determinante del rasgo.

Se puede notar que en esta lista de 40 rasgos que vienen a matizar la narración o descripción de las nueve escenas fundamentales, se han saltado unos cuantos números: 7, 12, 17, 26, 38 y 39. Esto tiene su explicación. En el Misterio de Elche *faltan* precisamente esos seis rasgos para poderse acomodar del todo a la completa y acumulada tradición de los Apócrifos. Probablemente no hay una sola de las narraciones anteriores que contenga los 40 rasgos. Sin embargo, a la altura histórica de la composición del Misterio de Elche era de esperar que se hubieran incorporado la mayor parte de estos seis rasgos que faltan y que son tan comunes a la tradición inmediatamente anterior. Su defecto en Elche puede ser considerado como una anomalía dentro de dicha tradición. Precisamente esta anomalía es un indicio más que nos puede guiar a la identificación de la fuente más directa o inmediata. Porque, o bien el compositor del drama de Elche ha encontrado un arquetipo que imitar donde faltan esos rasgos, o por su cuenta los ha suprimido, o se han perdido en Elche a lo largo del tiempo transcurrido entre la composición de la obra y la redacción del consueto que ha llegado a nuestros días como patrón al que se ajustan las representaciones. Ahora bien, de estas hipótesis podemos rechazar la segunda y la tercera, siempre y cuando seamos capaces de encontrar el arquetipo *defectuoso* que puede haber servido de modelo a un autor que muestra ser artista pero no erudito, y no preocupado por tanto en averiguar si tal modelo se ajusta o no a cualquier tradición anterior. Es mucho más improbable pensar que tal autor haya tenido algún motivo en su criterio particular para suprimir, por su cuenta, rasgos tan marcados y tan constantes; y también es improbable que, habiendo conservado lo demás, la población de Elche haya tenido el descuido de extraviar seis fragmentos que no se encuentran en una página sino que están diseminados a lo largo de la obra.

Estos son, pues, los rasgos que faltan en el Misterio:

- 7 (del II): Petición al ángel de no ver al *Demonio* a la hora de la muerte.
- 12 (del III): Llegada del apóstol *S. Pablo* (que haría el número 13 entre los apóstoles, contando a Santo Tomás).
- 17 (del IV): Venida de *Cristo en persona* a tomar el alma de la Madre (después, también a tomar el cuerpo resucitado).
- 26 (del VI): Milagro de la *ceguera* de los judíos. (Está solo el milagro de las manos pegadas).

38 (del VIII): Santo Tomás recibe de manos de la Virgen, que está subiendo a los cielos, la *cinta* de su vestido.

39 (del VIII): Santo Tomás hace comprobar a los demás Apóstoles el hecho de que *el sepulcro está vacío*¹.

De estos seis rasgos destacan, por la insistencia con que son atestiguados por las fuentes, el 12 (venida de S. Pablo) y el 17 (venida de Cristo en persona). Especialmente este último se halla afirmado con tanta constancia y con el énfasis de ser algo tan central en toda narración anterior, que querer explicar su defecto en Elche produciría a todo investigador de las fuentes no pocos quebraderos de cabeza (cosa que puedo decir por experiencia).

He de precisar en este punto que la ausencia de los rasgos 12 y 17 no es tan segura en Elche que excluya, de entrada, la hipótesis de una atrofia sufrida por el consuetista con el correr de los tiempos.

He aquí el fundamento de esta sospecha y su posible camino de solución. Tanto el consuetista de 1639 como el de 1709 dicen al principio del acto segundo que, detrás de S. Pedro y S. Juan, sube al estrado S. Pablo (*Sent Pau*). Ahora bien, a este apóstol no se le da parlamento alguno ni actúa en los ternarios musicales donde se incluye a los otros dos apóstoles mencionados y a un tercero, que no se nombra en estos consuetistas, pero que en el de Soler Chacón (1625) es Santiago. S. Pablo es incluido en el número de apóstoles que, incluyendo también a Santo Tomás, es de doce y no de trece. Cabe sospechar que su inclusión es debida a una falsa interpretación de los copistas de estos dos consuetistas y no al propósito expreso del autor del Misterio. Sabemos que S. Pablo no es uno de los doce apóstoles del día de Pentecostés, que son los que actúan en Elche. Su inclusión en los demás apócrifos asuncionistas siempre destaca por una intervención muy especial que se le otorga en el diálogo y que, por cierto, no existe en Elche. Por lo tanto, podemos concluir que S. Pablo no aparece en la escena del Misterio, siendo sólo nombrado por error de los copistas.

En cuanto al rasgo 17, se sospecha de su primitiva presencia desaparecida con el tiempo en el Misterio de Elche. Esta sospecha, bien remota, se funda en el hecho de que, de costumbre, es *sacerdote* el ángel central del Araceli, el que toma el alma de María. Esta función corresponde a Cristo en los apócrifos que le incluyen. ¿Es esto una reminiscencia de su primitiva presencia?

¹ La admisión de este rasgo nos obligaría, sin embargo, a modificar el 37 (ver supra), suprimiendo de él las palabras *con los demás Apóstoles*, ya que el rasgo 39 supone que sólo Tomás ha presenciado la Asunción, como podremos comprobar más adelante.

Rasgos tradicionales

La duda es fortísima, ya que también éste sería el primero y el único caso en que Cristo aparece permaneciendo mudo, siendo, como debe ser, el personaje más importante del drama. La condición sacerdotal del ángel mayor puede tener otras explicaciones, ya que, como en adelante se verá, fue en principio bastante usual que todo personaje adulto representando un papel de alguna dignidad perteneciese al clero.

La falta de los otros cuatro rasgos, totalmente segura en Elche, puede ser explicada con mayor facilidad.

El hecho de la presencia o la ausencia de algunos datos reclama un trabajo de investigación. A partir de estos datos, (como quien tira de los hilos para sacar los ovillos) vamos a remontarnos al principio de la historia de la tradición cristiana por el camino que estos rasgos reunidos en otros más generales, y, en definitiva, en una narración unitaria y a su modo completa sobre la muerte y Asunción de María, han seguido hasta producir la composición del hermoso drama ilicitano.

CAPITULO II

SUSTRATO DOGMATICO FUNDAMENTAL

Al empezar el examen del recorrido de la tradición que ha desembocado en el drama de Elche, no podemos olvidar que, a pesar de la licencia fantástica con que fueron creadas las narraciones apócrifas de la Asunción de María, todas han tenido como punto de referencia, o más todavía, como sujeto sustancial de su relato, una verdad de fe de la religión cristiana: el maravilloso *tránsito* de María desde este mundo a la gloria celestial; de ahí el nombre genérico de *Transitus* con que se conocen estos relatos apócrifos.

Se puede afirmar que todos ellos han nacido de una exigencia de la fe del pueblo, que, por ser pueblo y por ser mediterráneo, sentía la necesidad de hacer sensible, palpable, episódica, una verdad que a duras penas podía percibir desde sus principios doctrinales más o menos abstractos. La verdad de fe, al principio no claramente percibida, ha sido siempre el móvil de la composición de tales narraciones. Siempre se ha creído que a la Madre correspondía un tránsito excepcional, maravilloso, de algún modo equiparable al tránsito del Hijo Salvador conocido como misterio de la Ascensión. No siempre se ha sabido con certeza que el tránsito de la Madre consistiera en un traslado de su cuerpo en vida (resucitado, o sin haber conocido la muerte) a la gloria de los cielos. Alguna vez, en efecto, se ha tratado de limitar la condición maravillosa de este tránsito a un traslado del cuerpo muerto, aunque incorrupto, a los pies del Arbol de la Vida del viejo Paraíso terrenal¹.

Siempre ha estado latente la creencia de que la condición maravillosa del tránsito de María *afectaba a su cuerpo*, de modo que singularmente se distinguiera su paso a la otra vida del de los demás, que hemos de pade-

¹ Ver M. JUGIE, *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, pp. 168-169. Cfr. C. BALÍĆ, *Testimonia de Assumptione Beatae Virginis Mariae ex omnibus saeculis*, vol. 1., pp. 22-23, en su interpretación del apócrifo griego del Ps. Juan Evangelista.

cer la corrupción del sepulcro hasta el día de la resurrección de la carne¹. Poco a poco se fue abriendo paso, dentro de los mismos apócrifos, la creencia clara en la muerte, resurrección y ascensión en cuerpo y alma de la Madre de Cristo al Reino celestial. No hace falta decir que esta creencia se halla definitivamente establecida en la conciencia del pueblo cristiano, aún sin contar con una definición solemne del Magisterio de la Iglesia, en el momento en que aparece nuestro Misterio de Elche. Ya algunos de los apócrifos más antiguos muestran con claridad la profesión de la misma creencia, y muestran con ello ser un antecedente más directo del "Misterio".

Esto será comprobado en los siguientes capítulos. Ahora nos interesa el hecho de que toda la tradición de los relatos ascensionistas descansa sobre una base firme, aunque a veces oscuramente reconocida, que es el hecho dogmático de la Asunción. Por debajo de toda la hojarasca de ficciones fantásticas, que trataban de acomodarse al gusto sensorial y milagrero del pueblo mediterráneo, echando mano de la analogía de otras narraciones bíblicas, parece como si el Espíritu Santo hubiera ido asentando con firmeza la creencia en ese núcleo de verdad que hoy es claramente dogmático. Los apócrifos, conforme avanzaba el tiempo, fueron respetando y afirmando cada vez más y, por tanto, de algún modo transmitiendo este núcleo de verdad como un tronco firme al que no daña el revestimiento de una hiedra de fantasía, puesta más para avivar el gusto que para proclamar dicha verdad.

¿Cuál es ese hecho dogmático sustancial que se ofrece como sustrato previo a la composición del primer relato apócrifo? Hoy el Magisterio de la Iglesia responde claramente a esta pregunta: la ascensión en cuerpo y alma de María a la gloria celestial. La Iglesia afirma este hecho dogmático como un *acontecimiento* de tal modo presente en la historia de este mundo que podría ser descrito y narrado, como han podido ser descritos y narrados otros hechos dogmáticos, tales como la muerte, la resurrección y la ascensión de Jesucristo, ya sea en su mismo acontecer ya sea en otros acontecimientos que son su resultado (como es el caso de la resurrección, que en sí misma no narran los Evangelios). Algo ocurrió en el tránsito de María

¹ Cuando en este privilegio se ha creído justificada la inclusión de otras criaturas humanas, como los profetas Elías y Henoc o S. Juan Evangelista, entonces se ha elevado el privilegio de María por encima de todos ellos, afirmando claramente la Asunción del cuerpo resucitado a la gloria. De cualquier forma, siempre el Tránsito de María se ha sentido como una gracia singular no compartida por nadie que esté por debajo de Cristo, hasta el día del Juicio Final. Ver sobre esto mi obra, G. GIRONES, *La Virgen María en la liturgia mozárabe*, Anales del Seminario de Valencia, 7, 1964, pp. 81ss y 87 ss.

que no sólo justifica la definición dogmática sino el intento de plasmarla y extenderla con todo pormenor en una *narración*.

En realidad, del tránsito no sabemos más que lo que nos dice nuestra fe, ya asintiendo a la definición dogmática, ya tratando de afirmar algo (la muerte de María) que hoy se puede presentir como futuro dogma; de este modo fué presentado el hecho de la ascensión antes de ser declarado dogma. De lo que dicen los apócrifos, de lo que, imitándolos, describe el Misterio de Elche podemos aceptar como un *hecho real* estos datos escuetos: 1. María murió. 2. Resucitó. 3. Fue asumida inmediatamente al cielo en cuerpo y alma. Todo lo demás es puro revestimiento de evocadora fantasía¹. Ahora bien, estos tres elementos están presentes tanto en el Misterio de Elche como en la mayor parte de los apócrifos, constituyendo la sustancia verídica de la narración, que justifica la tolerancia con que hoy se contempla el revestimiento de fantasía que está encaminada a promover el *gusto* en la creencia de aquel núcleo verdadero.

De los tres datos que consideramos como verdaderos, uno solo es dogmático: el tercero. El segundo está condicionado por la afirmación o negación del primero, porque, si es verdad que la Virgen murió, entonces para ser asumida con el cuerpo animado por el alma, como es exigido por el dogma, *debió volver a la vida* (ésta es, por tanto, una afirmación condicionalmente dogmática). El primer dato (la muerte) no es dogmático, no está definido por la Iglesia, pero es tal la constancia y la claridad de su afirmación a lo largo de la Tradición del Cristianismo, tan autorizado el modo de profesarlo en esa plegaria universal que es el Rosario², y tal su conveniencia con el resto de las afirmaciones dogmáticas, especialmente con la muerte de Cristo (cumbre de su destino que la Madre se sometió a compartir como esclava), que podemos claramente afirmarlo como una verdad *cierta y común*, cuya negación no constituye, hoy por hoy, una herejía, pero pienso podría ser tenida como error³.

¹ Considero atinado el juicio de M. JUGIE, p. 167 ss, que descarta el valor histórico de los apócrifos. En cambio no me parece aceptable la afirmación de J. M. BOVER Y OLIVER *Los apócrifos y la tradición ascensionista*, pp. 99-118, que se basa en conjeturas de escaso fundamento, para dar por válida la *historicidad* de muchos de sus rasgos.

² Se dice habitualmente en el rezo del Rosario: "el cuarto misterio glorioso es la Muerte y Asunción de la Virgen a los cielos".

³ Puede verse sobre esto mi libro: G. GIRONÉS, *La Humanidad salvada y salvadora* publicada por Anales del Seminario de Valencia, series theologica 1, Valencia, 1969, p. 38.

Estos tres hechos han podido ser materia narrativa en la medida en que se les puede considerar presentes a la experiencia de la historia de este mundo (o al menos como aptos para estar presentes). Esto no significa que sean realidades totalmente históricas, ya que por lo menos el hecho de la ascensión se le puede considerar en el límite entre lo histórico y lo celestial o metahistórico (es un *tránsito*), pero se presta a ser narrado tanto del lado de la historia (la marcha de este mundo), como de la metahistoria (el ingreso en lo celestial), siempre y cuando Dios haya permitido que la presencia de lo celestial (es decir, de los ángeles o del mismo Cristo ya glorioso) se ofrezca al testimonio de este mundo. No se excluye la posibilidad de una *experiencia angélica*, que ya se dio en el acontecimiento de la ascensión de Jesucristo¹.

El que estos hechos sean materia adecuada para una narración no exige que haya existido el testimonio de su acontecer en este mundo (basta que se les suponga como *aptos* para tal testimonio). Pudo la Virgen morir, resucitar y ser trasladada sin testigos, y puede el hecho, a pesar de todo, pertenecer a lo dogmático por estar exigido por unos principios contenidos claramente en la Divina Revelación. Así es hecho dogmático la Inmaculada Concepción de María, de cuya existencia nadie de este mundo, ni siquiera la madre de la Santísima que recibió en su seno tal acontecimiento se haya percatado y haya podido testimoniarlo como un *acontecimiento histórico*. Basta, pues, que la fe nos exija la afirmación del hecho, para que seamos capaces de *imaginarlo*, reconstruyendo un acontecer no necesariamente presenciado.

Es cierto que tales hechos dogmáticos, o predogmáticos, que forman parte del contenido de nuestra fe, sólo han llegado hasta nosotros testimoniados por los Apóstoles. En virtud de la misión recibida de Cristo² vivificada misteriosamente por el Espíritu Santo en Pentecostés, los Apóstoles son el único medio humano que ha sido capaz de transmitir a la historia el contenido completo de la Revelación. Esto explica la propensión de los apócrifos a imaginar que los Apóstoles han sido *testigos* de la muerte y ascensión de María. Pero, en realidad, tampoco esta presencia de los Apóstoles ha debido ser necesaria para que la sustancia del hecho dogmático se haya podido transmitir de ellos a la Iglesia posterior que la posee en depósito para explicarla y enseñarla progresivamente a través de los tiempos. Como hemos dicho más arriba, insistimos en que bastaría para ello que los

¹ *Hechos de los Apóstoles*, 1,10-11.

² *Mt.* 28.18 y paralelos.

Apóstoles hubieran testimoniado un cuerpo de Revelación en el que se contienen unos principios de los que necesariamente tenga que derivar la afirmación del hecho de la muerte y ascunción de la Madre de Cristo. Como para el dogma de la Inmaculada Concepción (que es una doctrina de fe que tal vez sólo se halle *virtualmente* revelada¹), también la Asunción podría hallarse sólo virtualmente contenida en principios tales como la Maternidad divina de María, que permite a la Madre, desde la raíz más personal de su conciencia libre, ser receptora directa e inmediata de toda la gracia de la salvación que se contiene en la existencia del Hijo encarnado y en su sucesivo despliegue histórico, de tal modo que directamente se aplique a la Madre, como fruto salvífico, esa asimilación al destino del Hijo que a la Iglesia sólo se aplica indirectamente hasta madurar en la futura consumación de la Parusía.

Desde el punto de vista dogmático, no estaríamos obligados a aceptar que la Virgen haya muerto antes que cualquiera de los Apóstoles, ya que la Revelación transmitida por ellos puede contener hechos futuros, como es el caso del juicio final. Solo una discreta norma del sentido común nos hace sospechar que no es probable que la Virgen muriera después que San Juan Evangelista, a la bonita edad de más de ciento veinte años; asimismo resulta juiciosa la sospecha de que alguno de los Apóstoles se cuidara de la Madre del Salvador, especialmente San Juan, a quien le fue confiada por Cristo.²

Estas conjeturas, cayendo estrictamente del lado terrenal del asunto, pueden haber sido las que movieran, al cabo de pocos siglos, el interés por *escenificar* el hecho dogmático, misteriosamente transmitido tan sólo por formar parte del cuerpo de la Revelación. Se imaginó a los Apóstoles en torno al lecho mortuario de María en el momento de expirar, permitiéndoles ser testigos de los acontecimientos de la ascunción, que inmediatamente, o a muy corto plazo, debieron desarrollarse³. Desde el punto de vista estrictamente dogmático, nada repugna a que las circunstancias externas de este hecho quedasen ocultas a los ojos de cualquier superviviente, siempre y cuando lo refiriéramos a las circunstancias externas, lo cual ven-

¹ Ver mi obra citada en la nota 3 p. 56, en sus páginas 106-107.

² Cf. *Jn* 19,25-27.

³ Los principios dogmáticos exigen que, aún suponiendo el hecho de la muerte, no se demore la Resurrección y la Asunción, ya que éstas aparecen como un privilegio que consiste precisamente en recibir *de inmediato* lo que los demás esperamos para el futuro remoto de la Parusía.

dría a justificar el agnosticismo demostrado por S. Isidoro sobre la muerte de la Virgen.¹

Digamos en conclusión: la sustancia del hecho que pertenece o puede con el tiempo pertenecer al dogma, lo que ya creemos con seguridad, se halla transmitido en el Misterio de Elche y precisamente como núcleo central de todo su cuerpo de narración. Los rasgos que más escueta y directamente contienen la confesión de este hecho, entre los grandes rasgos o escenas son: el IV, VII, y IX, y entre los rasgos elementales el 15, 35, 37 y 40. Este es el núcleo que, desde el campo doctrinal revelado por medio de los Apóstoles en el siglo I, aunque contenido sólo de un modo virtual, ha pasado a las narraciones apócrifas que, más pronto o más tarde, han venido a profesarlo con claridad sin que tuvieran que apoyarse en el hecho histórico en sí, que es reclamado como real por los principios de la Revelación, pero que nadie sabe cómo se ha dado en la realidad.

Lo demás es ficción, explicada por el afán sensorial y por el gusto de apreciar concreta y realísticamente la verdad de fe por parte del pueblo. Una ficción que, si no es muy descabellada (como no lo es en Elche), encuentra cierto fundamento en las conjeturas del sentido común (en un cierto naturalismo o antropomorfismo en la explicación de los Misterios dogmáticos, que es consecuente al hecho central de la Encarnación del Verbo). Una vez que Dios se ha hecho humano, es natural que todo lo que sigue a su encarnación se explique al modo histórico humano, y, en consecuencia, es natural que los misteriosos efectos que la Encarnación produjo en la Madre, se traten de exponer aplicándole a ella unos rasgos históricos similares a los que el mismo Evangelio aplica al misterio del Hijo Redentor. Un ejemplo típico de esta asimilación es la supuesta venida retrasada de Santo Tomás, que está calcada de la similar escena evangélica de la Resurrección de Jesucristo².

A continuación vamos a rastrear el testimonio histórico de este núcleo dogmático contenido en las ficciones narrativas de los apócrifos, de los que el Misterio de Elche es la derivación más tardía³.

¹ S. ISIDORO, *De ortu et obitu Patrum*, cap. 67, n. 112. MIGNE, PL. 83, 148-149. Cfr. BALÍ, o.c., I, pp. 173-174.

² Ver Jn 20, 24-28.

³ Los Apócrifos quieren rellenar lo que de narración parece faltar a la Biblia, con respecto a los hechos dogmáticos, según el sentir del pueblo. Esto explica que abunden los apócrifos de la Asunción de María y de la Infancia de Jesús, y no abunden en cambio los de la Pasión y Muerte del Señor, que con minucioso detalle son narrados por los Evangelios. Es evidente que la Asunción como hecho está ausente en la Biblia a pesar de ciertas insinuaciones como la de Apoc. 12, 1ss. y Ps. 131,9.

CAPITULO III

LAS PRIMERAS NARRACIONES APOCRIFAS

En el prólogo del *transitus* latino del pseudo-Melitón de Sardes aparecen estas palabras que aluden a otro apócrifo anterior:

“Recuerdo haber escrito muchas veces de un tal *Leucio*, que, habiendo convivido con los Apóstoles junto conmigo, insertó en sus escritos ciertas noticias de los Hechos de los Apóstoles con falso propósito y ánimo temerario, apartándose del camino de la justa verdad; mucho y variado fue lo que dijo de sus milagros; mucho falseó de su doctrina, afirmando que enseñaron de otra manera, y tratando de fundar en palabras de ellos sus nefastos pensamientos. Y, por si esto no le bastara, también el tránsito de la bendita siempre virgen María Madre de Dios depravó de modo tan impío que hoy resulta abominable en la Iglesia de Dios no solo leerlo sino incluso escucharlo”¹.

A partir de estas palabras, el desconocido autor trata, en consecuencia, de corregir la falseada versión del *Transitus* de Leucio, afirmando fundarse en las palabras que ha oído de boca del propio S. Juan Evangelista². Ahora bien, el contenido del relato que continúa permite sospechar que el autor, falsamente identificado con el obispo Melitón de Sardes, pudo fingir tanto el relato como el nombre a quien, por darle autoridad, atribuyó su creación. Se supone, en efecto, que Melitón de Sardes pudo conocer en su infancia a San Juan Evangelista³.

¹ “Saepe scripsisse me memini de quodam Leucio, qui nobiscum cum apostolis conversatus, alieno sensu et animo temerario discedens a via iustitiae, plurima de Apostolorum Actibus in libris suis inseruit; et de virtutibus quidem eorum multa et varia dixit; de doctrina vero eorum plurima mentitus est, asserens eos aliter docuisse, et stabiliens quasi ex eorum verbis sua nefanda argumenta. Nec solum sibi sufficere arbitratus est, verum etiam transitum beatae semper virginis Mariae Genitricis Dei, ita impio depravit stylo, ut in Ecclesia Dei non solum legere, sed etiam nefas sit audire”. MIGNE, *Patrologia Graeca*, 5 col. 1231.

² MIGNE, *PG*, 5, *ibid*.

³ MIGNE, *PG* 5, cols. 1155-58, siguiendo testimonios que dice ser antiguos, supone que murió no más tarde del año 177, pero O. BARDENHEWER, *Geschichte der Altkirchlichen*

No es probable que fingiera el hecho de conocer la existencia de otro relato precedente, puesto que el afán de refutarlo es precisamente lo que le mueve a escribir. Esta conclusión ha inducido a muchos investigadores a buscar el desconocido precedente del pseudo-Melitón: el atribuido a un tal Leucio. Este sería, en el orden cronológico, el primer *transitus* de la historia.

Martín Jugie considera, en efecto, al pseudo-Melitón como uno de los tipos más primitivos dentro de la serie de apócrifos asuncionistas. Jugie calcula que apareció sobre el año 550; es probablemente aventajado en antigüedad tan sólo por un cierto relato siríaco del siglo V, que inspiró a S. Gregorio de Tours; también supone que dicho relato puede ser el pretendido *Transitus* de Leucio¹.

El P. José Ma. Bover, S.J., gran estudioso de los apócrifos asuncionistas, viene de igual modo a concluir que el pseudo-Melitón deriva de un arquetipo sirio (*Libellus de exequiis B. V. Mariae*), que sería la forma más antigua entre los relatos apócrifos, cuyo único antecedente podría ser el mencionado Leucio, que se supone escrito en el siglo II². Pero Bover discrepa de Jugie al afirmar que el *Transitus W*, descubierto por Wilmart, el de Juan de Tesalónica (ambos considerados posteriores por Jugie) y el pseudo-Melitón, derivan paralela y directamente del arquetipo siríaco.

Por otra parte, el investigador francés Antoine Wenger coincide al afirmar que el apócrifo siríaco del siglo V es el más viejo de los conocidos; en esto concuerdan los franciscanos Donato Baldi y Anacleto Mosconi, que sin embargo hacen remontar su origen a una época anterior al s. V³. No parece quedar muy clara la interdependencia entre Juan de Tesalónica, *Transitus W* y pseudo-Melitón; asunto que nos puede interesar en cuanto que nos lleva a encontrar el más primitivo antecedente literario del Misterio de Elche.

Literatur, I, Darmstad, 1962, p. 455, reconoce la oscuridad de las noticias sobre la vida de este Santo Padre, que en todo caso debió morir antes del año 195.

¹ JUGIE, *o.c.*, p. 106 ss. En artículo anterior titulado "La littérature apocryphe sur la mort et l'Assomption de Marie à partir de la seconde moitié du VI siècle", *Echos d'Orient* 29 (1930), 265-280, el mismo autor supone que el pseudo-Melitón es la versión latina de un texto siríaco del siglo V, sólo aventajado en antigüedad por el posible *Leucio*, que entonces no se atrevió a identificar.

² J. M. BOVER, S.J., *Los Apócrifos y la tradición asuncionista*, especialmente las páginas 102-103.

³ A. WENGER, *L'assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VI au X siècle*. (Ver el interesante esquema de la p. 66). Cfr. D. BALDI, OFM., A. MOSCONI, OFM., *L'Assunzione di Maria SS. negli apocrifi*, pp. 73-125.

Por ahora, podemos retener como segura la conclusión en la que coinciden todos los autores: el más primitivo apócrifo asuncionista debe ser el de Leucio. Algunos (Jugie) tratan de identificarle con el conocido precedente siríaco del pseudo-Melitón y otros simplemente lo dan por desconocido.

Grande ha sido el interés que ha despertado en mí el más reciente estudio sobre apócrifos asuncionistas que trata de un texto etíope al que su editor y traductor, Victor Arras, considera audazmente como la versión genuina del supuesto Leucio.¹ No ha faltado algún comentarista que, aceptando como buena dicha afirmación, atribuyera con manifiesta alegría el origen del texto al siglo II².

Al estudiar detenidamente la versión latina del texto etíope, bien que el editor confiesa que procede de códices manuscritos notoriamente tardíos (siglos XV al XVIII), no se puede dejar de reconocer algo que hace verosímil su atribución a aquel famoso Leucio: el carácter extremadamente descabellado de toda la narración, que en ciertos pasos roza la irreverencia y en otros viene a caer en la herejía. Esto podría justificar, en efecto, la dura crítica de la introducción del apócrifo del pseudo-Melitón y su afán de purificar dicho relato de tales blasfemias³. A pesar de todo, nadie ha podido demostrar que la totalidad de los escritores etíopes haya quedado tan aleccionada por la crítica del pseudo-Melitón que ninguno de ellos se haya atrevido a seguir escribiendo disparates en los siglos posteriores. Tales relatos han continuado hasta las puertas del siglo XV, en que aparece su primera cons-

¹ CSCO, vols. 342-343, *Scriptores aethiopici*, tomi 66 et 67: *De Transitu Mariae Apocrypha Aethiopice*, (Victor Arras edidit et interpretavit). Louvain, 1973. Ver especialmente la introducción de ambos volúmenes, p. v.

² B. BAGATTI, OFM., *Chronica di Terra Santa*, pp. 456-9 en *MAR.* 36, 1974. Cfr. la misma revista, *Chronica del Belgio*, p. 116.

³ Ver supra, p. 60. Para que el lector se haga una idea de este carácter disparatado del relato etíope, diremos en resumen que en él aparece Jesucristo contando a su Madre las peripecias de la huida a Egipto, en la que, aparte de una extraña prolijidad, queda malparada la conformidad a la Providencia de María y José. Después, en un viaje dantesco al Infierno desde el Paraíso Terrenal, tanto la Virgen como los Apóstoles interceden ante el Señor por algunos condenados, logrando para ellos tres días de refrigerio. En cuanto a la actividad de los Apóstoles, después de una extraña comparación en el estilo de predicar de Andrés, Pedro y Pablo, aparece la peregrina peripecia de estos dos últimos que, devueltos al mundo encima de una nube, para que Pablo se estrene en la lucha contra el Demonio, aterrizan en Roma, para curar a la hija del rey a quien un ave extraña ha vaciado un ojo de un picotazo, resultando ser el ave otra mujer que sufre hechizo por sus pecados. Esto parece coincidir con la depravación que sobre los hechos de los Apóstoles y el Tránsito de María denuncia el pseudo-Melitón.

tancia en los códices, siendo en tal caso derivados y no fuentes de los apócrifos que tienen con ellos algún rasgo en común. Sin embargo, no faltan otros indicios sobre su origen remoto, como veremos después.

Digamos de momento que si expurgásemos este "Liber Requiéi" etíope de todos sus excesos fantasmagóricos que no aparecen en los apócrifos más afines a la sobria y sensata narración de Elche, podríamos detectar en qué medida ha pasado por él, en línea recta o como una ramificación marginada, el cuerpo de tradición que ha desembocado en Elche.

La narración etíope contiene los seis primeros de entre los nueve grandes rasgos en que hemos articulado el Misterio de Elche¹. El séptimo está modificado en el sentido de que el cuerpo de María es trasladado por los ángeles al Paraíso terrenal, junto al Arbol de la Vida, y solo allí experimenta la resurrección. Los grandes rasgos VIII y IX simplemente no existen.

En cuanto a los rasgos elementales², hay que advertir que el 5, uno de los más típicos y de los más constantes en toda la tradición (presentación de la palma por parte de un ángel), está alterado de un modo extraño: María recibe no una palma sino un libro que a lo largo de la narración juega el mismo papel que la palma en todas las demás narraciones. Están después, el 6 (también alterado, pues la resurrección se anuncia para el cuarto día y no para el tercero); 7 (falta en Elche); 8, 9, 10 (con la alteración ya mencionada); 12 (también falta en Elche); 13, 15, 16, 17 (no está en Elche); 18 (el alma recibida de Jesús es tomada por el ángel S. Miguel); 19, 20, 21 (con alteración: Juan es invitado no a llevar la palma sino a cantar primero); el 22, 24, 25, 26 (ceguera de los judíos, que no está en Elche); el 27, 28, 29, 30 (con alguna variación); el 31 (cambiando la palma por una hoja del libro) y el 34. Se encuentra a veces aproximada coincidencia, y otras coincidencia exacta, en 21 de los 30 rasgos elementales que en Elche corresponden a las seis primeras escenas, y además están los 4 rasgos que, faltando en Elche, suelen darse en los demás apócrifos, correspondiendo igualmente a dichas escenas. Si tenemos en cuenta que muchos de los rasgos que faltan pertenecen a fuentes plásticas y escénicas tardías, más bien que a fuentes literarias (como son, el 14: *traje de peregrino* de Santiago; o el 23: la *capa pluvial* de Pedro), se podrá concluir que la extraña narración etíope pertenece claramente al gran cuerpo de esa tradición que tratamos de investigar.

¹ Ver supra, pp. 49-50.

² Ver supra, pp. 49-50-51.

La escena séptima, que notablemente difiere de la de Elche, coincide, por una parte, con el *Transitus W*, y por otra parte, con el "Libellus de exequis B. V. Mariae" del código siríaco del siglo V, tenido hasta ahora como el documento seguro más antiguo sobre los apócrifos de la Asunción. He aquí la importancia del descubrimiento de la narración etíope.

El primitivo texto siríaco es un fragmento que empieza su narración después del entierro de María¹; se supone que corresponde a la transcripción de un relato cuyas primeras hojas se han perdido. Lo que ha quedado en el fragmento narra la disputa de los Apóstoles sobre el estilo de predicar, el viaje de todos al Paraíso, la intervención de Jesús y los ángeles, sobre todo S. Miguel, la resurrección de María al pie del Arbol de la Vida, y el viaje de todos a las regiones de ultratumba. Todo esto se encuentra como en la narración etíope, aunque no con tanta fantasmagoría, y prescindiendo del viaje posterior de los dos Apóstoles.

Toda la narración etíope, por lo tanto también la parte del fragmento siríaco suprimiendo de una y de otro el exceso fantasioso, coinciden con la narración que ha llegado a nuestros días en un tipo de apócrifo que es llamado *Transitus W* por haber sido descubierto por Wilmart, y que a su vez coincide, excepto en los rasgos finales, con Juan de Tesalónica². En la cuestión debatida por Jugie y Rivière acerca de cuál de los dos (Juan de Tesalónica, que es griego, o *Transitus W*, que es latino) es anterior³, parece que podemos inclinarnos a favor de la precedencia del *Transitus W*, ya que coincide con el fragmento siríaco que hasta ahora nos da la clave de la mayor antigüedad: Juan de Tesalónica parece haber efectuado una posterior "corrección" sobre aquel texto.

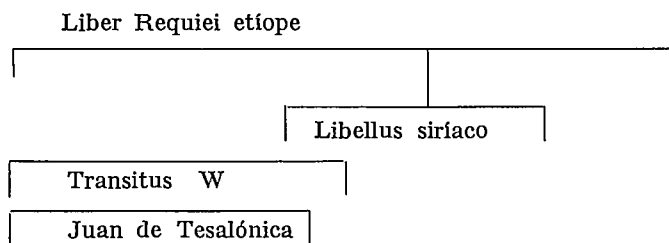
Pero aún podemos añadir otra conclusión no menos interesante: el *Transitus W*, que por ser latino y conocido en Occidente, hasta el siglo XIII, es el que nos interesa teniendo en cuenta que su origen es más antiguo que Juan de Tesalónica y que es también anterior al pseudo-Melitón con el que da muestras de clara interdependencia (uno de los dos ha de depender del otro). Esta afirmación se funda en el hecho de que el *Transitus W* se encuentra contenido en un apócrifo anterior, del que el texto siríaco es una

¹ Encontramos resumida esta narración en la mencionada obra de JUGIE, p. 108.

² Ver JUGIE, *o.c.*, pp. 151-153. La coincidencia con *Transitus W* es casi literal en los libros II y III (los menos extravagantes) del relato etíope.

³ Ver BALDI y MOSCONI, *a.c.*, p. 106. Ver J. M. BOVER, *La Asunción de María en el Transitus W y en Juan de Tesalónica*. Este artículo y el mencionado arriba p. 61 nota 2 forman parte de su libro *La Asunción de María*. Cfr. A. WENGER, *o.c.*, p. 66.

muestra segura pero incompleta y el texto etíope es una muestra completa. Además, de la comparación de estos dos últimos se deduce que el Transitus W procede del arquetipo que ellos muestran *por vía de reducción* o expurgación de fantasías desmesuradas para el buen gusto de los autores que los imitaron. Se trata, pues, de una expurgación anterior y distinta a la del pseudo-Melitón, que es aún más severa y reductora. El siguiente gráfico puede explicar la procedencia del Transitus W:



El "Libellus" empieza a partir de la sepultura, hasta donde el "Liber Requitei" etíope y Transitus W + Juan de Tesalónica son comunes, quitando en éstos los excesos de fantasía del primero. Desde la sepultura hasta la resurrección en el paraíso discrepa Juan de Tesalónica pero las otras tres fuentes son comunes, quitando del Transitus W la discusión de los Apóstoles. El "Libellus" y el "Liber Requitei" coinciden en un elemento narrativo que ha sido repudiado por sus imitadores: el viaje de ultratumba. A partir de él, sólo el etíope sigue desbarrando al contar la peregrinación de Pedro y Pablo de vuelta a este mundo.

Es posible que se demuestre que la sustancia narrativa que ha llegado a Elche procede de la expurgación del pseudo-Melitón y no del Transitus W. Bien está que detectemos dónde se encuentra esa sustancia narrativa original que, expurgada por unos y por otros, ha llegado hasta Elche. La respuesta parece clara: todo lo que se encuentra en el Transitus W es el reflejo de aquella primitiva narración que vino al mundo envuelta en una fantasía insoportable para el gusto más occidental y más moderno. Con esto no queremos decir que lo que se vislumbra como fuente apócrifa en el relato siríaco y en el etíope fuera compuesto por Leucio en el siglo II. Sólo decimos que muestra ser el arquetipo común más antiguo, cuyo primer derivado es el Transitus W, el cual, en consecuencia, debe ser anterior al pseudo-Melitón¹.

¹ En esta cuestión venimos a coincidir con Bover, o.c. en p. 64 sin ser tan entusiastas en cuanto a la veracidad histórica de los apócrifos como testimonio del hecho dogmático de la Asunción. Ver lo que dijimos en el cap. II.

Comparemos, pues, los rasgos de Elche con los del Transitus W, fundándonos en la versión del códice de Silos que, por pertenecer a la liturgia española de los Mozárabes, puede levantar la sospecha (sustentada, entre otros, por Oscar Esplá) de ser un antecedente directo del Misterio de Elche. Pero, dado que esta versión mozárabe se halla incompleta, procuraremos suplir su final con las otras versiones tal como las trae Bover en el artículo mencionado¹.

Escolio sobre el rasgo de la palma

El que hemos llamado rasgo 5 aparece definitivamente constituido en todas las fuentes posteriores a este misterioso precedente etíope que, al menos en la forma en que ha llegado hasta nosotros, presenta un libro en vez de la palma como hemos dicho. ¿Es este rasgo del libro una forma primitiva, corregida después a causa de otro influjo? Al tratar de responder a esta pregunta, he encontrado el dato más probable del origen del rasgo de la palma.

Puesto que este rasgo no parece fundarse en una imitación bíblica (a pesar de Apoc. 7,9, donde la palma se pone en manos de los que han alcanzado la victoria, pero no se dice que un ángel la traiga del Paraíso para otorgarla a quien va a subir a él), nos inclinaremos a pensar que procede de un apócrifo. Ahora bien, el único apócrifo que presenta tal fundamento es el Evangelio del pseudo-Mateo, como observa muy bien Rafael Ramos Folqués².

Efectivamente, en este apócrifo de la infancia del Salvador, que narra su huida a Egipto, aparece una palmera protectora de la Sagrada Familia, a la que el Niño Jesús dirige este parlamento:

Enderézate, palmera, recupera tu fuerza. Desde ahora figurarás entre los árboles que están en el Paraíso de mi Padre.

Más tarde, al reanudar la marcha con sus padres, sigue diciendo Jesús a la palmera:

¹ El códice de Silos, escrito en el siglo XI, fue publicado por Dom MARIUS FEROTÍN, OSB., *Le Liber Mozarabicus Sacramentorum*, cols. 786-795. Y también por M. GORDILLO, S.J., *La Asunción de María en la Iglesia española, siglos VI al XI*, pp. 250-269. BOVER trata del "final" del Transitus W en las primeras páginas del artículo mencionado en la p. 64.

² R. RAMOS FOLQUÉS, "El misterio de la palma" citado por A. RAMOS FOLQUÉS, o.c., pp. 23-24.

Te concedo el privilegio de que una de tus ramas sea llevada por mis ángeles y plantada en el Paraíso de mi Padre. Te confiero esta bendición, a fin de que a todos los que hubiesen salido vencedores en alguna lucha se les diga: tenéis la palma de la victoria.

Sigue diciendo el apócrifo que mientras así hablaba (el Señor), apareció un ángel de pie encima del árbol. Y tomando una de las ramas, voló al cielo, llevándola en la mano. Viendo lo cual, cayeron todos prosternados y quedaron como muertos.

Jesús entonces les dijo: *¿Por qué dejáis que el miedo embargue vuestros corazones? No sabéis que esta palma que he mandado trasladar al Paraíso, está destinada, en este lugar de delicias, a todos los Santos, del mismo modo que ha sido reservada para vosotros en el desierto? Y todos se levantaron llenos de alegría*¹.

Es indudable que los elementos que en este relato se resumen: la palma, el ángel que la transporta, el paraíso donde es depositada y su destino a darse a quienes alcanzan la vida eterna coinciden exactamente con los que conforman el rasgo 5 de la tradición apócrifa asuncionista. Esto viene a demostrar que tal tradición tiene por antecedente, en este punto, al pseudo-Mateo, o alguna de sus fuentes desconocidas, en todo caso no posterior a los orígenes del siglo VI².

¿Podemos decir que esta fuente indirecta ha provocado una corrección expresa del rasgo del libro del relato etíope? Es dudoso, porque este último tampoco parece encontrar fundamento en las Sagradas Escrituras³. Quizás el rasgo del libro sea en la narración etíope que ha llegado hasta nosotros una trasposición del mismo primitivo rasgo de la palma. En tal caso, si lo que aparece en el pseudo-Mateo es fuente de la elaboración de este rasgo tradicional asuncionista, entonces el contenido de tal apócrifo debe remontarse a una composición mucho más primitiva.

¹ A. DE SANTOS, "Evangelio de pseudo-Mateo," caps. XX-XXI. *Los Evangelios Apócrifos*, pp. 233-234.

² A. DE SANTOS, *o.c.*, p. 177.

³ Ver, con todo, *Apoc.* 10.

CAPITULO IV

LA VERSION MOZARABE DEL TRANSITUS W Y EL MISTERIO DE ELCHE

Vamos a establecer una comparación minuciosa entre el *Transitus* latino que, reflejando la más antigua tradición apócrifa, ha llegado a la España medieval, y su posible tributario de Elche. En esta comparación vamos a expresar en letras ordinarias las coincidencias, en itálicas las que sean casi literales, y en mayúsculas pequeñas las discrepancias, que, cuando sean datos que simplemente faltan en la otra narración, en ésta se dejarán en blanco. Insistimos en que la narración del Misterio sólo aparece completa combinando el texto y las indicaciones del consueta más antiguo (de 1625). Los números que aparecen ante el texto del Misterio son los de las estrofas, enumeradas por Pomares (p. 120 ss). Los números delante del texto del apócrifo latino corresponden a las columnas y líneas de la transcripción de Ferotin. Al pie se ofrece la respectiva traducción castellana del latín y del valenciano.

	Misterio de Elche	Transitus W (<i>versión mozárabe</i>)
Escena I		
	RASGO 1	
rasgo 2	<p>... Passa a la primera estatió que es lo <i>ort</i> ... y agenollada canta.</p> <p>4. O Sanct Verger <i>Getsemani</i>. etc.</p>	<p>(Alterado el orden: se halla después de la Escena II). 786/41. Maria ascendit in <i>montem Oliveti</i>.</p>
Escena I		
rasgo 2	<p>... Pasa a la primera estación que es el <i>huerto</i> ... y arrodillada canta</p> <p>4. Oh, santo vergel <i>Getsemani</i>.</p>	<p>Maria sube al <i>monte de los Olivos</i></p>

La versión mozárabe del Transitus

Misterio de Elche

RASGO 3

RASGO 4

Escena II

rasgo 5

. . . obres la porta del cel y devalla lo nuvol ab lo *Angel ab la palma en la ma* . . . y comença a cantar:

(Lo vostre Fill)

11. E manam *que us la portás aquesta palma y eus la donás*.

6

10. E diu que al *ters jorn* sens duptar, *ell ab si eus vol apellar*

8a

SUPLICA DE LA VIRGEN (NS. 12 Y 13).

Transitus W (versión mozárabe)

786/30. In temporibus illis, cum esset Maria diebus et noctibus vigilans et *orans* post Ascensionem Domini, venit ad eam *angelus* Domini et dixit ei: Maria surge et *accipe palmam, quam nunc detuli tibi*

/34. *quoniam infra tres dies assumta eris.*

Escena II

rasgo 5

. . . se abre la puerta del cielo y descende la nube con el *Angel* con la *palma* en la mano . . . y empieza a cantar:

(Vuestro Hijo)

11. Y me manda *que os la trajera esta palma y os la diese*

6

10. Y dice que al *tercer día* sin dudar, *El para sí os quiere llamar.*

En aquel tiempo, como perseverase María en la *oración* (ver rasgo 2) y en la vigilia, día y noche, desde la Ascensión del Señor, vino a ella un *ángel* del Señor y le dijo: María, levántate y *recibe la palma, que ahora te he traído,*

/34. *porque dentro de tres días serás asumida.*

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena II

rasgo 8b

(Respuesta del ángel)
14. Los Apóstols assí serán y
tots ab brevetat vindrán

(regreso del ángel)

(entre las estrofas 13 y 16)
... Respon lo Angel muntant
lo nuvol ... tancas lo nuvol y
entra en lo cel.

/34-35. Et ecce ego mittam om-
nes Apostolos et venient

/47. Angelus autem qui venerat
ad illam volavit ad celum cum
magno lumine.

787/1. (REVERSA IN DOMO) DEPO-
SUIT VESTEM ... ET LAVIT AQUA
OMNE CORPUS SUUM.

Escena III

9

(Antes de la estrofa 16)
Y entra sent Joan Apostol fent
admirations, puja al cadafal
(ver traducción) y fa una pro-
funda humillatio agenollat da-
vant la Maria.

(Alterado el orden, porque aquí
viene la convocación de los veci-
nos POR MARÍA, que corresponde
al rasgo 20, escena V, de Elche)
788/2. Subito venit sanctus Io-
hannes apostolus et pulsavit osti-
um domus et ingresus est.

Escena II

rasgo 8b

14. Los Apóstoles aquí estarán
y todos con rapidez vendrán

(regreso del ángel)

... Responde el ángel subien-
do a la nube. ... se cierra la
nube y entra en el cielo.

(Se explica la ausencia de este
rasgo por razón del pudor)

/34-35. Yo enviaré a todos los
Apóstoles y vendrán.

/47. El ángel que había venido a
ella voló al cielo con gran res-
plandor.

787/1. (VUELTA A CASA) SE QUITO
EL VESTIDO Y LAVO CON AGUA
TODO SU CUERPO. (SIGUE LARGA
PLEGARIA)

Escena III

9

Y entra San Juan Apóstol ha-
ciendo gestos de admiración y
sube al estrado (casa de María)
y le hace una profunda reve-
rencia arrodillado ante ella.

788/2. De repente llegó San Juan
Apóstol y llamó a la puerta de la
casa y entró.

La versión mozárabe del Transitus

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena III

rasgo 10

16. SALUTS, HONOR E SALVAMENT, ETC. (ENFATICO SALUDO DEL APOSTOL).

17. Ai fill Joan e amich meu etc. (exaltación gozosa en la respuesta de María).

18. Ai fill Joan, *si a vos plau, aquesta palma vos prengau, y la fassau davant portar, quant me porten a soterrar.*

20. SIGUE UNA LAMENTACION DE S. JUAN POR LA ANUNCIADA MUERTE DE MARIA.

(MARIA, ENTRISTECIDA, RECUERDA A JUAN EL CUIDADO QUE DEBE TENER DE ELLA POR RECOMENDACION DE JESUS EN EL CALVARIO). (JUAN LE PREGUNTA QUE QUIERE QUE HAGA). (MARIA LE RECOMIENDA CUIDAR LA SEPULTURA Y DEFENDER SU CUERPO).

788/20. Tunc Maria introduxit sanctum Johannem in cubiculum et ostendit ei *palmam luminis*, quam acceperat ab angelo . . . Et dixit ei: *Pater Iohannes, rogo te ut hanc palmam accipias, et facies eam precedere ante lectum meum usque ad sepulturam . . .*

S. JUAN RESPONDE QUE LO HA DE ACORDAR CON LOS APOSTOLES, MARIA LE ANUNCIA SU LLEGADA.

/

Escena III

rasgo 10

18. ¡Ay, hijo Juan! *si os complace, tomad esta palma y hacedla llevar delante cuando me lleven a enterrar.*

788/20. Entonces María introdujo a S. Juan en su aposento y le mostró la *palma* luminosa, que había recibido del ángel . . . Y le dijo: Padre Juan, *te ruego que recibas esta palma y hagas que preceda mi féretro hasta el sepulcro . . .*

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena III

rasgo 13

Girantse St. Joan als Apóstols
canta:

21. O Apóstols e germans meus,
veniu, plorem ab tristes veus.

11

(Después de la estrofa 22)
Entra St. Pere fent admirations
y aplega al cadafal y humillan-
se agenollat davant la Maria la
abraça etc. . . y diu (saltamos
a la estrofa 30):

30. O Deu valeu y que's asso
de aquesta congregatio?
algun misteri amagat vol Deu
nos sia revelat.

/35. Et sic subito omnes Aposto-
li in nubibus rapti, depositi sunt
ante ianuam domus Marie.

789/15. Tunc beatus Iohannes
apostolus hocurrit illis omnibus,
de domo Marie exiens, dixit: Be-
nedicite me, fratres.

789/1. Et sic Petrus positus geni-
bus, expansis manibus ad celos,
oravit Dominum, dicens

Deus omnipotens . . . hostende
nobis secreta tua misteria et abs-
condita . . .

Escena III

rasgo 13 (El saludo de S. Juan al divi-
sar a los Apóstoles, precede a
la llegada de cada cual, en la
que Pedro se adelanta. Esto
explica que trastoquemos el or-
den de los rasgos 13 y 11).

Volviéndose S. Juan a los Após-
tols canta:

21. Oh, Apóstoles y hermanos
míos, venid, lloremos con tris-
tes voces.

11

Entra S. Pedro haciendo ges-
tos de admiración, y llega al
estrado y humillándose arro-
dillado ante la María, la abraza,
etc. y dice:

30. ¡Oh Dios, valedme! y
¿qué es esto de esta congrega-
ción? Algún misterio escondido
quiere Dios nos sea revelado.

/35. Y así de repente todos (cfr.
Elche escena VIII) los Apóstoles,
raptados por unas nubes, fueron
depositados ante la puerta de
María

789/15. Entonces S. Juan Após-
tol les salió al paso, saliendo de
casa de María, y les dijo: Bende-
cidme, hermanos.

789/1. Y así Pedro, puesto de
rodillas, y levantando las manos
al cielo, oró al Señor diciendo:

Dios omnipotente . . . muéstra-
nos lo escondido de tus misterios
. . .

La versión mozárabe del Transitus

Misterio de Elche

Escena III

rasgo 12

(Ver nota en la traducción)

13bis.

(Ante la estrofa 24)

. . . Entren sis Apostols . . .
fent les mateixes admirations
. . . Entren tres Apostols, S.
Jaume y altres dos . . . y abra-
cense despres de haver fet ad-
miracions canten . . .:

Transitus W (versión mozárabe)

788/44. ET DIXIT APOSTOLUS PE-
TRUS: FRATER PAULE, SURGE ET
ORA PRIOR: QUIA VALDE LETATA
EST ANIMA MEA VIDENDO TE HO-
DIE.

788/37.

Et videntes se invicem, ceperunt
salutare, dicentes:

Escena III

rasgo 12

Nota: que en Elche falta S.
Pablo es evidente porque, apar-
te de no ser nombrado, los
Apóstoles que aparecen son
Juan + Pedro + 6 + 3 (que
incluyen Santiago el Mayor) +
Tomás = 12, que sólo pueden
ser los del día de Pentecostés,
en que no estaba Pablo).

13bis

. . . Entren seis Apóstoles . . .
haciendo los mismos gestos de
admiración . . . Entren tres
Apóstoles, Santiago y otros dos
. . . y se abrazan después de
haber hecho signos de admira-
ción, y cantan:

788/44. Y DIJO EL APOSTOL PE-
DRO: HERMANO PABLO, LEVANTATE
Y ORA TU PRIMERO, PORQUE MUCHO
SE ALEGRO MI ALMA AL VERTE
HOY.

788/37.

Y al verse empezaron a saludarse
entre sí, diciendo:

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena III

rasgo 13bis (cont.)

24. O poder del Alt Imperi
Senyor de tots los creats, cert
es aquest gran misteri ser assi
tots ajustats.

25. De les parts de assi estra-
nyes, som venguts molt presta-
ment, passant viles y monta-
nyes, en menys temps de un
moment.

Gratias agimus tibi, Domine, qui
nos hodie in unum congregatos
videre fecisti . . . Nunc autem,
fratres, oremus ad Dominum, ut
notum faciat nobis qua causa nos
hodie hic congregare fecit.

789/20. (CUENTA S. JUAN LAS PE-
RIPECIAS DE SU LLEGADA. SE SU-
PONE QUE TAMBIEN LAS CUENTAN
LOS DEMAS, A PETICIÓN DE MARIA).

14

(TRAJE DE PEREGRINO DE SAN-
TIAGO).

(SIGUE EL DIALOGO DE MARIA CON LOS APOSTOLES)

31. LOS MEUS CARS FILLS, PUIX
SOU VINGUTS, Y LO SENYOR VOS
AJA DUT, MON COS VOS SIA ACO-
MANAT, LO SOTERREU EN JOSA-
FAT

790/6. (MARIA LES MUESTRA LA
PALMA Y EL VESTIDO FUNEBRE.
LES CUENTA LO QUE EL ANGEL LE
ANUNCIO).

Escena III

rasgo 13bis (cont.)

24. ¡ Oh poder del Alto Impe-
rio, Señor de todos los creados!
cierto es este gran misterio ser
aquí todos reunidos.

25. De las partes de aquí ex-
trañas, hemos venido con gran
rapidez, pasando villas y mon-
tañas, en menos tiempo de un
momento.

Te damos gracias, Señor, que hoy
nos haces vernos reunidos . . .
Ahora, pues, hermanos, roguemos
al Señor que nos declare la cau-
sa por la que hoy nos ha hecho
reunirnos aquí.

14

(DIALOGO)

31. MIS CAROS HIJOS, PUES HA-
BEIS VENIDO, Y EL SEÑOR OS HA
TRAIDO, MI CUERPO OS SEA EN-
COMENDADO LO ENTERREIS EN
JOSAFAT.

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

790/21. (SIGUE AQUI UN PASAJE LARGO QUE NO TIENE CORRESPONDENCIA EN ELCHE: SE TRATA DE LA APARICION DE UNA LUZ Y UNA VOZ MISTERIOSA QUE RECITA LAS PALABRAS DE CRISTO QUE ESTAN EN MT. 28,20. PEDRO HABLA CON EL SEÑOR E INSTRUYE DESPUES, CON PALABRAS BIBLICAS, A LAS NUMEROSAS VIRGENES PRESENTES QUE SUPLICAN SU INTERCESION. ESTE PASAJE DISCORDANTE OCUPA 49 LINEAS).

791/22. (SIGUE OTRO PASAJE DISCORDANTE, EN EL CUAL MARIA, AUN CON VIDA, SALE A ORAR, SUPPLICANDO AL SEÑOR QUE LA LIBRE DE LA SERPIENTE TORTUOSA. AMBOS PASAJES OCUPAN UN 15 POR CIENTO DE LA EXTENSION DEL RELATO MOZARABE DE SILOS).

Escena IV

(Después de estrofa 31)

rasgo 15

ACABADA ESTA COBLA ES GITA
LA MARIA Y QUEDA MORTA Y DON-
NENLI UN CIRI BLANC, ETC.

17

791/35. (A LA NOCHE DEL TERCER DIA SOBREVIENE UNA LUMINARIA CON SUAVE OLOR. SE DUERMEN TODOS—LOS VECINOS—MENOS LOS APOSTOLES Y LAS TRES MARIAS).
/41. SUBITO ADVENIT IHESUS IN NUBE (cum multitudine angelorum). (CANTA GABRIEL Y MARIA DIALOGA CON EL SEÑOR).

Escena IV

rasgo 15 Acabada esta copla se acuesta
María y queda muerta y le dan
un cirio blanco, etc.

17

(Ver arriba).

/41. DE REPENTE VINO JESUS EN LA NUBE (con multitud de ángeles).

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena IV

rasgo 16

(Alterado el orden. Antes de estrofa 33) . . . Obres lo cel y comença a devallar lo Araceli ab quatre angels y hu en mig, que venen per l'*anima* de nostra Senyora, la qual (*imagen*) hu dels Aps. la dona al de en mig.

18

(Después de estrofa 35).
Al pujar (los angels) l'*anima* de nostra Senyora, canten . . . y en aver muntat lo Araceli ab l'*anima* de nostra Senyora . . . etc.

/48. SUSCEPIT DEUS *animam* eius ET TRADIDIT Angelo Michaeli. Et ipsa erat anima *in similitudine hominis*.

/48 (Ver supra). Suscepit (DEUS) *animam* eius et tradidit Angelo Michaeli.

(DIALOGO DE PEDRO CON EL SEÑOR ACERCA DE SI LAS ALMAS PROPIAS SON TAN BLANCAS Y PURAS COMO LA DE MARIA).

Escena IV

rasgo 16 Ábrese el cielo y empieza a descender el Araceli con cuatro ángeles y uno en medio, que vienen por el *alma* de Nuestra Señora, la cual (*imagen*) uno de los Apóstoles la da al de en medio (al ángel más importante, que puede ser S. Miguel).

18

Al subir (los ángeles) el *alma* de Nuestra Señora, cantan . . . y en llegando el Araceli arriba con el alma de Nuestra Señora . . . etc.

/48. TOMO DIOS su *alma* Y LA ENTREGO al Angel Miguel. Y la misma alma tenía *semejanza de un ser humano*.

/48. (Ver supra). Tomó (DIOS) su *alma* y la entregó al Angel Miguel.

Misterio de Elche

Escena V

rasgo 19

36. (Cantan los Apóstoles)
Par nos germans devem anar
a les *Maries* pregar, devotament
vullen venir pera la Verge se-
pelir.
37. A vosaltres venim pregar
que ensemps anem a soterrar
la Mare de Deu glorios puix
tant be ha fet per nos.

20

38. *È* anem *tots* ab amor y
alegria per amor del Redemp-
tor e de la Verge Maria.

Transitus W (versión mozárabe)

792/22. (SUPLICA EXALTADA DEL
CUERPO DIFUNTO DE MARIA AL
SEÑOR, PARA QUE NO LO ABAN-
DONE. EL SEÑOR SUBE AL CIELO).

/29. Petrus vero et alii discipuli
preceperunt illis *tribus virginibus*
que vigilaverunt, et lavaverunt
corpus Marie. Et aromata et ti-
miamata adoleverunt, et indu-
erunt eam vestimentibus albis,
et posuerunt in lecto suo.

(Desde el final de la escena II
se supone presentes a los *vecinos*
y *parientes*):
(Maria) misit et vocavit ad se om-
nes *propincos* suos . . .

Escena V

rasgo 19

36. Nos parece, hermanos, que
debemos ir a suplicar a las *Ma-
rías* que devotamente quieran
venir para enterrar a la Vir-
gen.
37. A vosotras venimos a ro-
gar que juntos vayamos a en-
terrar a la Madre del Dios glo-
rioso, pues tanto bien nos ha
hecho.

20

38. Y vamos *todos* (también
parientes y vecinos, ver estro-
fa siguiente) con amor y alegría,
por amor del Redentor y de la
Virgen María.

/29. Pedro y los demás discipu-
los ordenaron a aquellas *tres vír-
genes* que habían estado en vela,
que lavaran el cuerpo de María.
Y lo perfumaron con aroma y
timiam, y la vistieron de blanco,
y la acostaron en su lecho.
(En Elche las *virgenes* están re-
emplazadas por las *Marías*).

787/23. Y habiendo dicho esto,
(María) mandó llamar junto a sí
a los *parientes* y *vecinos* . . .

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena V

20 (contin)

(Responden las Marías)

39. Vosaltres siau benvinguts, *parents e amichs* de grans virtuts, prompts som pera anar a la Verge a soterrar.

Cfr. 791/37. Dormierunt autem omnes . . . exceptis Apostolis et tribus virginibus . . .

(En 792/34 se les vuelve a nombrar).

rasgo 21

(Canta St. Pere)

40. Preneu vos Joan la palma pretiosa, e *portaula davant lo cos glorificat*, car axi u dix la Verge gloriosa, ans que als cels sen ajes pujat.

(Canta S. Joan)

41. De grat pendré la palma pretiosa, e complire lo que'm aveu manat, puix que aveu potestat copiosa, de condemnar e delir tot pecat.

792/36. Petrus vero adtulit palmam quam angelus Marie dederat in manu, et dixit Johanni Apostolo: TU ES VIRGO. Tu debes cum ista palma *precedere lectum* et canere laudes. Respondit Iohannes dicens: Tu es Petrus, *precedens nos in apostolatum*. TU DEBES PRECEDERE ET PORTARE HANC PALMAM.

Escena V

20 (cont.)

39. Sed bienvenidos, *parientes y amigos* de grandes virtudes, prontas estamos para ir a enterrar a la Virgen.

Cfr. 791/37. Se durmieron todos . . . excepto los Apóstoles y las tres vírgenes . . .

rasgo 21

40. Tomad vos, Juan, la palma preciosa y *llevadla delante del cuerpo glorificado*, porque así lo dijo la Virgen gloriosa, antes que al cielo se hubiera subido.

792/36. Pedro tomó la palma, que el ángel dio a Maria en mano, y dijo al Apóstol Juan: TU ERES VIRGEN. Tú debes *preceder el féretro con esta palma*. Respondió Juan diciendo: Tu eres Pedro, que a todos precedes en el apostolado. TU DEBES PRECEDER Y LLEVAR LA PALMA.

41. De grado tomaré la palma preciosa y cumpliré lo que me habéis mandado, pues tenéis potestad abundante de condenar y borrar todo pecado.

La versión mozárabe del Transitus

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena V

rasgo 22

(Después de la estrofa 43)

Acabat de cantar lo damunt
dit, *prenen los Apostols a Nos-
tra Senyora* pera portarlà a so-
terrar, dient el cant lo Salm de
"Yn exitu Israel de Egypto".

rasgo 23

(CONSUETA. PRINCIPIO DEL 2º.
ACTO): ST. PERE, EL QUAL VA EN
CAPA DE COR DE DOMAS BLANCH
PARA LO ENTERRO DE NOSTRA
SENYORA. (POMARES, 135).

RASGO EXTRAVAGANTE

/44. Et sic omnes Apostoli por-
tabant lectum cum corpore. Petrus
vero levans vocem cepit canere
laudem, dicens: *In exitu Israel
de Egypto*, cum Alleluia.

(NO CONSTA, PERO SE PERCIBE EL
HECHO DE LA precedencia de Pe-
dro)

792/47. DOMINUS AUTEM PRO-
TEXIT NUBE LECTUM ET APOSTO-
LOS. ET DE NUBE ANGELI CANE-
BANT LAudem DESUPER ET A NUL-
LO VIDEbantur, NISI TANTUMMO-
DO VOCES AUDIEbant . . .

Escena V

rasgo 22 Acabado lo dicho arriba, *toman
los Apóstoles a Nuestra Señora*
para llevarla a enterrar, reci-
tando el canto del Salmo "*In
exitu Israel de Egypto*".

23 S. PEDRO, EL CUAL LLEVA CAPA
DE CORO DE DAMASCO BLANCO
PARA EL ENTIERRO DE NUESTRA
SEÑORA. (POMARES, 135).

R. EXTR.

/44. Y así todos los Apóstoles
llevaban el lecho con el cuerpo.
Entonces Pedro, levantando la
voz, empezó a cantar laudes di-
ciendo: *In exitu Israel de Egypto*,
con el aleluya.

792/47. EL SEÑOR PROTEGIO CON
UNA NUBE A LOS APOSTOLES Y EL
FERETRO. Y DESDE LA NUBE CAN-
TABAN LOS ANGELES LADES, Y DE
NADIE ERAN VISTOS, SINO QUE SOLO
SE OIAN SUS VOCES.

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena VI

rasgo 24 (Antes de estrofa 44) ... A este temps entren los *Jueus* ... fent visatges y cerimonies com qui va descubrint una cosa no pensada ...

JUEUS:

44. Aquesta gran novetat nos procura desonor. Anem tots a pas cuitat, non comporteu tal error.

25

(Antes y después de la estrofa 44) ... S. PERE Y S. JOAN LOS VAN IMPEDINT NO PASEN AL CADAFAL ON ESTA NOSTRA SENYORA. TIRA S. PERE DE UN COLTELL.

793/4. Et cum audissent principes sacerdotum *Iudeorum* dixerunt: Quid est hoc? ... Videntes autem principes turbam populi sequentem Apostolos, statim in eis ingressis demonibus ceperunt infra se dicere ...: Eamus et interficiamus Apostolos, et corpus Marie concrememus igne ...

(Cfr. palabras anteriores "interficiamus Apostolos", pero también:)

793/14. CUMQUE ADPROPINQUASSENT AD EOS, ANGELI ... IN NUBE PERCUSSERUNT ...

Escena VI

rasgo 24 (Antes de estr. 44). A este tiempo entran los *Judíos* ... con caras y ademanes de extrañeza como quien descubre algo inesperado ...

JUDIOS

44. Esta gran novedad nos procura deshonor. Vamos todos con precaución, no toleréis tal error.

25

(Antes y desp. de estr. 44)

S. PEDRO Y S. JUAN LES IMPIDEN PASAR AL ESTRADO EN QUE ESTA NUESTRA SEÑORA. ECHA MANO S. PEDRO DE UN CUCHILLO.

793/4. Y como lo oyeran los príncipes de los sacerdotes de los *Judíos* dijeron: ¿qué es esto? ... Viendo, pues, los príncipes la turba del pueblo que seguía a los Apóstoles, entró en ellos el demonio, y empezaron a decirse: vamos a matar a los Apóstoles y a quemar el cuerpo de María ...

793/14. Y, COMO SE ACERCARAN A ELLOS, LES HIRIERON LOS ANGELES DESDE LA NUBE.

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena VI

rasgo 26

/16 ... (ANGELI) PERCUSSE-
RUNT CECITATE OMNES ILLOS QUI CUM
PRINCIPIBUS ERANT. VENERUNT AD
CIVITATEM ...

27

(Después de estrofa 46) ...
St. Pere y el *major* dels Jueus
rinyen, quedant aquells ab les
mans gafes ...

/18. Unus autem ex ipsis qui
erant *principes* sacerdotum (NO-
MINE SYMON) accessit ad Aposto-
los et ad lectum ... statim ut
tetigit lectum, statim *manus* eius
aruerunt et brachiis abscisis cubiti
adeserunt ad lectum.

28

... canten agenollats
47. O Deu Adonai
qui formis natura
ajudans Shaddai
saviesa pura.

/27. Et exclamavit cum lacrimis
dicens (ESTE RASGO ESTA MAS
BIEN INCLUIDO EN EL SIGUIENTE)

Escena VI

rasgo 26

/16 ... (LOS ANGELES) HIRIERON
CON CEGUERA A TODOS LOS QUE
VENIAN CON LOS PRINCIPES. EN-
TRARON ENTONCES EN LA CIUDAD
...

27

(Desp. de estrofa 46) ... S.
Pedro y el *más importante* de
los Judíos riñen, quedando
aquéllos (los Judíos) con las
manos engarfiadas.

/18. Pero uno de los que eran
principes de los sacerdotes (LLA-
MADO SIMON) se acercó a los
Apóstoles y al lecho ... y en
cuanto lo tocó, *se le secaron las*
manos y se le cortaron los brazos
por los codos, quedando pegados
al lecho.

28

... cantan arrodillados
47. ¡ Oh Dios Adonay que for-
mas la naturaleza, ayúdanos
Shaday, sabiduría pura!

/27. Y gritó con lágrimas dicién-
do

Misterio de Elche

Transitus W (versión mozárabe)

Escena VI

rasgo 29

- 48 ... ajudans *Sent Pere*
qui tens la procura.
- 30 50. Promens Jueus si tots creu,
que la Mare del Fill de Deu,
TOT TEMPS FONCH VERGE SENS
DUBTAR, ANS E APRES DE IN-
FANTAR.
51. Pura fonch e sens peccat
la Mare de Deu glorificat, (etc.).
- 31 52. LOS JUEUS
Nosaltres tots creem que's la
Mare del Fill de Deu ...
(Consueta): pren *Sent Pere* la
palma Y AB ELLA BATEJA ALS
DITS JUEUS.

/29. Rogo et te, apostole *Petre*,
ut memor sis (QUID TIBI PRESTI-
TERIT PATER MEUS, QUANDO AN-
CILLA OSTIARIA INTERROGAVIT TE)
... Rogo ut me non despiciatis.
/36 ... Si credideris *Christum*
Ihesum ... quod verus filius Dei
sit ...
794/2 accede et osculare lectum
et dic: Credo hoc corpus esse abi-
taculum Spiritus Sancti, et in
eum quem portavit.
/4. Tunc princeps sacerdotum ...
dixit: Scio et credo quia Maria
templum Dei est.
/14 ... dixit Petrus iterum: Ac-
cipe palmam istam ET INGREDERE
CIVITATEM (LE MANDA A CURAR
CON LA PALMA A LOS QUE QUEDA-
RON CIEGOS, CFR. RASGO 26. EN
ESTA DIGRESION ESTÁN OCUPADAS
27 LÍNEAS DEL RELATO).

Escena VI

rasgo 29

- 48 ... ayúdanos, *San Pedro*,
que estás al cuidado (de los
que se han de salvar).
- 30 50. Prohombres judíos, si to-
dos creéis, que la Madre del
Hijo de Dios EN TODO TIEMPO,
SIN DUDA, FUE VIRGEN ANTES Y
DESPUES DEL PARTO.
51. Pura fue y sin pecado, la
Madre de Dios glorificado, (etc.).
- 31 52. LOS JUDIOS
Todos nosotros creemos que es
la Madre del Hijo de Dios ...
(Consueta): toma *San Pedro* la
palma Y CON ELLA BAUTIZA A
DICHOS JUDIOS.

/29. Te ruego, también, Apóstol
Pedro, que te acuerdes (DE LO QUE
HIZO POR TI MI PADRE, CUANDO LA
CRIADA PORTERA TE PREGUNTO)
... Ruego que no me despreciéis.
/36 ... Si tú creyeres EN JESU-
CRISTO ... que es verdadero Hijo
de Dios ...
794/2 acércate y besa el lecho
y di: Creo que este cuerpo es ha-
bitación del Espíritu Santo, y
creo en el que trajo en su seno.
/4. Entonces dijo el Príncipe de
los sacerdotes: sé y creo que
María es templo de Dios.
/14. Volvió a decir Pedro: toma
esta palma Y ENTRA EN LA CIUDAD
...

La versión mozárabe del *Transitus*

Misterio de Elche

Escena VI

rasgo 32 (LA ESTROFA 56 SE ATRIBUYE A LOS APOSTOLS Y JUEUS)

33 (DESPUES DE LA ESTR. 58). ACABADA ESTA CANTORIA, ADOREN TOTS A NOSTRA SENYORA, Y ST. PERE LA ENCENSA . . .

34 (Consueta ibidem). La posen los Apostols en lo sepulcre fent demostrations com qui plora y tancas lo sepulcre.

Escena VII.

35 (Venida del Araceli angélico, SIN JESUS, por el cuerpo de María).

(Véase unión de alma y cuerpo y *Asunción* con los ángeles en el consueta antes de estrofa 59).

Escena VI

rasgo 33 (DESPUES DE ESTR. 58), ACABADO ESTE CANTICO, ADORAN TODOS A NUESTRA SEÑORA, Y S. PEDRO LA INCIENSA . . .

34 (Consueta ibidem). La dejan los Apóstoles en el sepulcro con gestos de llanto, y ciérrase el sepulcro.

Escena VII

35 (Ver arriba)

Transitus W (versión mozárabe)

794/42. Apostoli autem portantes Mariam pervenerunt ad locum QUEM DIXERAT IHESUS et invenerunt monumentum novum et sepelierunt eam in eo.

(LOS APOSTOLES SENTADOS ANTE EL SEPULCRO RECIBEN LA VISITA DE JESUS con muchos ángeles. JESUS DA EL CUERPO A S. MIGUEL para montarlo en la nube.

(TRASLADO DE LOS APOSTOLES EN OTRAS NUBES HASTA EL PARAISO. CONTEMPLAN EL ARBOL DE LA VIDA (V. LIBELLUS SIRIO + LIBER REQUIEI ETIOPE, SUPRA CAP. III).

Mientras van sobre las nubes): 795/4 intuentes corpus Marie euntem cum angelis in celum, viderunt animam Marie ingredientem in corpore suo.

794/42. Los Apóstoles, llevando a María, llegaron al lugar PRESCRITO POR JESUS, y hallaron un monumento nuevo y la sepultaron en él.

795/4 mirando el cuerpo de María *subiendo con los ángeles al cielo*, vieron que su alma entraba en su cuerpo.

A esta comparación añadamos que, aunque el manuscrito silense queda interrumpido en el momento en que los Apóstoles contemplaron el Arbol de la Vida, no debe faltarle nada sustancial, a juzgar por la comparación de los diversos finales de otras versiones del *Transitus W* que ofrece Bover en su estudio mencionado¹.

Grandes son las coincidencias, aunque las discrepancias tampoco son pequeñas. Muchas de ellas se pueden explicar, como la que vimos entre los rasgos 8 y 9 (p. 70) y los discursos de Pedro (p. 75) que por su larga dimensión no encajarían en el género dramático pero sí en una mera lectura (que por otra parte parece perseguir un propósito pedagógico o edificante).

Posiblemente, alguna versión del *Transitus W* pudo estar geográficamente muy cerca de Elche, como la procedente de la Liturgia Mozárabe que hemos examinado, y quizás cerca en el tiempo, como la que Marocco describe a partir de un códice de Ivrea del siglo XII². Sin embargo, no podemos aún determinar su paternidad directa sobre el Misterio de Elche, hasta haber estudiado otras fuentes, en las que hemos de buscar, sobre todo, el precedente de la escena de Santo Tomás, combinada con las siete que la preceden.

¹ J. M. BOVER, *La Asunción de María en el Transitus W y en Juan de Tesalónica* (ver la reproducción de este artículo en su libro *La Asunción de María*, B.A.C., Madrid, segunda edición, 1951, p. 181.)

² G. MAROCCO, S.D.B., "L'Assunzione nel medioevo latino", en *Marianum* 12, 1950, pp. 399-459 (ver p. 449ss). Este autor supone que el texto de Ivrea no habla de la Asunción de María, pero en realidad se trata de un fragmento que hasta el punto de su interrupción, que corresponde con FEROTIN, o.c., cols. 790/5, es idéntico al manuscrito mozárabe. Se trata, pues, de otra transcripción del *Transitus W* que es de suponer que haya perdido las hojas que habrían de continuar la narración. El segundo *Transitus*, contenido en otro manuscrito del siglo XIV, del que habla también Marocco en el artículo citado, p. 451, parece coincidir con el pseudo-Melitón, más bien que con *Transitus W*, a juzgar por el final que Marocco transcribe.

CAPITULO V

EL LEGADO DE OTROS APOCRIFOS

De la lectura del pseudo-Melitón (texto ofrecido por Tischendorf y por Migne¹), se deduce que la narración latina, compuesta según Jugie a mediados del siglo VI², es sustancialmente idéntica a la del *Transitus W*, sobre la que parece haber ejercido una nueva reducción dejando el relato en unas proporciones que por su mayor sobriedad y verosimilitud resultan más asequibles a un espíritu crítico. Si las coincidencias y discrepancias del pseudo-Melitón con el Misterio de Elche fueran las mismas que las ya examinadas en el *Transitus W*, no sería necesario exponer una nueva comparación; bastaría reducir los dos viejos apócrifos a un solo tronco de tradición que indiscriminadamente habría servido de fuente al drama ilicitano. Dado que tales coincidencias y discrepancias no son idénticas, las deberemos examinar para llegar a conocer en qué medida el Misterio de Elche depende de cada una de estas dos fuentes. Puede suceder que la dependencia sea más directa en relación al pseudo-Melitón, si todo lo que éste corrige o modifica con respecto al *Transitus W* se halla igualmente corregido o modificado en Elche; puede también suceder que el Misterio haya retenido rasgos que por hallarse diferenciados en ambas fuentes denotarían una combinación de las dos en la composición del mismo Misterio o en otro antecedente que de un modo más inmediato habría transmitido la confluencia de aquellas fuentes remotas. Lo único que se excluye es que el pseudo-Melitón no haya transmitido (directa o indirectamente) al Misterio de Elche nada peculiar, nada que ya no esté en *Transitus W*, porque en tal caso no nos molestaríamos en considerarlo. Para evitar repeticiones farragosas, nos limitaremos a exponer solamente los rasgos en que pseudo-Melitón se aparta de *Transitus W*, clasificándolos en dos grupos: I) los que muestran mayor coincidencia

¹ K. VON TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae*, pp. 124-136. J. P. MIGNE, *PG*, tomos V, cols. 1231-1240.

² Ver *supra*, cap. III, p. 32.

con el Misterio de Elche; II) los que muestran mayor discrepancia. Esto nos permitirá deducir conclusiones positivas para nuestro estudio.

I. Hay por lo menos seis rasgos, o seis aspectos muy particulares de los rasgos, en que el pseudo-Melitón muestra mayor coincidencia con el Misterio de Elche que el Transitus W ya examinado. Son precisamente estos:

1. El rasgo 6 no sólo presenta el anuncio angélico de la ascensión para el tercer día, sino que además menciona al Hijo que reclama desde el cielo a su Madre:

pseudo-Melitón ¹	M. de Elche
<i>Expectat te filius tuus</i> (cap. III).	10. <i>Ell ab si eus vol apellar.</i>

2. El rasgo 8 a, no sólo menciona la promesa del ángel de enviar los Apóstoles a María, sino que tal promesa viene como respuesta a una petición de la Virgen:

pseudo-Melitón	M. de Elche
<i>Tunc Maria dixit ad angelum:</i> <i>peto abs te ut congregentur ad</i> <i>me omnes Apostoli</i> (cap. III).	12. <i>Angel plaent e lluminos si gratia</i> <i>trob yo davant vos un do vos vull</i> <i>demanar preguos no mel vullgau</i> <i>negar.</i>
	13. <i>Ab mon ser si possible es ans de</i> <i>la mia fi yo ves los Apostols assi</i> <i>justar per lo meu cos assoterrar.</i>

3. Otra de las coincidencias que parecen demostrar que el Misterio depende del pseudo-Melitón apartándose del Transitus W es la ausencia en aquéllos de los largos discursos de Juan y Pedro que aparecen en éste tras el rasgo 13². Podríamos decir aquí que la adaptación de un relato al género dramático es motivo suficiente para abreviar discursos cuya intención pedagógica concuerda más con el reposo de una lectura que con la movilidad escénica (como ya dijimos en la p. 84). Sin embargo, no faltan

¹ Traducción sucesiva de los textos que se mencionan:

- | | |
|--|---|
| pseudo-Melitón | M. de Elche |
| 1. <i>Te espera tu Hijo</i> (cap. III) | 10. <i>El consigo os quiere llamar.</i> |
| 2. <i>Entonces María dijo al ángel: Pido de ti que hacia mí se congreguen los Apóstoles.</i> (cap. III). | 12. <i>Angel placentero y luminoso, si gracia yo hallo ante vos, un don os quiero pedir, os ruego no me lo queráis negar.</i> |
| | 13. <i>Con mí ser si posible es antes de mí fin yo vea los Apóstoles aquí juntarse para mi cuerpo enterrar.</i> |

² Ver supra, p. 75.

dramas, como el de Orvieto¹, donde aparecen breves discursos. Esta ausencia de discursos es, pues, indicio sólo probable de dependencia.

4. La misma consideración podemos aplicar a la ausencia, en pseudo-Melitón y en Elche, del diálogo entre Jesús y Pedro acerca de la pureza de las almas, que aparece en *Transitus W* antes del rasgo 18. Se trata de un pequeño discurso pedagógico, pero su falta en Elche se puede explicar por otra causa más fundamental: la ausencia de Jesús, anomalía no fácil de justificar².

5. Es más decisiva la coincidencia que hallamos en el capítulo XIII del pseudo-Melitón correspondiendo al rasgo 30 del *Misterio*: la condición impuesta por Pedro a los judíos para ser perdonados. La coincidencia es como sigue:

pseudo-Melitón³
*Tunc respondens Petrus ait . . .
Si autem credideris toto corde in
Dominum Jesum Christum, quem
in suo sancto utero haec cui ca-
lumniatus es, Virgo portavit, et
post partum virgo permansit, ele-
mentia Domini . . . dabit tibi sa-
lutem.* (cap. XIII).

M. de Elche
50. *Promens jueus si tots creeu
que la Mare del Fill de Deu tot
temps fonch Verge sens duptar
ans e apres de infantar.*
51. . . . *creent aço guarireu.*

Está clara la intencionada afirmación de la Virginidad de María antes y después del parto que, faltando en *Transitus W*, aparece con idéntica claridad en Elche.

6. Lo que hace que el Pseudo Melitón y su lejano descendiente de Elche tengan que clasificarse en otra familia de apócrifos diversa del *Transitus W*, es la ausencia en aquéllos de ese extraño episodio final en que los Apóstoles son trasladados por las nubes al Paraíso para contemplar el Arbol

¹ Ver *infra*, p. 130ss.

² Anomalía de la que hablamos en el capítulo I, pp. 51-3.

³ *Entonces respondió Pedro
diciendo. . .*

*Si creyeres de todo corazón
en Nuestro Señor Jesucris-
to, a quien ésta que tú has
calumniado llevó virgen en
su santo útero, y después
del parto permaneció vir-
gen, la clemencia del Señor
te dará la salvación.*

50. *Prohombres judíos, si todos
creéis*

*que la Madre del Hijo de Dios
sin duda fue Virgen en todo
momento, antes y después de
dar a luz.*

51. . . . *creyendo esto curaréis.*

de la Vida. El capítulo XVIII del pseudo-Melitón sustituye este rasgo excesivamente fantástico e inverosímil, que *Transitus W* tiene en común con los apócrifos etíopes y sirios, por un regreso de los Apóstoles a sus lugares de predicación después de haber contemplado a la Virgen subiendo a los cielos. Dicho regreso falta en Elche, debido quizás al interés teatral de acabar la narración en una apoteosis celeste, pero tal regreso puede darse por supuesto de un modo razonable, incluyendo que el traslado se haga por medio de las nubes, puesto que ellas fueron el vehículo que maravillosamente los congregó.

II. Estas seis coincidencias no pueden obligarnos todavía a concluir que el relato del pseudo-Melitón se halle más directamente relacionado con Elche como su fuente literaria, hasta que no examinemos las discrepancias, que no son menos destacables.

1. La primera de ellas puede observarse en el capítulo II, que trata de recordar el pasaje evangélico¹ en que se funda la supuesta relación familiar entre María y San Juan. Esta introducción evangélica falta en las otras narraciones.

2. La segunda aparece en el capítulo III (edición de Migne), en que se dice que la muerte sobrevino a la Virgen veintidós años después de la Ascensión de Cristo. Es evidente que la admisión de este dato haría excluir de la escena mortuoria la presencia del Apóstol Santiago el Mayor, que había ya sido degollado por orden de Herodes². La fecha que trae la edición de Migne aparece cambiada en los códices del pseudo-Melitón, que hablan del año segundo, y no del veintidós, sin embargo, toda alusión al tiempo falta en Elche y en *Transitus W*, que empieza con la vaga expresión "In temporibus illis" (En aquellos tiempos)³.

3. La tercera coincide con el rasgo 7, que falta igualmente en estas dos narraciones, a pesar de ser tan común que no dejó de proliferar en otras piezas del teatro asuncionista medieval. Se trata de la petición hecha por María al ángel de la palma, de no ver a los demonios a la hora de la muerte.

¹ Jn. 19, 26-27.

² Hechos de los Apóstoles 12, 2.

³ Nótese que, a juzgar por la misma crónica de los Hechos de los Apóstoles, tampoco el año segundo después de la Ascensión se acomoda al hecho de la dispersión de los Once (! sin Santiago !) por todo el mundo, que tuvo lugar más tarde. Por este motivo fue duramente censurada como falsa la narración del pseudo-Melitón por S. Beda el Venerable. Véase JUDGE, *o.c.*, p. 156, nota 2.

Véase en el mismo capítulo III del pseudo-Melitón. Aunque este rasgo falta en *Transitus W*, no deja de insinuarse que María teme a la “tortuosa Serpiente” de cuya mano (1) pide al Señor verse liberada¹. El rasgo no está pues ausente del todo.

4. Las tres Virgenes—o Marías—no son requeridas por los Apóstoles para preparar el entierro, como en *Elche* y *Transitus W* (rasgo 19). En pseudo-Melitón tampoco aparecen convocados los parientes o vecinos (rasgo 20).

5. La resurrección del cuerpo de la Virgen y sucesiva asunción a los cielos se realiza porque así lo piden los Apóstoles al Señor (capítulos XVI-XVII), lo que tampoco aparece en los otros dos relatos.

No podríamos decir si estas cinco discrepancias son suficientes para obligarnos a concluir que la tradición literaria desembocada en *Elche* es una amalgama o combinación de las dos fuentes. Parece más seguro, puesto que predominan las coincidencias en el pseudo-Melitón, que éste haya transmitido de un modo más directo la tradición representada por *Transitus W*, de la que parece derivar. Sin embargo, las cinco discrepancias mencionadas resultan ser lo bastante fuertes para hacernos sospechar que no todo ha llegado a *Elche* por el pseudo-Melitón, como si absorbiera en sí mismo toda la tradición anterior, sino que algo ha persistido en la línea del *Transitus W* para transmitirse con independencia.

Estas dos fuentes, en parte paralelas y en parte superpuestas, no agotan el contenido apócrifo tradicional que ha llegado hasta *Elche*, ya que ambas desconocen las dos últimas escenas o grandes rasgos, a saber: la venida retrasada de Santo Tomás y la coronación de María por la Santísima Trinidad. Nos seguimos preguntando de dónde han procedido estas escenas, así como algunos rasgos menores que faltan en aquellos dos apócrifos (especialmente los que tienen un carácter más bien plástico). Habremos de averiguar también de dónde procede la reducción de aquellos elementos que, siendo comunes a estos antiguos apócrifos, han desaparecido de la narración de *Elche*.

Dejando para el próximo capítulo el problema de los orígenes de la escena VIII de *Elche*, que narra la venida en retraso de Santo Tomás, vamos a terminar el presente con una indicación que ha constituido para mí una notable sorpresa: se trata del rasgo 33, la incensación, de origen muy remoto y que no se halla en los apócrifos latinos sino en los griegos. Más

¹ Ver *supra*, p. 75.

tarde habremos de averiguar cómo se ha transmitido hasta el Misterio de Elche.

El apócrifo griego conocido por pseudo-Juan Evangelista debió ser compuesto, según afirma Jugie, entre los años 550-580¹. Nada nos permite concluir que este apócrifo haya transmitido de algún modo la sustancia de su relato hasta Elche, a pesar de haberse encontrado su antigua traducción latina², ya que son muy grandes las discrepancias que en él se manifiestan con relación al tronco tradicional (Leucio)/Transitus W/ps.-Melitón/Elche. La narración griega, cuyo texto fue publicado por Tischendorf y recientemente por Aurelio de Santos³, presenta un extraño viaje de ida y vuelta entre Jerusalén y Belén de la comitiva de la Virgen, una resurrección previa de algunos apóstoles, ya muertos, para poder acudir al Tránsito de María, que tiene lugar en domingo. Pero es grave que no ofrezca un testimonio positivo sobre la ascensión del cuerpo vivo de María a los cielos, siendo lo que constituye el núcleo central de las otras narraciones⁴.

No podemos pasar por alto el hecho de que el rasgo de la incensación, ausente de las demás familias de antiguos apócrifos, que se limitan a mencionar un cierto aroma precioso exhalado del sepulcro de María, se halla aquí mencionado con una reiteración notable. Seis veces por lo menos aparece el acto de echar incienso⁵ y no menos reiteradamente lo menciona la versión etíope del mismo pseudo-Juan⁶, pero no es del todo idéntica a la que menciona el consueta de Elche:

"Y succesivament, prenen los Apostols a Nostra Senyora ab tota solemnitat y reverentia que poden ab lo palis, la creu y encenser . . ."⁷.

"Acabado de cantar lo referido, toman los Apóstoles la Imagen baxo palio, Cruz y encensero que lo tendrá S. Pedro . . ."⁸.

¹ M. JUGIE, *o.c.*, p. 117. Ver, sin embargo, la opinión de A. DE SANTOS, *Los Evangelios Apócrifos*, pp. 617-18, quien, siguiendo a Tischendorf, acepta la probabilidad de que este apócrifo pueda remontarse al siglo IV.

² A. WILMART, *L'ancien récit latin de l'assomption*, pp. 357-362.

³ K. VON TISCHENDORF, *o.c.*, pp. 95-112; A. DE SANTOS, *o.c.*, pp. 619-644, con traducción española.

⁴ Sobre esta ausencia del testimonio de la Ascensión ver JUGIE, *o.c.*, pp. 119-120; A. WENGER, *o.c.*, p. 19 nota 1; BALDI y MOSCONI, *o.c.*, p. 79. Cfr. C. BALIĆ, *o.c.*, pp. 16-23, que disiente de estas opiniones negativas.

⁵ En los capítulos IV, VIII, IX, X, XXVI y XXXVIII.

⁶ CSCO vol. 343 (*Scriptores aethiopici*, tom. 67). Edición de V. ARRAS, Lovaina, 1973, p. 55ss.

⁷ POMARES, *o.c.*, p. 146. Consueta de 1625.

⁸ POMARES, *o.c.*, p. 181. Consueta castellano, versión de PERPIÑÁN.

El legado de otros apócrifos

En Elche, se supone que incienso sólo S. Pedro, en virtud de su función sacerdotal litúrgica, y una sola vez, correspondiendo a la reanudación del entierro tras el incidente de la Judiada. En cambio, en el pseudo-Juan inciensan varios apóstoles y otros personajes en diversas ocasiones, incluso a petición de la Virgen que aún está en vida. Esta diferencia no nos puede hacer sospechar que la incensación en Elche no tenga a esta otra por su precedente, como si se tratara de una coincidencia casual, ya que los futuros capítulos que se ocuparán de las fuentes iconográficas o plásticas nos harán comprobar hasta qué punto es abrumadora en su insistencia la tradición de este rasgo.

CAPITULO VI

ORIGEN DE LA ESCENA DE SANTO TOMAS

Según las conclusiones de Jugie, el episodio singular del apóstol retrasado aparece por primera vez en la *Carta del Pseudo-Dionisio a Tito*, que no debe ser anterior al siglo VIII¹. Se trata, pues, de un elemento que ha venido a sumarse en época más reciente a la primitiva tradición apócrifa que hemos examinado.

El mismo Jugie ofrece en resumen la sustancia narrativa de esta carta doblemente apócrifa (no siendo del pseudo-Dionisio)². El relato aparece transcrito casi al pie de la letra en la conocida *Historia Eutimiana*, que lo ha transmitido a la posteridad; basta retener los rasgos que han sido modificados en esta derivada transcripción para poder identificarlos. El relato de dicha carta viene a decir lo mismo que la *Historia Eutimiana*, con la excepción de dos rasgos: 1) el Apóstol ausente a la hora de la muerte de María no es nombrado; no se sabe si es Santo Tomás. 2) el cuerpo de María, sustraído del sepulcro por los ángeles, no se dice adónde es llevado o si reuniéndose al alma ha resucitado.

Sobre este simple relato, la *Historia Eutimiana* ha venido a crear explícitamente la leyenda asuncionista de Santo Tomás, dando su nombre al desconocido apóstol que en la carta del pseudo-Dionisio aparece llegado con retraso a la muerte de María.

La *Historia Eutimiana*, atribuida a un cierto arzobispo de Jerusalén llamado Juvenal, aparece incluida en la segunda homilía de San Juan Damasceno sobre la Dormición de la Virgen, pero se trata sin duda de una interpolación del siglo IX³. (Sabemos que San Juan Damasceno había ya

¹ JUGIE, *o.c.*, p. 112.

² JUGIE, *o.c.*, pp. 157-8. El texto original armenio de esta carta fue traducido por Paul Vetter en 1887 y posteriormente al francés por el P. Barnabé d'Alsace en su obra *Le tombeau de la Sainte Vierge à Jérusalem*, publicada en esta ciudad en 1903.

³ Ver M. JUGIE, *o.c.*, p. 159.

muerto en el año 749). He aquí la traducción del texto de dicha historia en su parte estrictamente narrativa:

Si bien lo acontecido en la muerte de la Santa Madre de Dios no fue transmitido en las páginas de la Sagrada Escritura divinamente inspirada, sin embargo hemos recibido de una antigua y verísima tradición que al tiempo de su gloriosa dormición todos los Apóstoles, dispersados por el mundo para la salvación de los gentiles, se congregaron en Jerusalén llevados por alto en un solo momento. Y estando allí, se les apareció una visión angélica, escuchándose la divina melodía de las celestes potestades. De este modo ella entregó el alma a Dios con santa gloria celestial, mientras que su cuerpo, que había recibido a Dios, fue colocado en un sepulcro de Getsemaní entre los cánticos de los Apóstoles y Angeles, los cuales no dejaron de cantar y mostrar su virtud en tal lugar por espacio de tres días. Pero al cabo de tres días, habiendo cesado el canto de los ángeles, fueron los Apóstoles, que allí permanecían, a abrir el sepulcro por requerimiento de Tomás que, acabando de llegar, siendo el único que había estado ausente, pretendía venerar el cuerpo que había llevado a Dios. Pero no hallaron aquel cuerpo venerable, sino solo unas ropas yacentes de las que provenía un aroma inenarrable que los embarcaba, y así volvieron a cerrar el sepulcro". (Sigue el texto expresando la *conclusión* de los Apóstoles de que tal cuerpo, a causa de su divina Maternidad virginal, *tenía que haber sido venerado por el Hijo no sólo con el don de la incorruptibilidad, sino con una traslación que se anticipaba a la futura resurrección universal*)¹.

De esta narración, que es la más sobria de cuantas hemos examinado, interesa destacar que ofrece el primer antecedente claro del rasgo 36 del Misterio de Elche, aunque también incluye el rasgo 39 (comprobación del sepulcro vacío por los Apóstoles, a instancias de Tomás), rasgo que falta en Elche aunque abunda en las narraciones asuncionistas que le son inmediatas o contemporáneas. Habrá, pues, que averiguar por qué camino ha llegado aquel primer rasgo separado de éste último. La Historia Eutimiana no ofrece ningún otro elemento que pueda considerarse como antecedente directo o indirecto del Misterio, a pesar de que resume con gran sobriedad la exuberancia de rasgos que Elche ha tomado del tronco tradicional de Transitus W y pseudo-Meliton, y por otra parte viene a ocultar, con un cierto recato no exento de exquisitez, el directo acontecer de la ascensión corporal de María. Tal acontecimiento, que constituye la culmi-

¹ S. JUAN DAMASCENO, *In dormitionem beatae virginis Mariae*, homilia 2 n. 18. PG 96, 747-751. La versión latina aparece en C. BALIČ, o.c., pp. 29-30; y una versión francesa en M. JUGIE, o.c., pp. 159-160.

nación (el *climax*) del Misterio de Elche, ha sido aquí reducido a una *conclusión* indirecta que tal vez pretenda evitar sea tomado como dato de experiencia histórica lo que sólo aparece como cierto en el fondo de nuestra fe, aún contando con el apoyo experimental negativo de que nadie haya podido hallar el cadáver de María en ningún sepulcro.

Existe asimismo otra narración árabe que combina la leyenda siríaca con la historia de Santo Tomás llegado con retraso. A juicio de Jugie, tal relato no debe ser anterior al siglo X¹. Este es el primero que incluye el rasgo 38 (concesión del cinto dejado caer por la Virgen ascendente) y reproduce el 36 que pudo haber tomado de la Historia Eutimiana, pero mezcla extraña y contradictoriamente el episodio de los Apóstoles llevados al Paraíso, (propio de la tradición sirio-etíope y de *Transitus W*), con el encuentro de Tomás y el resto de los Apóstoles junto al sepulcro. Pudo ser, de algún modo, precedente del pseudo-José de Arimatea, donde se reproduce el rasgo 38, pero no lo es del Misterio de Elche.

Es bastante común la creencia de que la escena de Tomás venido con retraso ha podido transmitirse, desde la Historia Eutimiana y del relato árabe, a través de otro apócrifo latino: *el pseudo-José de Arimatea*. Eugenio D'Ors da por supuesta la ascendencia de este apócrifo sobre el Misterio de Elche, y a la misma apreciación parece que se inclina Aurelio de Santos². Debo observar, sin embargo, que el pseudo-José de Arimatea no pudo ser ascendiente del *Misterio de Elche*, a no ser en la porción limitada a la escena de Santo Tomás y sólo de un modo indirecto, como trataré de demostrar.

El pseudo-José de Arimatea es un apócrifo ciertamente tardío, aunque pudo haber sido compuesto antes del siglo XIII, ya que en este siglo se encuentra algún manuscrito que nos lo transmite³. Por este lado no habría inconveniente en admitir la posibilidad de que haya influido sobre el Misterio de un modo muy inmediato, dada la cercanía temporal de su composición.

¹ M. JUGIE, *o.c.* en p. 61, de la revista *Echos d'Orient* 29 (1930), pp. 268 y 280.

² Véase el hermoso escrito de EUGENIO D'ORS en el folleto llamado *El Misterio de Elche*, publicado por su Patronato Nacional en 1960, p. 8 (no numerada). A. DE SANTOS, *o.c.*, p. 686, se reduce a constatar la similitud, que es innegable, entre pseudo-José de Arimatea y el Misterio, citando al P. M. GORDILLO (v. artículo mencionado en la p. 34), quien, por cierto, no atribuye al Misterio tal ascendencia, sino la de pseudo-Melitón + *Transitus W* de Silos, opinión más justa, aunque haya de alterarse el orden de la tradición a que pertenecen ambos apócrifos.

³ Ver JUGIE, *o.c.*, p. 112, nota 2.

Si nos detenemos a considerar su texto, editado por Tischendorf y por Aurelio de Santos¹, podremos notar que dista más de coincidir con Transitus W y con pseudo-Melitón que el Misterio de Elche, por lo que éste no pudo haber tomado los elementos de aquellos dos viejos apócrifos a través del pseudo-José de Arimatea sino por otro conducto que los pudo transmitir con mayor fidelidad.

Efectivamente, podemos destacar algunas discrepancias que hacen que este apócrifo se tenga que considerar extraño al parentesco formado por Transitus W, pseudo-Melitón y el Misterio de Elche. Por ejemplo: la misma presencia de José de Arimatea que al principio parece ocupar el puesto que tiene S. Juan en los otros apócrifos; el hecho de que los apóstoles que se nombran sean 16 (!) y aún se añada una multitud que no se nombra; la aparición de un resplandor (semejante al del monte Tabor) que les hace caer al suelo durante hora y media, hasta que empieza la ascensión del alma de la Virgen (cap. XI-XII). Y finalmente la ausencia de toda intervención de Pedro en la curación de los judíos.

Así pues, lo único que podría haber tomado el Misterio de Elche de pseudo-José de Arimatea es la escena de Santo Tomás, que falta en las otras dos fuentes. Pero si el compositor del Misterio ha tenido presente al pseudo-José, habrá debido tener presente *al mismo tiempo* a pseudo-Melitón o a Transitus W, y quizás a los dos a la vez, para tomar de uno y otros los rasgos más particulares. Esto nos haría pensar que el compositor literario del Misterio es un hombre erudito, capaz de comparar diversas fuentes para sacar de todas ellas una nueva composición elaborada con esmero; cosa poco probable, dado el carácter popular, no erudito, que muestra tener nuestro Misterio, así como todas las producciones similares. Es mucho más razonable la hipótesis de que el compositor literario de Elche haya empalmado a una traducción y adaptación ya compuesta del pseudo-Melitón o de Transitus W la escena de Tomás, que le habría sido brindada por un posterior conocimiento de la existencia del pseudo-José de Arimatea; en Elche faltan, como ya dijimos al principio del estudio², los rasgos 38 y 39, que corresponden a los capítulos XVII y XIX del pseudo-José de Arimatea. La supresión de tales rasgos en Elche puede explicarse fácilmente: 1º la Virgen que sube a los cielos está representada por la imagen de la Patrona de Elche, que no puede ser actriz o actor soltando su cinturón

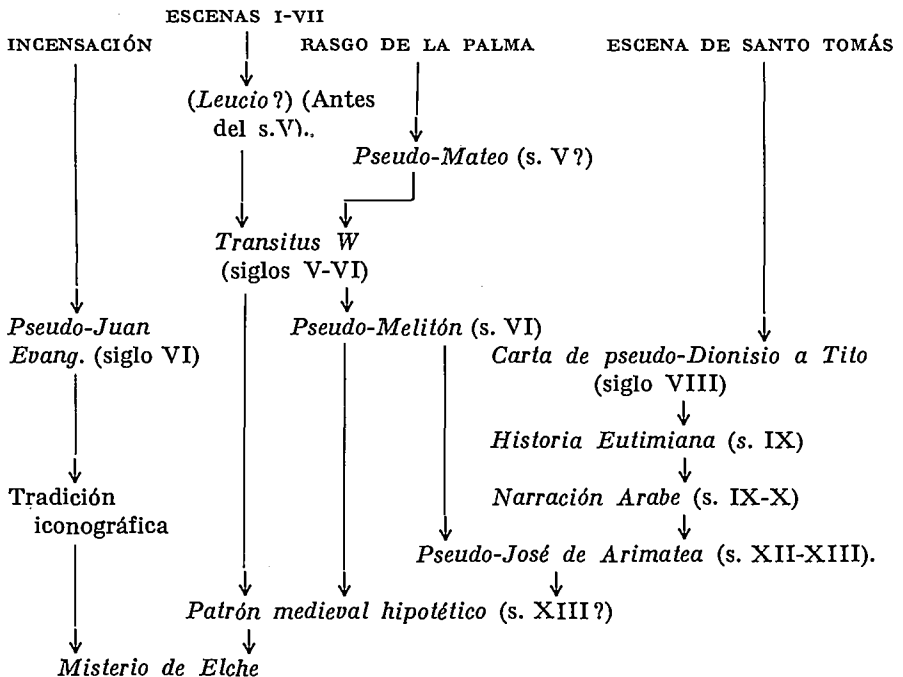
¹ K. VON TISCHENDORF, o.c., pp. 113-123, donde este apócrifo recibe el nombre de *Transitus A.* A. DE SANTOS, o.c., pp. 687-700, con traducción castellana.

² Ver cap. I, p. 52.

para dejarlo caer en manos de Tomás (rasgo 38); y 2º la Asunción contemplada por todos los Apóstoles a la vez es testimoniada tanto por el pseudo-Melitón como por Transitus W, de modo que el añadir la escena de Tomás pudo hacerse acomodándola al rasgo 37 ya constituido, en cuyo caso no tiene sentido la constatación del sepulcro vacío (rasgo 39)¹.

Sin embargo, esta última hipótesis se desvanecería si se hallara otro eslabón tradicional: un relato cercano en el tiempo a Elche, en el que se diera la combinación de Transitus W + pseudo-Melitón + Escena de Tomás y en su conjunto tan semejante a Elche que no dejara lugar a dudas sobre el hecho de haber servido de medio transmisor de las fuentes primitivas.

Con la esperanza de encontrar este elemento que podría ser el modelo inmediato del Misterio de Elche, o al menos el primer patrón que abarcara los grandes rasgos contenidos en la composición ilicitana (menos el último), terminamos este capítulo con un esquema que indica la procedencia más remota de todos estos rasgos:



¹ Ver *supra* lo dicho en la nota de la misma pág. 52.

Origen de la escena de Santo Tomás

Se puede observar que, si se llegase a comprobar la existencia del patrón hipotético medieval, quedará demostrado que la semejanza entre pseudo-José de Arimatea y el Misterio de Elche, a excepción de la escena de Tomás, se debe a que ambos proceden, directa o indirectamente, de una misma fuente (el pseudo-Melitón), es decir, tienen en su conjunto cierto parentesco horizontal, como si fueran hermanos, pero no vertical: no es el uno padre o ascendiente del otro, a no ser, repetimos, en la sola escena de Sto. Tomás.

Aún quedará por indagar el origen de la última escena, número 9, de Elche, o sea la coronación de María por la Trinidad, que no se encuentra hasta en época muy tardía, bien entrada la baja Edad Media¹.

¹ Ver C. ROHAULT DE FLEURY, *La Sainte Vierge*, I. p. 285, donde dice que no se encuentra testimonio iconográfico alguno sobre este tema de la coronación hasta el siglo XIII. Ver *infra*, p. 118.

CAPITULO VII

LA "LEYENDA AUREA" DE JACOBO DE VORAGINE

Celestino Piana en su interesante obra sobre la Asunción en los escritores del siglo XIII viene a decir que la Leyenda áurea de Jacobo de Voragine tuvo un influjo extraordinario en los años siguientes a la Edad Media; muy pocos escritos han gozado de una difusión tan extendida¹.

Esta opinión viene a confirmar algo que con facilidad podemos deducir del mero examen interno de sus narraciones. Por lo que respecta al Misterio de Elche, podemos afirmar con seguridad que el capítulo 119 de esta monumental hagiografía, que contiene la narración asuncionista, es, ni más ni menos, el patrón medieval buscado, mencionado en el capítulo anterior, que recoge todos los elementos precedentes de un modo tan parecido y conforme a la narración de Elche que no podemos menos de concluir que ésta le es muy directamente tributaria.

Giacomo da Varazzo, conocido en lengua latina como Jacobus a Varagine (o Voragine), ilustre dominico y arzobispo de Génova, murió en 1298. En 1270 ya tenía compuesta toda su famosa *Leyenda áurea*, de modo que esta obra pudo influir en otras narraciones asuncionistas dentro de este mismo siglo².

El texto de la *Leyenda áurea* que presentamos a continuación ha servido de eslabón tradicional entre las viejas fuentes apócrifas y la composición del *Misterio de Elche*, ya que no se conoce en la época otra fuente similar tan coincidente. Para que la prueba resulte clara, sin que tengamos que repetir los textos a comparar, ya expuestos en capítulos anteriores, dividiremos la página en sentido vertical en cuatro secciones que corresponden en orden cronológico (de izquierda a derecha) a las tres fuentes sucesivas y

¹ C. PIANA, OFM., *Assumptio Beatae Virginis Mariae apud scriptores saec. XIII*, p. 125.

² Cf. MARIA STICCO, *Giacomo da Varazzo*, art. en la *Enciclopedia Cattolica* (Vaticano) v. 6,332:3 (1951).

La Leyenda áurea: comparación

a su resultado: el *Misterio de Elche*. A partir de la escena de Santo Tomás, las fuentes de Transitus W y pseudo-Melitón son sustituidas por pseudo-José de Arimatea. La coincidencia entre unos textos y otros se expresará extendiendo las palabras de la narración de Vorágine (o bien una línea horizontal) en los espacios de las otras narraciones. La discrepancia será expresada dejando en blanco el espacio de la narración no coincidente. Se escribirá en caracteres más gruesos los defectos o lagunas de la *Leyenda áurea* con relación a los demás textos. Se da la traducción al pie de página. El texto de la *Leyenda áurea* está tomado de la edición revisada por Graesse en 1890¹.

	Transitus W	Ps.-Melitón	Leyenda Aurea	M. de Elche
Escena I			Pag. 504. . .	"Virgo beata (in domo
	juxta montem Syon posita		dicitur remansisse)	omniaque loca
			filii sui, scilicet	
rasgo 2			orationis-----,	
3			passionis -----,	
4			sepulturae . . . quoad vixit, devotio-	
			ne sedula visitavit et,	
			secundum quod ait	
			Epyphanius, XXIV	
			annis adscensionem filii sui	
			supervixit	
			P. 505. Probabiliter	
			. . . XII annis filio	
			supervixit	

Escena I	Se cuenta que la santa Virgen (permaneció en su casa cerca del monte de Sion) y que con una devoción asidua mientras vivió no dejaba de visitar los lugares (de la vida) de su Hijo, es decir, el
rasgo 2	de la oración (del Huerto), la Pasión y la Sepultura y que según
3-4	dice S. Epifanio, sobrevivió 24 años (no 22) a la Ascensión de su Hijo . . . Pero probablemente sólo 12 años sobrevivió al Hijo . . .

¹ JACOBUS A VARAGINE, *Leyenda áurea*. Reproducción fototípica de la tercera edición de 1890. Osnabrueck, Otto Zeller, 1965. Pág. 504ss (cap. CXIX, p. 114).

Transitus W Ps.-Melitón Leyenda Aurea M. de Elche

- Escena II Die igitur quadam dum in filii
 rasgo 5 sui desiderium cor virginis vehementer accenditur, aestuans ani-
 mus commovetur et in exteriorum lacrimarum abundantiam ex-
 citatur, cumque ad tempus subtracti filii aequanimiter non ferret
 subtracta solatia, ecce *angelus* cum multo lumine eidem adstitit
 et reverenter utpote sui matrem domini salutavit. Ave, inquit,
 benedicta Maria . . . Ecce autem ramum *palmae* de paradiso
 6 ad te dominam attuli, quem ante feretrum portare jubeas, cum
die tertia de corpore assumeris -----,
 nam tuus filius te matrem reverendam expectat.
 Cui Maria res- pondit: si inveni
 gratiam in oc- ulis tuis, obsecro
 ut nomen tuum mihi revelare dig-
 neris,
 8a sed hoc peto instantius, ut filii et fratres mei
 apostoli ad me pariter congregentur, ut eos, an-
 tequam moriar, corporalibus oculis videam et
 ab eis sepelire valeam et ipsis praesentibus spiri-
 tum Deo reddam.
 7a Hoc iterum peto et obsecro, ut ani-
 ma mea de corpore exiens nullum
 spiritum teterrimum videat nulla-
 que mihi Satanae potestas occurrat.

- Escena II Cierta día el corazón de la Virgen se encendió con vehemencia de-
 seando ver al Hijo, y con tanto ardor se le conmovió el alma (v.
 Elche, estrofas 3 y 7) que le vinieron afuera abundantes lágrimas.
 No sintiéndose, pues, con fuerzas para llevar con buen ánimo el
 haber perdido todo consuelo con la pérdida del Hijo, he aquí que
 rasgo 5 se le presentó un *ángel* con gran resplandor y la saludó muy re-
 verente como a la Madre de su Señor. Salve, le dijo, bendita
 María . . . Mira, Señora, que te traigo del Paraíso esta *palma*, que
 6 harás llevar ante tu féretro, cuando *dentro de tres días* seas toma-
 da de tu cuerpo, ya que tu Hijo te espera para honrarte como
 Madre. María le respondió: si he hallado gracia a tus ojos, te
 ruego que te dignes revelarme tu nombre.
 8a También te pido encarecidamente que hagas que se congreguen
 junto a mí los Apóstoles, mis hijos y hermanos, para que los
 vea con mis ojos corporales antes de morir y puedan ellos se-
 pultarme, después de entregar a Dios mi espíritu en su presencia.
 7a También te pido y te ruego que hagas que al salir mi alma del
 cuerpo no vea ningún espíritu temible ni me salga al encuentro
 ningún emisario de Satanás.

La Leyenda áurea: comparación

Transitus W Ps.-Melitón Leyenda Aurea M. de Elche

Escena II

rasgo Cui angelus: cur scire deside-
adic. ras, domina nomen meum, quod
 admirabile est et magnum?
rasgo 8b Ecce autem omnes ad te venient hodie et congregabuntur apos-
 toli, qui nobiles exhibebunt exequias funeris... et in eorum
 conspectu spiritum exhalabis -----
7b Malignum autem spiritum videre
 cur metuis? ... Fiat voluntas tua
 ut ipsos non videas.
regreso His dictis angelus cum multo lumine coelos adscendit.
del ángel

Escena III

9 Factum est autem, dum Johannes
 in Epheso praedicaret: coelum re-
 pente intonuit et nubes candida
 ipsum sustulit ac raptum
ante Mariae junuas collocavit percutiensque ostium interius introi-
vit ac reverenter virgo virginem (p. 506) salutavit. Quem felix
Maria conspiciens vehementer obstupuit et prae gaudio lacrimas
continere nequivit dixitque

Escena II

rasgo El ángel le responde: ¿por qué, Señora, quieres saber mi nombre
adicional. que es grande y admirable?
8b Hoy vendrán a tí los Apóstoles reunidos, y ellos te rendirán
 muy hermosas exequias, después que en su presencia exhalas tu
 espíritu.
7b Pero ¿por qué temes ver algún espíritu maligno? Que se haga
 tu voluntad y no los veas.
regreso Dicho esto, el ángel subió al cielo con gran resplandor.

Escena III Y ocurrió que mientras Juan predicaba en Efeso, de repente
9 sonó un trueno en el cielo y una nube blanca lo raptó dejándolo
 a la puerta de María, y él habiendo llamado entró y con toda re-
 verencia el virgen saludó a la Virgen. María al verlo quedó tur-
 bada de felicidad y sin poder contener las lágrimas le habló de
 este modo:

Transitus W Ps.-Meliton Leyenda Aurea M. de Elche

Escena III

rasgo 10 Fili Johannes, -----
 memor esto verborum magistri tui, quibus me
 tibi matrem et te mihi in filium commendavit ...
 Corpus me- um tibi cura sol-
 licita comme- ndo -----
 Audivi enim, Judaeos iniisse consilium dicentes:
 expectemus, viri fratres, quoadusque
 illa quae Jesum portavit, sub-
 eat mortem, et corpus ejus continuo rapiemus ac
 injectum ignibus comburemus. Tu igitur hanc
palman, deferri facies ante feretrum, cum corpus meum
 duxeritis ad sepulchrum -----
 Dixitque Johannes: o utinam hic essent omnes apos-
 toli fratres mei, ut decenter tibi parare possemus
 exsequias et exsolvere laudes dignas. -----
 13 Haec illo dicente omnes apostoli de locis, in quibus praedicabant,
 a nubibus rapiuntur et ante Mariae ostium collocantur, qui vi-
 dentes se ibidem insimul congregatos mirabantur dicentes: quae-
 nam causa est, propter quam nos hic dominus insimul congre-
 gavit? Johannes igitur ad eos exiit et dominam de corpore re-
 cessuram praedixit
 et addidit dicens: videte, fra-
 tres, ne, cum obierit, aliquis eam

Escena III

rasgo 10 "Oh, hijo Juan, acuérdate de las palabras de tu Maestro con las
 que me encomendó a tí como madre y te encomendó a mí como
 hijo. Confío a tu cuidado solícito mi cuerpo. Porque he oído que
 los judíos han tramado una conjura diciendo: "esperemos, hermanos,
 hasta que muera la madre de Jesús, y enseguida raptemos su cuer-
 po para quemarlo". Tú has de hacer llevar esta palma ante mi
 féretro, cuando llevéis mi cuerpo al sepulcro". Y dijo Juan:
 "Ojalá estuvieran aquí todos mis hermanos los apóstoles, para
 que te pudiéramos preparar honorables exequias y cantarte dignas
 alabanzas".
 13 Y diciendo esto, todos los Apóstoles fueron arrebatados por las
 nubes de los lugares donde estaban predicando, hasta ser colo-
 cados ante la puerta de María, y al verse entre sí todos congrega-
 dos se admiraban diciendo: ¿cuál es la causa por la que el Señor
 nos congregó a todos aquí?
 Entonces Juan salió a ellos y anunció que la Señora iba a marcharse
 de su cuerpo y añadió: Tened cuidado que nadie la llore cuando

La Leyenda aurea: comparación

	Transitus W	Ps.-Melitón	Leyenda Aurea	M. de Elche
Esc. III	defleat,		ne hoc videns popu-	
rasgo 13	lus conturbe-		tur et dicat: ecce	
(cont.)	isti quomodo		timent mortem, qui	
	tamen aliis		praedicant resurrec-	
	tionem.			
12	Aderat autem . . . et summa et perfectissima theol-			
	ogorum summitas, Paulus (Cita a Ps. Dionisio,			
	fuelle indirecta de			
	Historia Eutimiana).			
Escena IV			Circa vero horam	
			noctis tertiam ----	
rasgo 17	Jesus advenit cum angelorum ordinibus -----		patriarcharum coe-	
			tibus . . . -----	
	et ante thronum virginis acies ordinatur et dulcia			
	cantica frequentantur . . . Jesus dixit: veni, electa			
	mea, et ponam te in thronum meum			
	. . .			
rasgo 15 +			(No están claros)	
16 + 18			(507) Mariae anima de	
rasgo 16			corpore egreditur	
			et in ulnas filii	
			advolavit . . .	
	Apóstoli autem viderunt eius animam tanti esse			
	candoris, ut nulla mortalium lingua possit effari --			
<hr/>				
Esc. III	muera, no sea que el pueblo al verlo quede turbado y diga: miren			
rasgo 13	a éstos cómo temen la muerte, cuando a otros predicán la re-			
(cont.)	surrección.			
12	También estaba presente el que es la suma y perfectísima cumbre			
	de los teólogos, Pablo (Cita a Ps.-Dionisio, fuente indirecta de			
	la Historia Eutimiana).			
Esc. IV	Hacia las tres de la noche vino Jesús con los coros de ángeles			
rasgo 17	y los grupos de patriarcas, . . . etc. Ante el trono de la Virgen			
	se colocaron los ejércitos celestiales y empezaron a cantar dulces			
	melodías que se continuaban. Jesús dijo: "ven, mi elegida, y te			
	sentaré en mi trono . . ."			
r. 15 +	(P. 507). El alma de María salió del cuerpo y voló en las manos			
16 + 18	del Hijo . . .			
rasgo 16	Los Apóstoles vieron que su alma era tan blanca que ninguna			
	lengua mortal la podría describir.			
	(No aparece clara la forma humana del alma ni el traslado al			
	cielo por ángeles, suplantados estos directamente por Cristo).			

Transitus W Ps.-Melitón Leyenda Aurea M. de Elche

Escena V

rasgo 19 *Tres autem virgines, quae ibidem erant, cum corpus ejus lavandi gratia exspoliassent, tanta statim corpus claritate resplenduit, ut tangi quidem ad lavandum posset, videri autem non posset.*

(Las tres Virgenes—o Marías—no son requeridas por los Apóstoles, como en Elche y en Transitus W).

20 (Falta el rasgo 20, que está en Elche y en Transitus W).

21 Apostoli autem corpus ejus reverenter ceperunt et super feretrum posuerunt dixitque Johannes Petro: hanc palmam ante feretrum, Petre, portabis, quia dominus nobis te praetulit et suarum ovium (p. 508) pastorem et principem ordinavit. Cui Petrus: hanc potius portare te convenit -----

qui virgo a Domino es electus, et dignus est ut palmam virginis virgo ferat. Tu super pectus domini recumbere meruisti et exinde sapientiae et gratiae plus caeteris fluente potasti ... ego autem portabo cum feretro sanctum corpus ... Paulus autem dixit ei: et ego qui minimus vestrum omnium sum portabo tecum.

Escena V

rasgo 19 Cuando las *tres vírgenes*, que allí estaban, desnudaron el cuerpo para lavarlo, brilló con tal resplandor que podía ser tocado mientras se lavaba, pero no podía verse.

21 Los Apóstoles tomaron con reverencia su cuerpo y lo pusieron sobre el féretro, y dijo Juan a Pedro: esta *palma* ante el féretro tú, Pedro, has de llevar, porque el Señor te designó para predecearnos y te nombró pastor y príncipe de sus ovejas. Pedro respondió: más bien es justo que la lleves tú, que fuiste elegido virgen por el Señor, y la palma de la Virgen ha de llevarla quien es virgen. Tú mereciste recostar tu cabeza en el pecho del Señor y bebiste como nadie la gracia y sabiduría que de allí fluyeron ... Yo, en cambio, llevaré el santo cuerpo en su féretro ... Pablo añadió: y yo, que soy el menor de vosotros, lo llevaré contigo.

La Leyenda áurea: comparación

	Transitus W	Ps.-Melitón	Leyenda Aurea	M. de Elche
Escena V	Petrus inceptit cantare ac dicere: <i>exiit Israel de Aegypto</i> alleluja.			
rasgo 22	Caeteri autem apostoli cantus dulciter proseguuntur.			
	Dominus		autem feretrum et	
	apostolos nu-		be protexit ita	
	quod ipsi		(angeli? v. Tr. W)	
	non videbantur, sed tantum eorum vox audiebatur. Affuerunt et angeli cum apostolis concinentes.			
Esc. VI	Excitati omnes ad tam dulcem sonum et melodiam de civitate			
24	velocius exeunt et, quidnam hoc sit, diligenter sciscitantur. Tunc extitit qui diceret: Mariam illam discipuli Jesu efferunt mortuam . . . -----			
25	Tunc ad ar-		ma concurrunt et se mutuohortantes: venite, omnes discipulos occidamus ac	
	lum portavit,		ignibus comburamus.	
27	Princeps autem sacerdotum hoc videns obstupuit et ira repletus ait: ecce tabernaculum illius, qui nos et genus nostrum conturbavit, -----			
	qualem gloriam nunc accepit.			
	Et hoc dicens manus ad lectum misit volens illud evertere et ad terram deducere. Tunc <i>manus</i> ejus subito ambae <i>aruerunt</i> et lectulo adhaeserunt, ita ut ad lectulum manibus penderet et nimio cruciatu vexatus lamentabiliter ejularet -----			

Escena V				
rasgo 22	Pedro empezó a cantar: " <i>Salió Israel de Egipto, aleluya</i> ". Los demás Apóstoles continuaron el canto con gran dulzura. El Señor protegía a los Apóstoles y el féretro desde la nube de tal modo que éstos (los ángeles y no los apóstoles, según <i>Transitus W</i>) no podían ser vistos, aunque se oían sus voces. Y estaban los ángeles cantando con los apóstoles.			
Esc. VI	Excitados por tan dulces voces y melodías, empezaron todos a salir de la ciudad a toda prisa, y preguntábanse curiosos qué podía ser aquello. Alguien respondió: "los discípulos de Jesús llevan muerta a esa tal María . . ."			
24				
25	Entonces corrieron a tomar las armas, exhortándose entre ellos: "vamos a matar a todos los discípulos y quememos el cuerpo que tuvo en su seno a aquel seductor".			
27	El príncipe de los sacerdotes al verlo quedó pasmado, y lleno de ira exclamó: "Mirad el tabernáculo de aquél que turbó a nuestra gente y a nosotros mismos, ¡qué gloria está recibiendo ahora!" Y en diciendo esto quiso echar mano al lecho para derribarlo. Pero sus <i>brazos</i> se <i>secaron</i> quedando pegados al lecho, y así colgaba de él y se lamentaba abrumado por el dolor.			

Transitus W Ps.-Melitón Leyenda Aurea M. de Elche

Escena VI

- rasgo 26 reliquus autem populus ab angelis, qui erant in nubibus, caecitate percussus est.
- r. 28 + 29 Princeps autem sacerdotum clamabat dicens: sancte Petre, in hac tribulatione me non despicias, sed pro me obsecro, ad dominum preces fundas -----, memor enim debes esse, qualiter aliquando tibi adstiti, et qualiter te accusante ancilla ostiaria excusavi -----
- r. 30 + 31 Cui Petrus . . . : si in dominum nostrum Jesum Christum et in hanc, quae ipsum genuit et portavit, credideris, spero quod continuo sanitatis beneficio potieris. Qui respondit: credo, dominum Jesum verum esse filium Dei et hanc sanctissimam matrem ejus, statimque (p. 509) a feretro manus eius solutae sunt, sed tamen in brachiis adhuc ariditas remansit et dolor vehemens non recesserat, dixitque ei Petrus: osculare feretrum et dic, credo in Deum Jesum Christum, quem ista in utero portavit et post partum *virgo* permansit. Quod cum dixisset, continuo pristinae reditus est sanitati -----
(Sigue el rasgo extravagante de la palma llevada a la ciudad para curar a los ciegos. Solo el valor curativo atribuido a la palma coincide con Elche).
-

Escena VI

- rasgo 26 Los demás del pueblo fueron heridos de ceguera por los ángeles que iban en las nubes.
- 28 + 29 El Príncipe de los sacerdotes clamaba diciendo: "San Pedro, no me desprecies en esta tribulación; al contrario, te ruego que reces por mí al Señor. Acuérdate de cómo estuve de tu lado en otro tiempo y te excusé cuando la criada portera te estaba acusando.
- r. 30 + 31 Al cual dijo Pedro . . . : "Si creyeres en nuestro Señor Jesucristo y en ésta que le llevó y engendró, confío en que enseguida gozarás del beneficio de la curación". El respondió: "Creo que el Señor Jesús es verdadero Hijo de Dios, y ésta es su santísima madre"; y enseguida sus manos se soltaron del féretro, pero aún quedaban secos sus brazos y no desaparecía el dolor fuerte. Pedro continuó: "Besa el féretro y di: creo en Dios Jesucristo, a quien ésta llevó en su seno, quedando *virgen* después del parto". Y, en diciéndolo, de inmediato volvió a su anterior estado de salud.
(Sigue el rasgo extravagante, mencionado arriba. No es seguro que esté el rasgo 32, a no ser de un modo implícito).

La Leyenda áurea: comparación

Transitus W Ps.-Melitón Leyenda Aurea M. de Elche

Escena VI

rasgo 32?

- 34 Mariam autem portantes apostoli in monumento posuerunt, et juxta illud, ut dominus jusserat, consederunt tertia autem die veniens Jesus cum multitudine angelorum ipsos salutavit.

Esc. VII

(Sigue el diálogo entre Cristo y los Apóstoles, en el que éstos piden al Señor la gracia de la resurrección de la Virgen).

- 35 ... (Michael) archangelus continuo affuit et Mariae animam coram Domino praesentavit -----

(Sin Araceli r. 35 + 37

Reunión Statimque anima ad Mariae accessit corpusculum et de tumulo de cuerpo prodiit gloriosum sicque ad aethereum assumitur thalamum comi- y alma) tante secum multitudine angelorum.

Escena VI

- rasgo 34 Los Apóstoles llevaron a María hasta el sepulcro donde la pusieron, quedando junto a él sentados, según había mandado el Señor. Al tercer día vino Jesús con multitud de ángeles y los saludó¹.

Esc. VII (Sigue el diálogo de Cristo con los Apóstoles).

- 35 ... (Miguel) arcángel vino de inmediato y presentó ante el Señor el alma de María.

(Sin Araceli r. 35 + 37 Reunión de c. y a.

Y enseguida el alma de María se unió a su cuerpecito y lo hizo salir glorioso de la tumba. Y así fue llevado al tálamo celestial, llevando consigo una multitud de ángeles.

¹ (El rasgo especial de los tres días de espera no aparece en el Misterio de Elche, pero sí en los "gozos" que siguen a la fiesta: ver POMARES, o.c., p. 155, nº 78. No sabemos si es una reminiscencia de un rasgo desaparecido del texto del Misterio o una invención del autor de los "gozos").

Ps.-José de A Leyenda Aurea M. de Elche

Escena VIII

rasgo 36

38

Thomas autem cum abesset et rediens -----
credere recusaret -----,
subito zonam, qua corpus ejus
praecinctum fuerat, ab aere re-
cepit illaesam, ut vel sic intellige-
ret, quod totaliter fuisset assump-
tam.

Esc. VIII

rasgo 36 Volvió Tomás, que estaba ausente, y como se resistiese a creer, de repente cayó sobre él desde el aire sin romperse el cinto que ceñía el cuerpo (de la Virgen), para que así entendiera que había sido asumida en su ser total.

(Ha suprimido, como en Elche, el rasgo 39).

Las conclusiones que podemos deducir de esta comparación son las siguientes:

1. Jacobo de Vorágine, autor erudito, ha tenido el cuidado de comparar por lo menos cuatro fuentes (o bien sus respectivas derivaciones): el *Transitus W*, el pseudo-Melitón, el libro *De divinis nominibus* de pseudo-Dionisio Areopagita (fuente supuesta de la *Carta a Tito*), y el pseudo-José de Arimatea¹. Una quinta fuente podría ser el pseudo-Juan Evangelista con respecto a la oración de la Virgen ante el sepulcro (rasgo 4). La leyenda ha proporcionado al Misterio de Elche la mayor parte de los elementos que pudo recibir de fuentes anteriores. Su compositor no tuvo que molestarse en compararlas, ya que las halló combinadas en la *Leyenda aurea*.

2. En la parte que corresponde a los grandes rasgos I-VII es evidente que se parece más a pseudo-Melitón, no sólo por las mayores coincidencias

¹ Ver *supra*, cap. VI, p. 92, sobre el origen de la Carta de pseudo-Dionisio a Tito. Por lo demás, se ha podido comprobar que es el pseudo-José de Arimatea, y no la Historia Eutimiana, a no ser indirectamente, lo que se introduce en la tradición posterior al siglo XIII, a través de JACOBO DE VORÁGINE. Esto contradice la opinión expresada por C. PIANA, *o.c.*, p. 337.

que en la tabla comparativa se han podido manifestar, sino por haber suprimido los largos discursos, dando al relato un aire sobriamente narrativo. En cuanto a que su fuente sea un escrito de Juan Evangelista, como dice al principio, debe referirse a la atribución que en el prólogo del pseudo-Melitón se hace de su relato a las palabras de tal Evangelista. Porque es seguro que la *Leyenda áurea* no deriva del apócrifo del pseudo-Juan.

3. Hay por lo menos cinco pruebas de que ha tomado directamente en consideración a Transitus W, sustituyendo a pseudo-Melitón por lo que le ha parecido mejor en aquél¹ resultando una expresa combinación de ambas fuentes.

4. La parte correspondiente al rasgo VIII la ha podido tomar de la Narración Árabe o de pseudo-José de Arimatea, que son las únicas fuentes que traen los rasgos 36 y 38. Pero es más probable que haya tomado por modelo a José de Arimatea, tanto por su mayor proximidad cronológica y lingüística, como porque la Narración Árabe resulta extraña por su final fantástico (traslado de los Apóstoles al Paraíso). Sin embargo, ha suprimido de pseudo-José de Arimatea el rasgo 39, facilitando la misma supresión en el *Misterio de Elche*, que en este punto guarda mayor afinidad con la *Leyenda áurea* que ningún otro apócrifo tardío.

5. Podemos añadir que la *Leyenda áurea* es el primer precedente que muestra claramente diferenciados al principio de la narración, los tres lugares que constituyen los rasgos 2, 3 y 4 de Elche, siendo esto prueba evidente de que Elche ha tomado de ella lo que de ninguna otra fuente pudo haber tomado. El *Misterio* coincide en gran parte con Transitus W + pseudo-Melitón + pseudo-José de Arimatea en la medida en que la *Leyenda áurea* coincide con los mismos, a excepción de la parte correspondiente a la escena IV que resulta ser la menos coincidente (en ella Elche parece más cercano a Transitus W, por la ausencia del diálogo entre Jesús y los Apóstoles anterior al rasgo 35). Elche, tal vez por ser obra dramática cantada, ha tenido que ser una abreviación de las tres fuentes combinadas explicando la causa de ciertas lagunas de detalle.

¹ Ver *supra*, p. 100, rasgo 6, dato extravagante de la pregunta del nombre del ángel; p. 102, rasgo 10, encomienda del cuerpo a S. Juan; p. 102-3, rasgo 13, recomendación de no llorar por la muerte de María; p. 105, rasgo 22, presencia vigilante del Señor en la nube durante el entierro; y p. 105, rasgo 25, intención manifestada por los judíos de matar a los discípulos.

6. Hay algún rasgo que todavía no hemos encontrado. Así por ejemplo: el 33, la incensación; el 23, la capa pluvial de Pedro; o el 14, el traje de peregrino de Santiago. Habrá que seguir buscando su procedencia, sobre todo en fuentes iconográficas, dado su carácter plástico. Lo mismo puede decirse del Araceli y de los instrumentos musicales de los ángeles.

7. Hay, con todo, disparidades muy acusadas entre Elche y toda la tradición acumulada y reunida en la Leyenda áurea. Se trata de los rasgos 12 y 17: S. Pablo y Cristo, que en Elche no aparecen. Nos queda por resolver el problema sobre el precedente de estas ausencias.

Digamos como apéndice que la falta del rasgo 20 en la Leyenda áurea puede verse suplida por la segunda narración asuncionista del mismo Jacobo de Vorágine, donde menciona el episodio¹.

¹ JACOBUS A VARAGINE, *o.c.*, p. 517ss. En esta segunda narración sustancialmente idéntica a la primera, aparece esta frase, p. 518: "Beata Maria, convocatos amicos et cognatos", etc. María convoca, como en *Transitus W*, a sus amigos y parientes, lo que corresponde de algún modo al rasgo 20 de Elche, salvo que aquí son los Apóstoles quienes los convocan, estando ya muerta la Virgen.

CAPITULO VIII

EL TESTIMONIO ICONOGRAFICO

Pocos días antes de empezar este trabajo, de paso por Madrid, visité el museo del Prado. Como no disponía de largo tiempo para contemplar sus grandes obras de arte, tuve que limitarme a algunas por el momento preferidas. Entre ellas escogí el pequeño cuadro de Mantegna que representa la muerte de la Virgen, al que Eugenio D'Ors, gran admirador del Misterio de Elche, dedica grandes elogios en su obra *Tres horas en el Museo del Prado*. No sé si será casual o intencionada la coincidencia de su admiración por ambas obras de arte. No deja de ser curioso que cuando me detuve ante la primorosa pintura del Mantegna tuve la repentina intuición: he aquí pintado el Misterio de Elche o, por lo menos, una de sus fuentes inmediatas.

Andrea Mantegna, que vivió entre los años 1431 y 1506, nunca estuvo en Elche y es probable que no llegara a sus oídos la fama de la fiesta de la Asunción. Si hoy pasa desapercibida para los extranjeros (por desgracia) esta ciudad levantina, siendo tan pujante su prosperidad, mucho más desapercibida había de ser para un italiano la que en el siglo XV no pasaba del rango de modesta villa. Mantegna nació en un pequeño lugar del Véneto, Isola di Cartura, y pasó su vida recorriendo las diversas regiones de Italia, mayormente la Lombardía y el mismo Véneto¹. No he conseguido tener noticia exacta sobre el año en que pintó este cuadro, al que Nieto ascribe

¹ Ver noticias sobre la vida y obra de este pintor renacentista en E. TIETZE-CONRAT, *Mantegna. Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche*. Phaidon Verlag, Colonia, 1956 (Einführung). Por lo que respecta a sus obras asuncionistas, así como a las de los demás pintores o escultores que vamos a mencionar en adelante, conviene tener en cuenta dos interesantes libros: SILVIA ROSSI, *L'Assunzione di Maria nella storia dell'arte cristiana, o.c.*; BENEDICTO NIETO, *La Asunción de la Virgen en el arte, o.c.* En ambas obras puede observarse cómo la iconografía asuncionista sufre, a partir por lo menos del siglo XI, un influjo desbordante de los apócrifos. Cfr. A. DE SANTOS, *o.c.*, p. 615. Ver también LOZoya, MARQUÉS DE, *Pinceles y gubias cantan, o.c.*

dos fechas probables: 1462 o 1492¹. En estas fechas ya debía existir la representación del Misterio de Elche, como después trataremos de demostrar. Si Mantegna no tuvo noticia de tal representación, es posible que se dieran en Italia otras muy similares que, si remontasen a una época algo anterior, podría comprobarse que sirvieron de modelo muy directo al drama de Elche. Es innegable que el cuadro del Mantegna *parece inspirado en una representación teatral litúrgica que tiene precisamente los mismos rasgos que la de Elche*.

Al examinar el cuadro (*ilustr. 10*)² podemos comprobar, en primer lugar, que entorno a la cama en que reposa la Virgen antes de ser llevada al sepulcro, se agrupan once apóstoles. Por primera vez, entre todas las fuentes estudiadas, ha sido excluido San Pablo, como es también excluido en Elche. Recordemos que cuando se cuentan 12 apóstoles, se entiende que son los mismos de la Última Cena, con la sustitución de Judas por Matías³: los mismos que empiezan a predicar el día de Pentecostés. Por consiguiente, cuando en la escena de la muerte de María se cuentan 11, se entiende que el que falta es Santo Tomás, de acuerdo con la leyenda que se ha transmitido hasta Elche. El número de apóstoles presentes nos atestigua una doble coincidencia entre el cuadro de Mantegna y el Misterio: la ausencia de San Pablo (rasgo 12) y la ausencia momentánea de Santo Tomás (rasgo 36).

En segundo lugar, aparece por primera vez en este cuadro, después de la remota fuente del pseudo-Juan Evangelista, el rasgo de la incensación, número 33 de Elche, que también en el cuadro forma parte de la ceremonia del entierro. Aquí se encuentra la discrepancia de que no es San Pedro el que mueve el incensario sino otro apóstol. San Pedro aparece claramente identificado en el centro de la pintura, como el que preside la ceremonia, por ir vestido sacerdotalmente con la *capa pluvial*. Este es el único precedente del rasgo 23 que hemos encontrado hasta ahora.

En tercer lugar, el primer apóstol de la izquierda, cuyo rostro y cabello juvenil permiten identificarlo inconfundiblemente con San Juan, lleva la palma en la mano y ocupa el puesto más avanzado de la comitiva del entierro a punto de empezar. Todo esto coincide exactamente con las fuentes que han desembocado en el Misterio.

¹ Ver B. NIERO, o.c., p. 90.

² Ver las ilustraciones p. 187ss.

³ Ver *Hechos de los Apóstoles*, cap. I.

En cuarto lugar, los tres apóstoles de la derecha, con candelas en la mano y en actitud de empezar a caminar, están cantando algo que, a la luz de las fuentes escritas, podemos identificar con el salmo 114 (*In exitu Israel de Aegypto*). No deja de ser curioso que alguna vez en el Misterio destaque el canto de tres apóstoles (ternario).

Todo nos hace llegar a la conclusión de que el pintor renacentista se ha inspirado en una obra teatral litúrgica en todo semejante a la de Elche. La teatralidad del cuadro es evidente, a pesar del recurso meramente estético del paisaje que se ve a través de la ventana. La capa pluvial, el incensario, y las velas, tanto de los tres apóstoles como de las esquinas de la cama, que recuerdan las velas de las esquinas del estrado de Elche, remarcan el carácter litúrgico de la escena. Debíó Mantegna haber contemplado en Italia un drama litúrgico asuncionista casi idéntico al que conservamos en Elche. Aquí se nos abre una pista para seguir investigando el proceso de la tradición desde la Leyenda áurea de Jacobo de Vorágine hasta nuestro hermoso misterio, que ya parece encontrar un precedente donde se añaden los rasgos que faltan en aquella fuente y donde además se corrigen las últimas discrepancias.

Antes de indagar la existencia del hipotético teatro italiano posterior a Vorágine y anterior a Mantegna, hemos de hacer algunas observaciones al examinar esta sorprendente pintura.

Las artes plásticas, y especialmente aquéllas que muestran tener un aire tan hierático como la presente, sufren graves limitaciones cuando tratan de expresar el dinamismo de una acción que transcurre en el tiempo. Un cuadro es la visión de un solo instante y no es fácil que sea fuente de la narración escrita o escénica de un acontecer prolongado, sino más bien testimonio de alguna otra narración literaria de cuyas escenas se ha inspirado. Muchas veces, las artes plásticas tratan de incluir el transcurso del tiempo, supliendo su limitación expresiva con un doble recurso: o bien acumulando en el mismo cuadro el testimonio simultáneo de varias acciones sucesivas (empezar a andar, estar ya cantando, mientras aún se ejecuta la incensación), o bien añadiendo otros cuadros que representan a su vez escenas instantáneas sucesivas. Este segundo recurso se ha empleado sobre todo en los retablos medievales y renacentistas: primer esbozo implícito del movimiento plástico logrado en nuestros días por la sucesión de planos cinematográficos. Este segundo recurso también ha sido empleado en cierto modo por Mantegna, puesto que compuso otras pinturas correspondientes a otras escenas de la Asunción que comparadas permiten expresar un cierto transcurso temporal.

No me parece probable, aunque no tengo un firme fundamento para refutarla, la opinión de R. Longhi, citado por Tietze-Conrat¹, de que a este cuadro de la muerte de María se le haya cortado la parte superior en la que debía aparecer Jesucristo llevando consigo el alma de la Madre. Me parece improbable por dos razones: primero porque el cuadro tiene una proporción muy armónica que quedaría destruida con esa prolongación superior, y segundo porque sería sobremedida extraño que los apóstoles apareciesen tan desentendidos, como aparecen, de aquel supuesto acontecimiento celestial que debería reclamar enfáticamente su atención. De todas formas, si se confirmara esta teoría de Longhi, debería yo reconocer que desaparece uno de los motivos más fuertes (aunque no el único) por los que trato de afirmar que el cuadro del Mantegna refleja una fuente literaria muy directa del Misterio de Elche, debido a la ausencia de Cristo en el momento de la muerte de María.

Sin embargo, Mantegna había pintado hacia 1453-56 otra escena de la Asunción, para la iglesia de los eremitas de Padua (*ilustr.* 11). Si bien la reproducción de que disponemos es incompleta, basta para cerciorarnos de que la fuente literaria, sin duda teatral, que la ha inspirado no deriva del pseudo-José de Arimatea, donde sólo el Apóstol Tomás contempla la Asunción, sino de la *Leyenda* de Jacobo de Vorágine, donde todos los apóstoles la contemplan. Esto confirma el hecho de que las pinturas de Mantegna dan testimonio de una fuente directísima del Misterio de Elche, coincidiendo casi perfectamente con él a pesar de que faltan las Marías y la escena de la Judiada, que Mantegna no tuvo quizás interés alguno por plasmar.

En los capítulos siguientes indagaremos la pista del teatro italiano que parece reflejada en las pinturas del Mantegna. Mas ya que hemos empezado a tratar de la pintura, como testimonio paralelo de la tradición, bueno será que ofrezcamos un examen de los principales testimonios pictóricos o escultóricos. Ello nos servirá para confirmar la tradición de algunos rasgos de carácter plástico: la incensación, la capa pluvial de Pedro y el traje de peregrino de Santiago, que aún no hemos visto aparecer, y el Araceli con sus ángeles instrumentistas. Al mismo tiempo nos confirmará acerca del proceso de corrección de los rasgos primitivos hasta desembocar en la forma consagrada en Elche, o nos hará ver, a fuerza de insistencia en los documentos plásticos, el volumen de ciertas dificultades que aún tendremos que vencer para ajustar el Misterio con sus fuentes.

¹ TIETZE-CONRAT, *o.c.*, p. 187.

El Padre Joseph Duhr ha publicado un estudio interesante acerca de la evolución iconográfica del tema de la Asunción¹. De él nos interesa sobresacar la conclusión de que la escena de Santo Tomás no aparece hasta época muy tardía, siglo XIV, lo cual confirma nuestra impresión de que su fuente literaria, que es el pseudo-José, no pudo propagarse hasta una época relativamente avanzada. Constatamos también que el vehículo de nubes y ángeles sobre el que María asciende, que corresponde al *Araceli* de Elche, aparece igualmente en época tardía, pero ello creemos que se debe a ese precedente de la literatura dramática que Duhr no tiene en cuenta y del cual nos vamos a ocupar más adelante. De igual manera es útil notar que la escena de la coronación de la Trinidad aparece en las artes plásticas con bastante retraso, debido sin duda a que los artistas se debieron inspirar en fuentes que la mencionan, de las que no creemos se encuentre ninguna anterior al siglo XIII. En cambio, nos es indiferente el hecho de que en la evolución de las artes plásticas se haya pasado de un predominio de la Dormición como tema pictórico al de la Asunción propiamente dicha; porque, dado que el testimonio iconográfico es aquí invocado como suplemento de las fuentes literarias, cuando no son del todo claras, la literatura apócrifa latina nos basta, ya que encontramos en ella, desde los más remotos tiempos, el testimonio de la Asunción como desenlace del episodio de la muerte o Dormición. Veamos, pues, ahora en detalle cómo las artes plásticas suplen o corrigen con el correr de los tiempos el conjunto de rasgos tradicionales que se han transmitido hasta el Misterio.

En cuanto a la *incensación*, sin necesidad de recurrir a la iconografía bizantina que debe haber servido de puente transmisor del rasgo entre el apócrifo griego del pseudo-Juan y las representaciones medievales de Occidente, encontramos en el siglo XII un primoroso testimonio plástico que corresponde a la cubierta de marfil de un misal de Cluny².

En dicho bajorrelieve, aparte del rasgo de la incensación, destaca la presencia de 14 apóstoles (!) junto al lecho mortuario de María, así como la presencia de Jesús que viene a tomar en sus manos el alma de la Madre bajo la forma de pequeño cuerpo humano. Esta misma forma aparece entregada por Jesús a un ángel que desaparece por el ángulo superior derecho

¹ J. DUHR, S.J., *L'évolution iconographique de l'Assomption*, o.c., 671-682.

² Ver S. ROSSI, o.c., p. 46. En cuanto a la iconografía bizantina sobre la Asunción, se halla espléndidamente representada en uno de los mejores libros que sobre iconografía mariana general han aparecido últimamente. Se trata de la obra de ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Δ ΚΑΛΟΚΥΡΗ oc. 1972. (302 ps. más 303 láminas).

llevándola en sus manos al cielo. Ofrécese, pues, rasgos mezclados de diversos apócrifos, pero es interesante destacar que todavía persiste la presencia de Jesús, que de un modo insistente se encuentra en todos los testimonios plásticos hasta el siglo XIV, es decir hasta después de haber sido escrita la leyenda de Jacobo de Vorágine y de haber empezado las representaciones teatrales.

La *capa pluvial* de Pedro aparece ya en pinturas del siglo XIV, como en la de Bartolo de Fredi (*ilustr.* 12).

Esta pintura ofrece el testimonio de la incensación, aunque puesta arbitrariamente en manos de ángeles, y sin que de ello se encuentre fundamento en la tradición literaria. También parece que son ángeles los que llevan las candelas al iniciar la procesión. Es notable que ya se encuentren los apóstoles reducidos a 11, habiéndose suprimido a S. Pablo y no contando de momento con Santo Tomás. Estas coincidencias con el Misterio se adelantan de un siglo con respecto a Mantegna. La palma, como siempre, es llevada por San Juan. La figura superior de Jesús teniendo en la mano izquierda el alma (bajo pequeña forma corporal humana) de la Virgen, a la que bendice con la mano derecha, es decididamente ambigua; no se sabe si está en la escena terrestre de la muerte, o bien en el cielo donde sale al encuentro del alma recogiéndola de manos de los ángeles. Lo primero parece más probable, dado que Jesús forma con los ángeles un grupo dinámico bastante compacto y homogéneo obligándonos a admitir aquí una notable discrepancia con Elche; lo segundo, cuya probabilidad se muestra en la profunda escisión de las dos escenas superpuestas (lo que no es corriente en los otros datos iconográficos, donde Cristo aparece siempre mezclado entre los Apóstoles), haría que esta pintura fuera un precedente mucho más claro de Elche, en cuanto que habría optado por la supresión de Cristo y de S. Pablo. Nótese que el Misterio de Elche no deja de afirmar que Cristo *espera y recibe con los ángeles a su Madre en el cielo* (estrofas 9 y 10).

La misma impresión un tanto ambigua, en cuanto a la presencia de Cristo, ofrece la primera de las dos pinturas de la escuela de Giotto (*ilustr.* 13 y 14). Estas pinturas corresponden en sustancia a los dos actos de la representación del Misterio de Elche, aunque también prescinden de representar la Judiada. Nótese cómo *la tardía llegada de Santo Tomás* y la falta de S. Pablo están clarísimamente expresas en la segunda de las dos pinturas. Si bien estas pinturas no se pueden atribuir con seguridad a Giotto, sino más bien a su discípulo Bernardo Daddi¹, con todo, pueden ser datadas

¹ Ver NIETO, o.c., p. 77.

en la primera mitad del siglo XIV, ya que Daddi murió en 1348. Esto adelanta en el tiempo la supresión de la presencia de S. Pablo, debido posiblemente al influjo de un supuesto teatro italiano llegado hasta Elche. Además es uno de los testimonios plásticos más antiguos de la escena especial de Santo Tomás y un primer esbozo del vehículo angelical que en Elche toma el nombre de *Araceli*.

El *traje de peregrino de Santiago* debe tener por origen la generalizada costumbre de peregrinar a Compostela, a la supuesta tumba de Santiago, dando al Apóstol como distintivo el mismo traje de peregrino. No es de extrañar por tanto que, al margen de los apócrifos asuncionistas, en la baja Edad Media se represente a Santiago siempre vestido de peregrino. Antecedentes plásticos de este hecho, normalmente aceptado en Elche, podríamos encontrar muchos, pero bástenos aludir a cuatro, de los que uno será reproducido por acumular otros rasgos interesantes. Uno de los más antiguos parece ser el retablo esculpido por Andrea Orcagna, (muerto en 1376) para el tabernáculo de Or San Michele de Florència. En él aparece en el segundo lugar de la derecha, Santiago con su característico sombrero de peregrino.

La escena, que parece inspirada en el pseudo-José de Arimatea, está dividida horizontalmente en dos, correspondiendo la inferior al entierro y la superior a la ascensión de María, montada en una especie de *Araceli* oval, rodeado por ángeles flautistas y sólo contemplada por Santo Tomás.

Entre 1381 y 1390 fue pintada, según Nieto¹, la escena de la muerte de María que se conserva en la catedral de Barcelona; en ella aparece Santiago, con su clásico sombrero de peregrino. Con parecido sombrero y con bordón aparece en el retablo catalán de Sant Llorens de Morunys pintado por Solibés en 1480².

De fines del siglo XV debe proceder igualmente la hermosa pintura de Bartolomeo Della Gatta (*ilust.* 15), en la que aparece Santiago peregrino, segundo de la derecha, como uno de los *doce* apóstoles, a los que se suman en primer término dos devotos religiosos. Es interesante el monumental *Araceli* que lleva al cielo a la Virgen, en el que por primera vez se representa a los ángeles con instrumentos de cuerda, entre los que se incluye el arpa, como en Elche.

Podemos añadir que en las dos pinturas de los grandes maestros Pinturicchio y Perugino (*ilustr.* 16 y 17) la forma del *Araceli* se asemeja

¹ Ver NIETO, o.c., p. 99; e ilustración 137.

² NIETO, o.c., pp. 100-101.

bastante a la de Elche, aunque su parte inferior no nos recuerda gran cosa de la tradición literaria de los apócrifos asuncionistas.

Tanto Pinturicchio como el Perugino pertenecen a la escuela umbra, en cuya región se dieron las primeras obras teatrales asuncionistas, que estudiaremos como antecedentes del Misterio de Elche. No debe ser casual el hecho de que reproduzcan un elemento plástico que con más facilidad puede hallar su precedente o su modelo en el teatro litúrgico que en la mera narración literaria.

Nótese que el *Araceli* del Perugino incluye también el arpa entre los instrumentos de cuerda y representa al Padre Eterno esperando a María para coronarla. Este es un precedente plástico de la escena de la coronación, cuyos orígenes aún no hemos visto aparecer.

Es común en la tradición pictórica que María aparezca coronada por Jesús en la gloria celestial, sin embargo no faltan testimonios que muestran a la Santísima Trinidad o, por lo menos, al Padre Eterno coronando a la Virgen. Estos testimonios son tan abundantes ya en el siglo XV que no extraña que la creencia en la coronación trinitaria fuera un lugar común en la piedad del pueblo en el momento en que se compuso el Misterio, lo que explica que su autor estuviese normalmente imbuido de tal creencia¹.

En la escena representada por Perugino, el Padre Eterno, también rodeado por los ángeles, parece que sale a recibir a María en el momento en que es introducida en el cielo por el *Araceli* angélico, exactamente como en la última escena del Misterio de Elche.

A título de apéndice de este testimonio iconográfico, presentaremos una pintura (*ilustr.* 18), de Taddeo di Bartolo, que es un admirable esfuerzo de plasmar el movimiento temporal escénico en la visión instantánea de un cuadro. Esta obra, que puede ser de finales del siglo XIV o principios del XV, corresponde perfectamente con el Misterio de Elche en el rasgo del acoso de los judíos, que aparecen a la vez saliendo de la ciudad hacia el encuentro con el entierro y ya castigados con las manos engarfiadas. Los

¹ Según el *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, v. 2, p. 674 y Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1957) v. 2, 2a pt., p. 625, el tema de la Coronación de la Virgen por la Trinidad tiene sus orígenes en los alrededores del año 1400, dando como primer ejemplo documentado la pintura de la Escuela de Valencia del Maestro de Rubielos (c. 1410). Esta obra se encuentra en el Museo de Cleveland (U.S.A.). Según el *Cleveland Museum of Art: Handbook*, No. 397, 1958, esta obra de color vivo parece más francesa que española, conteniendo definidos elementos italianos. La posición poco común de la paloma es propia de la iconografía francesa del siglo XV.

Apóstoles, los varones distinguidos con la aureola de santidad que circunda su cabeza, son también once. Detrás de ellos van las Marías y delante los parientes y conocidos de la Virgen; todos permanecen impasibles ante el acoso frustrado de los judíos que, como en Elche, son castigados por la parálisis de las manos, no por la ceguera¹.

Podemos decir en resumen que, aunque los testimonios iconográficos no concuerdan en todos los rasgos, como si optaran libremente por la diversidad de las fuentes literarias, sin embargo abundan con suficiencia los que coinciden del todo con el Misterio de Elche, pudiendo decirse que tal coincidencia ya aparece testimoniada en numerosos elementos plásticos del siglo XIV o, por lo menos, del XV si nos referimos a la coronación por la Santísima Trinidad. Esto nos indica que tuvo que haber fuentes literarias comunes de inspiración de dichas pinturas y del Misterio de Elche, el que a su vez pudo estar influido en gran parte por estas mismas pinturas conocidas por su compositor.

Tratemos ahora de buscar ese supuesto nexo literario entre la narración de Jacobo de Vorágine y el Misterio de Elche del cual parecen dar testimonio las pinturas y esculturas de los siglos XIV y XV.

¹ PASCUAL URBAN trae la noticia de un tapiz conservado en San Petersburgo que, por representar la Judiada, fue interpretado por ELIAS TORMO como una reproducción de la escena del Misterio de Elche. Pero creemos que muy bien puede referirse aquel tapiz a una de las fuentes apócrifas que quizás no fueran conocidas por Tormo. Ver JOSÉ PASCUAL URBAN, *El Misterio de Elche (folleto histórico-crítico)*, p. 28.

CAPITULO IX

LOS ORIGENES DEL TEATRO ASUNCIONISTA

Sobre los orígenes del teatro litúrgico asuncionista podemos presentar una selecta y abundante bibliografía¹. De la confrontación de las noticias que ofrecen estas obras podemos concluir que Francia e Italia, casi en la misma época pero independientemente, iniciaron en el siglo XIII las representaciones del teatro asuncionista. Según noticia de Petit de Julleville, citada por Juliá, podemos afirmar que la más antigua representación asuncionista es la del "puy"² de Valenciennes de 1229, pero no tenemos noticia de que su texto haya llegado hasta nuestros días, a no ser por medio de su renovación de 1496³. Por otra parte, a finales del mismo siglo XIII aparece en el centro de Italia la famosa "Lauda" de Perusa, formando parte de los poemas que creó el movimiento de los Disciplinantes a partir de 1259, poemas que primero tuvieron carácter lírico y poco a poco se convirtieron en piezas dramáticas, como muy bien explica Paolo Toschi⁴.

¹ V. DE BARTHOLOMAEIS, *Laude Drammatiche e Rappresentazioni Sacre. Volume I*. P. TOSCHI, *L'Antico Dramma Sacro Italiano* (vol. I); P. TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino (Einaudi) 1955; G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*. A. JEANROY, *Le théâtre religieux en langue française jusqu'à la fin du XIV^e siècle*; E. BAYERRI, *La Asunción en la liturgia hispana medieval*, 381-402; R. B. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*; E. JULIÁ, *La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español*, 179-334. Una bibliografía sobre las representaciones sagradas la ofrece ALFREDO CIONI, *Bibliografia delle Sacre Rappresentazioni*, Firenze (Sansoni Antiquariato) 1961. Citamos aquí las obras que van a ser empleadas en este capítulo.

² En la Edad Media existieron en el norte de Francia sociedades semi-literarias, semi-religiosas con el nombre de "puy"; generalmente bajo la invocación de "Nostre-Dame".

³ E. JULIÁ, *o.c.*, p. 201. La afirmación de V. DE BARTHOLOMAEIS de que Italia es fuente del teatro litúrgico (*o.c.*, Prefacio, p. VII) sólo puede admitirse en el sentido de que este teatro en Italia tiene un carácter autóctono y no está influido directamente por el francés, que, sin embargo, es anterior. Cfr. O. B. HARDISON, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*.

⁴ P. TOSCHI, *L'antico Dramma Sacro Italiano*, v. I. Introducción, p. IX.

Tanto Pedrell como Juliá nos ofrecen testimonio de los dramas asuncionistas medievales que se dieron en Francia¹. De todos ellos, aparte del ya mencionado de Le Puy de Valenciennes, el más antiguo parece ser el de Bayeux, que data de 1351 y cuyo texto igualmente se ha perdido. Es notable que todo el teatro francés, a juzgar por la tradición que se ha podido conservar, ignora la escena de Santo Tomás, muy arraigada en Italia. Si consideramos el hecho de que tales dramas franceses debieron ser tan poco relevantes que no han merecido mención alguna en los libros citados de Cohen y de Jeanroy ni influyeron tanto como los italianos en los testimonios plásticos contemporáneos, llegaremos a la conclusión de que no es Francia la fuente del teatro asuncionista que ha podido trasplantarse o imitarse en Elche, sino más bien Italia, donde el mismo teatro ha podido florecer a expensas de las fuentes narrativas previamente creadas o extendidas en la misma península itálica, como el apócrifo de José de Arimatea o la Leyenda de Jacobo de Vorágine².

Tampoco Cataluña, cuya cultura medieval en gran parte deriva de Francia, puede presentarse como precedente directo del teatro de Elche; bien que Juan Pie hable de Autos (anacrónicamente llamados "sacramentales") en Cataluña³, el único asuncionista que se conoce, el de Prades y Montral, dista mucho del Misterio de Elche, como se verá⁴. Las representaciones en las iglesias episcopales de Gerona, Solsona, Tortosa y Urgel de que habla Bayerri⁵ me son totalmente desconocidas, a pesar de que he tratado de obtener información, por lo que sospecho que en la actualidad se carece de toda noticia a este respecto. Sea como fuere, puede demostrarse que sólo por Italia pasa la tradición completa de los rasgos que se han consagrado en el *Misterio de Elche*. Más adelante comprobaremos que lo que ha podido venir de Francia a Cataluña y Valencia forma una tradición más bien aberran-

¹ F. PEDRELL, *o.c.*, p. 78; E. JULIÁ, *o.c.*, p. 201.

² Cfr. PIANA, *o.c.*, pp. 131-132, sobre la devoción de la reliquia del cinto dado por la Virgen a Santo Tomás, que se conserva (supuestamente) en la catedral de Prato y que provocó la propagación del rasgo 38, que se halla en pseudo-José de Arimatea.

³ JUAN PIE, *Autos Sagramentals del segle XIV*, *o.c.*

⁴ Aparte de F. PEDRELL, *o.c.*, pp. 54-58, se ha ocupado del estudio de este drama E. JULIA, *o.c.*, p. 206ss., dando noticias interesantes sobre sus tonos musicales y sobre su datación: 1420; M. DE RIQUER, *o.c.*, p. 511, propugna, sin embargo, la datación en el siglo XIV; y así también E. MORERA LLAURADÓ, *Tarragona Cristiana*, Tarragona 1899, II, p. 926, la adelanta al año 1388.

⁵ E. BAYERRI, artículo citado en p. 120, en su p. 400.

te que tiene muy poco que ver con lo que hemos rastreado. Por eso nos conviene seguir la tradición italiana, antecesora indiscutible del Misterio.

He aquí el texto de la primera representación que aparece en Perusa, la capital umbra, a finales del siglo XIII. Dada la dificultad que ofrece su lenguaje arcaico, creemos oportuno yuxtaponer la traducción castellana.

Lauda de Perusa¹

Incipit MARIA:

Onipotente Padre,
la madre priego per pietá resguar-
[de,
ch'el mio Figliuol non tarde
de me vedere, e de lui me fa' degno.

Iterum:

- 5 Molt'agne qui so stata
e conservata i'ho la tua dottrina,
io so certificata
che tutta l'anima mia dichina
ANGELUS APARENS et dicit
Ave gratia plena,
10 stella serena che da Dio se'letta,

tua corona s'asetta
per coronarte nel biato Regno.

Iterum:

- Io so l'Angel de Dio
che da sua parte te do giusta pal-
[ma;
15 crede al detto mio:
che tosto sera en Ciel el corpo e
[e l'alma;
terrate Cristo en palma

Empieza MARIA:

Omnipotente Padre,
ruego que por piedad mires a la
[madre,
y (hagas) que mi Hijo no tarde
en verme y hazme digna (?) de él.

Otra vez:

Muchos años he permanecido aquí
y he conservado tu doctrina,
yo estoy segura
de que toda mi alma desfallece.
El ANGEL apareciendo dice
Salve, llena de gracia,
estrella serena que estás elegida
[por Dios

tu corona se ajusta
para coronarte en el dichoso Rei-
[no.

Otra vez:

Yo soy el Angel de Dios
que de su parte te doy la palma
[de justicia;
cree lo que te digo:
pronto estará en el cielo tu cuerpo
[y alma;
te tendrá Cristo en la mano

¹ El texto se halla en V. DE BARTHOLOMAEIS, *o.c.*, pp. 302-308. El mismo, con ligeras variantes, aparece en P. TOSCHI, *L'antico Dramma* . . . p. 259ss, con una nota final que aclara el sentido de algunas palabras un tanto extrañas (v. *ibid.*, p. 266).

Los orígenes del teatro asuncionista

che non apare d'umilità profonda.

O Regina gioconda,
20 or te n'alegra de sí nuovo segno.

Iterum:

Non se convien per certo
ch'el tuo Figliuol sia piu da te
[deviso,
empero t'aggio referto
quisto ramo che vien da Para-
[diso.

MARIA:

25 Molt'e el cuor gavisio
quando si emesurato don com-
[prendo;
a Dio grazia ne rendo
ch'ogge d'esso m'ha data l'arra e
[el pegno.

Iterum:

Tu che la palma porte
30 doi grazie voi'ch'a Cristo m'ado-
(mande:
ch'a l'ora de la morte,
quando el nimico le suoie ale
(pande,
daccessio a me lo mande
si ch'io non vegga quilla faccia
(scura,

que no aparece¹ por su profunda
[humildad.

Oh Reina jubilosa,
alégrate ahora por tan nueva
[señal.

Otra vez:

No conviene por cierto
que tu Hijo siga separado de ti,
pero yo te he traído
este ramo que viene del Paraíso.

MARIA:

Mucho se ha alegrado mi corazón
cuando comprendo un don tan
[extremado;
doy gracias a Dios
que hoy de él me ha dado las arras
[y la prenda.

Otra vez:

Tú que traes la palma
dos gracias quiero que a Cristo
(me pidas:
que a la hora de la muerte,
cuando el enemigo expande sus
(alas
lejos de mí lo mande.
de forma que yo no vea aquella
[faz oscura

¹ La palabra "apare", que significa "aparece", resultaría ser aquí una justificación de la ausencia de Jesús ("non apare" = no aparece), lo que vendría a ser un interesante precedente del *Misterio de Elche* en uno de sus más singulares elementos. Sin embargo la versión de Toschi trae aquí como variante "non a pare", que significa "no tiene par"; pero esta variante es errónea, pues en tal caso la palabra "a" debería escribirse "ha" (como se escribe "ho" en verso 6). Las estrofas siguientes confirman la explicación de la ausencia de Jesús, que es sustituido por la *prenda* y las *arras* que la palma representa. Por lo demás, todo el conjunto de la obra confirma tal ausencia de Jesús en la escena.

35 e so fuor de paura:
delunga da me ogne spiritu ma-
[ligno.

MARIA:

Un altro don me faccia:
ch'io veggia ei suoie Apostogli de
[presente;

Angelo, or t'abevaccia
40 puoie che passar veggo amante-
[nente.

ANGELUS:

O Regina potente,
tu seie esaudita, e non te dubi-
[tare;

Cristo glie fe amantare,

pendendo en croce, quil vestir san-
[guegno.

MARIA inter se dicens

45 O frategie, co'non v'aggio,

Apostole sante, per mia compa-
[gnia.

a si alto viaggio,
ché consolata n'andasse Maria?

Molto me piacereia
50 che lor podesse prima vedere!

JOHANNES:

Madre, fot'asapere
ch'io so Gioanne ch'a la tua fin-
[vegno.

MARIA:

Figliuol mio benedetto,
ch'a'pieie la croce me foste las-
[sato,

55 bien se' venuto cetto!

y esté fuera de miedo;
aparta de mí todo espíritu ma-
[ligno.

MARIA:

Otro don me ha de hacer:
que yo vea a sus Apóstoles aquí
[presentes;

Angel, ahora apresúrate
ya que pasar me veo con amor.

ANGEL:

Oh Reina poderosa,
tú seas escuchada, y no quieras
[dudar;

Cristo lo cubrió de manto (al De-
[monio?)
cuando pendía en cruz, con aquel
[vestido de sangre.

MARIA, hablando entre sí:

Oh hermanos, ¿por qué no os
[tengo.

Apóstoles santos, por mi com-
[pañía,

para tan alto viaje,
de forma que María se fuese con-
[solada?

¡Mucho me gustaría
poderlos ver primero!

JUAN:

Madre, hágote saber
que yo soy Juan que vengo para
[tu fin.

MARIA:

¡Hijo mío bendito
que al pie de la cruz me fuiste
[encomendado
seas bien venido a (mi) encuen-
[tro!

Pur mo cogli artre l'avea suspi-
[rato:

troppo t'ere scordato
quillo ch'a te, morendo, Cristo
[disse:

60 co' vergen l'altra custodire en-
[degno.

IOHANNES:

Madre dolce e piatosa,
perdoname de tanto fallimento,
receve la mia scusa

che da te non faró piu partimento,
65 Madonna, ecco il convento
degli altr'Apostole che s'arapre-
[senta,

perché vade contenta
en Cielo col tuo Figliuol benegno.

MARIA:

Figliuoglie, donde venite
70 che si m'avete gia dementecata?

OMNES APOSTOLI:

L'alto Dio n'ha qui unite
perché sia la tua asonzione vene-
[rata.

MARIA:

Io so certificata
ch'el mio Figliuol me vien con la
[corona,

75 e l'alta sua persona
me dice: "Madre, el luogo tuo ti
[asegno".

Iterum:

Vegliate en orazione
e staita meco, dolce miei frate-
[glie,

Yo ya había suspirado (por este
encuentro) junto con el de los
[otros;

demasiado te olvidaste
de aquello que te dijo Cristo al
[morir
quiero que el que es virgen custo-
[die a la otra virgen.

JUAN:

Madre dulce y piadosa,
perdóname de tan gran abandono,
acepta mi excusa

que ya no me separaré de ti.
Señora, he ahí la reunión
de los otros Apóstoles que se
[presenta

para que vayas contenta
al cielo donde está tu Hijo be-
[nigno.

MARIA:

Hijitos, ¿de dónde venís
que tanto me habiais ya olvida-
[do?

TODOS LOS APOSTOLES:

El alto Dios nos ha unido aquí
para que sea venerada tu asun-
[ción.

MARIA:

Yo ya sé de seguro
que mi Hijo viene a mí con la
[corona.

y su excelsa persona
me dice: "Madre, te asigno tu
[lugar".

Otra vez:

Velad en oración
y estad conmigo, mis dulces her-
[manos,

fin che mia asonzione

80 tosto faró, frate', cogl'agnoie be-
[glie;

odo esbernare augeglie,
cioé Cristo con quella gerensia
de sante, per Maria;
ed ecco gia piu non mi sostengo.

MARIA:

85 L'anima se vuol partire
e Cristo la receve con deporto.
El corpo a sepellire
lasciolo a voie ch'e gia quasi mor-
[to.

Ciascun prenda conforto
90 e non ve sgomentate de mia par-
[tita.

OMNES APOSTOLI iterum:

O, lascio la nostra vita!
ch'avem perduta si dolce soste-
[gna!

Iterum:

La Vergine gloriosa
da noie si s'e partita mo al pre-
[sente!

95 O fameglia angustiosa,
portialla a sepellire amantenente.

IOHANNES:

O, lascio me dolente!
si la mia dolce mate sepellite,
da liei non me partite;
100 sempre con essa deggio star be-
[negno.

hasta el momento ya cercano en
[que
tendré mi asunción con los án-
[geles bellos;
oigo como un trino de pájaros,
es decir Cristo con esa jerarquía
de santos¹, por María;
y ahora, pues, ya no me puedo
[sostener.

MARIA:

El alma quiere partir
y Cristo la recibe con gran gusto.
El cuerpo a sepultar
lo dejo a vosotros, que ya está
[casi muerto.

Cada cual tome consuelo
y no os aflijáis por mi partida.

TODOS LOS APOSTOLES otra vez:

¡Oh, ha dejado nuestra vida
¡Hemos perdido tan dulce sus-
[tento!

Otra vez:

¡La Virgen gloriosa
de nosotros se ha marchado así
[en este instante!
¡Oh familia angustiada,
llevadla a sepultar amantemente!

JUAN:

¡Oh, déjame con dolor!
si a mi dulce madre sepultáis,
no me separéis de ella;
siempre con ella debo estar con
[gozo.

¹ Variante de Toschi: "descendon", en vez de "de sante" = "descienden por María". (Aunque no es de mi incumbencia la crítica del primoroso texto italiano, debo notar que, por razón de la rima, cada verso 8º, a partir del 4, ha de acabar con las letras "egno" lo que debe obligar a corregir en algún caso la transcripción).

THOMAS:

Madre santa, dua passe
ch'andarte veggio en alto tanto
[bella?

Al servo tuo que lasse
Tomasso, che pur mo sa la novel-
[la?

MARIA ad Thomam:

105 Ecco la centurella
acció che sie, figliuol, piú creden-
[te;
recevel gaudente
e saccie che con Cristo en gloria
[regno.

TOMAS:

Madre santa, ¿adónde marchas,
que te veo subir tan hermosa?

¿Dejas aquí a tu siervo
Tomás que apenas ahora ha sa-
[bido la noticia?

MARIA a Tomás:

Aquí tienes la cintura
para que seas, hijo, mas creyen-
[te;
recíbela gozoso
y sepas que con Cristo en gloria
[reino.

Siguen otros 52 versos, hasta el 160, que no creo necesario transcribir, ya que contienen la escena, extraña al *Misterio de Elche* y a la *Leyenda* de Jacobo de Vorágine, y común con el pseudo-José de Arimatea, del diálogo de Tomás con los otros Apóstoles acerca de si el cuerpo de Maria se halla o no en el sepulcro (es decir, lo que llamanos en el capítulo primero "rasgo 39").

De la lectura atenta de este primitivo drama sacamos la conclusión de que en su última parte, o sea a partir de la llegada de Santo Tomás, se ha inspirado en el apócrifo de José de Arimatea, reproduciéndolo casi al pie de la letra¹. En cuanto a lo anterior, a pesar de la opinión expresada por Toschi², no parece claro que esta *Lauda* se haya inspirado en la *Leyenda* de Jacobo de Vorágine, casi contemporánea en su elaboración. Lo único que podemos afirmar con seguridad es que este primitivo drama se ha inspirado en el mismo tronco de tradición formado por *Transitus W* + pseudo-Melitón, del que es tributario Jacobo de Vorágine. Parece, pues, que la *Lauda* de Perusa + Jacobo de Vorágine han influido como dos fuentes paralelas e independientes en la tradición posterior desembocada en Elche.

De momento hay que destacar que la *Lauda* de Perusa parece ser una *abreviación* de las narraciones apócrifas, con la sola excepción de la escena

¹ Ver supra p. 94ss.

² P. TOSCHI, o.c., p. 266.

última de Santo Tomás, que no está abreviada. Tal abreviación ha prescindido de toda la escena de la Judiada, de la presencia de las Marías o Virgenes, así como de los vecinos y parientes; ha suprimido toda intervención singular de Pedro y de todo otro apóstol que no sea Juan o Tomás, y ha suprimido también el canto *In exitu*. Todo queda reducido a un simple diálogo en el que intervienen, aparte de María, el ángel de la palma, Juan, Tomás y todos los Apóstoles como un solo personaje coral, adivinándose además la presencia, tal vez puramente sonora o musical, de los ángeles que vienen a llevar consigo a María. Al carecer de indicaciones sobre el movimiento escénico, semejantes a los consuetas de Elche, no podemos saber si comparecen más personajes que los que recitan el texto, aunque es muy probable que la Virgen al ascender, contemplada por Tomás, sea acompañada por los ángeles. Con todo, hemos de afirmar que esta tendencia a reducir los elementos narrativos resulta singularmente positiva para poder encontrar las fuentes más directas de nuestro Misterio, ya que efectivamente la Lauda de Perusa es el *primer precedente literario de la ausencia de Cristo en la escena de la muerte y ascensión de María*. Aunque no deja de hacer alusiones a Cristo, receptor de su Madre, en los versos 3, 17, 22, 74, 83, 86 y 108, todas ellas se concilian con un supuesto cielo escénicamente invisible donde se espera y se presiente que Cristo va a recibir a su Madre; esto justamente ocurre en Elche. Es de sospechar que Cristo, presente en escena, no dejaría de tener que recitar su propio papel como lo hace en toda narración que lo representa. La Lauda de Perusa ha podido también transmitir a Elche la supresión del rasgo extravagante de los Apóstoles que piden al Señor la resurrección de María, rasgo común a Jacobo de Vorágine y pseudo-Melitón, cuya ausencia en Elche, como en Perusa, debe ser consecuente a la ausencia del Señor. Esto puede explicar que la singular coincidencia del Transitus W con Elche, señalada en la p. 89, cap. V, número 5, es debida en realidad a este influjo del teatro perusino.

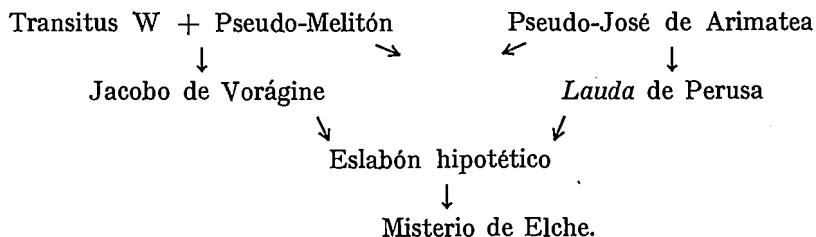
La reducción de los Apóstoles a la función de un coro en el que no se reconocen los singulares individuos pudo ser la causa de que por primera vez se olvidara la presencia de San Pablo. Todos estos rasgos restrictivos, ya atestiguados por documentos plásticos como las pinturas de Daddi y Mantegna¹, encuentran aquí su primer fundamento literario, que pudo inspirar a la vez dichos testimonios plásticos y el Misterio de Elche.

¹ Ver capítulo anterior.

La *Lauda* de Perusa resulta también ser el primer elemento literario que menciona expresamente la coronación de la Virgen en el cielo (versos 11, 12 y 74), aunque dicha coronación se atribuye directamente a Cristo y no todavía a la Santísima Trinidad.

Algo, pues, ha dejado la *Lauda* de Perusa en la tradición desembocada en el Misterio de Elche, que como obra teatral no es extraño se haya inspirado más directamente en obras teatrales. La reducción extrema del drama perusino no permite concluir que el Misterio pueda haberlo tomado como exclusivo arquetipo, sino que ha debido hallar otro modelo para todos aquellos rasgos presentes en narraciones anteriores que esta pieza teatral pasó por alto. Tendremos que averiguar si el mismo eslabón, que aún nos falta para encontrar el modelo inmediato del Misterio, ha tratado también de suprimir lo que la *Lauda* de Perusa tiene de sobra con relación a aquél, es decir el rasgo 7 (petición al ángel de no ver al demonio) y los rasgos 38 y 39, propios de José de Arimatea.

Sigamos, pues, investigando, ya que queda constatada la existencia de esta nueva fuente cuya consideración nos obliga a corregir parcialmente el gráfico de la p. 96.



Vincenzo de Bartholomaeis presenta igualmente el texto de otra *lauda* dramática de Orvieto, ciudad del centro de Italia no muy lejana de Perusa. Esta *lauda* consta de 410 versos, y debió ser compuesta algo más tarde que la de Perusa, a juzgar por el mayor desarrollo de su lenguaje, pero no debe ser posterior al siglo XIV, ya que el mismo Vincenzò de Bartholomaeis la incluye entre las *laudas* arcaicas que no van más allá de dicho siglo¹.

Esta *lauda* incluye casi todos los rasgos de la *Leyenda* de Jacobo de Vorágine, añadiéndoles otros que en parte difieren de lo que ha llegado al

¹ Ver el texto en V. DE BARTHOLOMAEIS, *o.c.*, pp. 381-397. Sobre la posible datación del drama de Orvieto, ver *ibidem*, p. 3.

Misterio de Elche, y en parte se acomodan a él. He aquí el resumen comparativo de sus rasgos:

Con cierta libertad de fantasía escénica, empieza la obra con un diálogo entre Jesús y los ángeles en el cielo, de lo que se deduce que el lugar de la representación incluía dos compartimientos escénicos (el cielo y la tierra) dándose una comunicación entre los personajes a lo largo de la obra. No conocemos que esta "escena celestial" tenga precedente ni tampoco haya pasado a Elche, donde sólo está presente el *camino vertical* que va desde la *puerta* del cielo hasta la tierra y viceversa. Sigue la aparición del ángel Gabriel a la Virgen, consecuente a la plegaria de ésta, a quien ofrece un ramo de olivo (1). La Virgen le pide, como en las leyendas tradicionales, no ver al Demonio y ver a los Apóstoles. Gabriel transmite el mensaje a su regreso a Cristo, quien envía a sendos ángeles a llamar a los doce apóstoles, entre los que se incluye Pablo y falta Tomás. Se reúnen todos a la muerte de María, llegando también Jesús por su alma. Empieza el entierro que es interrumpido por la Judiada muy parecida a la de Elche, a la que sigue un sermón de S. Pablo, rasgo que se aparta de Jacobo de Vorágine y del pseudo-Melitón, recordando un poco la tradición del *Transitus W.* Sigue la *incensación por manos de Pedro* (verso 296), que aparece por primera vez en un texto literario occidental, como seguro precedente del *Misterio*. Los Apóstoles cantan el *Salve Regina* que recuerda la estrofa 27 de Elche. Luego cantan el salmo *In exitu* hasta la llegada al sepulcro, junto al cual desciende de nuevo Cristo para satisfacer la gracia pedida por los Apóstoles de resucitar y asumir a María. Este rasgo es propio de pseudo-Melitón y Jacobo de Vorágine, y como ya hemos dicho, no se halla en *Transitus W.*, Perusa ni Elche. Por fin, hay la escena de Tomás, precedente muy claro de Elche, que siendo más extensa que en la narración de Jacobo de Vorágine, no incluye el rasgo 39, que está en José de Arimatea y la *Lauda* de Perusa. Aquí Santo Tomás *contempla con los demás Apóstoles la Asunción de la Virgen, viendo cómo es coronada*, no por la Trinidad, sino por Cristo, y viendo contrarrestada su incredulidad gracias al regalo de la cintura, rasgo muy común a la tradición italiana medieval, pero ya suprimido en Elche.

Resulta, pues, que esta *lauda* parece ser un nexo entre la tradición de Jacobo de Vorágine y el *Misterio de Elche*, y a la vez, por distinto camino, un nexo entre la *Lauda* de Perusa y nuestro mismo *Misterio*. Con el primero tiene en común la Judiada y algunos otros rasgos que faltan en la *Lauda* de Perusa. Con ésta tiene en común, además de ser obra dramática, la coronación final de María, más expresamente escenificada en Orvieto. Por

otro lado presenta rasgos nuevos que Elche no ha podido tomar ni de Vorágine ni tampoco de Perusa, como la incensación y gran parte de la elaboración de la escena de Tomás. Sin embargo, la Lauda de Orvieto discrepa de Elche en algunos rasgos en que el Misterio parece haber vuelto a fuentes anteriores (a Vorágine o a Perusa). Faltan por ejemplo los tres pasos de la oración inicial de María, sus acompañantes (las Marías), así como los vecinos; y sobran, en cambio, las escenas celestiales, la multiplicación de ángeles, la presencia de Cristo y San Pablo (ausentes en Perusa) y, por supuesto, el sermón de este apóstol.

Es dato interesante el que por primera vez aparezcan indicaciones (una especie de consuetudine) acerca del movimiento escénico y, sobre todo, de la música, de la que por lo menos se señalan dos tipos de tonalidad llamadas "pasquale" y "passionale". Este es un indicio de que el Misterio ilicitano tiene también a estas *laudas* como precedente del hecho de ser un drama musical.

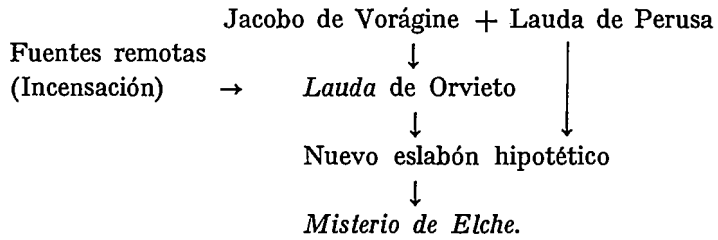
De este estudio comparativo sacamos las siguientes conclusiones alternativas: o bien existe un tercer drama que combina los elementos de estos dos con mayor fidelidad a Jacobo de Vorágine, al cual sin embargo corrige y amplía, siendo así el precedente más directo del Misterio de Elche, o bien es el autor de este Misterio el que ha combinado los elementos de Vorágine, Perusa y Orvieto.

De las dos hipótesis, la primera tiene mayor probabilidad, por varias razones: 1º Es más fácil que un autor "lemosín" (valenciano) acomode o traduzca un solo modelo de Italia que no que se dedique a comparar textos diferentes, de muy diversos lugares y cuya dificultad de lengua debía serle considerable. 2º Ciertos testimonios plásticos, como los de Daddi y Mantegna¹, ya parecen reunir los rasgos de estos tres modelos literarios de un modo muy acomodado a Elche, lo que parece suponer que ya conocían el otro modelo literario que los corrige y unifica. 3º Se sabe que en el siglo XV ya se daban en los templos de Florencia representaciones de dramas sacros con tal abundancia que se pueden contar más de cien obras correspondientes a los temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, de la hagiografía y de las leyendas populares². ¿Qué tendría de extraño que entre esas obras nacidas a la luz de un foco cultural tan extenso como Florencia se encontrase el supuesto precedente más directo del Misterio?

¹ Ver supra, cap. VIII.

² Ver P. Toschi, *o.c.*, pp. IX y XXXI de la introducción.

De momento las líneas de la tradición pueden quedar expresadas en este nuevo gráfico que se añade a los anteriores.



Sigamos nuestra investigación en busca de algún indicio de ese probable eslabón que ya se enlaza directamente con el drama de Elche y que, a juzgar por lo que vamos diciendo, debe encontrarse dentro del siglo XIV o muy al comienzo del XV.

CAPITULO X

SUPUESTO ESLABON TRANSMISOR DEL TEATRO ITALIANO AL MISTERIO DE ELCHE

Uno de los más recientes documentos que sobre el drama litúrgico medieval he podido encontrar es la obra de Richard B. Donovan, cuyo título plantea nuestro mismo problema del modo más directo¹. Grande fue mi sorpresa al comprobar que en el mapa que precede al capítulo I de los lugares que, a juicio del autor, poseen las más importantes representaciones litúrgicas medievales de la Península Ibérica, no hace mención de la ciudad de Elche, que sabemos posee el más importante de todos esos dramas, además de ser el único que ha mantenido su representación hasta nuestros días. Sin embargo, aunque de un modo indirecto, el libro nos ofrece algunos datos que vamos a examinar por parecernos valiosos para nuestro intento.

He aquí la traducción de lo que dice Donovan:

"El ejemplo final de dramatización litúrgica en Palma de Mallorca es la ceremonia que tiene lugar en los *Laudes* de la fiesta de la Asunción. Se halla descrito por Villanueva², sin incluir el texto. El pasaje original se encuentra en el ceremonial del sacristán, fol. 99v-100:

'E quant los escolans seran deuellats del campanar, tochades laudes, pendran lo ymatge de nostra Dona qui sera aparellada dins lo capitol sobre un lit ab lo drap de Sant Bernat. E sobre lo lit que los escolans hauran aparellat en la nit sobre lo carner dels canonges, posseran lo cubertor de domas groch que en Jofre dona a la sacristia, e sobre aquest cubertor posseran lo dit ymatge de nostra Dona ensemps ab lo drap de Sant Bernat, e ab lo bestiment. E cascun corn de lit posseran un canelobre de ferro dels grans, e a cascun canelobre posseran quatre ciris blanchs. E vestir san honse preueras per apostols ab camis y domatigues, acceptat Sant Johan qui aportera casulla blanca ab una palme en la ma. E al cos-

¹ R. B. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, o.c.

² J. VILLANUEVA, *Viaje literario a las Iglesias de España*, volumen 22, p. 119.

tat del dit lit metran un banch a cade part, e sobre los dits banchs un cobribanch a cadehu'”¹

No hace falta comentar que se trata de la descripción de un escenario exactamente igual al tablado de Elche, tal como queda dispuesto para el primer acto del Misterio.

Donovan comenta este pasaje², diciendo que son doce los sacerdotes que se visten de apóstol, en lo que sin duda debe estar equivocado. El documento habla de once (“honse”) presbíteros, a los cuales no es que se añada San Juan, sino que se exceptúa de los otros diez en el modo de vestir. Efectivamente, el documento sigue diciendo:

“E los X apostols aporteran la figura de nostra Dona, e Sant Johan en la palma alta anira deuant la dite figura, e no aportera”³

Donovan, muy extrañado de la supuesta anomalía, pone un “sic” detrás de la letra X, que es el número 10 en signos romanos. Su extrañeza se debe a que ignora que en el primer acto de esta representación, idéntica a la de Elche en los aspectos que se mencionan, son once los apóstoles y no doce, es decir 10 + San Juan, puesto que falta S. Pablo, ya definitivamente suprimido, y Santo Tomás, que solo actúa en el segundo acto de la representación. Este último pasaje transcrito se refiere a la procesión que, aunque en Mallorca va solo por dentro de la catedral, como en Elche, se colocaba entre el primer acto (los laudes), y el segundo.

Donovan añade el dato de la participación escénica de las *Martas*, las cuales en cambio no participan en ninguna de las dos procesiones:

¹ *Consueta de la sacristía*. Biblioteca capitular. Archivos de Palma de Mallorca. Sobre esta nota confrontar R. B. DONOVAN, *o.c.*, pp. 120 y 131.

Traducción: “Y cuando los monaguillos habrán bajado del campanario después de tocar a laudes, tomarán la imagen de nuestra Señora que será aparejada dentro de la sala capitular sobre un lecho con el pendón de San Bernardo. Y sobre este lecho, que los monaguillos habrán aparejado la noche anterior sobre el cementerio de los canónigos, pondrán el cubrecama de damasco amarillo que el Señor Jofre regaló a la sacristía, y sobre este cubrecama colocarán dicha imagen de nuestra Señora junto con el pendón de San Bernardo y los vestidos. Y a cada esquina del lecho pondrán un candelabro de hierro de los grandes, y a cada candelabro le pondrán cuatro cirios blancos. Y se vestirán once presbíteros como apóstoles con alba y dalmática, excepto San Juan que llevará casulla blanca y una palma en la mano. Y al lado de la cama pondrán un banco a cada parte, y sobre dichos bancos un cubrebanco para cada uno”.

² R. B. DONOVAN, *o.c.*, en la nota 59. p. 138 se refiere a J. VILLANUEVA, *o.c.*, v. 22, p. 199.

³ R. B. DONOVAN, *o.c.*, p. 138.

Traducción: “Y los 10 apóstoles llevarán la figura de nuestra Señora, y San Juan con la palma en alto irá delante de dicha figura, que él no llevará”.

"Nota que per la prosesso de la claustra ni la prosesso despres de vespres no y aura Marias, sino lo subdiacha aportara la veronica a totes dos prosessons"¹.

El hecho de que se nombren dos procesiones deja entender que había dos representaciones, correspondientes tal vez a laudes y a vísperas que culminaban con dichas procesiones.

Nada sabemos acerca del texto recitado o cantado en dichas representaciones. Estas no debían reducirse a la escueta función litúrgica de laudes y vísperas, demostrado por el hecho de la presencia de las "Marias", que nada tienen que ver con un acto meramente litúrgico. Estas Marias, digamos de paso, por primera vez reemplazan a las tres *Virgenes* que aparecen en las fuentes anteriores (las *Marias*², no eran vírgenes); se trata del primer precedente de esta misma sustitución que también se da en Elche.

Asimismo denota una acción dramática la retardada presencia de Santo Tomás, cuya entrada en escena requiere una situación de algún modo, teatral. La presencia de Santo Tomás al final queda constatada por la nota que a continuación transcribimos. El número 12 debe referirse a las aureolas de los Apóstoles. Esta nota nos dará a conocer la fecha de esta representación, de lo que podremos deducir si pudo ser precedente del Misterio de Elche.

Efectivamente, Donovan³ incluye este precioso documento que viene a completar las noticias anteriores:

"Jo H. Borrell, pintor, atorch a vos senyor Salvador Caselles, sacrista de la Seu, que mi havets dats e pagats 45 sous per fer e pintar 7 parells de ales e 12 diademes e deurar e metter de fulla . . . 10 de agost any dessus dit 1399"⁴.

Muy acertadamente concluye Donovan que, dado que la fecha de este recibo, que aparece en el libro de cuentas de la catedral de Palma de Mallorca, es la del 10 de agosto, próxima a la Asunción, y dados los objetos que

¹ R. B. DONOVAN, *o.c.*, p. 138.

Traducción: "Nótese que para la procesión del claustro ni tampoco para la procesión de después de vísperas no habrá Marias, sino que el subdiácono llevará la verónica en ambas procesiones".

² Ver Jn. 19, 25.

³ R. B. DONOVAN, *o.c.*, p. 138 nota 60.

⁴ Traducción: "Yo H. Borrell, pintor, certifico a Vos Señor Salvador Caselles, sacristán de la Catedral, que me habéis dado y pagado 45 sueldos por hacer y pintar 7 pares de alas y 12 diademas, y dorarlos y ponerlos a hojas . . . 10 de agosto del año arriba mencionado 1399".

se mencionan, ha de tratarse de algo que la catedral usara en la misma fiesta de la Asunción. De ello deducimos que en algún tiempo eran 12 los apóstoles, a quienes debían corresponder las 12 diademas, y que en la representación para la que se empleaban estos enseres actuaban *también los ángeles* (precisamente siete). A estos datos hay que añadir que es muy razonable conjeturar la ausencia de Jesucristo en esta representación, puesto que no se le menciona en estos documentos, no siendo normal omitir la mención de un personaje, sin duda el más importante de todos si estuviese presente.

Lo más notable es el hecho de que el documento esté fechado en 1399, lo que indica que la representación ya existía en tal fecha. Todo esto es testimonio de ese nexo que buscábamos entre el teatro italiano de los siglos XIII y XIV y el *Misterio de Elche*. Este pudo componerse a finales del siglo XIV o principios del XV como una imitación más elaborada del supuesto drama litúrgico mallorquín.

El mismo Donovan nos ofrece noticias del precedente que pudo tener el *Araceli*, que ya se encuentra empleado en la representación de un drama escrito en Barcelona en 1418. Se trata de la visión de la Sibila y del emperador Octavio, que, abierta la red que cubre un cielo escondido, ven aparecer en lo alto un altar iluminado con doscientas treinta candelas, y en el centro la Virgen llevando a su Hijo en brazos. Se supone que las figuras del *Araceli* podían ser personajes vivientes¹. Donovan lamenta que este tal Thomas, que brindó la noticia del *Araceli* de la Sibila, no haya conocido el *Misterio de Elche*, donde un *Araceli* similar, aunque con distinta aplicación, juega un papel escénico importante. No solo en Barcelona se encuentra el *Araceli*, como posible antecedente de su uso en el Misterio, sino también en Valencia, y precisamente en un drama de la Asunción en el que este mecánico artefacto jugaba el papel de elevar la imagen de la Virgen después de su muerte hasta los cielos².

Dada la cercanía geográfica, y quizás también cronológica, de la formación de este drama valenciano con relación al de Elche, y dada, sobre todo, la singular semejanza de algunos de sus rasgos, bien merece la pena que lo tratemos en capítulo especial, como el más inmediato antecedente del Misterio.

¹ DONOVAN, o.c., p. 164 (cita la obra de C. A. THOMAS-BOURGEOIS, Le Personnage de la Sybille et la légende de l'Ara Coeli dans une Nativité wallone, en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XVIII, 1939, 883-912. La página aquí citada es la 911).

² DONOVAN, o.c., pp. 145-146, cfr. p. 164.

Del teatro italiano al misterio de Elche

Antes de empezar el examen del sorprendente Misterio de Valencia, hemos de afirmar que el de Elche no lo tiene por modelo exclusivo, sino que también se ha inspirado del de Mallorca, cuyos indicios muestran una gran diversidad de planteamiento. La mayor parte de los rasgos tradicionales italianos parecen venir de Mallorca, mientras que el teatro de Valencia parece en gran parte tributario de una tradición extraña, tal vez procedente de Francia, que, *en la medida en que se aparta de la italiana, ha sido repudiada por la composición ilicitana.*

CAPITULO XI

EL TEATRO DE VALENCIA, MODELO PARCIAL INMEDIATO DEL MISTERIO DE ELCHE

Los estatutos capitulares y los libros de cuentas de la catedral de Valencia hablan de las representaciones de las fiestas de Navidad, Pentecostés y la Asunción. Donovan opina que la de la Asunción no debía ser "drama litúrgico" porque su texto se halla escrito en lengua vernácula¹. No intentamos discutir lo que puede entenderse por "drama litúrgico", pero es indudable que un concepto de "drama litúrgico", tal vez no tan estricto como el que admite Donovan, se puede aplicar, y se ha aplicado, al drama de Elche, a pesar de haber sido escrito en lengua vernácula. De igual modo puede aplicarse al de Valencia.

Veamos, pues, si las noticias que poseemos de este último pueden servirnos para encontrar el más inmediato precedente del Misterio de Elche.

Henri Merimée presentó un cuidadoso comentario sobre esta pieza del teatro asuncionista en 1913. Recientemente se han ocupado en describirla y estudiarla Eduardo Juliá, Shergold y Manuel Sanchis Guarner. Todos ellos se fundan en el texto publicado por primera vez por D. José Ruiz de Lihory, barón de Alcahalí².

Merimée da por descontado que el drama pertenece a la región valenciana, pero pone en duda que se representara precisamente en la capital del Turia, a pesar de que en ella se ha encontrado el manuscrito. Creo que esta duda se puede disipar con seguridad; consta que había una representación asuncionista en la catedral de Valencia, y podemos afirmar que esta representación no era otra que la que corresponde al manuscrito que co-

¹ DONOVAN, *o.c.*, p. 143.

² H. MERIMÉE, *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIII^e siècle*. pp. 45-46. E. JULIÁ, *o.c.*, pp. 218-228. N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage*; J. M. ALCAHALÍ Y DE MOSQUERA, *La música en Valencia*; M. SANCHIS GUARNER, *El Misteri assumpcionista de la catedral de Valencia*, texto cuidadosamente corregido.

mentamos. En efecto, este manuscrito, reeditado por Juliá en un apéndice de su estudio, demuestra que la escena tenía lugar en un templo dotado de "cimborrio" y "sala capitular". En la zona de la región valentina de lengua no castellana sólo la catedral de Valencia tenía y sigue teniendo estos dos elementos arquitectónicos. No hay duda, pues, de que tal pieza se escribió para ser representada dentro de dicha catedral.

En cuanto a la época de su composición, podemos ofrecer, afortunadamente, noticias bastante exactas. Teodoro Llorente supone que la escritura del manuscrito corresponde a los inicios del siglo XV y que su lenguaje acusa todavía mayor antigüedad y una marcada influencia provenzal¹. Esto concuerda con la noticia ofrecida en 1569 por el célebre dramaturgo valenciano Juan de Timoneda, que da cuenta de que la "fiesta" asuncionista de la catedral de Valencia se empezó a representar en 1416².

La lectura del manuscrito permite entrever lo que sería el drama entero. En oposición a la opinión de Juliá y Shergold, podemos afirmar que el texto no se reduce al papel de la María con la adición de los apuntes sobre el movimiento de la escena, que ya es mucho, sino que contiene el inicio de los demás parlamentos, permitiéndonos identificar a todos los personajes y conocer su actuación; contiene también muy completas indicaciones sobre los tonos musicales del canto de toda la letra.

Reproducimos aquí unas páginas de Shergold³ ya traducidas al castellano, porque ofrecen un sabroso comentario del "consueta" de esta obra. (Ponemos entre paréntesis los *rasgos tradicionales* a los que corresponde cada paso del drama valenciano). A la traducción de estas páginas de Shergold añadimos en notas al pie de página las observaciones que juzgamos complementarias, deducidas del artículo de Juliá⁴.

... El drama de Valencia fue originalmente ejecutado como parte del Oficio Divino del día, y su principal escenario representaba la cámara de la Virgen, puesta en una plataforma y provista de cama, una silla y también una puerta dispuesta para poder abrirse y dotada de picaporte. Al comienzo se le indica

¹ T. LLORENTE, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, tomo II, p. 1006.

² J. DE TIMONEDA, *Memoria Valentina*; E. JULIA, en la p. 219 de su estudio, cita textualmente estas palabras: "En el año de mil y quatrocientos y dieciseis, a quince dē Agosto, se comenzó a hazer fiesta de la triumphante Assumpción de Nuestra Señora en la Seo de Valencia".

³ SHERGOLD, *o.c.*, pp. 76-78.

⁴ E. JULIA, *o.c.*, pp. 218-228.

a la Virgen que suba al escenario y se sitúe en su habitación, que se halla en-
vuelta con tapices y cortinas o "velos":

'tácada ab los vels entorn'
(encerrada con los velos alrededor)

Es acompañada por dos doncellas, que apartan las cortinas de modo que
María pueda ser vista por el pueblo:

'les donzelles pleguen tots los vels denturn per tal que lo poble vega la María'
(para que el pueblo vea a la María)

Una rúbrica dice que al llegar la hora de empezar el *misterio* expresa ella
a las dos asistentes su deseo de visitar los diversos lugares relacionados con
la Pasión de Cristo (rasgo 1). Así pues, sale del cuarto a través de la puerta,
y las doncellas cierran dicha puerta y las cortinas. María se dirige primero al
Huerto de Getsemaní (rasgo 2), después al Calvario (rasgo 3) donde ve la
Cruz, y por fin al Sepulcro de Cristo (rasgo 4), tras lo cual retorna a su "casa".
En llegando a la puerta, se vuelve de cara al altar, antes de entrar, y mira
después al cielo:

'en uers lo cel'

Tanto Shoemaker como Merimée (y también Juliá¹) pensaban que los lugares
visitados podían hallarse representados sobre la misma plataforma en que
estaba la casa, pero esto no se concluye por necesidad. Ella podría haber
abandonado el estrado para esta peregrinación, bajando al suelo de la iglesia,
donde Getsemaní, el Calvario y el Sepulcro podían estar representados por
capillas laterales, ya que son llamados "santuarios". Por consiguiente, des-
pués de visitarlos, volvería a la plataforma, donde tiene lugar el resto de la
representación. Un ángel aparece entonces con estrépito de truenos, y pre-
senta a la Virgen una palma (rasgo 5). Le anuncia que su muerte está cercana
(rasgo 6)²; y desaparece, con más truenos, tras lo cual ella envía a las dos asis-
tentes a comunicar la noticia rogando a sus conocidos que acudan a despedirla
(rasgo 20 al modo de *Transitus W*). Sigue una larga procesión por parte del
pueblo, que sube al estrado pasando por la puerta. Cada fiel se inclina con
reverencia y, según se deduce de las rúbricas, recita un verso:

'E aprés uaga lo poble a la María e entren per la port e facen sa reuerencia be-
sant la ma e diguē lur cobra . . .'

(Y después camina el pueblo hacia la María, y entrando por la puerta le hacen
reverencia, besándole la mano, y diciendo su copla . . .).

¹ Este autor presenta en la p. 227 de su estudio un supuesto diseño descriptivo de la
escena.

² La muerte es anunciada exactamente para el tercer día: tal se deduce de la declara-
ción de María a los amigos y parientes: "Car deg morir ans de tres iorns passats" (Porque
tengo que morir antes de pasar tres días). Ver la transcripción en JULIÁ, *o.c.*, p. 315.
Es también perfecta en este caso la coincidencia con el Misterio de Elche.

Tras esta ceremonia, bajan del estrado por la puerta, y van al lugar donde se encuentra Gamaliel, probablemente en el suelo de la iglesia otra vez:

'tinguen lur uia dret a Gamaliel exint per la porta.

E quant sien ab Gamaliel saludense besant e abraçant e donât lurs mas a les dones'.

(Toman su camino hacia Gamaliel, saliendo por la puerta. Y cuando se encuentran con Gamaliel se saludan, besándose y abrazándose y dando la mano a las mujeres). (Extraña ampliación del rasgo 20).

Se les indica que permanezcan juntos allí ('E romanguen aqui ensemps'). Entonces llegan los Apóstoles¹ a la casa de María (rasgo 13) y llaman a la puerta. Son seguidos por Gamaliel, al frente de todo el pueblo: .

'E apres uingo lo poble xpia ab Gamaliel e tota l'altra gent e lo poble diga per la missatgeria que ha feta la cobla seguent . . .'

(Luego venga el pueblo cristiano con Gamaliel y toda la demás gente, y el pueblo diga, correspondiendo al mensaje recibido, la copla siguiente . . .)

Acuestan a María en su cama, y aparecen a su lado las tres (!) Marías. Se oye estrépito de truenos, que anuncia la llegada de los "tres príncipes", que quizás representen a los Reyes Magos. Por fin se abre el cielo, con mayor estrépito; cantan los ángeles, y Jesucristo desciende hasta el estrado (rasgo 17). Se abrazan, da María una candela a Pedro, y, después de (recitados) algunos versos, muere (rasgo 15). Su alma, en forma de imagen (rasgo 16), sale de su cuerpo y es elevada al cielo por medio del *Araceli* (rasgo 18) en que va Cristo, que para tal escena puede también sustituirse por una imagen.

Al segundo día de la representación el alma de la Virgen es reinstalada en su cuerpo, que resucita, de modo que todo el proceso parece que se realiza a la inversa (se debe referir al descenso del *Araceli* para traer el alma). La rúbrica correspondiente demuestra que la imagen desaparece por debajo del estrado a través de una trampa, empezando los hombres que están allá abajo a soltar humo y truenos, mientras se levanta vivo el actor (del papel de la María):

'En la segona iornada quant sent miquel haura tomat la aia en lo cors qui son deuall lo cadafal meten sen soptosamèt la ymatge faent grans trons e pfums e hixqua soptosamant la uiua !

(En la segunda jornada, cuando San Miguel habrá dejado el alma en el cuerpo, los que están bajo el estrado se llevan consigo repentinamente la imagen, haciendo grandes truenos y humo, y salga enseguida la (María) viva).

María resucitada muestra sorpresa, mientras los ángeles se le arrodillan. Parece que había una tumba verdadera, porque así dice la rúbrica:

'quant sera dalt lo sepulcre' (cuando estará sobre el sepulcro).

¹ Viene primero S. Juan (rasgo 9), que sostiene un diálogo con la Virgen (rasgo 10), aunque en él no se menciona la palma. Ver la transcripción de JULIA, o.c., pp. 315-316.

Y otra dice:

'estant la maría en lo moniment' . . . 'traguen la maría del moniment'
(Estando la María en el monumento . . . Sacan a la María del monumento).

Entonces es conducida en procesión por los ángeles hasta la puerta del coro, donde se detiene volviéndose de cara al altar. Otra procesión con los actores tiene lugar después que el alma de la Virgen otra vez asciende al cielo; aunque entonces, no hallándose ya en la tumba bajo la plataforma, el cambio de persona en imagen se realiza de diferente forma. Los demás actores se agrupan en torno a la Virgen para encubrirla a los espectadores, y desde abajo del tablado se disparan cohetes que levantan una polvareda que permite que María y Cristo desaparezcan sin ser notados:

'facen trons e fums e entrense secretamēt lo IHS e la maría'.

Sigue entonces el ascenso con el *Araceli* (rasgo 35). El texto de la representación de la Asunción de Valencia es en realidad un papel teatral o "rol" para la persona que representa la parte de la Virgen. Por consiguiente sólo contiene (completo) el texto a recitar por ella con apuntes apropiados, pero contiene también muy ricas orientaciones para la dirección de escena . . .

Un somero estudio comparativo entre el texto literario del drama de Valencia y el de Elche nos permite comprobar que hay entre ellos una semejanza extraordinaria, no sólo por la disposición de los parlamentos, sino por la rima y el metro de los versos (predominantemente decasilabos o dodecasílabos con hemistiquio). La semejanza se extiende muchas veces al mismo léxico. Hay, en efecto, expresiones como *Reyna imperial*, o *Car fill Johan*, que se repiten en ambos dramas como pies rítmicos o mitades de verso. Para mostrar el innegable parentesco de ambos dramas veamos la comparación de estos fragmentos:

<i>Manuscrito de Valencia</i>	<i>Misterio de Elche</i>
Car fill iohan	31. Los meus cars fills
uos siats ben uengut	puix sou venguts
Gràcies faç	E lo Senyor
al Senyor qui us ha dut	vos haja dut . . .

Digamos en conclusión que el Misterio de Valencia muestra mayor identidad que ninguna otra fuente, con respecto a Elche, en las tres primeras escenas, sobre todo en la primera (plegaria con las Marías en los lugares de la Pasión), que muestra ser una derivación muy clara de Jacobo de Vorágine. También ofrece mayor identidad en relación con el empleo del *Araceli* y a la disposición del escenario, incluyendo la especie de sótano que sirve de tumba y permite la transformación de las figuras. Asimismo es idéntica la distribución del drama en dos jornadas.

En todo lo demás está lejos de parecerse no sólo a Elche sino a las fuentes italianas y a la fuente mallorquina, a las que resulta extraña la presencia de Gamaliel y los Reyes Magos. Nada aparece en Valencia de la escena de Tomás, común a la tradición italiana, y que pudo llegar a Elche por Mallorca; nada aparece, que sepamos, de la relación de Juan con la palma; no aparece clara la coronación ya conocida en las laudas italianas; y tampoco aparece la Judiada. En cambio, hay en Valencia un episodio singular que no se refleja en Elche, como tampoco en la tradición ya rastreada: la resurrección del apóstol Santiago, a quien el autor de Valencia de un modo razonable supone ya muerto a la hora del Tránsito de María. En esto sigue la remota tradición del apócrifo de Juan Evangelista, que tal vez se haya transmitido hasta Valencia, junto a los demás elementos extraños, por un influjo francés.

Las coincidencias parciales, sobre todo en las circunstancias y elementos escénicos, son tan singulares que no hallándose con tanta exactitud en ninguna otra fuente, no es posible dudar que haya habido relación entre ambas representaciones, dada su cercanía en el espacio y, según suponemos, en el tiempo. Elche deriva de la fuente valenciana, y no a la inversa. Nos atrevemos a afirmar este hecho apoyándonos en dos razones: 1ª, ni una sola palabra del texto del Misterio de Elche da muestras de ser más arcaica que cualquiera de las del texto valenciano; el sustrato más antiguo que se puede descubrir en el léxico de Elche parece precisamente mostrar mayor semejanza con el de Valencia. 2ª, El Misterio ilicitano, aunque literariamente hablando es más pobre que el de Valencia, ofrece sin embargo una pieza teatral más acabada, más armónica, más equilibrada, hasta el punto de que en ella se adivina el propósito de reflejar más puramente la leyenda de Vorágine, en algunos aspectos ampliada y en otros recortada por motivos aún no claros. Digamos en conclusión que si la sustancia de la obra de Elche fuera anterior al drama de Valencia tendríamos que sospechar que es Valencia la que ha copiado de Elche, porque es innegable la mutua relación; pero es imposible descubrir en Valencia indicio alguno de dependencia de Elche, porque no se explica cómo haya quedado aquel drama tan incoherente y tan mistificado. Estas afirmaciones parten de un supuesto que podremos comprobar en el capítulo siguiente. Es decir: el drama de Elche, aunque ha sufrido correcciones y añadidos tanto en la letra como en la música, tiene tal unidad en sus rasgos fundamentales que hay que pensar que se creó contando con todos ellos, de tal modo que los añadidos o correcciones nunca afectaron a la sustancia narrativa.

Elche, pues, ha tomado algunos elementos de Valencia, entre los que hay que incluir el Araceli, que no aparece en Mallorca. Es verdad que podría darse el caso de que este Araceli ya existiese en algún drama asuncionista italiano que, siéndonos desconocido, se deja adivinar por el testimonio de las artes plásticas. Pero, si Elche ha imitado otras cosas de Valencia, es de sospechar que también de allí haya tomado este elemento, estando Valencia tan cercana geográficamente y siendo su composición, según creemos, cronológicamente inmediata.

Así llegamos a concluir que la composición de Elche es una combinación de fuentes italianas venidas por una triple vía: Mallorca, Valencia y, directamente, la misma Italia. En Mallorca ya se insinúa la escena de Santo Tomás venido con retraso, se adivina la ausencia de Cristo, como en Perusa, y se confirma la función de Juan de llevar la palma (incluso en la procesión). De Valencia ha tomado Elche los primeros rasgos de Jacobo de Vorágine, el Araceli, la presencia del Padre Eterno, y algunos elementos del montaje escénico, que se debieron dar necesariamente en los dramas italianos. De Italia creemos que ha tomado por vía directa, a no ser que se descubra otro nexo desconocido, la escena de la Judiada, idéntica a la de la Lauda de Orvieto, que en cambio no se parece a la del Auto de Prades y Montral, como vamos a comprobar en el capítulo siguiente. La Judiada no se da en Valencia ni tampoco en Mallorca; solo en Italia. Precisamente en Orvieto se encuentra el precedente de la incensación y aparece ya escenificada la Coronación de María.

Así pues, no tenemos más remedio que corregir nuestra hipótesis anterior. El compositor de Elche no halló un modelo unificado, porque este modelo no parece existir. Más bien tomaría los rasgos dispersos de aquí y de allá, a partir de una sustancia narrativa unificada por Jacobo de Vorágine. ¿Deberemos, por tanto, concluir que fue el autor un erudito tan capacitado para comparar las fuentes como el mismo Jacobo de Vorágine? Siendo en la época el hervor de producciones asuncionistas teatrales tan intenso, cualquier artista del pueblo pudo echar mano de diversas escenificaciones para escoger de entre todas ellas un ramillete de los rasgos preferidos.

Una comprobación de esta libertad para escoger rasgos de diversas fuentes nos la ofrece el dato del drama de Castellón, del que hablan Shergold¹ y también Juliá². Este drama es posterior al de Elche, puesto que

¹ SHERGOLD, *o.c.*, pp. 67 y 79-80.

² JULIA, *o.c.*, pp. 212-218.

está escrito en castellano, costumbre introducida en la región valenciana a partir del siglo XVI, y además está expresamente datado en 1588. El drama de Castellón debe haber tomado de Elche los ángeles músicos, el salmo "In exitu" y la coronación trinitaria, pero vuelve a introducir la escena del sepulcro hallado vacío por los Apóstoles, es decir el rasgo 39, que, siendo propio de José de Arimatea, ya había desaparecido de la mayor parte de las fuentes literarias posteriores al siglo XIV.

Pero la opción entre varias fuentes para escoger los rasgos nos obliga a plantear una vez más el problema de haber prescindido de la presencia de Jesús, tan claramente manifiesta en la inmediata fuente valenciana. Los autores de Elche no podían desconocer la acumulación del testimonio de tantos escritores, que como Ramón Llull o Vicente Ferrer, insisten en imaginar la presencia de Jesús en el momento de la muerte de la Madre. La respuesta al problema de por qué se ha elegido, en este caso, el modelo restrictivo de Perusa o de Mallorca, parece que puede encontrarse en un motivo litúrgico. En efecto: un Jesucristo presente en este mundo y mezclado entre sus Apóstoles debería desplazar la presidencia sacerdotal de su Vicario Pedro (ver rasgo 23). La presencia de Jesús no encaja en una procesión donde el que preside venera a la Virgen como a un personaje superior. Por eso poco a poco la figura de Cristo pudo quedar considerada como personaje celestial hasta acabar por desaparecer, incluida de un modo implícito en las alusiones del ángel y María y en la presencia de la Trinidad, curiosamente representada por la sola persona del Padre.

Esta supuesta aplicación de un criterio litúrgico-teológico nos sugiere la sospecha, corrigiendo en parte nuestra primera impresión, de que los autores de Elche debieron ser clérigos dotados de una cierta erudición.

Con estas conclusiones podremos en el capítulo siguiente trazar el cerco más preciso de la datación del Misterio. Parece que el autor o los autores conocían las obras teatrales de Mallorca, Valencia y alguna de las italianas. Pudieron también inspirarse en la pintura y referirse directamente a la *Leyenda* de Vorágine.

CAPITULO XII

EPOCA APROXIMADA DE LA COMPOSICION DEL MISTERIO

De todo lo anterior podemos concluir que el *Misterio de Elche*, tanto si se compuso en esta ciudad como si fue traído para ella, no puede ser anterior a los primeros años del siglo XV. La síntesis de los elementos que se combinan y la supresión de los que se corrigen a partir de Jacobo de Vorágine, la *Lauda de Perusa* y la de Orvieto, no pudo hacerse sino ya en pleno siglo XIV; aún debieron pasar algunos años antes de que tomase forma la trabazón de todos los elementos, e incluso para que pudiese aparecer alguno de ellos que, siendo sustancial al drama de Elche, apenas si se adivina en tales fuentes, como es el caso de la coronación con la presencia del Padre Eterno. Este rasgo no se conoce en los testimonios plásticos antes del siglo XV, lo que demuestra que sus modelos literarios pudieron propagarse poco antes¹. Sólo en el siglo XV pudo componerse el Misterio, ya que es cuando aparecen testimonios antecedentes o simultáneos, como los dramas de Mallorca y Valencia, donde se encuentran los demás elementos empleados en Elche que faltan en fuentes anteriores.

De este modo establecemos una especie de *terminus a quo*, que coincide con el comienzo del siglo XV; es inútil pretender que el Misterio haya podido componerse en fecha anterior. Al hacer esta afirmación siento tener que combatir las opiniones de D. Oscar Esplá y D. Rafael Ramos Folqués, que propugnan para el Misterio una mayor antigüedad².

¹ El personaje del Padre Eterno aparece en el misterio francés de Dieppe, que es algo posterior a 1443 (ver JULIA, o.c., p. 201). Pero no es de allí de donde lo ha tomado Elche, sino probablemente de Valencia, en cuyo misterio aparece, si no en su versión original, sí por lo menos en una inmediata reforma anterior a 1440. Ver J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia*; citado por M. SANCHIS GUARNER, o.c., pp. 111-112. También como en Elche, atiende el Padre Eterno desde lo alto del templo la llegada del *Araceli*.

² O. ESPLÁ, Conferencia sobre *El Misterio de Elche y el origen del teatro lírico*, pronunciada en la Caja de Ahorros del Sudeste de España, de Alicante, el 15 de marzo de 1966

Probablemente el *terminus a quo* se tenga que retrasar hasta 1416, año en que empieza el drama de Valencia, de tal modo que Elche ya pudo empezar poseyendo todos sus rasgos tradicionales. Aún nos falta por buscar el *terminus ad quem*. Es decir, ha podido componerse en cualquier año después de 1416 y anterior a 1625, fecha del primer consuetta íntegro llegado a nuestros días, escrito por D. Gaspar Soler Chacón¹.

Realmente hemos extremado el retardo de la fecha tope en que pudo ser compuesto el drama, para estar más seguros. Esta fecha, en efecto, da testimonio de la existencia del *texto completo* tal como ha llegado a nuestros días, aunque pudo haber un último retoque, no sustancial, en el texto literario, por mano de Juan Bautista Comes, en el primer cuarto del siglo XVII².

(una copia de su grabación se conserva en la Marian Library de Dayton, Ohio). El Sr. Esplá afirma que el Misterio fue fundado en 1266, pero creemos que su afirmación, basada en una carta del año mencionado que él tuvo en sus manos, no corresponde a la realidad: aún suponiendo que la carta fuera legítima, que en ella aparezca la palabra "festa" no indica por necesidad que se trate de un "drama litúrgico", y en el mejor de los casos, si hubo "drama litúrgico" en 1266, lo que es más que inverosímil, tal drama no ha dejado rastro alguno en el cuerpo del actual. El mismo autor reconoce que su texto (no la música) fue escrito con posterioridad, pero ya es extraño que exista la música sin un texto correspondiente. Es más, parece que hay pruebas directas de que la letra del Misterio, aún en su parte narrativa sustancial, que debe ser la más arcaica, es anterior a su correspondiente música monofónica, ya que el consuetta alude a una música convencional (*tó de Vezilla Regis*) que más tarde debió ser sustituida por la propia, (v. consuetta, antes de las estrofas 7 y 12). Por lo demás, el parentesco de su música con el naciente teatro lírico florentino, que también es atestiguado por Esplá, confirma que la datación del Misterio cae con toda probabilidad dentro del siglo XV.

En cuanto al Sr. D. RAFAEL RAMOS FOLQUÉS, en *o.c.* (p. 35) cap. XXI, p. 195ss, llega a conceder que el Misterio debe datarse en el XV, pero por un motivo de escaso fundamento: se trata de que la inscripción "Soc per a Elig" (Soy para Elche), superpuesta al baúl que trajo el consuetta y la imagen por mar, según popular tradición, no puede ser anterior al XV, siglo en que la palabra Elche empezó a escribirse "Elig". El argumento se destruye al reconocer que esta leyenda fue fingida mucho después del siglo XV, como trataremos de comprobar en el capítulo siguiente.

¹ Ver ANTÓN ASENCIO, *o.c.*, p. 58. Ver POMARES, *o.c.*, p. 115.

² El consuetta de SOLER CHACÓN de 1625 trae la noticia de que las palabras de la penúltima estrofa "Veniu Mare excelent . . .", que es la segunda cantada por la Stma. Trinidad, fueron compuestas por el *Licenciado Comes, mestre del real palatio* (v. ANTÓN ASENCIO, *o.c.*, p. 60), siendo ésta la única indicación que hoy poseemos sobre algún compositor literario del Misterio. El estilo del lenguaje de esta estrofa parece menos arcaico que el de las otras del drama, lo que permite sospechar que este tal Comes pertenece a una época ciertamente posterior a la de los demás autores. La estrofa en sí cae ya fuera de la sustancia narrativa del drama, como un adorno final. Parece seguro que este "ador-

A excepción, pues, de este último retoque final y de algún otro, menos tardío, que podamos descubrir en adelante, sospechamos que la redacción primitiva, que de modo unitario y armónico debió expresar toda la sustancia de la actual narración del Misterio, se pudo dar en pleno siglo XV, según podemos deducir del estado de las fuentes que hemos estudiado.

Pero ¿hasta cuándo pudo retrasarse su composición? Consta con seguridad que la celebración del Misterio es bastante anterior al año 1625, ya que fue interrumpida con motivo de la temprana muerte del príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II, y después sufrió una nueva interrupción a causa de la muerte del mismo rey, siendo restaurada definitivamente en 1609¹.

Con ello adelantamos la composición del Misterio por lo menos a algunos años antes de 1568, en que falleció el príncipe D. Carlos. Podemos asegurar que esta fecha se puede adelantar a 1566 en que la sitúa Pedrell, quien supone que entonces esta nueva composición vino a sustituir al Auto de Prades representado, según él, en Elche hasta ese año que coincide con la construcción del segundo templo de Sta. María². Ahora bien, la opinión de Pedrell está rebatida por el hecho de que en el Auto de Prades no existe el *Araceli* (que él mismo supone que en Elche sólo fue introducido en una posterior reforma de 1639). Sabemos que el *Araceli*, ya existente en los dramas religiosos de Barcelona y Valencia de principios del XV³, se usó en la fiesta de Elche en el año 1502, según se desprende de esta noticia ofrecida por D. Javier Fuentes y Ponte:

no-apéndice literario" pertenece a Juan Bta. Comes porque sólo de este Comes se sabe que fue Maestro de la Capilla del Palacio Real (entre 1619 y 1627). Por otra parte, siendo discípulo de Ginés Pérez, uno de los compositores que adornaron polifónicamente el Misterio, no es de extrañar que estuviese interesado en colaborar en el perfeccionamiento de la misma obra en que intervino su maestro, de donde podemos deducir que su colaboración también pudo darse en la misma música. Esto nos permite fijar la composición (letra y música hoy perdida) de esta última estrofa de lengua valenciana entre los años 1619 y 1625, después de tomar el cargo de *maestro de Real Capilla*, y antes de que Soler Chacón presentara el consueta ya del todo terminado. Cfr., sobre este asunto, POMARES, o.c., p. 151, nota 32, y ALCAHALÍ, Barón de, *Diccionario biográfico de músicos valencianos*, p. 83 y 224.

¹ Ver J. FUENTES Y PONTE, o.c., pp. 174-175; ver M. GORDILLO, o.c. en p. 34; en su p. 498, erróneamente cita el año 1603 como fecha de la restauración. Ver ANTÓN ASENCIO, o.c., p. 48, donde ofrece la noticia como procedente de un manuscrito propiedad del señor LUIS LLORENTE DE LAS CASAS.

² F. PEDRELL, o.c., pp. 38-39.

³ Cfr. los dos capítulos anteriores.

Milagro del *Araceli*. 1502. — Sea principio de este asunto el suceso que aconteció el día 14 de agosto del año 1502 y fue; que al tiempo de subir la tramoya que llaman *Ara Coeli* con cuatro músicos y un sacerdote con alba y estola, que en sus manos lleva una pequeña imagen que representa el alma purísima de la Virgen, se quebró el tablón de en medio, parte principal y donde nacen los asientos para tales personajes; Juan Antonio Sempere, a cuyo cargo estaba la seguridad de las tramoyas reparó en la fatalidad; y pasmado de ver el amago de la desgracia que imaginaba ya acaecida, imploró el favor de María Santísima, rezándole la antifona "Sub tuum praesidium"; y añadiendo "monstra te esse Matrem" acabaron de subir el *Ara Coeli*; y publicando el prodigio, se bajaron todos a dar gracias a Nuestra Señora.

Fuentes y Ponte recoge esta noticia de la obra de Villafañe, que la cita, y cuya autoridad es bastante discutible¹. Aparte de ella, se puede emplear una especie de argumento *ad hominem* contra la opinión de Pedrell, para demostrar precisamente que la composición del Misterio es con toda seguridad anterior al año 1566.

Es indudable que los argumentos de Pedrell demuestran indirectamente la mayor antigüedad del Misterio, porque da por supuesto que con anterioridad a la reforma del templo terminada en 1566 ya se celebraba en Elche otro "Misteri": el de Prades y Montral², al que habría sustituido el actual Misterio creado, según él, hacia 1566, con motivo de la construcción de esta segunda iglesia. Si se demuestra que el Auto de Prades no tiene nada que ver con el *Misterio de Elche*, entonces el periodo que debía estar ocupado por la celebración de aquél tendría que ser llenado con la del propio *Misterio de Elche* en su forma más arcaica, ya que tampoco hay fundamento para sospechar que haya existido la celebración de un tercer Misterio.

El Auto de Prades, que en sustancia reproduce Pedrell, no ha sido modelo del *Misterio de Elche*; esto lo demuestran las diferencias tan sustanciales que existen entre los dos. En Elche no aparece Infierno ni escena alguna de los demonios, como en Prades. En Elche los judíos quedan mancos y no ciegos como en el auto catalán. No aparece San Miguel expresamente nombrado. Y la Virgen, sentada a la derecha de su Hijo, no es coronada por El sino por la Santísima Trinidad. En cambio en Elche está la escena de Santo Tomás y el montaje del *Araceli*, desconocidos en el auto catalán. Teniendo el Misterio ilicitano modelos tan semejantes en el teatro italiano,

¹ J. FUENTES Y PONTE, *o.c.*, p. 132. Cfr. JUAN DE VILLAFAÑE, *Compendio histórico de las imágenes de María Santísima en España*, pp. 74-75.

² F. PEDRELL, *o.c.*, p. 56ss.

que en el espacio y en el tiempo se pudieron comunicar de un modo inmediato, aunque parcial, a través de los dramas litúrgicos de Mallorca y Valencia, es absolutamente improbable que su autor haya tenido en cuenta el teatro catalán. Es verdad que algunas de estas discrepancias son comunes al Misterio de Valencia, como la participación en el drama del arcángel San Miguel o del mismo Jesús; ambos rasgos fueron igualmente repudiados por Elche, que sin embargo procuró imitar algunos otros de Valencia cuyo parentesco es innegable. En cambio da la impresión de haber repudiado por completo el Auto de Prades incluso en lo referente a la escena de la Judiada, por lo cual se reafirma la sospecha de que no fue conocido por el compositor ilicitano. No hay motivo, pues, para situarlo en Elche, y menos como exclusivo precedente, tal como supone Pedrell, que demuestra desconocer la compleja tradición de las fuentes literarias.

En consecuencia, la conclusión de la teoría de Pedrell se torna en pro de la mayor antigüedad del Misterio.

¿Hay dificultad en admitir que existiese ya el Misterio en 1502, tal como atestigua el episodio milagroso del *Araceli* que transcribe Fuentes y Ponte? No sólo no la hay sino que con toda probabilidad se puede adelantar en varios decenios la fecha de su composición. Los mismos argumentos por los que Pedrell rechaza las teorías de Vidal y Valenciano para acercar la fecha a 1492, año alrededor del cual la fija, nos pueden servir para adelantarla; estamos de acuerdo con Pedrell en que la teoría de Vidal y Valenciano es ciertamente inconsistente¹.

A favor de una mayor antigüedad de la fiesta podemos invocar el estudio del proceso de su elaboración musical. Aunque no me considero un técnico en el campo de la música, creo que bien puedo concluir lo mismo que habría concluido Pedrell, si no hubiese sido ofuscado por el prejuicio de la ascendencia literaria del Auto de Prades. Efectivamente, hay piezas musicales en el Misterio que, como Pedrell confiesa, son mucho más arcaicas que los motetes polifónicos de Ribera, Luis Vich y Ginés Pérez, los tres conocidos autores renacentistas que *ornamentaron* la ya existente composición en

¹ F, PEDRELL, *o.c.*, p. 37ss. Como ya fue dicho en la Introducción, p. 35, no sólo es falso el argumento de que la expulsión de los judíos en 1492 esté relacionada con la creación de la Judiada, ya que existe en los apócrifos más antiguos, sino que también es falso, por la misma razón, que las Indias de donde dice venir Sto. Tomás sean las Américas recién descubiertas, e igualmente es falso que la palma se introduzca como elemento local ilicitano, puesto que también existe, como vimos, en las más remotas narraciones apócrifas.

pleno siglo XVI. Se puede decir que, en el tema de la Asunción y tal como se desprende de los testimonios plásticos, es más propio del espíritu del Renacimiento aprovechar el tema sacro para darle un realce meramente ornamental o estético que crear el tema, lo que es más propio del espíritu medieval. La música más arcaica del *Misterio de Elche*, comprendiendo la mayor parte de las piezas no polifónicas, al menos las de María, el Ángel y el *Araceli*, parece estar muy cerca del canto *Gregoriano*, música sacra unifónica que llena el ámbito temporal de la Edad Media; por eso no es aceptable la hipótesis de que Ribera, uno de los tres compositores renacentistas, fuese el autor de toda la música, que los otros dos habrían enriquecido con sus aportaciones¹. Más bien habría que buscar sus antecedentes en los tonos *pasquale* y *passionale* de las laudas italianas del XIV² o en los tonos de Valencia (*cant d'auells*), ya que no se pueda probar la opinión, no inverosímil, de Oscar Esplá de que tales piezas arcaicas puedan proceder de la música mozárabe o canto eugeniano, porque, a pesar de los esfuerzos de musicólogos insignes como Higinio Anglés, hasta hoy nada se ha podido saber sobre tal música, aparte de su transcripción gráfica³.

Concluyamos que, salvo la ornamentación polifónica del siglo XVI y el último retoque del XVII, una forma arcaica del *Misterio de Elche*, conteniendo la íntegra sustancia narrativa, debió quedar formada con gran probabilidad antes de mediado el siglo XV; es decir, incluso antes de que Mantegna pintara sus cuadros inspirados en un desconocido pariente contemporáneo del *Misterio*, y también antes de que empezaran las fiestas asuncionistas de Crevillente⁴.

¹ Es la hipótesis defendida por PEDRELL, *o.c.*, p. 51, que se contradice con lo que después escribe a partir de la p. 54.

² Cfr. *supra*, cap. IX, p. 131.

³ En otra conferencia dada en Barcelona en 1964, con motivo del X aniversario de la muerte de Eugenio D'Ors, afirmó O. ESPLÁ el probable ascendiente de la música eugeniana o mozárabe sobre el *Misterio*.

⁴ Ver JUAN BARCELÓ, *Historia del teatro en Murcia*. Esta apreciación coincide con lo que afirma D. PEDRO IBARRA RUIZ, citado por R. RAMOS FOLQUÉS, *o.c.*, p. 96. En cambio no parece muy fundada la opinión de SHERGOLD, que afirma, en la p. 78 de su obra mencionada, que la forma original del drama de Elche puede datarse a fines del XV, pero que la más primitiva versión conocida parece pertenecer al siglo XVI y probablemente representa una elaboración de un texto anterior. En cuanto a lo primero, parece estar influido por las teorías de VIDAL Y VALENCIANO que acabamos de rebatir, y en cuanto a lo segundo, por las de PEDRELL, que igualmente estimamos falsas. Aunque no cita a estos dos autores, pudo llegarle indirectamente la noticia de sus conclusiones para aplicarlas al tema de Elche, tema que, por cierto, presenta de un modo un tanto superficial.

Dos problemas se plantean ahora: 1º ¿Ha habido evolución en el texto literario del Misterio, o sólo en la música? y 2º ¿qué decir de la legendaria tradición de la barca que en 1266, o en 1370, vino por el mar a la ribera cercana a Santa Pola?

En los capítulos siguientes respondemos a las dos cuestiones, respectivamente.

CAPITULO XIII

EVOLUCION DEL TEXTO LITERARIO

Es indudable que ha habido evolución, a veces corrupción y en algún caso sustitución en las diversas partes del texto literario. No obstante, los sustratos más arcaicos que en tan malparado texto pueden llegar a descubrirse indican que la sustancia narrativa estaba ya completa en la época que en el capítulo anterior le hemos asignado: a mediados del siglo XV.

Hay que reconocer que en este campo es muy difícil pasar de las conjeturas a las evidencias, es posible sin embargo poder detectar los sucesivos sustratos del texto ilicitano¹.

Un detenido examen nos permite llegar a la siguiente conclusión: el *Misterio de Elche* tal como hoy se conoce (fijado en sustancia por el consuetista de 1625) ha sido compuesto en tres etapas:

1º Como una imitación sobria del Misterio de Valencia. Esta composición, la más primitiva, comprendería la estrofa 1 y, saltando quizás la 2, toda la serie ininterrumpida de la 3 a la 23, más la 30, la 31 y los últimos versos de la estrofa 34. Es decir, la mayor parte de los elementos literarios narrativos del primer acto. También pertenecen a esta primera composición, salida de una sola mano, las estrofas 36, 39 y los últimos versos de la estrofa 61 del segundo acto. Todos sus versos pertenecen a un ritmo eneasílabo, muy clásico y de origen provenzal; ritmo que por tener la cesura tras una cuarta sílaba acentuada se puede considerar decasílabo, ya que el acento grave desdobra el valor de la sílaba que precede a la cesura, aunque en esta composición es muy corriente que tal cesura divida una palabra. Son versos del tipo siguiente "Lo vostre Fill / qui tant amau" (estrofa 9).

¹ Aquí debo decir que agradezco la opinión autorizada del filólogo valenciano D. Manuel Sanchis Guarner, que en un principio respaldó mis intuiciones.

Como ya dijimos, encuentran un precedente muy directo en el Misterio de Valencia. Su casi monótona homogeneidad, que de igual modo afecta a la rima de pareados, delata el estilo de un solo autor¹.

Es dudoso que esta primera composición se llegara a representar. Si el autor tuvo intención de escapar de la exuberancia antidramática del Misterio de Valencia (cuyo segundo acto es una especie de Juegos Florales de despedida a la Virgen), entonces debió quedar tan incompleto el de Elche que apenas resultaría representable. Es menos que probable, por otra parte, que contuviera también esas partes tan escasamente narrativas del Misterio de Valencia, ya sea porque de ello no ha quedado memoria en la tradición ilicitana, o porque no resulta fácil suponer que el autor, bien que se muestra muy simple en sus versos, tratase de adaptar un mero plagio argumental. En todo caso, si hubo tal plagio argumental, fue destruido en la composición siguiente, gracias a una genial sustitución.

Si no llegó a representarse, pudo conservarse en un rollo que tal vez contribuyó a la formación de la leyenda de que trataremos en el próximo capítulo. Es cierto que uno de los indicios que muestran la diferencia entre esta composición y las posteriores es el hecho de ser *anterior a toda música*: como Valencia, contiene algunas alusiones a tonos ya conocidos (*Vexilla Regis*), a los que había de ajustarse la letra compuesta. Dichas alusiones faltan en el acto segundo que, como ya hemos dicho, apenas fue esbozado en esta primitiva y simple composición.

Pasemos a la segunda etapa.

2º Casi inmediatamente, tal vez para poderla representar, otra mano completó (si no es que en parte sustituyó) la anterior composición, tomando por modelo el drama de Mallorca, de clara tradición italiana, o aún directamente esta misma tradición, según hemos dicho en los capítulos anteriores. Esta segunda composición comprende, al parecer, las estrofas octosílabas 24-26 del primer acto, que constituyen el primer ternario. Con más seguridad podemos decir que, dentro del acto segundo, comprende las estrofas 40-41, de ritmo dodecasílabo muy clásico en el valenciano del siglo XV, como puede verse en Ausiás March y en el mismo Misterio de Valencia. Según parece, a esta segunda redacción pertenecen las estrofas 44-45, de la Judiada, también octosílabas, la 46 y las hermosas hexasílabas 47-49, 50-51, las dos de Santo Tomás, 62-63, y la primera de la Trinidad, 64, cuyo léxico muestra notable arcaicismo.

1 Puede comprobarse en la transcripción del apéndice segundo, ver *infra*, p. 164, al que remitimos al lector para cualquier comprobación en el presente tema.

Su compositor da indicios de ser buen literato, a juzgar por la variedad de rimas y metros rítmicos. Sin embargo, este segundo autor no domina tanto el ritmo decasílabo.

Esta segunda redacción que, al completar la anterior, presenta ya todos los rasgos narrativos, se compuso con su propia música: no alquila tonadas conocidas. Por lo que respecta al cuerpo narrativo, dejó terminado el drama de Elche en época no muy posterior a la primera redacción, pero ciertamente muy distante de los añadidos posteriores, como demuestra el hecho de que, al venir éstos, las dos primeras redacciones ya se habían transmitido corrompidas por una tradición tal vez puramente oral, dejada en manos de un pueblo que ya no reconocía el uso de aquel "anticuado" léxico.

3º La tercera redacción, o mejor tercera etapa de múltiples redacciones, corresponde a los arreglos polifónicos del siglo XVI y primer cuarto del siguiente. Su texto no solo muestra ser más moderno y literariamente inferior, sino que no añade ni corrige rasgo narrativo alguno. Se trata de esas estrofas que fueron compuestas adrede, como un suplemento ornamental, para poder introducir los motetes polifónicos. Es letra hecha para la música, bien por encargo de los autores musicales o por ellos mismos. Con toda seguridad, entre estas estrofas tardías y ornamentales se incluyen las siguientes: 27-29¹, y 32 del primer acto; y del segundo probablemente 42, 43 (que sin embargo denotan cierto arcaísmo de léxico) y con más seguridad las cuatro últimas de los Judíos (52-55) que ofrecen una caprichosa combinación métrica; las tres que giran sobre el "ritornello" de *la Verge santa y pura*, 56-58, y las dos últimas de la Trinidad, en las que puso su mano, como ya dijimos, Juan Bautista Comes, mientras que la 66 es una terminación litúrgica convencional.

Al llegar la redacción de 1625 del primer consueña conocido, todas estas nuevas estrofas habían quedado mezcladas con la tradición erosionada y corrompida de las anteriores. Además, en esta última época, y por exigencias de la música que pasó a mandar sobre la letra, se ajustan bárbaramente versos antiguos a otros nuevos que no respetan ni conocen las clásicas leyes métricas. Así parece aconteció en las estrofas del Araceli de los dos actos, de las que, como hemos dicho, quedan algunos versos antiguos quizás "ampliados" cuando aumentó el recorrido vertical del *Araceli* con la construcción de la segunda iglesia en 1566. La estrofa 38, imperfecta, parece ser también otro añadido moderno.

¹ Su modernidad ha sido también detectada por POMARES, o.c., p. 131, nota 11.

Es lógico pues, que para nuestro intento retengamos las dos primeras etapas de composición, como si fueran una sola, ya que en ellas quedó elaborado propiamente el unitario cuerpo narrativo. Ambas caen dentro del siglo XV, a juzgar por su letra y música, así como por la distancia temporal que demuestran guardar con respecto a la tercera etapa *polifónica* del siglo XVI que las recogió en avanzado estado de descomposición. No es aventurado situarlas en la primera mitad del siglo XV.

Como apéndice de este capítulo, digamos que los *gozos* que siguen a la celebración del Misterio¹ son también de redacción más moderna y decadente. Es de notar que en ellos se refleja un rasgo directamente emparentado con la *Historia Eutimiana*², extraño al Misterio e incompleto en Jacobo de Vorágine³. Se trata de la música angelical que por tres días acompaña a los Apóstoles velando ante el sepulcro. Los *gozos* no aluden a la escena de Santo Tomás, pero esto tiene su explicación: los *gozos* son un género literario muy peculiar de Valencia, Cataluña y Aragón que, en su clásica estructura, no permiten más de siete estrofas que aluden a otros tantos temas; en este caso, la escena de Santo Tomás haría aumentar el número de estrofas a ocho, por lo cual ha debido quedar incluida implícitamente en el tema de la estrofa tercera, que habla del concurso general de los Apóstoles.

¹ v. POMARES, o.c., p. 154ss.

² v. supra, pp. 92-94.

³ v. supra, p. 107.

CAPITULO XIV

LA LEYENDA DEL ORIGEN MILAGROSO

Aparte de las noticias ofrecidas por Javier Fuentes y Ponte, José Ribelles Comín, etc.¹, existe por lo menos una monografía sobre esta leyenda: se trata del libro ya mencionado de Rafael Ramos Folqués². Es curioso que este libro mantenga crédulamente el hecho de la llegada de la Virgen y el consuetuero por el mar como una verdad histórica, a pesar de que consigna el juicio negativo del canónigo valenciano D. Roque Chabás³.

Creo que, en honor a la verdad, la supuesta procedencia milagrosa del Misterio ha de quedar descartada, porque los datos que hemos ido acumulando la desmienten con holgura.

En primer lugar, el supuesto acontecimiento no pudo ocurrir en 1266, fecha más remota que alguna vez se le ha dado. Por tal fecha pudo ser celebrada en Elche la fiesta de la Asunción y ello pudo dar motivo a que siglos más tarde se engalanase tal fiesta con la representación de un *Misterio*⁴. Sin embargo, es imposible que el drama fuera compuesto y metido en

¹ J. FUENTES Y PONTE, *o.c.*, p. 73ss. J. RIBELLES COMÍN, *Bibliografía de la lengua valenciana*, tomo III, p. 9ss.

² Ver arriba, la p. 35.

³ R. CHABÁS, en la revista *El Archivo*, t. IV, cuaderno 8º, sept.-oct., 1890; citado por R. RAMOS FOLQUÉS, *o.c.*, pp. 95-96.

⁴ FUENTES Y PONTE se refiere a 1276 como fecha de la inauguración de tal festividad, según la noticia que transcribe en su obra, p. 174, cuyo fundamento parece un tanto vago. Más autorizada parece la noticia transmitida por OSCAR ESPLÁ, que se refiere a una carta real que concede la fiesta en 1266. Que en tal carta, hoy desaparecida pero que el Sr. Esplá dice haber tenido en sus manos en 1924, se hable de la *Festa* no es indicio seguro de que se trate ya de la representación teatral; pudo ser una simple fiesta religiosa, cuya fundación en 1266 consigna también SOLER CHACÓN en su consuetuero (v. ANTÓN ASENCIO, *o.c.*, pp. 42-43 y 62). La fiesta, de la que también habla el manuscrito de LLORENTE DE LAS CASAS (v. supra, p. 148) pudo nacer a impulsos de la devoción del rey D. JAIME I EL CONQUISTADOR, y pudo progresar, hasta convertirse en la actual celebración, a impulsos del influjo del infante D. JUAN MANUEL, señor de Elche, quien en la primera mitad del siglo XIV compuso en Murcia un libro sobre la Asunción (es la opinión de doña MER-

la barca en fecha tan remota, por la sencilla razón de que entonces aún no existían todas las fuentes literarias de donde ha derivado. Es decir, no es seguro que existiese o fuera conocida la *Leyenda* de Jacobo de Vorágine, que como dijimos pudo acabar de componerse hacia 1270. Tampoco es seguro que existiera, y menos que fuese conocida, la *Lauda* de Perusa, y aún faltaba un siglo para ver la luz la de Orvieto.

El año 1370 sería, por lo tanto, una fecha mucho más probable, no sólo porque se puede acomodar mejor a la existencia de las fuentes, sino porque es la que señala Villafañe, verdadero cronista del episodio legendario¹. Pero esta famosa historia, de la que, según se cuenta, fue protagonista el soldado Francisco Cantó el 29 de diciembre del mencionado año en la playa del Pinet, queda destruida por la contradicción de sus diversos testimonios. En efecto, aún dejando aparte que dichos testimonios difieran con respecto a la época del suceso, si con la benévola intención de respetar su credibilidad damos por buena la fecha más tardía, Villafañe y Ceba, que están de acuerdo en la fecha, no lo están en la narración². Para Villafañe, es el vigía Francisco Cantó, quien, habiéndola recibido de un personaje misterioso, traslada el arca sobre el caballo en plena noche hasta la ermita de S. Sebastián; para Ceba, el arca venida sin ayuda humana sobre las olas, emprende el viaje a Elche a lomos de una mula que, de un modo providencial para los ilicitanos, zanja a su arbitrio un litigio entablado en la playa misma entre los vecinos de varias localidades.

La leyenda de Villafañe es más verosímil, porque se presta a suponer que el extraño viajero de la playa podría ser el autor del consueña, que trataba de esconder modestamente su nombre, o quería asegurar el éxito de su composición dándole un origen milagroso. Mas esto mismo resulta bastante inverosímil, ya que un procedimiento más seguro y más secreto para estos fines podría ser el depositar el rollo a los pies de un altar.

CEDES GAIBROIS DE BALLESTEROS, ver JULIÁ, o.c., p. 232). Que la venida "milagrosa" del rollo del consueña y la imagen en la barca pueda datarse en 1266 lo afirma PEDRELL, o.c., p. 31, a partir de unos supuestos documentos transcritos en 1351 por Francisco de Castells y Urquiza.

¹ Ver JUAN DE VILLAFÑE, o.c., p. 72ss. Cfr. E. MORENO CEBADA, *Glorias religiosas de España*, tomo II, pp. 620-621. FUENTES Y PONTE, o.c., p. 73 ss, acepta piadosamente el hecho de la leyenda, después de presentar unas objeciones que la hacen más que inverosímil.

² Ver la narración de CEBADA en FUENTES Y PONTE, *ibid.*, y R. RAMOS FOLQUÉS, o.c., pp. 98-99.

Las narraciones se destruyen entre sí y chocan con la verdad histórica, obligándonos a negar una causa sobrenatural, instantánea o repentina, a lo que sabemos que ha derivado por un proceso lento y minucioso de fuentes que, como hemos visto, remontan a los inicios del Cristianismo. Por eso, tal leyenda no podría sostenerse, aunque sus fautores hubiesen tenido la precaución de retrasar su fecha hasta después del 1416, y que para hacerla creíble se haya inventado un acta del gobierno civil y militar de la villa de Elche¹.

No podemos menos de reconocer que se trata de una ficción fantástica. Pero está claro que tal ficción sólo se pudo crear *una vez pasada una generación por lo menos, a partir del momento en que el Misterio fue compuesto y empezó públicamente a celebrarse*. La razón es evidente: si la ficción ha podido ser benévolamente aceptada por el pueblo como verdad histórica, es porque nadie la ha podido categóricamente desmentir. Pero habrían podido desmentirla, y lo habría hecho sin duda, tanto el autor o portador de la obra hasta Elche, como los testigos contemporáneos que sabían que el inicio de su representación no tuvo por motivo el fantástico episodio de la playa. No es probable que nadie se atreva a crear una leyenda cuando sabe que se arriesga a ser desmentido por sus contemporáneos, y no es posible admitir que todos los vecinos de Elche se confabularan en engañar de ese modo, y sin motivo alguno, a la posteridad. Una vez desaparecidos todos los supervivientes de la época en que fue iniciada la representación, es verosímil que, por darle mayor prestancia a una obra admirada cuyos orígenes se desconocen, se finja una procedencia sobrenatural que, transcrita en un papel con visos de antigüedad, pueda ser crédulamente aceptada por el pueblo.

Tampoco satisface la hipótesis de una ficción literaria original, dado que han llegado hasta nosotros varias versiones que se contradicen. La solución, por tanto, podría ser la siguiente:

Hay varias ficciones literarias compuestas a partir de una ficción popular rudimentaria que presentaría una base común para todas aquéllas. La ficción popular (sustrato de las variadas ficciones literarias) contendría estos rasgos: La Virgen y el consueta han llegado milagrosamente por el mar. A partir de aquí creció con libertad la fantasía de los escritores. Esto nos permite sospechar que pasó cierto tiempo entre el origen de la ficción popular y las ficciones literarias.

¹ Ver R. RAMOS FOLQUÉS, *o.c.*, p. 96.

De todo ello podemos deducir que, si supiéramos que hay noticia de que alguna de estas tradiciones legendarias ya circulaba entre el pueblo en fecha remota, nos daría pie para poder datar el inicio de la representación del Misterio por lo menos con un siglo de antelación (acumulando el período de ficción popular y el posterior de las formas literarias). Por desgracia, el primero que da noticia clara de la existencia de una leyenda es Villafañe, en 1790, aunque ya en 1625 parece de algún modo aludir a ella Soler Chacón. De todas formas, de aquí no se puede deducir gran cosa acerca de la antigüedad del Misterio.

Lo que sí deducimos es que sólo una obra cuyo compositor o compositores prefirieron quedar en el anónimo pudo provocar posteriormente la invención de semejantes leyendas. ¿Quién o quiénes pudieron ser los compositores de una obra tan perfecta, que con tanta humildad dejaron de consignar su nombre al pie de la última línea del manuscrito? No es difícil sospechar que, habiendo nacido esta obra de la exigencia de realzar el esplendor de una fiesta litúrgica existente desde fines del siglo XIII, su autor (uno o varios) se encontrara entre los sacerdotes que participaban en la fiesta que ellos debían presidir. Nadie más interesado que ellos en tomar parte en una representación que, imitando la de Mallorca, tenía que ser ejecutada por presbíteros. Entre éstos es posible encontrar motivo especial para cultivar la virtud de la humildad, silenciando su nombre en las obras ofrecidas al pueblo. Esto es algo que no puede maravillar a ningún buen cristiano.

Esta hipótesis viene, además, reforzada por las indicaciones del consuetario de 1625, que permiten concluir que en un principio fueron sacerdotes todos los que hacían de Apóstol en la representación¹.

¹ V. POMARES, *o.c.* p. 134.

APENDICE I

ESQUEMAS DE LA TRADICION DE LOS RASGOS EN RELACION CON EL MISTERIO DE ELCHE

Los dos esquemas siguientes requieren algunas observaciones que hagan ver su utilidad y su limitación. Se trata en efecto de determinar cómo cada rasgo ha procedido desde sus antecedentes más remotos hasta su plasmación definitiva en el Misterio. Cuando cada uno de estos rasgos se halla claramente identificado en sus fuentes, la coincidencia se indica por el espacio correspondiente pintado de negro. Cuando la coincidencia es incompleta, (ejemplo: en el rasgo 33, se puede dar la *incensación* pero no por manos de Pedro), el espacio es cuadriculado¹. Cuando el rasgo falta, el espacio queda en blanco. Teniendo en cuenta que son los rasgos de *Elche* los que se toman como punto de referencia, se explica que se marquen con una X los rasgos tradicionales que aún siendo muy comunes faltan en Elche. (Coinciden con el resto de la tradición, pero no con Elche, de este modo podemos resaltar la antecendencia *negativa* de la *Lauda* de Perusa).

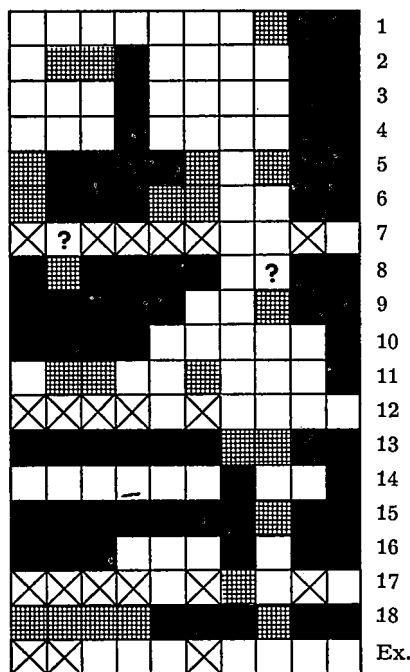
Hay que observar, sin embargo, que la mayor coincidencia de rasgos o de falta de rasgos no indica necesariamente que la fuente que las refleja sea más similar o cercana al Misterio, porque puede darse el caso de que una fuente sea más distante de él, a pesar de la mayor coincidencia de rasgos, precisamente porque posee rasgos extravagantes que con el tiempo se han ido suprimiendo. Esto lo hacemos notar añadiéndolos a aquellas fuentes, sobre todo a las primeras, que han sufrido un proceso de reducción.

Se pone en interrogante el rasgo que se supone existente, dado que se da en un elemento que en el tiempo y en el espacio sirve de puente para Elche, pero del cual no consta el texto completo. Así ocurre en el teatro de Mallorca, donde dada la identidad en todos los detalles que de él conocemos (incluida la procesión) es de sospechar que se dieran los rasgos que ya entonces aparecían como tradicionales; solo así es válida la hipótesis de que

¹ Así ocurre en el rasgo 23, S. Pedro *preside* el entierro, aunque no se sabe si con capa pluvial.

Primer Acto

A B C G H I J K L M



Símbolos:

Letras - fuentes

Números - rasgos tradicionales
(1-40, ver supra, cap. I).

Ex - rasgos extravagantes

Ex 2 - viaje al Paraíso

Ex 3 - Asunción pedida por los
Apóstoles

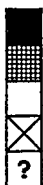
- clara coincidencia con las
fuentes

- coincidencia incompleta

- rasgo ausente

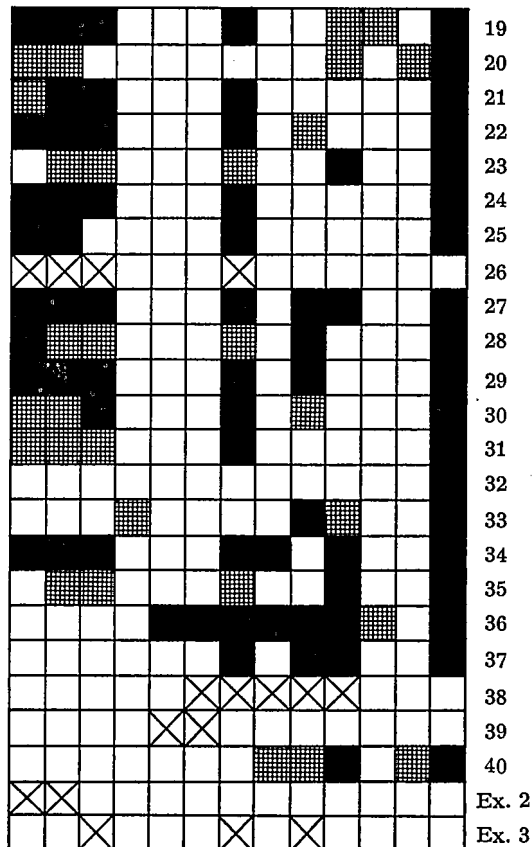
- rasgo ausente en Elche

- rasgo dudoso



Segundo Acto

A B C D E F G H I J K L M



Fuentes:

A - Leucio? (antes del s. V).

B - Transitus W (s. V-VI).

C - Ps.-Melitón (siglo VI).

D - Ps.-Juan Evang. (s. VI).

E - Historia Eutim. (s. IX).

F - Ps.-José de Arim. (s. XII?).

G - Leyenda Aurea (s. XIII).

H - Lauda de Perusa (s. XIII).

I - Lauda de Orvieto (s. XIV).

J - Fuente iconográf. (s. XI-XV).

K - Teatro de Mallorca (s. XIV).

L - Mist. de Valencia (a. 1416).

M - Misterio de Elche (s. XV).

haya servido de *punte* entre narraciones que coinciden en tales rasgos. Aparece también el interrogante donde se supone que estaría representado el rasgo, pero no consta por falta de consuetudina.

Cuando una fuente interesa sólo como precedente de una escena, como es el caso de la Historia Eutimiana y José de Arimatea respecto a la escena de Santo Tomás, entonces se prescinde de la comparación de los rasgos anteriores, puesto que ya se sabe que la tradición llegada hasta Elche no los ha tenido en cuenta. Asimismo se prescinde de las fuentes marginadas, como Juan de Tesalónica, que, coincidiendo en gran parte con Transitus W, no ha sido tenido en cuenta por la posterior tradición occidental. Y en cuanto a la primera, a la que damos el nombre hipotético de "Leucio", la queremos identificar con todo antecedente de Transitus W y pseudo-Melitón, especialmente con aquél cuya versión nos ha venido por el "Liber Requiei" etiopo¹.

En cuanto a la fuente iconográfica, hemos optado por escoger, de entre todo su extenso género, los elementos que sirven de precedente por su coincidencia de rasgos positivos o ausencia de negativos (ausencia de S. Pablo). No nos interesan las fuentes donde los rasgos son contradictorios. Sin embargo, se ha incluido como *ambiguo* el rasgo 17, dada la abundancia de esta ambigüedad en las artes plásticas. Con ello queremos decir, que, a pesar de que prevalece el testimonio contradictorio, hay también elementos plásticos (Mantegna) donde no consta la presencia de Jesús. Igualmente se ha incluido como negativo el rasgo 38, que nunca falta en las pinturas donde Santo Tomás contempla la Asunción.

De la ausencia del rasgo 7 en Transitus W, que parece ser la única fuente que en esto coincide con Elche, no se puede deducir una inspiración directa, en primer lugar por ser muy pobre la escena correspondiente en aquella narración, y en segundo lugar porque en otra parte de ella se alude a la suplica de María de ser liberada del demonio².

La mayor coincidencia se nota en Jacobo de Vorágine, la coincidencia negativa o restrictiva en la *Lauda* de Perusa, y la combinación que ofrecen las fuentes posteriores hasta llegar, por adición o restricción, al estado en que los rasgos aparecen en Elche.

Con todo, no habrá dejado de observarse que hay un rasgo propio del Misterio que no parece tener precedente alguno entre sus fuentes. Se trata de la granada o "mangrana", que encierra como un huevo al ángel que baja a traer la palma.

¹ Ver supra, cap. III.

² Ver supra, cap. IV, pp. 69-70 y 75.

APENDICE II

RECONSTRUCCION HIPOTETICA DEL TEXTO

Basándonos en las observaciones del capítulo XIII, presentamos aquí una hipotética reconstrucción del texto, a partir del consuetudo de 1625¹. Las sílabas añadidas o eliminadas por exigencias métricas van entre paréntesis precisadas, respectivamente, de los signos + o -. Añadimos la traducción castellana, que incluye la de los apuntes escénicos.

Acto 1º

A) *El acto de la víspera es el siguiente. Acabadas vísperas sale la María con las dos Marías y cuatro o seis ángeles de la ermita de S. Sebastián donde está la capilla de Nuestra Señora y la acompañan los dos electos con el maestro de capilla, el Vicario foráneo y dos capellanes, con seis u ocho caballeros, (yendo) a la iglesia mayor, y va al andador y suenan los ministriles, órgano y campanas, y arrodillada sobre dos almohadas de terciopelo carmesí canta las coplas siguientes:*

1. Germanes mi/es: Jo voldria
fer certa pe/titió aquest dia,
pregvos no (+ me) / vullau deixar
puix (+ que) tant me/ mostrau
[amar.

2. (LES MARIES)
Verge et Mare de Deu
.....
on vos voldr(+ i)eu anar
vos irem acompanyar

1. Hermanas mías: yó querria
hacer una petición este día;
os ruego no me queráis dejar
pues tanto me mostráis amar.

2. (LAS MARIAS)
Virgen y Madre de Dios
..... (falta el verso)
adonde quisiérais ir
os iremos a acompañar.

¹ POMARES, o.c., p. 120 ss.

Reconstrucción hipotética del texto

B) *Empieza la primera exclamación la María. Arrodillada canta:*

3. LA MARIA

Ai, trista vi/da corporal!
O, mon cruel/ tan desigual!
Trista de mi/ jo qué faré?
Lo meu car Fill/ quan lo veuré?

3. LA MARIA

¡Ay triste vida corporal!
¡Oh cruel mundo desigual!
¡Triste de mi! ¿Yo qué haré?
A mi querido Hijo ¿cuándo lo veré?

C *Acabada de cantar esta copla, pasa a la primera estación, que es el huerto, que está en una capilla (lateral) de la iglesia muy bien adornada de tapicería y árboles. Así están las demás estaciones. Allí canta arrodillada:*

4. O sanct verger/ Getsemaní
on fonch pres lo/ Senyor assí!
En tú finá/ tracte cruel
contra'l Senyor/ de Israel.

4. ¡Oh santo vergel Getsemaní,
donde fue prendido el Señor aquí!
En tí acabó trato cruel
contra el Señor de Israel.

D) *Pasa a la segunda, que es la Cruz, y canta:*

5. O arbre sanct/ digne d'honor
car sobre tots/ ets lo millor!
En tú volgué/ sang escampar
aquell qui'l mon/ volgué salvar.

5. ¡Oh árbol santo digno de honor
pues entre todos eres el mejor!
En tí quiso sangre derramar
aquél que el mundo quiso salvar.

E) *Pasa a la tercera, que es el santo Sepulcro, y canta:*

6. O sanct Sepul/cre virtuos,
en dignitat/ molt valerós!
En tú estigué/ i reposá
aquell qui cel/ e mon creá.

6. ¡Oh santo Sepulcro virtuoso,
en dignidad muy valioso!
En tí estuvo y reposó
quien cielo y mundo creó.

F) *Pasa al tablado y arrodillada sobre el lecho canta en el tono de Vexilla Regis, etc.*

7. LA MARIA

Gran desig m'ha/ vengut al cor
del meu car Fill/ ple de amor,
tan gran que no hu/ poria dir,
on per remei/ desig morir.

7. LA MARIA

Gran deseo me ha venido al corazón
de mi querido Hijo lleno de amor,
tan grande que no lo podría decir,
por lo cual, para remedio, deseo
[morir.

G) *Acabada esta copla, se abre la puerta del cielo y baja la nube con el Angel con palma en la mano y, empezando a salir por la puerta, se dispara la artillería y suena el órgano, ministriles y campanas, mientras la nube desciende*

a una cierta altura, y al parar la artillería y demás instrumentos, se abre la nube y empieza el ángel a cantar:

8. LO ANGEL

Déu vos salv(-e), Ver/ge imperial,
Mare del Rei/ celestial!

Yo us port saluts/ e salvament
del vostre Fill/ omnipotent.

9. Lo vostre Fill/ qui tant amau
e ab gran goig/ lo desitjau,
ell vos espe/ra ab gran amor
per exalçar/vos en honor.

10. E diu que al terç/ jorn sens dup-
[tar,

ell ab si us vol/ (+ d'alt) apellar.
en lo Regne/ celestial
per Regina/ angelical.

11. E maná'm que/ us la portás
aquesta pal/ma e us la donás,
que us la façau/ davant portar
quan vos porten/ a soterrar.

8. EL ANGEL

¡Dios os salve, Virgen imperial,
Madre del Rey celestial!

Yo os traigo saludos y salvación
de vuestro Hijo omnipotente.

9. Vuestro Hijo a quien tanto amáis
y con gran gozo deseáis,
él os espera con gran amor
para ensalzaros en honor.

10. Y dice que al tercer día, sin du-
[dar,

él consigo os quiere llamar,
desde arriba, en el Reino celestial,
como Reina angelical.

11. Y me mandó que os la trajese
esta palma y os la diese,
para que os la hagáis llevar delante
cuando os lleven a enterrar.

*H) Acabada esta copla, llega el ángel hasta donde está la María y se arro-
dilla en el estrado delante de ella; y besa la palma, se la pone sobre su ca-
beza y la entrega a la María, que la toma haciendo igual ceremonia y respon-
diendo con el tono de Vexilla Regis:*

12. Angel plaent/ e illuminós,
si gratia trob/ yo davant vos,
un do (+a) vos/ vull demanar,
preg-vos no me'l/ vullau negar.

13. Ab bon seny, si/ possible es,
ans de la mi/a fi yo vees
los Apòstols/ ací justar
per lo meu cos/ assoterrar.

12. Angel placentero y luminoso,
si gracia yo hallo ante vos,
un don os quiero pedir,
os ruego no me lo queráis negar.

13. De buen talante, si es posible,
antes de mi fin yo vea
los Apóstoles aquí juntarse
para mi cuerpo enterrar.

I) Acabando de cantar esta copla, responde el Angel subiendo a la nube:

14. LO ANGEL

Los Apòstols/ ací seran,
i tots ab bre/vetat vindrán,

14. EL ANGEL

Los Apóstoles aquí estarán
y todos con brevedad vendrán,

Reconstrucción hipotética del texto

car Deu qui es/ omnipotent
los portará/ sobtosament.

15. I puix, Verge/, ho demanau
lo etern Deu/ diu que li plau
sien assí/ sens dilatió
per vostra con/solatió.

porque Dios, que es omnipotente,
los traerá súbitamente.

15. Y, pues, Virgen, lo pedís,
el eterno Dios dice que le place
que estén aquí sin dilación
para vuestro consuelo.

J) Acabada de cantar esta copla, se cierra la nube y entra en el cielo y se cierra la puerta, volviendo a sonar los ministriles y demás instrumentos. Entra San Juan Apóstol, haciendo admiraciones, sube al estrado y hace una profunda humillación ante la María, arrodillado; ésta le abraza y, apartándose a una cierta distancia, canta:

16. ST. JOAN
Saluts, honor/ e salvament
sia a vós/, Mare excellent,
e lo Senyor/ qui es del tro
vos done con/solatió!

16. SAN JUAN
¡Saludos, honor y salvación
sea a vos, Madre excelente,
y el Señor que está al trono
os dé consolación!

K) Responde la María, al tono de "Ai trista vida corporal":

17. LA MARIA
Ai fill Joan/ e amich meu!
Confórte-us lo/ ver fill de Deu,

car lo meu cor/ es molt plaent
del vostre bon/ adveniment.

18. Ai fill Joan/, si a vos plau,
aquesta pal/ma vos prengau
e la façau/ davant portar
quan me porten/ a soterrar.

17. LA MARIA
¡Ay hijo Juan y amigo mío!
Os conforte el verdadero Hijo de
[Dios,

pues mucho mi corazón se alegra
de vuestra buena llegada.

18. ¡Ay hijo Juan! si os place
tomad esta palma
y hacedla llevar delante,
cuando me llevan a enterrar.

L) Da la María la palma a San Juan, la besa y se la pone sobre la cabeza, y San Juan la toma y hace lo mismo, y apartándose un poco, cual si llorase, canta:

19. ST. JOAN
Ai trista vi/da corporal!
o mon cruel/ tan desigual!
o trist de mi/, yo on iré?
o llanç mesquí/, yo qué faré?

19. SAN JUAN
¡Ay triste vida corporal!
¡Oh mundo cruel tan desigual!
¿Adónde iré, triste de mí?
¡Oh lance amargo! ¿yo qué haré?

20. O Verge Rei/na imperial,
Mare del Rei/ celestial!
còm nos deixau/ab gran dolor
sens ningún cap/ ni regidor?

20. ¡Oh Virgen Reina imperial,
Madre del Rey celestial!
¿Cómo nos dejáis con gran dolor,
sin cabeza ni dirección?

L bis) Volviéndose San Juan a los Apóstoles, canta:

21. O Apòstols/ e germans meus,
veniu, ploreu/ ab tristes veus,
car hui perdem/ tot nòstre bé,

21. ¡Apóstoles y hermanos míos,
venid, lloremos con tristes voces!
Pues hoy perdemos todo nuestro
[bien,

lo clar govern/ de nostra fé!

el claro gobierno de nuestra fe.

22. Sens vos, Senyo/ra, qué farem
e ab qui'ns a/consolarem?

22. Sin vos, Señora, ¿qué haremos
y con quién nos consolaremos?

D'ulls e de cor/ devem plorar
mentres viurem/, e sospirar.

De ojos y corazón debemos llorar
mientras vivamos, y suspirar.

*LL) Entra San Pedro haciendo admiraciones y llega al estrado, y, humi-
llándose arrodillado ante la María, la abraza, y ella hace lo mismo; y se le-
vanta y abraza a San Juan, humillándose los dos; y dice con el tono de "Sa-
luts, honor" etc.:*

23. ST. PERE

23. SAN PEDRO

Verge humil/, flor de honor,
Mare de nos/tre Redemptor,
saluts, honor/e salvament
vos done Deu/ omnipotent!

Virgen humilde, flor de honor,
Madre de nuestro Redentor,
¡Saludos, honor y salvación
os dé Dios omnipotente!

M) Mientras San Pedro dice la copla antecedente, entran seis Apóstoles de dos en dos, haciendo las mismas admiraciones, y en llegando a la María le hacen reverencia, como se ha dicho, y apartándose (de ella) hacen su acatamiento a San Pedro y después a San Juan, abrazándolos mientras doblan una rodilla. Enseguida entran tres Apóstoles, que serán San Jaime y otros dos, cada uno por sendas puertas de dicha iglesia, y juntos en el andador se abrazan, después de haber hecho (signos) de admiración, y cantan el ternario en el andador:

24. LOS APOSTOLS (TERNARI)

24. LOS APOSTOLES (TERNARIO)

O poder del alt Imperi,
Senyor de tots los creats,
cert es aquest gran misteri
ser assí tots ajustats!

¡Oh poder del alto Imperio,
Señor de todos los creados,
cierto es éste gran misterio,
ser aquí todos juntados!

Reconstrucción hipotética del texto

25. De les parts de aci extranyes
som venguts molt prestament,
passant viles i montanyes
en menys temps de un moment.

26. Ab gran goig, sens impropri,
som aci en breu portats,
cert es aquest gran misteri
ser aci tots ajustats.

N) *Acabado el ternario, suben al estrado y hacen las reverencias y ceremonias que han hecho los demás Apóstoles a Nuestra Señora y las mismas a los demás, y todos cantan:*

27. LOS APOSTOLS (TOTS)

Salve Regina princessa,
Mater Regis angelorum,
advocata peccatorum,
consolatrix afflictorum.

28. L'omnipotent Deu, Fill vostre

per nostra consolació
fa la tal congregació
en lo sant conspecte vostre.

29. Vos molt pura e defessa
reatus patrum nostrorum,
advocata peccatorum,
consolatrix afflictorum,

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

26. Con gran gozo, sin improprio,
fuimos aquí en breve transportados,
cierto es éste gran misterio
ser aquí todos juntados.

27. LOS APOSTOLES (TODOS)

¡Salve, Reina princessa,
Madre del Rey de los ángeles,
abogada de los pecadores,
consuelo de los afligidos!

28. El omnipotente Dios, Hijo vues-
[tro

por nuestra consolación
hace tal congregación
en la santa presencia vuestra.

29. Vos muy pura y defendida
del reato de nuestros padres,
abogada de los pecadores,
consoladora de los afligidos.

Ñ) *Acabado el canto se separa S. Pedro y canta al son de "Saluts, honor . . .":*

30. ST. PERE

O Déu, valeu! I qué's açó
d'aquesta con/gregació?
Algun miste/ri amagat
vol Deu nos si/a revelat.

30. SAN PEDRO

¡Oh Dios, valedme! ¿y qué es esto
de esta congregación?
Algún misterio escondido
quiere Dios nos sea revelado.

O) *Responde la Marta con el tono de "Ai trista vida corporal":*

31. LA MARIA

Los meus cars fills/, puix sou ven-
[guts
e lo Senyor/ vos haja duts,

31. LA MARIA

Mis caros hijos, pues habéis veni-
[do
y el Señor os ha traído,

mon cos vos si/a acomanat
lo soterreu/ en Josafat.

mi cuerpo os sea encomendado
para enterrarlo en Josafat.

P) *Acabada esta copla, se acuesta la María y se queda muerta, y le ponen un cirio blanco encendido en las manos. Los Apóstoles se levantan y, con rapidez y sigilo, acabada la copla siguiente, apartan a la María del lecho y ponen a Nuestra Señora (imagen), cantando arrodillados:*

32. LOS APOSTOLS
O còs sant glorificat
de la Verge santa y pura!
Huí serás tú sepultat
y reinarás en l'altura.

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

Q) *Mientras se canta lo dicho, se abre el cielo y empieza a descender el Araceli con cuatro ángeles y otro en medio, que vienen por el alma de Nuestra Señora, la cual uno de los Apóstoles entrega al de en medio con sigilo y presteza, estando los demás arrodillados con cirios encendidos en las manos, tocando los sones acostumbrados. Los ángeles cantan:*

33. LOS ANGELS (ARACELI)
Esposa e Mare de Déu,
a nós, ángels, seguireu,
seureu en cadira real
en lo Regne celestial.
34. Car, puix en vos reposà
aquell qui cel/ i mon creà,
deveu haver/ exaltament
e corona/ molt excellent.
35. Apòstols e amichs de Déu,
este cos sagrat pendreu
e portaulo a Josafat
on vol sia sepultat.

33. LOS ANGELES (ARACELI)
Esposa y Madre de Dios,
a nosotros, ángeles, seguiréis,
os sentaréis en silla real
en el Reino celestial.
34. Pues en vos reposó
quien cielo y mundo creó,
debeis tener exaltación
y corona muy excelente.
35. Apóstoles y amigos de Dios,
este cuerpo sagrado tomaréis
y llevadlo e Josafat
donde quiere (Dios) que sea sepul-
[tado.

R) *Al subir el alma de Nuestra Señora, cantan las mismas coplas, y, al llegar arriba el Araceli con el alma de Nuestra Señora, vuelven a disparar la artillería y suenan la armonía de la música de ministriles y dulzainas, y aquí se acaba la Víspera de Nuestra Señora. De inmediato los electos y demás vuelven a acompañar a las Marías, Angeles y Apóstoles a dicha ermita de donde salieron, con los sones y ministriles acostumbrados.*

Acto 2º

A) *La fiesta de Nuestra Señora de la Asunción es la siguiente: Acabadas vísperas se dicen completas, van los capellanes a revestirse de Apóstoles a la mencionada ermita, en la cual aguardan las Marías y Angeles, y todos juntos van a la iglesia mayor, acompañados por los electos, Vicario foráneo y dos o tres sacerdotes y caballeros, con los sones acostumbrados. Las Marías y ángeles se paran a la puerta mayor, junto a la pila del agua bendita. A este tiempo ya está Nuestra Señora en el lecho, entre cuatro candelabros dorados con sus cirios encendidos de cera, puestos a las cuatro esquinas del estrado, alrededor del cual hay una balaustrada y en medio está el sepulcro de Nuestra Señora, también rodeado de balaustres que semejan alabastro. De inmediato, por su orden, suben los Apóstoles al estrado, entrando primero San Pedro, que va vestido con capa de coro de damasco blanco para (presidir) el entierro de Nuestra Señora. En seguida San Juan y los demás. Falta Santo Tomás, que no entra hasta el final de todo, como más adelante se dirá. Habiéndola adorado, se apartan San Pedro, San Juan y San Jaime y cantan:*

36. LOS APOSTOLS (TERNARI)
Par nos, germans/, devem anar

a les Mari/es (+a) pregar
devotament/ vullen venir
per a la Ver/ge sepelir.

36. LOS APOSTOLES (TERNARIO)
Nos parece, hermanos, que debemos
[ir

a rogar a las Marías
que devotamente quieran venir
para la Virgen sepultar.

B) *Acabada de cantar esta copla, van San Pedro, San Juan y San Jaime adonde están las Marías, y cantan:*

37. A vosaltres/ venim pregar
que ensems anem/ a soterrar
la Mare de/ Déu gloriós,
puix tant (+de) bé/ ha fet per nos.

38. E anem tots
ab amor i alegria,
per amor del Redemptor
e de la Verge Maria

37. Os venimos a rogar
que juntos vayamos a enterrar
a la Madre de Dios glorioso,
pues tanto bien ha hecho por no-
[sotros

38. Y vamos todos
con amor y alegría,
por amor del Redentor
y de la Virgen Maria.

C) *Responden las Marías y los Angeles a los Apóstoles:*

39. LES MARIES (I ANGELS)
Vosaltres si/au ben vinguts,

39. LAS MARIAS (Y ANGELES)
Vosotros sed bienvenidos,

parents e amichs/ de grans virtuts,	parientes y amigos de grandes vir- [tudes
promptes som (+nos)/ per a anar a la Verge/ a soterrar.	prestas somos para ir a la Virgen a enterrar.

D) *Van las Marías, ángeles y Apóstoles al estrado, y las Marías y ángeles hacen reverencia a Nuestra Señora. Después, San Pedro toma la palma que tiene Nuestra Señora sobre su hombro y canta:*

40. ST. PERE

Preneu (-vos) Joan/, la palma pre-
[tiosa,
(-e)portau(-la)davant/ lo cos glorifi-
[cat,
car així u dix/ la Verge gloriosa
ans que als cels/ se n'hagués(+i) pu-
[jat.

41. ST. JOAN

De grat pendré/ la palma pretiosa
e compliré/ lo que m'hauu manat,

puix que haveu/ potestat copiosa
de condemnar/ e delir tot pecat.

40. SAN PEDRO

Tomad, Juan, la palma preciosa,

llevadla delante del cuerpo glorifi-
[cado,
pues así lo dijo la Virgen gloriosa
antes de que al cielo se hubiese su-
[bido

41. SAN JUAN

De grado tomaré la palma preciosa
y cumpliré lo que me habeis man-
[dado,
pues que tenéis potestad copiosa
de condenar y borrar todo pecado.

F) *Acabada da cantar esta copla, se arrodillan todos alrededor del lecho de Nuestra Señora, y cantan con voz baja:*

42. LOS APOSTOLS

Flor de virginal bellesa,
temple de humilitat,
on la Santa Trinitat
fon enclosa e contesa!

43. Pregamvos, còs molt sagrat,

que de nòstra parentat
vos acort tota vegada
quan sereu als cels pujada.

42. LOS APOSTOLES

Flor de virginal belleza,
templo de humildad,
donde la Santa Trinidad
fue encerrada y contenida.

43. Os rogamus, cuerpo muy sa-
[grado,

que de nuestra parentela
os acordéis en todo momento
cuando estéis subida al cielo.

G) *Acabado de cantar lo arriba dicho, toman los Apóstoles a Nuestra Señora para llevarla a enterrar, recitando el canto del salmo In exitu Israël de Aegypto, etc. Y en este momento entran los judíos de dos en dos, haciendo*

Reconstrucción hipotética del texto

gestos y ademanes, como quien va descubriendo una cosa insospechada. Se advierte que mientras cantan los judíos, San Pedro y San Juan les van impidiendo que pasen al estrado donde se encuentra Nuestra Señora; y en acabando todo lo que cantan en el andador, echa mano San Pedro de un cuchillo que lleva consigo y arremete contra los judíos, que pelean con él; y acabada esta lucha, vuelven los cuchillos a sus lugares y van todos al estrado siguiendo a San Pedro y a San Juan. Habiéndose convertido, se arrodillan y cantan dichos judíos con los brazos en alto y las manos paralizadas.

44. LOS JUEUS

Aquesta gran novetat
nos procura deshonor.
Anem tots a pas cuitat!
No'n comporteu tal error!

44. LOS JUDIOS

Esta gran novedad
nos procura deshonor.
¡Vamos todos con paso cuidados
¡No toleréis tal error!

H) *Los detienen San Pedro y San Juan, y vuelven a decir:*

45. No es nostra voluntat
que esta dona soterreu,
ans, de tota pietat,
vos manam que'ns la deixeu.

45. No es nuestra voluntad
que a esta mujer enterréis,
antes bien, con toda piedad,
os mandamos que nos la dejéis.

I) *Vuélvenlos a desviar y cantan:*

46. E si açó/ (+vos) nos fareu
nosaltres cert/ (+a) vos direm
que us manam/, en quant podem,
per Adonai/, que'ns la deixeu.

46. Y, si esto no hiciereis,
nosotros por cierto os diremos
que os mandamos, en cuanto po-
[demos,
por Adonay, que nos la dejéis.

J) *Acabada esta copla, como se ha dicho, queriendo los judíos insistir en llevarse a Nuestra Señora, echa mano San Pedro al cuchillo y el mayor de dichos judíos hace lo mismo, y riñen, quedando éstos con las manos inertes, y cantan arrodillados:*

47. O Deu Adonai
qui formist natura!
Ajuda'ns, Shaddâi,
saviesa pura!

47. ¡Oh Dios Adonay
que formaste la naturaleza!
¡Ayúdanos, Shaddây,
sabiduría pura!

48. Tal miracle mai
no feu creatura!

48. ¡Tal milagro nunca
hizo creatura!

Ajuda'ns, Sant Pere,
qui tens la procura!

49. Som nos penedits
de tot nostre cor.

Pregam-te, Senyor,
nos vulles guarir.

¡Ayúdanos, San Pedro,
que tienes la potestad!

49. Estamos arrepentidos
de todo nuestro corazón.

Rogámoste, Señor,
nos quieras curar.

K) Acabadas de cantar estas coplas, cantan San Pedro, San Juan y San Jaime:

50. LOS APOSTOLS (TERNARI)
Prómens jueus/, si tots creeu
que la Mare/ del Fill de Deu
tot temps fonch ver/ge sens dubtar
ans e aprés/ de infantar,
51. (+E) pura fonch/ e sens pecat
(-la) Mare de Deu/ glorificat,
advocada/dels pecadors,
creent açó/ guarireu tots.

50. LOS APOSTOLES (TERNARIO)
Prohombres judíos, si todos creéis
que la Madre del Hijo de Dios
fue siempre virgen, sin dudar,
antes y después del parto,
51. Y pura fue y sin pecado
la Madre de Dios glorificado,
abogada de los pecadores,
creyendo esto curaréis todos.

L) Responden los Judíos:

52. LOS JUEUS
(+Puix) nosaltres tots creem
que es (-la) Mare del Fill de Deu,
batejau-nos tots en breu,
que en tal fe viure volem.
53. Cantem, senyors! Qué canta-
[rem?

Ab clamors
façam gracies i llaors
a la humil Mare de Deu.

54. A ella devem servir
tot lo temps de nostra vida,
puix sa bondat infinida
nos vullgué així gua ir.

55. Doncs cantem tots! Tots la
[lloem!

Ab clamors

52. LOS JUDIOS
Pues que todos creemos
que es Madre del Hijo de Dios,
bautizadnos a todos en breve,
que en tal fe vivir queremos.
53. ¡Cantemos, señores! ¿Qué can-
[taremos?

Con clamores,
demos gracias y loores
a la humilde Madre de Dios.

54. A ella debemos servir
todo el tiempo de nuestra vida,
pues su bondad infinita
así nos quiso curar.

55. ¡Cantemos, pues, todos! ¡To-
[dos la alabemos!

Con clamores,

Reconstrucción hipotética del texto

façam gracies i llaors
a la humil Mare de Deu.

demos gracias y loores
a la humilde Madre de Dios.

M) *Acabadas estas coplas, toma San Pedro la palma de Nuestra Señora y con ella bautiza a dichos judíos, haciendo gestos sobre sus cabezas; y de repente quedan libres de aquella mancra que les causó el atrevimiento que tuvieron de querer coger a Nuestra Señora. Así van haciendo demostraciones los Judíos de tener las manos sanas, meneándolas y mostrándolas a todos.*

Y, sucesivamente, toman los Apóstoles a Nuestra Señora con toda la solemnidad y reverencia que pueden, con el palio, la cruz y el incensario, y llevan todos cirios encendidos en las manos, y así proceden al entierro alrededor del estrado. San Juan lleva la palma al hombro, andando delante de Nuestra Señora. Todos cantan el salmo In exitu Israël de Aegypto, etc. Y devuelven a Nuestra Señora al lugar donde estaba. De rodillas todos, cantan:

56. APOSTOLS I JUEUS

Ans de entrar en sepultura
aquest cos glorificat
de la Verge santa y pura,
adoremlo de bon grat.

57. Contemplant la tal figura
ab contritió y dolor,
de la Verge santa y pura,
en servei del Creador.

58. Respectant la tal figura
ser de tanta majestat,
de la Verge santa y pura,
adoremlo de bon grat.

56. APOSTOLES Y JUDIOS

Antes de entrar en sepultura
este cuerpo glorificado
de la Virgen santa y pura
adorémoslo de buen grado.

57. Contemplando la tal figura
con contrición y dolor,
de la Virgen santa y pura,
en servicio del Creador.

58. Observando que la tal figura
es de tanta majestad,
de la Virgen santa y pura,
adorémosla de buen grado.

N) *Acabados estos cantos, adoran todos a Nuestra Señora y San Pedro la incienso; después cantan todos el salmo In exitu Israël de Aegypto, etc. La ponen los Apóstoles en el sepulcro, haciendo gestos como quien llora, y se cierra el sepulcro.*

Y de repente se abre el cielo y descende el Araceli con cinco ángeles, dos a cada parte más el de en medio, que trae el alma de Nuestra Señora. Van cantando mientras bajan, hasta entrar en el sepulcro. Se advierte que para que puedan subir a Nuestra Señora, se ha de quedar el ángel que va en medio en dicho sepulcro, dentro del cual han de estar personas que sepan entregar Nuestra Señora a los ángeles (. . .) De inmediato los ángeles la suben, con el

rostro como el sol, cantando las mismas coplas. Y después cantan, tras haber sonado el órgano, campanas y demás instrumentos:

59. LOS ANGELS (ARACELI)
Llevantaus, Reina excellent,
Mare (-de) Deu omnipotent!
Veniu, sereu coronada
en la celestial morada!
60. Alegraus, que hui veureu
de qui sou Esposa e Mare,
e també veureu lo Pare
del car Fill i etern Déu!
61. Allí estareu/ sens(+e) tristor
on pregareu/ pe(-r) l(-o) pecador,
e regnareu/ eternalment
contemplant Déu/ omnipotent.

59. LOS ANGELES (ARACELI)
¡Levantaos, Reina excelente,
Madre de Dios omnipotente!
¡Venid, seréis coronada
en la celestial morada!
60. ¡Alegraos, que hoy veréis
de quién sois Esposa y Madre,
y también veréis al Padre
del caro Hijo y eterno Dios!
61. Allí estaréis sin tristeza
donde rogaréis por el pecador,
y reinaréis eternamente
contemplando a Dios omnipotente.

O) Y mientras cantan la última, entra Santo Tomás haciendo gestos de admiración mostrando gran sentimiento por no haber asistido al fin de Nuestra Señora, y mientras Santo Tomás canta, los ángeles ascienden poco a poco y se paran y Tomás sigue cantando.

62. ST. TOMAS
O besfort (+de)/ desaventura
de mi, trist des/aconsolat,
que no me si/a yo trobat
en esta san/ta sepultura!
63. Pregvos, (+o) Ver/ge excellent,
Mare de Déu/ omnipotent,
vós me hajau/ per excusat,
que les Indies/ m'han ocupat.

62. SANTO TOMAS
¡Oh doblemente fuerte desventura
de mí triste desconsolado,
que no me haya yo encontrado
en esta santa sepultura!
63. Ruégoos, Virgen excelente,
Madre de Dios omnipotente,
vos me tengáis por excusado,
porque las Indias me han ocupado.

P) En acabando de cantar Santo Tomás, cantan los de la Coronación, que son la Santísima Trinidad, la cual está aguardando a la puerta del cielo a Nuestra Señora con la corona imperial en las manos para coronarla, y canta:

64. LA SSMA. TRINITAT
Vos siau ben arribada
a regnar eternalment
on tantost, de continent,
per Nós sereu coronada.

64. LA SMA. TRINIDAD
Vos seáis bien arribada
a reinar eternamente,
donde al instante, de inmediato,
por Nos seréis coronada.

Reconstrucción hipotética del texto

Q) *Acabada de coronar Nuestra Señora, sube Santo Tomás al estrado y abraza a San Pedro y a los demás Apóstoles.*

65. SSMA. TRINITAT

Veniu, Mare excellent,
puix que virtut vos abona
ab esta imperial corona
reinareu eternalment!

66. Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio
et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen

65. SMA. TRINIDAD

¡Venid, Madre excelente,
pues que virtud os abona
con esta imperial corona
reinaréis eternamente!

66. Gloria al Padre y al Hijo
y al Espíritu Santo.

Como era en un principio
y ahora y siempre
y por los siglos de los siglos. Amen.

R) *Habiendo acabado de coronar a Nuestra Señora, disparan la artillería, suena el órgano, ministriles y campanas. Sube (el grupo de) la Coronación y el Araceli, y se cierra la puerta del cielo. Después, los mismos Electos y los demás acompañan a las Marías, ángeles, apóstoles y judíos a dicha ermita de donde salieron, con música de ministriles, y aquí se da fin a los dos actos a honra y gloria de Nuestro Señor y de la Bienaventurada Virgen María Madre suya, concebida sin pecado original.*

EPILOGO SOBRE EL ESPIRITU POPULAR DEL MISTERIO DE ELCHE

El mismo difusor de los viejos apócrifos en la baja Edad Media, Jacobo de Vorágine, presentó por vez primera, al fin de las narraciones transcritas, una severa crítica sobre la inconsistencia histórica de su contenido¹. Es decir, él sabía que estaba transcribiendo algo que en gran parte era pura leyenda, pero leyenda de oro; y aquí está el meollo de la cuestión.

Como ya insinuamos en la *Introducción* y en el *capítulo segundo*², hemos de decir ahora que no hay que tomar como falso lo que deja de acomodarse con exactitud a la verdad histórica, dado que una ficción puede ser verdadera, (aunque esto nos suene a paradójico) en la medida en que resulta válida desde otro punto de vista: el de la promoción del gusto, de ese placer estético que ayuda a asimilar de un modo más vivo la verdad nuclear de la creencia escondida en las ficciones. Hoy en día a nadie le importa aceptar que la mayor parte de los rasgos del *Misterio de Elche* sean históricamente falsos, con tal de que susciten ese entusiasmo con que es amada la certísima creencia de la Asunción.

En esta aceptación pasional, amorosa, de toda creencia el pueblo ha sido siempre un maestro incomparable, a causa, precisamente, de su espontánea falta de prejuicios sobre la exigencia de aplicar con rigor estricto la crítica de la verdad histórica de aquello que se cree. Este será el empeño del hombre de cultura más racionalista, del científico, pero aún cuando éste ha logrado desbrozar las tradiciones o creencias de lo que se aparta del hecho histórico-dogmático, quedará todavía un glorioso residuo de las fantasías populares; el brillo de lo pasional, que no sólo no estorba sino que es indispensable para que la fe no caiga en el dominio frío, inhumano, de la verdad puramente cerebral. Este es el primer peligro para caer en la incredu-

¹ JACOBO DE VORÁGINE, *o.c.*, pp. 508-9 y *passim*.

² Ver *supra*, respectivamente, las pp. 36-7 y 55.

lidad, porque una fe que no es amada no puede mantenerse. Sabemos que la razón se halla tan por debajo de los misterios de la vida de Dios que necesita el estímulo del corazón para aceptarlos. (Ambos, la razón y el sentimiento, son internamente impulsados por el Espíritu Santo).

En este hermoso equilibrio entre el aspecto razonable y el pasional de la creencia en la Asunción de la Virgen a los cielos, triunfo y coronación de la primera redimida que de hermana nuestra ha pasado a ser nuestra Madre celestial, se halla hoy el ambiente que rodea la fiesta ilicitana. Es algo que tenemos que agradecer a un pueblo de la cuenca del Mediterráneo, que ha mantenido, como ningún otro, sus ancestrales raíces de cristianismo vívido y pasional, un cristianismo que es inconcebible sin el humano aliento de la piedad mariana.

No sería completo el análisis sobre la historia del Misterio si dejáramos de consignar hasta qué punto pertenece al pueblo de Elche lo que fue la modesta semilla de la primitiva composición, brindada por alguien que de un modo anónimo quiso imitar esos otros dramas esparcidos por el Mediterráneo medieval. Semilla que estaría muerta y enterrada, como todas las demás composiciones, si no hubiese caído en un campo tan feraz como el corazón colectivo del pueblo ilicitano. Gracias a él ha crecido en esplendor, llegando a convertirse en monumento señero de la cultura europea, y se ha mantenido como el único superviviente de todo teatro litúrgico celebrado en un templo y de toda narración asuncionista.

El que hoy tenga la suerte de asistir a su representación podrá comprender hasta qué punto es cierto que el drama está asimilado por el pueblo como cosa que le pertenece con absoluta propiedad. Ciertos fenómenos de sorprendente familiaridad del pueblo con el drama (no sólo el hecho de ser del pueblo sus actores y sus tramoyistas, sino también la participación entusiástica de los espectadores en todas las peripecias de la función) dan, como tal vez nunca se haya dado, una impresión clara de total identidad entre el pueblo y "su" Misterio.

Reconozco que cuando asistí por vez primera a contemplarlo, no dejó de sorprenderme una cierta ligereza que noté en el porte de los espectadores indígenas: hablaban en voz alta haciendo comentarios, como si no se sintieran obligados a guardar esa respetuosa atención, que yo trataba de guardar, y que es propia de quien asiste a un espectáculo que "no le pertenece". Hoy he comprendido mejor esa extremada familiaridad del público después que he leído esta curiosa noticia que da cuenta de que tal familiaridad es algo "tradicional".

D. Javier Fuentes y Ponte describe este fenómeno con estas palabras:

Descompostura. - El irreverente murmullo de la muchedumbre al disputarse, cambiar o equivocar estrepitosamente las localidades, impide oír los cánticos y las preces del oficio divino, teniendo las mujeres del pueblo a gala y costumbre el despojarse la cabeza del pañuelo al entrar en la iglesia: de mano en mano pasan los botijos, jarras y otros vasijos para apagar su sed unos y otros¹.

Esta noticia resulta mucho más sorprendente si se tiene en cuenta que el libro de Fuentes y Ponte está escrito en 1887, época en la cual era muy estricta la costumbre, hoy en desuso, de que las mujeres cubrieran su cabeza con un velo al entrar en las iglesias, siendo igualmente inauditas las demás licencias que se mencionan. Hoy continúa el ambiente de familiaridad, aunque frenado con una mayor discreción que revela el ascenso del nivel cultural del pueblo. Por otra parte, la ligereza del porte del espectador está muy justificada por el calor sofocante que hace en pleno agosto en el templo de Santa María de Elche². Pero lo que interesa destacar más bien es que el pueblo siente el Misterio como cosa tan suya que a nadie, ni aún a las autoridades eclesiásticas, le puede extrañar que allí se sienta familiarmente instalado, como en su propia cosa. Al fin y al cabo, para el pueblo y con el pueblo se instituyó el Misterio, y con él se mantiene. Más todavía, el pueblo sabe que no sólo el Misterio sino la misma Virgen, que en el Misterio se exalta, es algo que le es propio o familiar. Ella ha salido del pueblo para volver al pueblo, y con él permanece. Lo grande del caso es que ésta es una realidad esencial al Cristianismo, hasta el punto de que no parecería posible su permanencia en este mundo si algún día llegare a faltar la presencia de María en el corazón del pueblo.

¹ J. FUENTES Y PONTE, *o.c.*, p. 194.

² Una demostración más reciente de las singulares licencias que se permiten en el templo nos la ofrece esta frase de PASCUAL URBAN, *o.c.*, p. 9: "Van los niños de Elche provistos de su correspondiente *coñeta* (membrillo) o poma, ya que, por razón del tiempo canicular, sin duda, se permitía que las gentes llevaran algún fruto con que mitigar la sed, en aquellas horas de calor y en aquel lugar y circunstancias, que no ofrecen fácil salida del templo".

INDICE ONOMASTICO

(Personas y materias; autores modernos en mayúscula)

- Acta del Gobierno civil y militar de Elche: 159.
 Acto primero: 134, 153, 162, 164ss.
 Acto segundo: 153, 154, 162, 171ss.
 Adonay: 29, 81, 172.
 Alas de los ángeles: 135.
 ALCAHALÍ, Barón de: 38, 138ss. 148.
 Alicante: 146.
 Alma (de María): 27, 50, 51, 76, 92ss, 95, 103ss, 115ss, 141, 170, 175.
 Américas: 35, 150.
 Andador (v. Pasillo).
 Angel de la palma: 23-4, 49, 63, 67, 69, 88, 100, 140, 163, 165.
 Angeles: 27, 31, 80ss, 92, 106, 136.
 Angeles del Araceli: 27, 31, 49, 50, 52, 76, 170ss.
 ANGLÉS, Higinio: 44, 151.
 ANTÓN ASENCIO, Antonio: 32, 34-5, 39, 147-8, 157.
 Apócrifo (valor teológico): 36, 55.
 Apócrifos Asuncionistas (ver sus nombres).
 Apóstoles: 24-8, 49, 50, 57, 70ss, 87, 94ss, 100, 112, 130, 136, 141. (ver también sus nombres).
 Arabe (ver Narración A.)
 Arabia: 35.
 Araceli: 27, 31, 47, 50, 76, 110, 117ss, 136, 131ss, 149-9, 170ss.
 Arbol de la Vida: 63ss, 83-4, 87.
 Arca (ver Leyenda de la barca).
 Arcángel (ver Gabriel y Miguel).
 Armenia: 35, 92.
 Arpa: 47, 117, 118.
 ARRAS, Victor: 62, 90.
 Asia Menor: 35.
 Asunción: 49, 50, 52, 58, 85, 89, 90, 93, 96, 130, 157 (ver también Dogma de la A.).
 Aurea (ver Leyenda A.).
 Auto de Prades y Montral: 35, 121, 144, 148ss.
 BAGATTI, B.: 41, 45, 62.
 BALDI, D.: 41, 61, 64, 90.
 BALIC, Carlo: 41, 45, 54, 59, 90, 93.
 Banco en el Estrado: 133-4.
 BARCELÓ, J.: 42, 151.
 Barcelona: 117, 136, 148, 151.
 BARDENHEWER, O.: 60.
 BARNABÉ d'Alsace: 92.
 BARTHOLOMAEIS, V. de: 43, 120, 122, 129.
 Bartolo, Tadeo di: 118.
 Bautismo (de los Judíos con la palma): 30, 50, 82, 175.
 BAYERRI, E.: 45, 120, 121.
 Bayeux: 121.
 Beda el Venerable: 88.
 Bizantina (Iconog.): 115.
 BOVER, J. M.: 56, 61, 64ss, 84.
 Cadafalch (v. Estrado).
 Calvario: 22, 49, 71, 140.
 Cámara (ver Celda).
 Candelabros: 113, 133, 171.
 Candelas (ver Cirios).
 Cant d'auzells: 151.
 Cantó, Francisco: 158.
 Capa pluvial de Pedro: 50, 63, 79, 110, 112, 116, 171ss.
 Capillas laterales: 140, 165.
 Carlos (Príncipe D.): 148.
 Carta de Ps. Dionisio a Tito.: 92, 96, 103.
 Carta Real de Jaime I: 157.
 Casa de María: 70, 99, 140.
 Castellón: 144-5.
 Castells y Urquiz: 158.
 Cataluña: 121, 156.
 Ceba: 158.
 Ceguera de los Judíos: 51, 81, 106, 149.
 Celda de la Virgen: 139.
 CHABÁS, Roque: 39, 157.
 Cielo escénico: 23, 33, 70, 130, 136, 141, 165ss.
 Cimbório: 139.
 Cinto de la Virgen: 52, 94, 108, 127, 130.
 Cintura de la V. (ver Cinto).
 CIONI, A.: 120.
 Cirios: 26, 75, 113, 133, 141, 171.
 Cleveland (Museo): 118.
 Cluny: 115.

- COHEN, Gustave: 43, 120, 121.
 COLÓN, Cristóbal: 35.
 COMES, J. B.: 147.
 Consueta(s): 35, 47, 52, 90, 128, 131, 139, 147, 155.
 Coronación de María: 32, 49, 50, 89, 97, 118, 129, 130, 144, 149, 176.
 Cortona: 187.
 Crevillente: 151.
 Cristo (v. Jesús).
 Cuerpo de María: 29, 50, 54, 77ss, 89ss, 92ss, 107, 127, 171ss.
 Cúpula de Sta. María de Elche: 33.
 Curación (de los Judíos): 30, 50, 82, 106, 174.
 Daddi, Bernardo: 116ss, 128, 131.
 Dayton (v. Marian Library).
 Decasílabo (ritmo): 142, 153.
 Della Gatta, Bartolomeo: 117.
 De Divinis Nominibus: 108.
 Domo(s): 51, 75, 88, 100, 128, 130, 149.
 Descompostura: 180.
 Diademas: 135.
 Dieppe: 146.
 Discursos (v. Sermones).
 Dodecasílabo (ritmo de verso): 142.
 Dogma de la Asunción: 36, 55, 56, 59.
 Doncellas: 140.
 DONOVAN, R. B.: 43, 120, 133ss, 138ss.
 Dormición (v. Muerte de M.)
 D'Ors, Eugenio: 94, 111, 151.
 Drama Asuncionista de Valencia (v. Valencia).
 Dramalitúrgico: 113, 133, 136, 138, 150.
 DUHR, J.: 44, 45, 115.
 Efeso: 101.
 Egipto: 35, 66.
 Elías (profeta): 55.
 Enciclopedia Cattolica: 36, 98.
 Entierro de María (v. Sepultura).
 Escenas (clasificación): 48, 49-51, 59, 63, 96.
 ESPLÁ, Oscar: 34, 66, 146-7, 151, 157.
 Estrado (Cadafalch): 23, 25, 27, 28, 70, 134, 140ss, 165ss.
 Etiopes (apócrifos): 62ss, 67, 90, 163.
 Etiopía: 35.
 Eugenio (canto): 151.
 Eutimiana (v. Historia E.)
 Expulsión de los Judíos de España: 35, 150.
 Felipe II: 148.
 Féretro de María (lecho): 50, 71, 78ss, 172ss.
 FEROTIN, Marius: 42, 66, 68, 84.
 FERRER, S. Vicente: 145.
 Festa: 21, 157.
 Florencia: 117, 131.
 Francia (teatro asunc.): 120ss, 137.
 Fredi, Bartolo di.: 116.
 Fuentes indirectas: 37, 159.
 Fuentes inmediatas: 37.
 FUENTES Y PONTE, Javier: 34, 35, 39, 148, 157-8, 180.
 Gabriel Arcángel: 75, 130.
 GAIBROIS DE BALLESTROS, Mercedes: 39, 158.
 Gamaliel: 141.
 Gelasio I: 36.
 Gerona: 121.
 Getsemaní: 22, 49, 68, 93, 140, 165.
 Giotto: 116ss.
 GIRONÉS, Gonzalo: 55, 56.
 GÓMEZ BRUFAL, Juan: 32, 39.
 GORDILLO, Mauricio: 34, 39, 45, 66, 94, 148.
 Gozos de Sta. María de Elche: 156.
 GRAESSE, T.: 99.
 Grecia: 35.
 Gregoriano (canto): 151.
 Gregorio de Tours: 61.
 HARDISON, O. B.: 43, 120.
 Henoc (profeta): 55.
 Historia Eutimiana: 42, 92, 96, 103, 156, 162.
 Historia Lombárdica (v. Leyenda A.)
 Huerto de Getsemaní (v. Getsem.)
 IBARRA RUIZ, Pedro: 39, 151.
 Iconografía: 35, 96-7, 110, 111ss, 162ss.

Indice Onomastico

Imagen del alma de M.: 27, 50, 76, 115, 141, 170, 175.
 Imagen del cuerpo de M.: 31, 35, 95, 133ss, 171ss.
 In exitu (salmo): 28, 30, 50, 79, 105, 113, 145, 172, 175.
 Incensación (Incienso): 47, 50, 89ss, 96, 110, 112, 115ss, 130, 144, 175, 176.
 Indias: 31, 35, 50, 150, 176.
 Infierno (lugar escénico): 149.
 Instrumentos de cuerda (v. Arpa y Araceli).
 Internationalen Musikgesellschaft: 35.
 Isidoro, S.: 59.
 Italia (teatro asuncionista): 121ss, 137.
 Jaime I el Conquistador: 157.
 JEANROY, Alfred: 43, 120, 121.
 Jerusalén (tumba de M.): 90, 92ss.
 Jesús (ausencia o presencia de): 51-2, 63, 75, 87, 103, 110, 115ss, 128, 130, 136, 141, 145.
 Josafat (valle): 26, 27, 170.
 José de Arimatea (v. Pseudo José).
 Juan Apóstol: 24, 25, 28, 50, 55, 60, 63, 70ss, 88, 95, 112, 116, 128, 141, 167ss.
 Juan Damasceno: 92ss.
 Juan Manuel (Infante D.): 157.
 Juan de Tesalónica (v. Tesal.).
 Judiada: 49, 91, 114, 119, 130, 144, 150, 154, 172ss.
 Judíos: 28, 29, 30, 34, 47, 50, 80ss, 95, 118ss, 149.
 JUGIE, Martin: 42, 54, 56, 61ss, 85, 90, 92, 93, 94.
 JULIA MARTÍNEZ, Eduardo: 39, 120, 121, 138ss, 146, 158.
 Juvenal, obispo de Jerus: 92.
 KALOKYRI, C.: 44, 115.
 Laudas (v. Orvieto y Perusa).
 Laudes de la fiesta de la Asunción: 79, 133.
 Lecho de la Virgen: 25, 26, 77, 112, 115, 133ss, 139, 165ss.

Lemosina (supuesto nombre de la lengua valenciana): 22, 34, 131.
 Leucio (supuesto nombre de apócrifo asunc.): 60ss, 90, 96, 162ss.
 Leyenda Aurea: 42, 48, 98ss, 162ss: (v. también Vº rágine).
 Leyenda de la barca: 35, 157ss.
 Libellus de exequiis B. M. V.: 61, 64, 65, 83.
 Liber Requiei: 63, 65, 83, 163.
 Llegada (de los Apóstoles): 25, 49, 72, 141, 168.
 Llorente de las Casas, Luis: 148, 157.
 Llorente, Teodoro: 45, 139.
 Llull, Ramón: 145.
 LONGHI, R.: 114.
 LOZOYA, Marqués de: 44, 111.
 Madrid: 111.
 Mallorca: 133ss, 145, 150, 160, 161ss.
 Mangrana: 23, 24, 163.
 Manos paralizadas (de los Judíos): 29, 50, 81ss, 105, 118, 173.
 Mantegna, Andrea: 111ss, 128, 131, 151.
 MARCH, Ausiás: 154.
 Marian Library: 37.
 Marías: 22, 27, 49, 50, 75, 77, 89, 104, 114, 119, 131, 134, 141, 164ss.
 MAROCCO, G.: 42, 45, 84.
 Melitón de Sardes (v. Pseudo M.).
 MERIMÉE, Henry: 43, 138ss.
 MIGNE, J. B.: 59, 60, 85, 88.
 Miguel Arcángel: 63, 76, 107, 141, 149.
 MILÁ Y FONTANALS, M.: 35, 40.
 Misterio (razón del nombre): 33-4.
 Misterio de Valencia (v. Val.).
 Monte Olivete (v. Getsemani).
 MORENO CEBADA, E.: 158.
 MORERA Y LLAURADÓ, E.: 121.
 MOSCONI, A.: 41, 61, 64, 90.
 Mozárabe (liturgia): 66, 68ss.
 Muerte de María: 26, 49, 50, 56, 58, 75, 141, 170.
 Munificentissimus Deus (bula): 36.
 Murcia: 151, 157.
 Música: 21, 105, 131, 143, 150ss, 154-5.

- Narración Árabe: 94, 96, 109.
 Nieto, Benedicto: 44, 111ss.
 Nit de l'Albá: 33.
 Nube(s): 69, 72, 75, 79ss, 83, 87-8, 103ss, 165ss.
 Octavio (emperador): 136.
 Octosílabo (metro de verso): 154.
 Olivo (v. Ramo de O.).
 Oración de María: 49, 68-9, 131, 142, 164ss.
 Orcagna, Andrea: 117.
 ORTS ROMÁN, Juan: 40.
 Orvieto (lauda de): 87, 129ss, 144, 146, 158, 162ss.
 Pablo Apóstol: 51, 52, 73, 103, 110, 112, 116, 128, 130.
 Padre Eterno: 32, 66-7, 118, 144, 145, 146, 176.
 Padua: 114.
 Palestina: 35.
 Palma: 23, 24, 35, 47, 49, 50, 63, 66ss, 69ss, 96, 100ss, 112, 116, 133ss, 140, 150, 165ss.
 Paraíso Terrenal: 63ss, 83, 87, 94.
 Parientes (v. Vecinos).
 PASCUAL URBÁN, J.: 40, 119, 180.
 Pasillo: 25, 168ss.
 Pasquale (tono): 131, 151.
 Passionale (tono): 131, 151.
 Patronato nac. del Mist. de Elche: 21, 32, 37, 94.
 PEDRELL, Felipe: 34, 35, 40, 121, 148, 151, 158.
 Pedro Apóstol: 25, 26, 28, 50, 63, 72ss, 90-1, 95, 106, 130, 141, 145, 168ss.
 Peregrino (traje de): 25, 47, 50, 63, 110, 117ss.
 PÉREZ, Ginés: 21, 150.
 PERPIÑÁN, C. F.: 90.
 Perugino: 117ss.
 Perugia (lauda de): 122ss, 130, 145, 146, 158, 161ss.
 PETIT DE JULLEVILLE: 120.
 PIANA, Celestino: 46, 98.
 PIE, Juan: 43, 121.
 Pinet (playa de): 158.
 Pinturicchio: 117ss.
 Pio XII: 36.
 Plataforma (v. Estrado).
 Polifónica (música): 21, 150ss, 155-6.
 POMARES PERLASIA, José: 34, 35, 40, 68, 90, 147, 155.
 Prades y Montral (v. Auto de).
 Prado (museo del): 111.
 Prato (catedral) p. 121.
 Príncipes de los Sacerdotes (Judíos): 50, 80ss, 105.
 Procesión: 135, 142, 145.
 Provenzal (lengua): 153.
 Pseudo Dionisio (v. Carta de).
 Pseudo José de Arimatea: 94ss, 99, 108, 115ss, 127, 145, 162ss.
 Pseudo Juan Evangelista: 90ss, 108, 112, 143, 162ss.
 Pseudo Mateo: 66ss, 96.
 Pseudo Melitón de Sardes: 60ss, 84, 85ss, 90, 93, 95ss, 99ss, 162ss.
 Puerta del Cielo: 23, 27, 31, 69, 130, 169ss.
 Puy de Valencienes: 120-1.
 Ramo de Olivo: 130.
 RAMOS FOLQUÉS, A.: 34, 40, 66.
 RAMOS FOLQUÉS, R.: 34, 40, 66, 146-7, 151, 157-8.
 Rasgos elementales: 48, 49-52, 59, 63, 162.
 Rasgos grandes (v. Escenas).
 Rasgos tradicionales: 47, 139, 161ss.
 Resurrección: 56, 58, 89, 92, 107.
 Reyes Magos: 141.
 RIBELLES COMÍN, José: 40, 157.
 RIBERA, Antonio: 21, 150, 151.
 RIQUER, Martín de: 35, 40, 121.
 Roá: 33.
 ROHAULT DE FLEURY: 44, 97.
 ROSSI, Silvia: 44, 111, 115.
 Rubielos, Maestro de: 118.
 Ruiz de Lihory (v. Alcahalí).
 Sacerdotes actores: 52, 53, 133ss, 160.
 Sacerdotes (Sumos) (v. Príncipes).
 Sala Capitular: 139.
 Salmo (v. In exitu).

Indice Onomástico

Salve Regina: 130, 169.
 San Petersburgo: 119.
 San Sebastián (ermita): 158, 164s.
 SANCHIS GUARNER, M.: 43, 138ss, 146, 153.
 SANCHIS SIVERA, J.: 44, 146.
 Sant Llorens de Morunys: 117.
 Santa Pola: 35.
 Santiago Apóstol: 25, 47, 50, 63, 73, 88, 143, 168.
 SANTOS, Aurelio de: 42, 46, 67, 90, 94, 95, 111.
 Satanás (v. Demonio).
 Sepulcro del Señor: 23, 49, 99, 140.
 Sepulcro de la Virgen: 31, 52, 83, 92ss, 107, 127, 141, 145, 175.
 Sepultura de la Virgen: 28, 49, 50, 64, 83, 93, 107, 175ss.
 Sermones de los Apóstoles: 75, 84, 87, 130.
 Shaddai: 29, 81, 173,
 SHERGOLD, N. D.: 40, 46, 138ss, 151.
 SHOEMAKER, W. T.: 44.
 Sibila: 136.
 Siena: 187.
 Silos (códice de): 66, 94.
 Sión (Monte): 99.
 Siria: 35, 61, 64.
 Sirios (apócrifos): 61ss, 94.
 Soc per a Elig: 35, 147.
 SOLER CHACÓN, Gaspar: 21, 40, 52, 147, 160.
 Solibes: 117.
 Solsona: 121.
 Sótano del Estrado: 141, 142, 175.
 STICCO, Maria: 98.

 Tablado (v. Estrado).
 Tarragona: 121.
 Teatro asuncionista: 120ss, 133ss.
 Teatro de Valencia (v. Valencia).
 Templo (lugar escénico): 131.
 Templo de Sta. María de Elche: 21, 33, 148, 155.
 Ternario: 52, 113, 154, 168, 171.
 Tesalónica, Juan de: 61, 64, 65, 163.
 THOMAS-BOURGEOIS, C. A.: 136.

TIETZE-CONRAT, E.: 111, 114.
 TIMONEDA, Juan de: 139.
 TISCHENDORF, K. von: 42, 85, 90, 95.
 Tomás Apóstol: 31, 35, 49, 50-1, 59, 73, 89, 92ss, 108, 112, 115ss, 127, 130, 135, 149ss, 154, 176.
 TORMO, Elías: 119.
 Tortosa: 121.
 Toschi, Paolo: 44, 120, 122, 127, 131.
 Traje de Peregrino (v. Peregrino).
 Transitus (nombre genérico): 34, 35, 54.
 Transitus W.: 61, 64, 65, 68ss, 85ss, 90, 93, 95ss, 99ss, 128, 162ss.
 Tres días ante la muerte: 49, 63, 69, 89, 100.
 Tres días de sepultura: 93, 107, 156.
 Tres Príncipes (v. Reyes Magos).
 Tres Virgenes: 77ss, 89, 104, 135.
 Trinidad: 31, 49, 50, 89, 97, 118, 145, 149, 154, 176.
 TURINA, Joaquín: 21.

 Vacío (Sepulcro): 52, 94, 96, 145.
 Valencia (Misterio de): 43, 121, 136, 138ss, 148, 150, 153ss, 162s.
 Varazze (v. Vorágine).
 Vecinos de María: 28, 50, 75, 77, 89, 119, 131, 140, 172.
 Véneto: 111.
 Verónica: 135.
 VETTER, P.: 92.
 Vexilla Regis (tono): 147, 154, 165-6.
 VICH, Luis: 21, 150.
 VIDAL Y VALENCIANO, C.: 35, 41, 150, 151.
 VILLAFANE, Juan de: 41, 149, 158ss.
 VILLANUEVA, J.: 46, 133.
 Virginidad de M.: 50, 87, 104, 106.
 Visigótica (v. Mozárabe).
 Vísperas de la Asunción: 135, 164, 171.
 Vorágine, Jacobo de: 42, 48, 98ss, 114ss, 127, 143ss, 156, 158, 178.

 WENGER, A.: 42, 61, 64, 90.
 WILMART, A.: 42, 61, 64, 90.

INDICE GENERAL

LA FIESTA DE ELCHE	
Presentación	21
Texto	22
INTRODUCCIÓN	33
BIBLIOGRAFÍA SISTEMÁTICA	39
CAPÍTULO I: Rasgos tradicionales	47
CAPÍTULO II: Sustrato dogmático fundamental	54
CAPÍTULO III: Las primeras narraciones apócrifas	60
CAPÍTULO IV: La versión mozárabe del Transitus W y el <i>Misterio de Elche</i>	68
CAPÍTULO V: El legado de otros apócrifos	85
CAPÍTULO VI: Origen de la escena de Santo Tomás	92
CAPÍTULO VII: La <i>Legenda Aurea</i> de Jacobo de Vorágine	98
CAPÍTULO VIII: El testimonio iconográfico	111
CAPÍTULO IX: Los orígenes del teatro asuncionista	120
CAPÍTULO X: Supuesto eslabón transmisor del teatro italiano al <i>Misterio de Elche</i>	133
CAPÍTULO XI: El teatro de Valencia, modelo parcial inmediato del <i>Misterio de Elche</i>	138
CAPÍTULO XII: Epoca aproximada de la composición del <i>Misterio</i>	146
CAPÍTULO XIII: Evolución del texto literario	153
CAPÍTULO XIV: La leyenda del origen milagroso	157
APÉNDICE I: Esquemas de la tradición de los rasgos	161
APÉNDICE II: Reconstrucción hipotética del texto	164
Epílogo sobre el espíritu popular del <i>Misterio de Elche</i>	178
INDICE ONOMÁSTICO	181
INDICE GENERAL	187
ILUSTRACIONES	

